

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉMERGENCE ET PARTAGE D'UN TERRITOIRE COMMUN
LORS D'UN PROCESSUS DE CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
AMÉLIE RAJOTTE

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.07-2011). 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

Je tiens à remercier chaleureusement mes directrices Johanna Bienaise et Hélène Duval, professeures et chercheuses au Département de danse de l'UQAM pour la qualité de leur présence et de leur encadrement, leur bienveillance et leur générosité ainsi que leurs encouragements constants.

Je remercie infiniment les collaborateurs à ma recherche-crédation, les danseuses Caroline Gravel et Karina Iraola, le danseur Patrick Lamothe et la conseillère artistique Sophie Michaud, des artistes que j'admire et avec qui j'ai partagé et construit un territoire commun mémorable.

Je remercie également les membres du jury : Johanna Bienaise, Danièle Desnoyers, Hélène Duval et Manon Levac, professeures et chercheuses au Département de danse de l'UQAM.

Je remercie les professeurs du Département de danse de l'UQAM d'avoir participé à nourrir mon parcours intellectuel et artistique ainsi que tous les membres du personnel pour leur soutien.

Un immense merci à La Fondation UQAM - Bourse Pierre Lapointe (Organisme subventionnaire pour une bourse d'excellence).

Un remerciement spécial à Paul Journet, amoureux et ami précieux, pour sa patience et son soutien.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES TABLEAUX.....	ix
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	8
1.1 Origine de l'étude.....	8
1.2 Question de recherche et but de l'étude.....	14
1.3 Méthodologie.....	14
1.4 État de la question.....	15
1.5 Limites et pertinence de l'étude.....	21
CHAPITRE II	
REPÈRES THÉORISANTS.....	23
2.1 Survol du concept de territoire en géographie.....	23
2.1.1 Une perspective chorégraphique du territoire.....	26
2.2 Une équipe artistique.....	29
2.2.1 Rôles et tâches du chorégraphe.....	30
2.2.2 Rôles et tâches du danseur.....	31
2.2.3 Rôles et tâches du conseiller artistique.....	34
2.3 Le processus de création en danse.....	36
2.4 Les différentes relations de travail en danse.....	39
2.4.1 Entre verticalité et horizontalité.....	39
2.4.2 Une relation à l'altérité.....	41
2.4.3 Entre liberté et cadre.....	42
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE.....	45

3.1 Paradigme qualitatif d'inspiration constructiviste	47
3.2 Processus de création	50
3.2.1 Paramètres du processus de création	50
3.2.2 Présentation des participants à la recherche-création : les collaborateurs.....	51
3.2.3 Modalités de création utilisées	53
3.2.4 Description des études.....	54
3.2.4.1 Étude 1 <i>Fugue pour personnages de cinéma</i>	55
3.2.4.2 Étude 2 <i>Mon corps est un film</i>	55
3.2.4.3 Étude 3 <i>Bernard oh Bernard</i> et étude 3.1 <i>Hommage à une haie</i>	56
3.3 Production de données d'inspiration ethnographique et autoethnographique	56
3.3.1 Première rencontre avec les collaborateurs	58
3.3.2 Modalités de la production de données	59
3.3.3 Analyse des données	63
3.3.3.1 Analyse du mouvement.....	64
3.4 Considérations éthiques	65
CHAPITRE IV	
RÉSULTATS	66
4.1 Les conditions favorables au territoire commun.....	67
4.1.1 Un consentement toujours renouvelé des collaborateurs	68
4.1.2 Une confiance mutuelle.....	69
4.1.3 Un processus de création avec une emphase sur la recherche	70
4.1.4 Un lieu de répétition accueillant et stable	70
4.1.5 Des affinités artistiques et interpersonnelles	72
4.1.6 Une cohésion de groupe	74
4.2 Les modalités productives d'un territoire commun	75
4.2.1 Appliquer un mode de gestion consultatif ou participatif.....	75
4.2.1.1 Établir un espace-temps de dialogue.....	76
4.2.1.2 Donner accès à l'œuvre en devenir	79
4.2.1.3 Ajuster ses objectifs de création en fonction du temps : se soucier du bien-être professionnel des collaborateurs	80

4.2.2 Se permettre un espace-temps d'exploration pour apprendre à travailler ensemble.....	82
4.2.2.1 Improviser à partir d'un même objet artistique menant à des choix esthétiques.....	82
4.2.2.2 Partager les stratégies d'improvisation entre les danseurs.....	83
4.2.3 Associer au projet un univers sonore affinitaire.....	84
4.2.4 Utiliser des référents culturels communs	86
4.2.5 Partager des méthodes de travail	88
4.2.5.1 L'observation et l'analyse du mouvement	89
4.2.5.2 La résonance kinesthésique.....	91
4.2.5.3 La composition à partir de partitions chorégraphiques écrites.....	93
4.3 Les impacts du territoire commun sur l'équipe artistique et sur la création	95
4.3.1 Une efficacité dans le travail de création	95
4.3.2 Des relations de travail harmonieuses	98
4.3.3 Un sentiment d'appartenance : un objet commun à défendre	99
CHAPITRE V	
DISCUSSION	101
5.1 Éthique et territoire	104
5.1.1 L'éthique de travail en art(s)	106
5.1.2 Délimiter le « territoire » ensemble pour mieux l'aménager	108
5.2 Notre éthique de travail commune : les règles d'équipe	109
5.2.1 L'importance de respecter les règles d'équipe	110
5.2.2 L'importance du pouvoir partagé d'action sur la création	112
5.2.3 Décentraliser la subjectivité de chaque membre de l'équipe vers un objet partagé	113
5.2.4 L'importance du leadership et de la reconnaissance des collaborateurs comme co-chercheurs.....	115
5.3 Le dialogue au cœur du territoire commun	118
5.3.1 Le territoire commun : un espace-temps de dialogue.....	118
5.3.2 Le territoire commun : un dialogue intercorporel	121
5.4 Le sentiment d'appartenance à l'œuvre	123

5.4.1 Une éthique de travail commune pour augmenter l'efficacité de l'équipe artistique	128
5.5 Le territoire commun : une expérience 'presque' optimale	130
CHAPITRE VI	
CONCLUSION	132
6.1 Résumé de la recherche-crédation	132
6.2 Limites, pertinence de l'étude et ouverture.....	133
ANNEXE A	
HORAIRE DE LA RECHERCHE-CRÉATION.....	136
ANNEXE B	
BIOGRAPHIES DES COLLABORATEURS.....	139
ANNEXE C	
AFFICHETTE.....	142
ANNEXE D	
PROGRAMME DE LA PRÉSENTATION PUBLIQUE.....	143
ANNEXE E	
EXTRAITS JOURNAL DE BORD.....	144
ANNEXE F	
EXTRAITS QUESTIONNAIRES 1 ET 2	147
ANNEXE G	
EXTRAITS VERBATIM ENTRETIENS 1-2-3.....	149
ANNEXE H	
ARBRE THÉMATIQUE	153
ANNEXE I	
TABLEAU TEMPOREL	154
ANNEXE J	
CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE.....	158
ANNEXE K	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	159

APPENDICE A	
ÉTAPE DE MODÉLISATION: RÉSULTATS DU CHAPITRE IV EN LIEN AVEC THÈMES DU CHAPITRE V.....	160
APPENDICE B	
PARTITION DE L'ÉTUDE 1 <i>FUGUE POUR PERSONNAGE DE CINÉMA</i>	161
APPENDICE C	
Liste des films utilisés	165
APPENDICE D	
PARTITION DE L'ÉTUDE 2 <i>MON CORPS EST UN FILM</i> (CAROLINE).....	166
APPENDICE E	
PARTITION DE L'ÉTUDE 2 <i>MON CORPS EST UN FILM</i> (PATRICK).....	167
APPENDICE F	
PARTITION <i>DESPLECHIN</i>	168
APPENDICE G	
MUSIQUES, SONS ET EXTRAITS SONORES UTILISÉS DANS LES ÉTUDES	170
BIBLIOGRAPHIE	171

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
4.1 Schéma détaillé de notre espace-temps de dialogue	78
4.2 Schéma croisé du déroulement en entonnoir du territoire commun et de son impact selon la vision de caroline	96
4.3 Schéma croisé de la production d'une identité territoriale (perspective socio-géographique) et des conditions et des modalités favorisant le développement d'un territoire commun (perspective artistique).....	125
5.1 Le développement d'un territoire commun à la lumière des résultats de ma recherche-crédation	129

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Total des heures de répétition pendant le processus de création.....	51
3.2 Tableau temporel croisé de la production de données et des modalités de la production de données.....	62

RÉSUMÉ

Dans son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*, l'historienne de la danse Laurence Louppe (2004) emploie l'expression « territoire commun de cognition corporelle » pour décrire l'ensemble des connaissances et des pratiques en danse partagées lors d'un processus de création chorégraphique. Selon l'auteure, ce territoire commun favoriserait l'entente dans les idées communes et leur pratique. Cette étude vise donc à observer et comprendre le phénomène de territoire commun, sur les plans interpersonnel et artistique, lors d'un processus de création chorégraphique. Il s'agit d'une recherche qualitative s'appuyant sur un processus de création que j'ai mené à titre de chorégraphe avec une équipe artistique formée de deux danseuses, d'un danseur et d'une conseillère artistique. La production de données d'inspiration ethnographique et autoethnographique a été effectuée au printemps-été 2015 et a conduit à la création de trois études chorégraphiques. L'analyse des données a été réalisée par le biais d'une analyse thématique et d'une analyse en mode écriture.

Les résultats ont permis d'identifier six principales conditions favorables au territoire commun (un consentement toujours renouvelé des collaborateurs, une confiance mutuelle, un processus de création avec une emphase sur la recherche, un lieu de répétition accueillant et stable, des affinités artistiques et interpersonnelles et une cohésion de groupe), cinq principales modalités productives de ce phénomène (appliquer un *leadership* consultatif ou participatif, se permettre un espace-temps d'exploration pour apprendre à travailler ensemble, associer au projet un univers sonore affinitaire, utiliser des référents culturels communs et partager des méthodes de travail) ainsi que trois impacts substantiels sur l'équipe artistique et le travail de création (une efficacité dans le travail de création, des relations de travail harmonieuses et un sentiment d'appartenance : un objet commun à défendre).

Les résultats permettent de cerner une dimension éthique ayant agi directement sur la dimension artistique de la recherche-crédation. Ainsi, le territoire commun de cognition corporelle pourrait être considéré comme une éthique de travail commune, favorisée par un espace-temps de dialogue, verbal et intercorporel, visant à faciliter le travail de création grâce à l'état de bien-être professionnel engendré. Cette étude s'appuie sur des écrits provenant principalement de la sociologie, la géographie, la philosophie et la création chorégraphique. Elle a pour but de réfléchir sur le « faire-ensemble » et sur la collaboration en danse en remettant en question mon propre processus de création. Je réfléchis ainsi sur mon rôle de chorégraphe et celui de l'équipe artistique, mais aussi mes modalités de création tout en approfondissant la définition de territoire commun telle que suggérée par Louppe.

Mots clés : chorégraphe, processus de création, équipe, territoire, commun.

INTRODUCTION

Depuis 2006, j'œuvre dans le milieu de la danse contemporaine à titre de danseuse, chorégraphe et enseignante. Je suis membre co-fondatrice et artiste de *Lorganisme*, une compagnie dont la principale mission est d'unir les forces de chorégraphes indépendants afin de rendre profitable la mise en commun de leurs ressources humaines, matérielles et créatives. Je partage cette compagnie avec les chorégraphes et membres artistes et co-fondatrices Catherine Gaudet, Caroline Laurin-Beaucage et Anne Thériault incluant également à l'origine Sarah Hanley. Personnellement, *Lorganisme* comble à la fois mes désirs de liberté et d'appartenance à un groupe. Autrement dit, *Lorganisme* répond à mon désir d'avoir une « famille artistique » sur laquelle je peux compter tout en gardant ma singularité et mon indépendance artistiques. À cet effet, le but de cette introduction est de permettre au lecteur de connaître l'artiste derrière la chercheuse par un bref survol de mon cheminement personnel et professionnel.

En plongeant dans mes souvenirs, je constate que mon intérêt pour la création artistique et les arts en général a commencé dès mon plus jeune âge. Inventer et raconter des histoires, incarner des personnages, me costumer, improviser, créer des chorégraphies et des pièces de théâtre faisaient déjà partie de mes jeux d'enfants. J'ai commencé la danse à partir de l'âge de cinq ans. Pendant mon enfance et mon adolescence, j'ai aussi fait, de manière assidue, du théâtre, du chant, du piano, de la gymnastique artistique, du cirque, du volleyball, du dessin et j'en passe. La poursuite de ces multiples activités artistiques et sportives était assez étonnante de la part d'une enfant née avec une malformation congénitale aux pieds. Cette malformation était peut-être l'une des causes de mon hyperactivité et elle a sans doute influencé ma vision du corps. Je n'étais pas destinée à faire de la danse et pourtant c'est grâce à elle

que j'ai pu refaçonner, jusqu'à un certain point, mes pieds instables et mal alignés. Cette expérience personnelle m'a démontré que le corps pouvait être une matière malléable. Ainsi, j'ai passé mon enfance à inventer de nouveaux mondes, de manière artistique et ludique, tout en déjouant la réalité de ma limite corporelle. Par la suite, j'ai multiplié et diversifié mes expériences et mes connaissances artistiques et ce, en évitant de m'engager dans un chemin tracé d'avance. Je n'avais pas le désir de suivre le parcours « traditionnel » du danseur en poursuivant une formation professionnelle dans les écoles préparatoires qui m'étaient proposées. J'ai choisi plutôt d'entreprendre un parcours semé d'expériences hétéroclites en danse, théâtre, pratiques somatiques et vocales diverses. Dans cette entreprise à vouloir emprunter la porte d'à côté, j'ai quitté le Québec pour la France afin de compléter ma formation en danse contemporaine de 2000 à 2006. J'ai obtenu un Diplôme d'études chorégraphiques du Conservatoire National de Grenoble ainsi qu'un Diplôme d'État de professeur en danse contemporaine du Cefedem de Normandie. C'est d'abord dans un souci d'élargir le spectre de mes possibilités d'interprète et de mon savoir-faire technique et artistique que j'ai suivi une formation en interprétation axée sur une approche pluridisciplinaire visant la créativité et la polyvalence du danseur. C'est grâce aussi à cette formation que j'ai développé davantage mon intérêt pour la création, mon univers esthétique et mon approche du corps.

Suite à cela, mes intérêts et mes expériences professionnelles ont continué dans cette voie. J'ai participé à des projets comme danseuse tout en amorçant une démarche de création. Passant presque sept années en France, j'ai eu accès comme spectatrice à toute la scène européenne du moment et c'est grâce au contact d'œuvres marquantes comme celles de Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Alain Platel, François Verret, Sasha Waltz, Collectif Peeping Tom et autres chorégraphes, comme ceux du courant de la non danse que j'ai aiguisé ma vision d'artiste. Par ailleurs, dans le cadre de mes études et de mon parcours professionnel, j'ai travaillé avec des chorégraphes

et artistes de diverses disciplines entre autres, Rodolfo Araya, Trisha Bauman, Dominique Boivin, Mié Coquempot, Pierre Doussaint, Pascal Mengelle, Manolie Soysouvanh, la compagnie Maguy Marin, le Quatuor Albrecht Knust, Nadine Beaulieu, Sylvain Groud, Hervé Robbes et Virginie Quignaux. C'est toutefois ma rencontre avec le metteur en scène Bruno Meyssat qui a été la plus marquante dans mon cheminement d'interprète-créatrice. C'est grâce à ses ateliers visant à dissoudre les barrières psychologiques du danseur que j'ai pu réellement libérer ma force créatrice. Par des explorations et improvisations, verbales et corporelles, faisant appel à la spontanéité, au vécu et à l'imaginaire, j'ai réalisé l'ampleur de mes ressources intérieures, c'est-à-dire les expériences diverses que j'avais emmagasinées. Ainsi, je constatais que mon corps était comme une éponge. De plus, mon expérience d'intégration culturelle en France produisait beaucoup de changements et de questionnements identitaires. Je constatais que mon environnement social et culturel avait un impact majeur sur le façonnement de ma personne. À ce moment-là, la notion de *persona* commença à me fasciner pour son côté théâtral et fluctuant. Le terme *persona* désigne une instance psychique d'adaptation de l'être humain aux normes sociales ou le masque que tout individu porte pour répondre aux exigences de la société (Delaunay, 2015). L'expérience me prouvait encore une fois que mon corps était une matière malléable.

Ainsi, ces multiples rencontres artistiques en France ont grandement participé aux fondements de ma vision du corps, une vision en affinité avec la conception du corps du philosophe Michel Bernard (2001) :

Le corps est un réseau sensori-moteur instable d'intensités, soumis aux fluctuations d'une double histoire symbolique : celle de la société ou de la culture à laquelle il appartient et celle de la singularité événementielle et contingente de sa propre existence. (p. 86)

Pour Bernard (1972), le corps est formé d'expériences hybrides, variables, instables et contingentes et fluctue selon son histoire, son environnement et au contact des autres. Ce philosophe utilise le concept de *corporéité* pour désigner la malléabilité énergétique et formelle du réseau sensori-moteur du corps, en soulignant sa texture exclusivement matérielle (Bernard, 2002). La corporéité est alors comme une fabrique de coordinations où s'opèrent des choix posturaux fabriquant des modes d'articulation du mouvement (Launay, 2001).

Chez le chercheur Hubert Godard (Kuypers, 2006) le corps en mouvement est élaboré dans les termes de structure corporelle, structure kinésique, structure esthétique et structure symbolique. L'auteur explique que la structure kinésique constitue « l'ensemble des coordinations, des musicalités des habitus gestuels, qui forment une mémoire qui définit la manière propre à chacun de se mouvoir » (Kuypers, 2006, p. 69). Ensuite, il compare la structure esthétique à des grilles de lectures, des matrices de la sensibilité qui se constituent dans l'histoire, le langage et la culture propres à chacun et qui forment une mémoire radicale de notre rapport au monde. Finalement, la posture est le fil conducteur qui relie toutes ces structures et ces modalités de mémoire « comme une cristallisation des attitudes accumulées dans notre rapport au monde » (Kuypers, 2006, p. 69). J'ai ainsi trouvé confirmation dans les écrits, de cette sensation que j'avais de plasticité du corps. Déjà très inspirée par la posture du corps et ses empreintes d'attitudes accumulées ainsi que nourrie et transformée par les multiples rencontres et expériences esthétiques explorées pendant ma formation, j'ai commencé en France une démarche de création hybride entre corps, image et mots et ce, d'abord comme interprète-créatrice en créant trois études (deux solos et un duo avec un comédien).

C'est à mon retour à Montréal en 2006 que j'ai commencé sérieusement ma démarche chorégraphique ainsi que des pièces de groupe. Bien que le statut de chorégraphe se

soit davantage imposé, je continue toujours à travailler comme interprète-créatrice, c'est-à-dire dans des processus de création où ma créativité est sollicitée et dans des projets pluridisciplinaires entre théâtre, chant et danse. Je performe également dans certaines de mes œuvres. Depuis 2008, j'ai créé les pièces *In Fact, I'm Gross* (2009), un duo de trente minutes, *Tenir debout* (2009), un quatuor de soixante minutes, *The Squirrel and the Mirror* (2011), un solo de trente-cinq minutes, *Carnaval* (2014), une pièce de groupe de quarante minutes et *Bernard Remix* (2015), un solo de dix minutes. Afin de produire les matériaux chorégraphiques de mes œuvres, je sonde mes archives corporelles et celles de mes collaborateurs pour en extraire des paroles, élaborer des images et inventer des situations qui fondent mon écriture chorégraphique. Le quotidien "hors studio", les arts visuels et le cinéma s'avèrent aussi d'importantes sources d'inspiration. Tel que mentionné plus haut, ce qui me fascine avant tout, ce sont les rôles sociaux qui constituent la *persona* et la plasticité corporelle. Mes œuvres ont un ton souvent absurde, glissant parfois vers le pathétique voire le grotesque.

En général, je crée à partir des émotions, des états ou des qualités de corps autour d'un thème. Par exemple, lors de la création de *Carnaval*, j'ai fait une recherche sur les états d'envoûtement, d'apathie et de transe à partir du thème de la *persona*. Le chercheur Philippe Guisgand (2012) définit l'état de corps comme :

[...] l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accroissent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement. (p. 33)

Cette définition englobe ce qu'il appelle l'état de corps dansant et l'état de corps contemplé. L'un concernant le danseur, l'autre le spectateur. Le chercheur explique également que « l'état de corps dansant relève d'une corporéité d'action, teintée avant

tout par la sensation et l'intention » (Guisgand, 2012, p. 33). Ainsi, l'état de corps semble colorer, motiver et produire le geste. Je crois aussi que l'inverse est possible. Par exemple, l'attention portée à la forme et à la qualité d'un geste peut aussi générer un état de corps. La danseuse et chercheuse Johanna Bienaise explique qu'il y a un enchevêtrement entre l'émotion, le corps et l'espace comme si chacun de ces paramètres s'influencent : « Ces micro-chutes (flexion des deux genoux qui interrompt sa marche au début du solo) faisaient sens avec une chute psychique, émotive, d'abandon (...). Pour moi, c'était un état de corps du vide... » (Harbonnier, 2012, p. 50). Autrement dit, l'exécution d'un geste peut amener le corps à faire un lien avec une émotion et inversement, une émotion peut être vecteur de gestes. Selon le neurobiologiste Robert Dantzer (2002), le terme émotion « désigne des sentiments que chacun de nous peut reconnaître en lui-même par introspection ou prêter aux autres par extrapolation » (p. 7). Pour lui, les émotions ont pour caractéristique commune de ne pas rester purement cérébrales, mais d'être accompagnées de modifications physiologiques et somatiques. Chaque émotion implique donc des expressions, des mimiques, des postures, des comportements, des gestes et des sensations caractéristiques qui ont un impact sur notre niveau de tension musculaire, notre rythme cardiaque, notre respiration, notre regard, notre rapport à l'espace, etc.

Ce qui m'intéresse c'est de jouer avec ces aspects physiologiques, provoquant des qualités de corps particulières, et m'en servir comme vecteur de mouvement. Ce travail sur les états de corps et les émotions amène une certaine ambiguïté dans le corps du danseur, faisant osciller sans cesse l'écriture chorégraphique entre un style figuratif et abstrait. Cette ambiguïté s'exprime aussi dans le type de présence et la manière dont le danseur s'adresse au public. Dans mes œuvres, j'aime que la présence scénique des danseurs se rapproche de la vie réelle et de la réalité de la représentation en assumant, pour celui-ci, ce double état d'être observé et d'observer. De là, le danseur investit son corps à travers l'idée de forces qui le traversent, l'habitent, le

possèdent ou l'abandonnent. Le corps devient, malgré lui, le canal par lequel passent, traversent et apparaissent furtivement ou obstinément des images, des émotions et des gestes. Je cherche ainsi à révéler une forme de distanciation chez les danseurs face à ce qui se produit dans leur corps. Il s'agit de s'observer soi-même comme un étranger, comme dans ces moments où l'on regarde ses mains ou son visage et qu'ils deviennent étrangers à nous-mêmes. Il en découle une présence scénique sous tension à la fois familière et étrangère dans une mise en récit éclatée. Les procédés de composition que j'utilise sont aussi une manière d'obtenir cet effet d'étrangeté. Ils ont comme origine commune le détournement des paramètres expressifs du corps quotidien. Par exemple, il peut s'agir d'explorer l'incoordination du mouvement, l'extension de la durée d'un geste, l'amplification d'une expression, les ruptures de ton, la déconstruction du discours par le retrait soudain de la voix et l'usage de regards inhabituels. Selon l'écrivain et théoricien Victor Chklovski (2008), le procédé de l'art est le procédé d'étrangisation d'un objet ou d'une image et il vise à compliquer la forme, à la déformer ou à la rendre étrange. Autrement dit, le but de l'art serait l'étrangisation. J'aime cette idée qu'une chose familière puisse devenir étrange.

Ainsi, mes parcours académique et professionnel ont forgé ma vision du corps et inspiré mon travail de création. Un travail basé sur la plasticité du corps et son vécu inscrit dans sa mémoire. Malléabilité, altérité, empreintes, multiplicité, pluridisciplinarité, étrangeté sont tous des termes découlant de mon histoire personnelle et peut-être venant du désir constant d'exorciser une peur de l'immuable ancrée dans le corps d'une enfant à qui on a figé, à l'aide de plâtre et de métal, les pieds dès sa naissance. L'instabilité, l'hyperactivité et l'image de la posture maladroite et tordue consistent peut-être en des stratégies pour déjouer cette fatalité de la finitude. Aujourd'hui, je me questionne davantage sur ce qui me lie à l'autre et sur comment je me transforme au contact de l'autre ainsi que sur le « faire-ensemble » en situation de création chorégraphique.

CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE

1.1 Origine de l'étude

C'est d'abord un désir d'approfondir ma démarche artistique qui m'a amené à entreprendre des études à la maîtrise. Ensuite, j'ai réalisé que ce désir cachait des préoccupations artistiques et interpersonnelles autour des dynamiques de groupe en situation de création. Au fil de mes expériences comme chorégraphe, j'ai commencé à ressentir une insatisfaction personnelle toujours plus grande face à mes processus de création en groupe.

Tel que vu dans mon introduction, je suis chorégraphe indépendante et membre artiste de la compagnie *Lorganisme*. Ce qui me permet de repousser la lourde charge d'avoir une compagnie à titre personnel et ainsi, comble mon désir de flexibilité professionnelle tout en respectant mon cycle naturel de création. Autour de chacun de mes projets, je forme une « communauté provisoire » (Fontaine, 2004, p. 58), composée d'artistes pigistes tout comme moi. À l'instar de plusieurs de mes pairs, mes processus de création sont relativement courts et se déroulent en général sur 130 heures de recherche et de création et de production. Cette réalité du métier, bien que parfois difficile par manque de constance dans le travail, répond à mon besoin de liberté artistique et professionnelle. Par contre, ces conditions de travail ont aussi un impact sur le déroulement de mes processus de création en groupe. En effet, je ressens souvent cette impression de ne pas partager une rencontre approfondie avec les collaborateurs en studio. Au départ, je pensais que cela provenait du manque de temps de création, d'un manque d'expérience à communiquer mes idées, d'outils de transmission ou du choix d'avoir des équipes artistiques provisoires et fluctuantes. Pourtant, mes processus de création, bien qu'ils soient courts, restent d'une durée

considérée « normale » pour un chorégraphe indépendant. De plus, j'ai été amenée à développer différents outils de transmission au fil de mes créations, car j'ai souvent travaillé avec de nouveaux collaborateurs qui découvraient ma démarche artistique en même temps que la pièce sur laquelle nous travaillions. J'ai également développé des outils variés dans le cadre de créations pour des écoles de danse. Ces œuvres destinées à des danseurs en formation m'ont permis de consolider et de concilier mes outils de transmission que j'utilise en milieu professionnel à ceux que j'utilise en milieu pédagogique. Ensuite, les danseurs que je choisis sont toujours des professionnels expérimentés capables de s'approprier une diversité d'écritures chorégraphiques. Finalement, en faisant un retour en arrière, je constate que lors de mes processus de création en groupe, je ne manque généralement pas de ressources artistiques. J'établis toujours un cadre de références communes avec les danseurs. Ces références communes peuvent se construire à partir d'un vocabulaire spécifique; du matériel audio-visuel, visuel, musical ; un langage varié à la fois kinesthésique, poétique, anatomique pour décrire les qualités et les intentions; des échauffements de groupe en lien avec les exigences physiques et les qualités de corps; des discussions, etc. Toutefois, malgré mes efforts à élaborer ces références communes destinées aux collaborateurs, mon impression de ne pas partager une rencontre approfondie perdure.

De ce fait, mon processus de création en groupe favorise-t-il l'émergence d'un espace-temps commun ou d'une complicité artistique avec mes collaborateurs? Et si oui ou non, pourquoi? Sinon, est-ce un manque de cohérence entre mes conditions de travail et ma démarche chorégraphique lors d'un processus de création en groupe? Est-ce le choix de mes modalités de création? Est-ce comment je dirige mes collaborateurs? Ainsi, ce désir de rencontre et d'espace-temps commun me pousse à questionner mon rôle de chorégraphe dans une équipe artistique et comment je désire vivre un processus de création.

En fait, bien que je réfléchisse à mon rôle de chorégraphe et à mon processus de création, c'est aussi une préoccupation d'ordre esthétique qui est à l'origine de mes questions. J'ai souvent l'impression qu'il manque à mes œuvres l'ingrédient servant à faire prendre le « gâteau ». Autrement dit, je sens qu'il manque un liant, ce que la chorégraphe Sylvie Pabiot nomme « un réseau de cohérences » (Pabiot et Mayen, 2010, p. 30). Ce liant peut être d'ordre esthétique, mais aussi cognitif et expérientiel. Selon moi, peu importe sa nature, il garantirait la cohérence de l'œuvre.

Cette sensation de manque, je peux aussi la ressentir en tant que spectatrice. Je suis très sensible à ce « je ne sais quoi » qui lie les danseurs entre eux dans une pièce. J'aime percevoir une complicité sur scène, et surtout une cohérence entre la présence, l'intention et la corporéité proposées aux spectateurs. J'aime ressentir que chacun porte le même projet. Sinon, j'ai tendance à entrer dans un processus d'identification du ton de l'œuvre. Autrement dit, les inégalités sur le plan de l'interprétation et/ou de la composition brouillent ma vision de spectatrice et ne me permettent pas d'accéder à mes sensations et à mon imaginaire. De plus, j'ai l'impression qu'une corporéité non soutenue ou non partagée peut diluer le propos de l'œuvre. En définitive, j'apprécie la justesse et la cohérence d'un projet de corps tant dans mon travail que chez les autres créateurs. L'auteur Pierre-Emmanuel Sorignet (2010) le décrit comme le « corps collectif que le chorégraphe s'efforce de maîtriser, de coordonner et parfois de façonner, afin d'y imposer sa marque, reconnaissable dans l'expression même de la singularité de chacun des danseurs » (p. 176). Cet énoncé concorde avec ma vision de la création. Je choisis toujours mes danseurs pour leur singularité. Je suis attirée par les danseurs très différents de moi. Par contre, j'espère toujours susciter une résonance entre leur corporéité et la mienne, afin de faire émerger un projet de corps commun. J'aspire à une manière de créer qui favoriserait une corporéité dans laquelle chacun peut se reconnaître et qui serait l'expression de l'œuvre. La chorégraphe Odile Duboc exprime cette idée en ces mots :

Quand je dis que je voulais que les danseurs trouvent leur propre danse, que rien ne soit, à l'origine de moi, c'est... c'est toujours, quand même, dans une vision qui est la mienne. Ce n'est pas vraiment ma danse non plus, c'est leur danse... qui n'est pas éloignée de ce que je peux attendre. [...] En fait, ce n'est pas ma danse, c'est mon énergie. Il y a des passages que je ne pourrais pas faire moi-même mais qui sont complètement dans ce que j'estime mon énergie, qui me ressemblent. (Perrin, 2007, p. 73)

Ainsi, Duboc constate qu'elle se reconnaît dans son œuvre, mais elle a aussi le désir que le danseur s'y reconnaisse. Sa signature se retrouve au-delà d'une gestuelle qu'elle aurait élaborée au préalable et transmise à ses danseurs. Elle semble être le résultat de sa vision artistique et des corporéités de chacun. Mon hypothèse est que la cohérence de l'œuvre *Projet de la matière* d'Odile Duboc a émergé grâce à l'adhésion de chacun autour d'un projet rassembleur et à leur compréhension du concept de la pièce. Le liant s'est quant à lui incarné dans l'énergie de la chorégraphe. Ce qui sous-entend qu'une signature chorégraphique ne relève pas nécessairement, ou seulement, de la forme.

D'autre part, lorsque je ressens une sensation d'incohérence entre les corps, en tant que spectatrice ou chorégraphe, mon réflexe a toujours été d'imputer la faute au manque de temps de travail en commun. Selon le chercheur Frédéric Pouillaude (2009), le « bain », un terme qu'il emploie pour désigner une compagnie, favorise la résonance des corporéités, la « pâte commune » qui garantirait l'identité de l'œuvre (p. 276). Ainsi, la quotidienneté du travail corporel commun en compagnie serait une modalité favorable au phénomène d'intercorporéité, c'est-à-dire « la trame des interférences croisées de deux corporéités distinctes » (Bernard, 2001, p. 22). Or, je suis chorégraphe indépendante, mes processus de création sont occasionnels, relativement courts et mes équipes fluctuantes d'un projet à l'autre. Ai-je nécessairement besoin d'une compagnie pour créer un « bain » ? Est-ce que d'autres modalités peuvent produire une « pâte commune » ? Est-ce que le phénomène

d'intercorporéité peut émerger autrement que par la quotidienneté d'un travail commun?

À travers ces questionnements, je cherche ce qui, outre la régularité d'un travail en compagnie, peut favoriser l'émergence d'un liant interpersonnel et corporel lors d'un processus de création chorégraphique. De plus, au fil de mes lectures, je me suis rendu compte que les notions de commun (au sens de partager quelque chose) de singulier, de corps commun, de corporéité partagée faisaient partie des préoccupations actuelles en danse (Pouillaude, 2009 ; Bardet, 2010 ; Pabiot et Mayen, 2010 ; Bienaise, 2015). Selon Pouillaude (2009), le corps commun ou « pâte commune » est teinté de l'idiolecte du chorégraphe, c'est-à-dire sa manière d'être. Le terme de « pâte commune » est repris également par Pabiot, mais pour signifier la façon d'être sur le plateau, le rapport au sol ou au poids explorés en commun (Pabiot et Mayen, 2010). Toutefois, cette chorégraphe préfère le terme de corporéité partagée au terme de corps commun (Pabiot et Mayen, 2010). Le corps commun chez Pouillaude semble davantage émerger grâce à la quotidienneté du travail en compagnie. Tandis que la corporéité partagée semble émerger grâce à des modalités de création visant à créer un réseau de cohérence (un type de regard, de présence, une énergie) entre les danseurs. Je crois que dans les deux cas, il y a un mélange entre le phénomène d'intercorporéité et les modalités de création ciblées. Il me semble important d'élargir la zone de recherche. Lors d'un processus de création chorégraphique, est-ce seulement une corporéité qui est partagée?

Au fil de mes recherches pour décrire le phénomène, j'ai été interpellée par une expression employée par l'auteure et historienne de la danse Laurence Louppe dans le chapitre « Prémices des œuvres » de son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*. L'auteure (2004) emploie l'expression « territoire commun de cognition corporelle » pour décrire le « champ d'expérience partagé » lors d'une

création chorégraphique favorisant « l'entente dans les idées communes et leur pratique » (p. 255). Le territoire commun peut se développer lors d'activités comme une classe quotidienne, une mise en état ou une séance de travail en commun. Ces savoirs corporels peuvent provenir, entre autres de techniques somatiques ou artistiques que les danseurs partagent et pratiquent ensemble. Il peut également s'agir d'un savoir au sens d'idées ou de connaissances communes. Pour Louppe, le territoire commun permettrait une « véritable dialectique, comme regard, non sur un dispositif de séduction, mais sur un dispositif de pertinence » entre le chorégraphe et les collaborateurs (2004, p. 256).

Bien que l'auteure n'explique pas davantage cette idée de territoire commun de cognition corporelle, j'ai l'impression qu'il s'agit d'une composante essentielle à la création de sens et de cohérence au sein d'un processus de création et d'une œuvre chorégraphique. C'est pourquoi je désire investiguer le phénomène de territoire commun à travers mon propre processus de création. Ce phénomène touche à la fois au corps et aux modes d'interactions en studio. Il intègre tout ce qui est partagé et expérimenté de manière implicite ou explicite, corporellement ou verbalement, au fil de l'œuvre en devenir. C'est donc pour répondre à ma question de recherche et par désir de plonger au cœur de ma pratique artistique que j'ai entrepris cette recherche-création en dialogue avec des collaborateurs.

1.2 Question de recherche et but de l'étude

Cette étude consiste à mieux comprendre le développement d'un territoire commun au sein d'un processus de création chorégraphique. Elle vise également à approfondir la définition de territoire commun employée par Laurence Louppe (2004).

Ma question de recherche s'articule ainsi : **Quelles sont les conditions favorables et les modalités productives d'un territoire commun au sein d'une équipe artistique lors d'un processus de création chorégraphique?**

Cela soulève une sous-question : **Quels sont les impacts d'un territoire commun sur une équipe artistique et sur le travail de création?**

Les principaux objectifs de cette étude sont d'observer et d'analyser les conditions favorables au développement d'un territoire commun ; d'observer et d'analyser les modalités de création productives d'un territoire commun ; décrire les impacts du territoire commun sur l'équipe artistique et le travail de création.

1.3 Méthodologie

J'ai choisi de mener une recherche-crédation à titre de chorégraphe avec deux danseuses, un danseur et une conseillère artistique. Le choix d'une démarche auto-poïétique me semblait pertinent, car je voulais comprendre le phénomène de territoire commun à travers ma propre démarche artistique afin d'améliorer les dimensions artistique et interpersonnelle de mes processus de création. Il s'agissait donc de m'observer en train de créer, avec la complicité des quatre collaborateurs, me plongeant ainsi au cœur même du phénomène à observer. Pour effectuer ma recherche-crédation, j'ai entrepris la création de trois études. Ce processus de création

était donc mon terrain de recherche. Mon étude est de nature qualitative et d'inspiration constructiviste partant du principe que la réalité de ce processus se construit à partir de mon point de vue et ma position de chorégraphe. J'ai donc recueilli des données empiriques. La création a été menée sur 128 heures de répétitions réparties sur dix semaines pendant lesquelles j'ai effectué une production de données d'inspiration ethnographique et auto-ethnographique. Les études ont été présentées au studio K-1150 du Département de danse de l'UQAM devant un public invité.

1.4 État de la question

Mon intérêt pour le concept de territoire commun se situe sur le plan spatio-temporel et interactionnel de la création. Quelle est la nature de ce territoire? Quelles sont ses frontières? Quelle en est l'étendue? À quel moment surgit ce territoire? À quel moment y a-t-il des connexions entre les membres d'une équipe artistique? Il questionne aussi ma place et celle des autres dans ce territoire. Il questionne donc l'espace de « soi », de « l'autre » et du commun durant la création. Cette recherche-crédation découle aussi de préoccupations actuelles en danse contemporaine autour de la création, des modes de collaboration et du collectif. Le chorégraphe Boris Charmatz posait déjà la question dans l'ouvrage *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine* : « Qu'est-ce qui construit un groupe sur scène et non un agrégat ou une collection d'individus liés entre eux par la simple proximité physique, statistique ou catégorielle? » (Charmatz et Launay, 2003, p. 129).

Provenant de préoccupations à la fois esthétiques et philosophiques, ce chorégraphe se demande comment peut se fabriquer non pas un corps homogène commun, mais un geste commun. Charmatz (2003) souligne que le travail du groupe sur le geste

collectif peut aussi être orienté vers « une culture du sensible basée sur la différenciation » (p. 130). Il propose également l'idée du « on » indéfini, au « nous » trop fusionnel qui peut parfois virer au « Nous » de majesté : « Le « on » demeure informel et, s'il peut cacher des « nous » imaginaires, il les met au moins à distance. Le « nous » est posé *a priori*, le « on » existe le temps d'une incarnation par X ou Y, il se reconfigure, on peut y entrer et sortir » (Charmatz et Launay, 2003, p. 129). Cette vision révèle à la fois un souci du collectif et de l'individualité.

Dans la revue *Repères/cahier de danse*, une édition complète a été consacrée à l'ensemble et au « corps commun ». L'éditeur Daniel Favier (2010) propose, à l'heure d'une individualisation toujours plus grande et d'une hétérogénéité corporelle sans frontière, d'interroger ce qui nous rassemble dans nos perceptions et nos sensations. La chercheuse Marie Bardet (2010) s'interroge sur le concept du commun en danse en s'appuyant sur des projets chorégraphiques récents « qui témoignent du désir de remettre en jeu l'articulation du singulier et du collectif » (p. 3). Elle relève la multiplicité de sens du terme « commun » pouvant évoquer le banal, le quotidien, l'ensemble, l'identique et le partagé ainsi que le paradoxe engendré par le commun en danse. Il y aurait d'une part ce désir d'être commun et quotidien tout en se différenciant, puis le désir d'être ensemble et unis mais pourtant hétérogène. Selon Bardet (2010), les projets de groupe constituent :

[...] un lieu privilégié pour repenser et remettre en pratique les questions du collectif et du singulier, dans l'articulation nécessairement mouvante et sans correspondance nécessairement préétablies, entre effectuation du geste, modes de composition et organisation du groupe de travail. (p. 4)

Pour sa part, la chercheuse Marie Glon (2010) s'interroge sur qu'est-ce que danser ensemble aujourd'hui et si le partage d'une qualité homogène, d'un mouvement ou d'un corps commun avait disparu. Pour elle, le rassemblement et le collectif suscitent

l'adhésion, mais le commun et l'homogénéité inspirent méfiance chez les chorégraphes (Glon, 2010). Toutefois, elle remarque que faire corps commun peut être une question de regard ou d'espace. Le corps commun pourrait alors signifier le partage d'une affinité corporelle, spatiale ou imaginaire au sein d'une équipe artistique tout en préservant la singularité de chacun.

Cette relation entre le singulier et le collectif s'ouvre également sur des préoccupations contemporaines sur le rôle et l'acte créatif du danseur qui ont ouvert un espace de réflexion sur la création comme lieu d'échanges. Dans son mémoire, la chercheuse Caroline Gravel (2012) applique à l'œuvre chorégraphique le terme d'« espace de consubstantialité », où au moins deux créateurs coexistent (p. 13). À partir de son point de vue d'interprète-créatrice, elle se questionne sur ce qu'elle crée dans cet espace de consubstantialité de l'œuvre, et aussi sur ce qu'elle produit comme artiste. Considérant le danseur comme un co-créateur et un collaborateur à part entière, j'embrasse cette vision de l'œuvre chorégraphique. Le territoire commun s'intègre peut-être à cet espace de consubstantialité. Ma recherche-crédation se présenterait ainsi comme un complément à l'étude de Gravel en m'interrogeant sur ce que je crée et partage avec le danseur en tant que chorégraphe.

De son côté, la chercheuse Johanna Bienaise (2015) propose le concept d'*éco-corporéité* de l'œuvre chorégraphique considérée comme une émergence née de la rencontre d'éléments distincts. Elle mentionne son désir d'approfondir « la question de l'émergence de l'œuvre comme résultat même des interactions vécues, le processus de création devenant un monde en soi, lieu de la rencontre de corporéités nées elles-mêmes d'expériences et de rencontres diverses » (Bienaise, 2015, p. 233). Ce concept fait résonance avec mon désir de rencontre et de projet de corps commun au sens de collectif et de partagé. À cela, je suis en accord avec Bienaise (2015) sur l'idée de voir la création comme un projet d'équipe.

Mon sujet d'étude touche aussi au domaine de la transmission. En 2007, l'auteure Guylaine Massoutre interroge trois chorégraphes de la relève sur leur vision de la création et leurs modalités de transmission. Elle pose la question du « passage de ce quant-à-soi du chorégraphe à l'autre soi, l'interprète? » (p. 106). Karine Denault et Line Nault, deux des chorégraphes interrogées, considèrent la transmission comme une rencontre. Denault stipule que le chorégraphe ne pourra jamais réaliser sa prémisse, car la rencontre modifie les méthodes, les attentes et les résultats et elle soutient que ses « équipes sont unies par une entente, une curiosité commune, plus que par des expériences ou des acquis semblables » (Massoutre, 2007, p. 108). De son côté, Nault explique à Massoutre (2007), que lorsqu'elle travaille avec des danseurs, elle doit développer une manière de faire sans attente et surtout ne pas vouloir les changer, car chaque corps a sa propre histoire. Elle exprime aussi son agacement face à la hiérarchie des rôles en danse et, en tant que chorégraphe, tente de s'en éloigner. Bien que Nault apprécie l'exercice de la transmission, selon elle, la transmission implique un jeu de rôles. C'est une des raisons pour laquelle elle préfère parfois travailler sur elle-même qu'avec des danseurs (Massoutre, 2007). Pour ces deux chorégraphes, la création est inévitablement transformée par la rencontre entre le chorégraphe et le danseur.

La transmission en milieu de création a aussi fait l'objet d'importantes recherches menées par la chercheuse Joëlle Vellet (2006) entre autres, auprès de la chorégraphe, reconnue et expérimentée, Odile Duboc. Ces recherches lui ont permis de développer la notion de *transmission matricielle*. Vellet s'intéresse à la transmission de la genèse du geste dansé et aux discours qui l'accompagnent. La chercheuse stipule que la transmission par imitation, de corps à corps, permet de saisir le signe mais pas la genèse du geste. Elle en conclut que :

Le mouvement visible n'a pas la lisibilité nécessaire pour être connu, reconnu, compris, senti et repris par l'autre, dans un but de réalisation par soi-même ou d'appropriation pour l'apprendre à un autre. Il a besoin d'être accompagné de discours comme chaque fois qu'une culture commune acquise au sein du travail régulier auprès d'un chorégraphe ou au sein d'une compagnie de danse fait défaut. (Vellet, 2006, p. 84)

Ainsi, Vellet (2006) soutient l'importance des discours en situation de transmission, car ils nourrissent le fond et non la figure et permettent entre autres, d'exprimer des nuances de qualité ou d'énergie difficilement visibles par l'observation de la simple exécution. Les discours permettent aussi au danseur d'accéder à la genèse du geste afin de s'approprier une poétique du mouvement. Ainsi, il se fait un réel échange entre le chorégraphe et le danseur se contaminant l'un et l'autre. Je dirais même que, par le discours, le danseur est davantage invité à participer à l'élaboration de l'œuvre.

À cet égard, Bienaise (2015) soutient l'importance de la reconnaissance du danseur au sein du processus de création, car elle est essentielle à son bien-être et favorise l'adaptation et l'adhérence au projet. De son côté, Denault (Massoutre, 2007) affirme aussi qu'elle doit pouvoir reconnaître le danseur et sentir qu'elle puisse l'amener dans son univers. Sorignet (2010) mentionne aussi cette idée de reconnaissance envers le danseur ou créateur stipulant que l'absence de reconnaissance peut entraver le travail de création. Cet enjeu de reconnaissance mutuelle semble au cœur des préoccupations du milieu de la danse et essentiel à la construction de sens autour de l'œuvre. La création se présentant comme un lieu de partage et d'échanges qui nourrit autant le danseur, le chorégraphe et l'œuvre.

Tous ces discours, nés d'études récentes, s'articulent autour d'une réflexion profonde sur ce qu'est la création aujourd'hui, ses multiples dynamiques et la notion d'œuvre chorégraphique. Elle s'insère aussi à une critique, entamée par les chorégraphes français de la « non-danse », sur la notion d'auteur et les fondements même de la

danse. Ces discours, qui ont pris davantage d'ampleur dans la communauté de la danse, ont mené la chercheuse Audrey Bottineau (2010) à investiguer auprès de multiples chorégraphes en France afin de mettre en lumière cette volonté de développer de nouveaux modes de collaboration et/ou de création en commun. Ses recherches tentent de démontrer les décalages idéologiques et pratiques, c'est-à-dire entre l'aspiration communautaire des chorégraphes dans la création et l'expérience de ces derniers au quotidien (gestion d'une compagnie, d'un projet). S'ancrant dans une critique de la société moderne, ces questionnements autour de nouvelles formes communautaires traduisent la perspective idéalisée d'une autre inscription dans le monde, sur le mode de « l'être-ensemble » (Bottineau, 2010).

De son côté, Charmatz (2003) stipule qu'il y a une tendance, dans le milieu de la danse contemporaine, à rejeter certains modèles communautaires basés plus ou moins sur un *leader* charismatique ou un culte reconnu. Toutefois, selon lui, nous nous efforçons (danseurs, chorégraphes, dramaturge, concepteurs, etc.) de trouver un terrain d'entente. Pour Charmatz (2003), l'idée d'une compagnie de personnes dévouées a perdu sa pertinence, mais cela ne nous empêche pas (les artistes œuvrant en danse contemporaine) d'expérimenter avec des formes collectives étranges et des expériences collectives fragmentées.

Cette étude découle enfin d'un contexte de création dans lequel nous pouvons observer un élan créateur conséquent malgré le peu de moyens alloués. Le changement des conditions de travail encourage les artistes à trouver d'autres stratégies, à remettre en question et à évaluer dans quelle mesure ce qui leur a été transmis est cohérent à leur réalité actuelle. Cet intérêt pour le collectif, la collaboration ou la mise en partage révèle d'un besoin urgent d'inventer de nouveaux modèles s'harmonisant avec les enjeux actuels de notre époque et de les documenter pour mieux les comprendre.

1.5 Limites et pertinence de l'étude

Cette étude repose en partie sur ma double posture d'observatrice de ma propre recherche et de chorégraphe. Cette double posture teinte inévitablement la production des données et l'analyse des résultats que j'ai effectuées à partir de mon point de vue de créatrice. Toutefois, je considère pertinente cette perspective particulière à la recherche puisqu'elle s'ancre dans le vécu réel d'une artiste en danse, dans ma vision de la création et dans ma croyance en la force d'une équipe artistique. Ma recherche-crédation s'inspire et est définie par mon univers esthétique, mais sa principale force est qu'elle implique une équipe de collaborateurs très expérimentés qui n'avaient jamais collaboré ensemble en tant qu'équipe. Ma recherche-crédation a donc bénéficié de leur grande expertise artistique et a été nourrie par des réflexions matures découlant de leurs expériences au sein de multiples projets chorégraphiques. J'aspire ainsi à affiner ma pratique artistique, à acquérir de plus amples connaissances sur le travail en équipe et à élargir mes possibilités dans la composition d'œuvres chorégraphiques. Enfin, tout processus de création ne peut se reproduire de façon identique, car chaque équipe artistique génère une nouvelle dynamique de création. Ce faisant, le phénomène de territoire commun est fluctuant, car il dépend de l'œuvre et du vécu des collaborateurs. Il n'existe donc aucune méthode universelle sur laquelle un créateur puisse s'appuyer. Toutefois, c'est aussi au cœur même de sa complexité et de sa singularité que ma recherche-crédation prend toute sa force et son intérêt.

À la lumière de mes recherches et de discussions avec mes pairs, je suis convaincue de la pertinence de mon sujet d'étude, car ma problématique semble résonner auprès de ceux-ci. De ce fait, mon étude s'inscrit dans les préoccupations actuelles des artistes du milieu de la danse contemporaine, des préoccupations touchant au contexte de création dans lequel évoluent les artistes. Au Québec, le contexte de création a

beaucoup changé depuis les années 1990. Par exemple, dans un communiqué publié en 2012 sur son site Internet, le Mouvement pour les arts et les lettres (M.A.L.) soulignait que le nombre de demandes pour l'obtention de bourses, toutes disciplines confondues, avait considérablement augmenté depuis les dix dernières années, mais pas les enveloppes d'argent provenant du gouvernement, diminuant ainsi pour un artiste la probabilité d'obtenir une bourse (<http://www.mal.qc.ca>). Bien que le métier d'artiste chorégraphique soit à la base de nature précaire, ce contexte financier des dix dernières années - particulièrement difficile et dans lequel la compétition se fait de plus en plus grande - peut pousser des chorégraphes à remettre en cause certains modèles de compagnie, comme la compagnie à chorégraphe unique, et choisir plutôt d'unir leur force au sein d'une même organisation. Ainsi, les chorégraphes peuvent être portés à trouver de nouvelles manières de créer et/ou à inventer de nouveaux modèles de compagnie comme celui de *Lorganisme* dont je suis membre-artiste. D'où l'importance d'investiguer le « faire-ensemble ».

De plus, la notion de collaboration et les questions éthiques qui s'y rattachent semblent aussi être au cœur des préoccupations actuelles (Cools et Gielen, 2014). On peut le constater à travers le désir de reconnaissance des artistes au sein de la création. Un désir davantage assumé se matérialisant de plus en plus dans les programmes de spectacle, mais encore, selon moi, trop peu en studio. Finalement, j'espère que les résultats de cette recherche-crédation contribueront à nourrir la réflexion d'un milieu sur la corporéité commune, le travail collaboratif et l'éthique en danse ainsi qu'elle participera à une réflexion plus large sur la création chorégraphique et l'œuvre comme territoire commun.

CHAPITRE II REPÈRES THÉORISANTS

Tel que vu au premier chapitre, mon sujet d'étude est l'observation et l'exploration des conditions favorables et des modalités productives d'un territoire commun lors d'un processus de création chorégraphique. Il en découle également une sous-question : Quels sont les impacts du territoire commun sur l'équipe artistique et sur le travail de création? Le chapitre qui suit aborde les repères théorisants liés à ma problématique et à ma question de recherche qui relèvent avant tout du territoire et de la création chorégraphique. Pour cela, j'ai divisé ce chapitre en quatre sections. La première section sert à mieux saisir le concept de territoire d'un point de vue géographique et social ainsi qu'à le mettre en relation avec l'expression « territoire commun » chez Laurence Louppe. La deuxième section s'élabore autour de la notion d'équipe artistique puis des rôles et des tâches du conseiller artistique, du danseur et du chorégraphe¹. La troisième section décrit le processus de création en général et plus spécifiquement en danse. La quatrième section expose différentes dynamiques de création et les types de relations de travail vécues au sein d'une équipe artistique en danse.

2.1 Survol du concept de territoire en géographie

Tout d'abord, le territoire peut être défini simplement comme une « portion appropriée et identifiée de la surface de la terre » (Encyclopédie Larousse). Il suppose donc l'idée d'espace. Le domaine de la géographie marque une différence notable entre les concepts de territoire et d'espace. Selon, le géographe Joël Bonnemaïson (1981), spécialiste en approche géoculturelle, le territoire a besoin de l'espace pour

¹ J'utilise le masculin pour alléger le texte.

acquérir de la pesanteur et de l'étendue et donc pour exister. En revanche l'espace a besoin du territoire pour devenir humain. Un territoire se développe donc grâce à l'action humaine sur un espace. Le géographe explique également que le territoire est une relation à l'altérité, une convivialité et une certaine façon de vivre avec les autres. Tandis que « l'espace commence hors du territoire lorsque l'individu est seul, confronté et non plus associé à des lieux, dans une relation d'où est exclue toute intimité » (Bonnemaison, 1981, p. 261). Pour être encore plus spécifique, « l'espace et tout ce qui peut s'y rattacher est ainsi petit à petit reconstruit et transformé sur la base de faits idéologiques et historiques pour produire ce que certains appellent « un » territoire » (Moine, 2006). En résumé, territoire et espace sont des concepts à la fois inverses, complémentaires et inséparables.

Malgré l'aspect polysémique du concept de territoire, celui-ci garde une constante : « celle de relation forte entre des êtres vivants, des sociétés en particulier, et un espace plus ou moins vaste, aux limites plus ou moins bien définies » (Encyclopédie Larousse). Les approches géoculturelles et sociales, plus particulièrement dans la littérature française, démontrent une dimension affective liée au territoire. Les chercheurs Georgia Kourtessi-Philippakis et René Treuil (2011) soutiennent que :

Le territoire s'apprend, se défend, s'invente et se réinvente. Un territoire est un lieu de vie, de pensée et d'action dans lequel et grâce auquel un individu ou un groupe se reconnaît, dote ce qui l'entoure de sens et se dote lui-même de sens, met en route un processus identificatoire et identitaire. D'une certaine manière, tout territoire social est un phénomène immatériel et symbolique. Tout élément, même physique ou biologique, n'entre dans la composition d'un territoire qu'après être passé par le crible d'un processus de symbolisation qui le dématérialise en quelque sorte. Tout territoire social est un produit de l'imaginaire humain. (p. 8)

Le territoire serait donc une création en transformation constante de nature géographique, mais aussi construite dans l'imaginaire des individus qui l'habitent. Le

territoire social participerait à la construction d'une identité tout en étant lui-même construit à l'image de ses habitants. Le territoire (social) est à la fois un lieu, un mode de pensée, un mode d'action dans lequel un individu se reconnaît.

Selon Bonnemaïson (1981), le territoire est un espace symbolique et il est défini par la relation culturelle d'un groupe avec le maillage de son espace, c'est-à-dire son action de former un réseau. Pour lui, territoire et culture s'inscrivent dans la durée, car ils font partie d'une réalité mobile et liée aux circonstances. Le territoire est un espace vécu à travers une certaine vision et sensibilité (Bonnemaïson, 1981). C'est sans doute ce que veulent dire aussi les géographes Guy Di Méo et Pascal Buléon (2005) lorsqu'ils stipulent que « le territoire est souvent abstrait, idéal, vécu et ressenti plus que visuellement repéré » (p. 87). De cette dimension affective et humaine du territoire émerge une complexité.

À cet égard, le sociologue Yves Barel (1986) fait une mise en garde concernant les territoires en apparence simples : « En général, cette « simplicité » cache une redoutable complexité interne » (1986, p. 133). Un territoire peut être considéré comme un système complexe, car « il s'insère dans un système, au sein duquel il fonctionne selon une boucle de rétroaction avec la société (Hypergéô, 2005). Autrement dit, le territoire est une construction intellectuelle, mouvante, évolutive, floue (Moine, 2006). Cette idée de complexité permet de relativiser l'idée d'appropriation, souvent mise en avant dans les processus de territorialisation (Hypergéô, 2005). En géographie, l'appropriation est aussi une notion polysémique et centrale liée à l'espace, au territoire, à l'aménagement, etc. (Hypergéô, 2005). Elle s'étend sur deux registres opposés : d'un côté au registre de l'acquisition, de la prise de possession de l'autre au registre de l'exploration, de l'adaptation à l'espace qui relève plus de l'accomplissement de soi voire de l'émancipation (Hypergéô, 2005). Cette perspective systémique du territoire fait écho au territoire en création

chorégraphique, car « il s'agit des interrelations multiples qui lient ceux qui décident, perçoivent, s'entre-aperçoivent, s'opposent, s'allient, imposent et finalement aménagent (Moine, 2006).

De plus, un territoire peut être évolutif ou temporaire en se calant sur l'espace-temps d'un projet (Raffestin, 1986). Selon le géographe Frédéric Giraut (2005), les territoires évolutifs ou temporaires combinent pouvoir, représentations et pratiques. Il s'agit d'un pouvoir politique et opérationnel dans et sur l'espace. Les représentations (sociales) relève d'un « ensemble organisé et hiérarchisé des jugements, des attitudes et des informations qu'un groupe social donné élabore à propos d'un objet » et cet objet peut être un territoire (Abric, 1996, p. 11). Les représentations « définissent un cadre de référence commun qui permet l'échange social » (1996, p. 16). Les systèmes de représentation « guident les sociétés dans l'appréhension qu'elles ont de leur « environnement » » (Moine, 2006). Les pratiques sont relatives à l'application d'une discipline ou d'une connaissance, ou visent l'action concrète.

En résumé, mieux comprendre le phénomène de territoire commun signifie mieux comprendre toute la complexité des relations interpersonnelles et artistiques entre des collaborateurs pendant un processus de création chorégraphique. Ceux-ci agissant dans un espace physique et un contexte particulier et dont le but est de développer des connaissances corporelles, artistiques et esthétiques communes en vue d'éventuellement créer une œuvre.

2.1.1 Une perspective chorégraphique du territoire

Le territoire commun se rapproche de l'expression anglaise *commun ground* se traduisant par terrain d'entente ou littéralement par terrain commun, une expression

que Louppe utilise également. Tel que vu au chapitre I, l'auteure (2004) souligne que le territoire commun de cognition corporelle favoriserait l'entente dans les idées communes et leur pratique au sein d'une équipe artistique. Cette entente semble primordiale pour la chorégraphe Karine Denault : « mes équipes sont unies par une entente, une curiosité commune plus que par des expériences ou des acquis semblables. [...] Les acquis de chacun ne sont utiles que si on a une entente, outre l'envie de travailler ensemble » (Massoutre, 2007, p. 108).

De cette perspective artistique, le territoire commun de cognition corporelle pourrait s'apparenter à l'idée de conventions chez le sociologue Howard S. Becker (1988). Je décrirais brièvement les conventions comme un ensemble d'usages, de méthodes de travail, un savoir ou un savoir-faire qui évoluent et se transforment sans cesse et qui diffèrent selon les domaines artistiques. Selon Becker, les conventions visent à faciliter la coopération au sein d'une équipe artistique et procureraient « à tous les participants aux mondes de l'art les bases d'une action collective appropriée à la production des œuvres [...] » (Becker, 1988, p. 65). En résumé, le territoire commun permet de trouver un terrain d'entente. Toutefois, le mot terrain ne peut prétendre avoir la même ampleur sémique que le mot territoire.

Dans les écrits sur la création en danse, l'emploi du mot espace, outre l'espace comme paramètre du mouvement, est souvent utilisé. Par exemple, chez Gravel (2012), il est question d'espace de consubstantialité et chez Garzareck (2014), d'espace commun. Chez la chorégraphe Meg Stuart (Peeters, 2010), une cartographie du studio en « zones d'espace fictionnel » est parfois effectuée lors des répétitions et elle parle aussi d'espace du souvenir ou d'espace fonctionnel. Dans son ouvrage dédié au chorégraphe Dominique Bagouet, l'auteure Bengi Atesöz-Dorge (2012) fait allusion à un espace virtuel pour décrire l'œuvre chorégraphique : « Cet espace virtuel a sa propre existence. Il est une autre vie, une vie qui n'existe pas en elle-même, mais que

l'on crée ensemble » (p. 22). L'espace virtuel signifie donc que l'œuvre acquiert une forme d'autonomie, mais ne peut exister sans la dimension humaine et un travail commun. Si je fais un parallèle avec les concepts de territoire et d'espace cités plus haut, il y aurait alors l'espace de l'œuvre et le territoire de l'œuvre. Les deux s'imbriquant l'un dans l'autre. Même si une œuvre chorégraphique peut ne pas solliciter de présence humaine sur scène (danseur) comme dans la pièce du chorégraphe Christian Rizzo *100% polyester objet dansant n°(à définir)*², elle a assurément besoin, tout comme le territoire, d'une action humaine pour exister. C'est en cela que le terme « territoire commun », pour décrire le partage de cognition corporelle, prend tout son sens : dans sa dimension humaine et interactive. Et c'est pourquoi je ne dissocie pas le territoire commun de l'œuvre chorégraphique, bien que celle-ci ne représente qu'une partie visible du territoire. Autrement dit, tout ce qui a été vécu et partagé en studio entre les collaborateurs peut teinter l'œuvre, mais n'est pas l'œuvre.

À l'instar de la géographie, une approche systémique pourrait être pertinente pour observer le territoire commun, car la création chorégraphique sous-tend une complexité et une part d'incertitude telles qu'évoquées par Charmatz (2003) dans cette citation :

Un projet est évidemment relié à mes envies ou mes obsessions, mais il se définit au-delà de ce que je pourrais souhaiter ou savoir faire. Je le présente comme un projet qui me dépasse en partie, autant qu'il dépasse tous les participants. Je n'ai pas toutes les clefs, toutes les entrées, ni même l'énergie nécessaire pour le réaliser, je n'en connais pas la finalité ultime. (p. 86)

L'œuvre ne serait donc pas que le total des choix et des décisions d'un groupe et encore moins d'une seule personne. Cette vision de la création chorégraphique remet

² « L'origine du projet *objet dansant n° (à définir)* vient de l'envie de pouvoir présenter une danse où le corps-matière est absent. » Christian Rizzo (numeridanse.tv)

aussi en question de manière implicite l'idée d'auteur tout comme, en géographie, l'approche systémique remet en question la notion d'appropriation au sens d'acquisition. De cette perspective, personne ne peut prévoir la finalité d'une œuvre, pas même le chorégraphe, et personne ne peut donc prétendre en être l'auteur unique, car elle émerge d'une multitude d'actions et d'intentions humaines. Et cela, même si elles sont guidées par les envies ou les obsessions du chorégraphe. À l'instar du concept de territoire, un territoire commun peut donc être appréhendé à la fois comme un phénomène social et un système complexe. De par ses dimensions humaine, identitaire et imaginaire, la création chorégraphique a des points communs avec le concept de territoire, notamment ceux d'un espace vécu à travers une certaine vision et sensibilité artistiques et d'un désir des artistes de se reconnaître dans leur œuvre et de la défendre.

2.2 Une équipe artistique

L'Association des collèges communautaires du Canada (<http://www.accc.ca/>) définit une équipe comme un groupe qui travaille ensemble afin d'atteindre un but commun. Elle se caractérise aussi par un nombre restreint de personnes, des habiletés complémentaires, un but et des objectifs de performance communs, ainsi qu'une approche commune et un partage des responsabilités (<http://www.accc.ca/>). Selon Cauvin (2007), l'équipe « est le lieu où se développent les solidarités, où se renforcent les actions de chacun par le jeu des échanges, où s'unifie l'activité, où se crée un esprit commun » (p. 11). Une équipe est donc « un groupe psychosocial vivant et évolutif, une interdépendance consentie, où chacun apporte sa science, sa compétence, sa technique mais aussi sa personne » (Mucchielli, 2012, p. 13). La création chorégraphique est un travail d'équipe, c'est-à-dire qu'elle fait partie des arts collectifs qui réclament la coopération d'artistes chorégraphiques et/ou d'autres domaines artistiques et exigent de coopérer selon des modalités bien définies (Becker,

1988). Ainsi, le chorégraphe s'inscrit dans une « chaîne de coopération » (1988), car il dépend des danseurs, concepteurs, dramaturges, conseillers artistiques, etc. Autrement dit, l'œuvre chorégraphique est le fruit d'un travail interactif entre divers artistes formant une chaîne de coopération nécessaire à la production artistique et qui va au-delà des seuls interprètes et chorégraphes (Bottineau, 2010). À cet effet, le chorégraphe procède, en principe, à la sélection des membres de l'équipe artistique, qu'il choisit selon les expertises et les compétences requises (CQRHC, 2013). Les points suivants exposent les rôles de chorégraphe, de danseur et de conseiller artistique. Ces rôles artistiques que je décrirai représentent ceux des collaborateurs à cette étude.

2.2.1 Rôles et tâches du chorégraphe

Le dictionnaire de la danse définit le chorégraphe comme un « créateur d'œuvres ayant la danse pour principal langage » (Le Moal, 1999, p. 697). Cette définition assez générale suppose la variété des fonctions du chorégraphe et de son langage chorégraphique. Pendant le XX^e siècle, le rôle du chorégraphe s'est modulé au gré des questionnements liés à la danse, à la création et aux rôles du danseur dans la création de l'œuvre, mais aussi selon les modes de compositions utilisés. Le chorégraphe est un artiste qui poursuit une démarche artistique en développant un langage chorégraphique (CQRHC, 2013). Il fixe un cadre de recherche, de création et de réalisation chorégraphique en définissant les enjeux de création. Selon le statut et le contexte de création du chorégraphe (chorégraphe indépendant, compagnie, collectif), ses tâches peuvent être vastes allant de la création à la direction de production, au développement et à la promotion de l'œuvre (CQRHC, 2013).

En principe, le chorégraphe développe ou maîtrise certaines compétences artistiques, personnelles, interpersonnelles comme : faire preuve de créativité, d'audace, de ténacité, de jugement, d'aisance à communiquer verbalement, d'écoute, d'introspection, d'ouverture et de curiosité (CQRHC, 2013). Il doit aussi camper un rôle de gestionnaire et de *leader*, car souvent il conçoit les horaires de répétition, gère les conflits, prend les décisions artistiques et administratives (CQRHC, 2013). L'éventail de ses rôles et de ses compétences est en lien avec la complexité de la réalisation de l'œuvre chorégraphique. Selon Louppe (2004), il n'y a rien au départ de l'œuvre chorégraphique « le chorégraphe doit tout trouver en lui-même et en l'autre [le danseur] dans une relation spécifique » (p. 245). À cet effet, Atesöz-Dorge (2012) soutient que « le chorégraphe est la personne qui possède l'idée-mère, la graine de départ. Cette graine n'assure pas la finalité. Le chorégraphe doit cultiver l'idée-mère et il doit la faire grandir avec l'aide des autres » (p. 22). Ces « autres » sont ses collaborateurs, comme les danseurs, qui incarneront physiquement l'œuvre tout au long du processus de création et la porteront éventuellement sur scène.

2.2.2 Rôles et tâches du danseur

Selon mon expérience comme artiste du milieu de la danse contemporaine, le danseur peut porter plusieurs titres tels que : danseur, danseur-interprète, interprète-collaborateur ou interprète ou simplement collaborateur. Le danseur peut aussi convenir de son titre avec le chorégraphe et/ou le choisir lui-même en fonction des projets et des tâches qui lui sont demandées ou encore, au regard d'une vision artistique personnelle. Selon le Code de la propriété intellectuelle, la définition de l'artiste interprète, au sens large, peut être applicable au danseur :

(...) l'artiste interprète est celui qui 'représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un

numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes.’ Il n’est donc pas défini en tant que personne, mais au travers de son activité, comme le souligne Patrick Tafforeau : ‘La définition du titulaire du droit passe par celle de l’objet de ce droit’. (Vinant, 2014, p. 2)

Dans le cadre de ma recherche-crédation, j’utilise le titre de danseur pour faire référence aux artistes interprètes et celui de collaborateurs pour faire référence à l’ensemble de l’équipe artistique.

À l’instar du chorégraphe, le danseur doit faire preuve de compétences artistiques et de qualités humaines multiples. Ayant été formée en interprétation et participant à l’occasion à des projets à titre d’interprète, je dirais que ce métier exige une capacité d’écoute et d’observation ainsi que de faire preuve de patience et de diplomatie. J’ajouterais également qu’il est fortement encouragé, par les enseignants ou les lieux de formation, d’être polyvalent afin de répondre aux exigences du métier, c’est-à-dire détenir une grande maîtrise de plusieurs techniques en danse et d’avoir de grandes habiletés en improvisation voir même en création. La maîtrise du chant, du théâtre, du cirque ou de diverses techniques somatiques peut aussi être un atout important. Je complèterais avec l’importance de la capacité d’adaptation du danseur à diverses écritures chorégraphiques et divers environnements de travail ainsi que de posséder une culture chorégraphique variée (Bienaise, 2015).

De plus, le rôle du danseur peut fluctuer pendant un processus de création. Il peut convenir d’un « certain rôle » au sein d’une création en fonction de la demande du chorégraphe, mais peut aussi choisir des projets artistiques en fonction du rôle qu’il veut lui-même camper. Toutefois, « conçus théoriquement, les rôles du danseur ne restent pas les mêmes tout au long d’un processus mais sont plutôt en mouvance, le danseur voyageant entre les diverses exigences de chacun » (Fortin et Newell, 2008,

p. 92). Ainsi, les chercheuses Sylvie Fortin et Pamela Newell (2008) ont défini quatre rôles possibles chez le danseur qui ne sont ni normatifs, ni figés :

L'exécutant : Il s'agit d'un rôle plutôt passif dans le processus créateur. Son objectif principal est de reproduire les mouvements et leurs significations comme le demande le chorégraphe.

L'interprète : Il s'agit d'un rôle de médium entre le chorégraphe et le public. Il a une plus grande liberté pour interpréter le sens de la gestuelle générée par le chorégraphe et pour l'exécuter. Il s'approprie le mouvement via un dialogue avec le chorégraphe.

Le participant : Il est apprécié pour son individualité, sa personnalité, son physique et son vécu. Il sera sollicité pour la création de l'œuvre par l'utilisation de l'improvisation ou d'exercices de composition.

L'improvisateur : Ce rôle privilégie la composition spontanée.

Peu importe les rôles du danseur au sein d'une création chorégraphique, ce dernier « est un artiste à part entière dont l'art possède une grande part d'insaisissable et dont l'œuvre en soi reste obscure » (Gravel, 2012, p. 19). Chez Louppe, « l'écriture [*chorégraphique*] s'engage dans et par le corps du danseur » (2004, p. 73). Selon Gravel (2012), le danseur incarne l'œuvre chorégraphique, mais son interprétation est aussi œuvre et ainsi, « l'œuvre chorégraphique et l'interprétation du danseur se confondraient pour ce dernier en un seul et même objet » (p. 25). Pour Charmatz (2003), une création chorégraphique est même pensée en fonction des interprètes, « les rôles ne sont pas interchangeables » (p. 40). Selon lui, l'absence d'un interprète peut modifier drastiquement un projet chorégraphique. Ainsi, le rôle du danseur peut varier d'un processus de création à l'autre ou au sein même d'un processus afin de

répondre aux exigences d'une écriture chorégraphique. En parallèle, le danseur incarne également un rôle déterminant au sein de l'œuvre. De par sa singularité et son apport créatif, le danseur peut agir sur l'écriture dramaturgique.

2.2.3 Rôles et tâches du conseiller artistique

À l'instar du danseur, le praticien qui occupe le rôle de conseiller artistique peut se définir sous plusieurs titres : répétiteur, assistant du chorégraphe, directeur des répétitions, directeur d'interprètes, œil extérieur et/ou dramaturge (CQRHC, 2013). Toutefois, « il appartient à l'artiste de négocier son titre, lequel peut varier selon ses compétences, l'approche qu'il privilégie, le type de projet auquel il collabore et la nature des tâches qui lui sont attribuées » (2013, p. 4). Dans le cadre de ma recherche-création, j'ai convenu avec ma conseillère artistique de son titre au regard de mes besoins artistiques et de sa vision personnelle de sa pratique. Pour des raisons de clarté, j'utiliserai donc ici le terme de conseiller artistique en y englobant le rôle de répétiteur et de dramaturge.

Dans son mémoire de maîtrise, Sophie Michaud (1996) explique que le conseiller artistique est à mi-chemin entre le chorégraphe et l'interprète, ayant un rôle d'intermédiaire, de consultant et/ou de complice :

Proche confident du créateur, il est souvent invité à livrer ses impressions sur le matériel chorégraphique. Selon la complicité qu'il entretient avec le chorégraphe, son opinion ira parfois jusqu'à influencer les décisions relatives à l'ensemble de la production. (p. 4)

À cet effet, la conseillère artistique Ginelle Chagnon souligne : « Je suis entre la pièce et le chorégraphe, entre la pièce et l'interprète. Je travaille pour la pièce » (Massoutre, 2000, p. 197). Le conseiller artistique est donc un collaborateur à part entière au sein d'une équipe artistique et son rôle implique les tâches les plus diverses. Par exemple, pour Cools (2009), il reste davantage, au début du processus de création, dans l'acte réceptif du témoin qui se caractérise par une présence et un regard dont l'énergie influence déjà par son attention le dialogue entre le chorégraphe et ses collaborateurs. Sa principale tâche est alors d'observer et d'écouter (Michaud, 1996). Massoutre (2000) observe que le travail du conseiller artistique est avant tout « une manière d'être là, dans la nuance, à côté du verbe. Sa participation à la création met en action l'inconscient, les sensations et la relation avec chacun » (p. 196). Le conseiller artistique peut également jouer un rôle de modérateur, facilitant et stimulant la communication dans l'équipe tout en maintenant une forme d'objectivité (Cools, 2009). Il devient alors un agent de liaison dont les outils de communication, au plan verbal et non-verbal, doivent constamment être affinés et adaptés selon les projets. Il est aussi celui par qui transitent différentes informations entre le chorégraphe et ses collaborateurs.

Selon Cools (2009), si le chorégraphe en exprime le besoin ou si le processus de création l'exige, il peut s'impliquer dans l'articulation des idées, dans l'organisation ou la restructuration du processus, « à la façon d'un monteur au cinéma, c'est-à-dire en contribuant, sans intervenir sur le matériel chorégraphique ou le « sujet » du chorégraphe » (p. 3). En résumé, le conseiller artistique participe et contribue, à titre de confident, de modérateur, d'œil extérieur, parfois de créateur à l'œuvre chorégraphique en maintenant un rôle d'intermédiaire entre le chorégraphe, les collaborateurs et l'œuvre. Ainsi, une équipe artistique est composée de collaborateurs campant des rôles aux multiples facettes et dont les tâches peuvent fluctuer et varier selon les projets de création. Les sections suivantes présentent le processus de

création chorégraphique ainsi que les dynamiques de création qui peuvent découler de ce travail d'équipe et la relation spécifique qu'un chorégraphe entretient avec le danseur et les autres collaborateurs.

2.3 Le processus de création en danse

Je tiens à préciser que cette section, sur le processus de création, n'est pas exhaustive. J'ai choisi des auteurs dont la vision artistique me semblait pertinente à ma question de recherche. Tout d'abord, qu'est-ce qu'un processus de création? Le processus de création relève avant tout de l'artistique, c'est-à-dire « se réfère à un faire, ainsi qu'au résultat de ce faire, à savoir l'œuvre d'art » (Schaeffer, 2015, p. 316). Selon les chercheurs Gosselin, Potvin, Gingras, Murphy (1998), le processus de création en art relève d'un « phénomène qui se déroule dans le temps et qui comporte un début, un développement et un aboutissement » (p. 648). C'est une démarche où différentes phases interagissent, la progression se faisant de manière spiralée (Gosselin *et al.*, 1998). Pour ces chercheurs, le processus de création est divisé en trois phases (celles d'ouverture, d'action productive et de séparation) qui se succèdent itérativement dans le temps. Trois mouvements (l'inspiration, l'élaboration et la distanciation) interagissent avec ces phases de création, chacun d'eux caractérisant une des phases en particulier, mais jouant un rôle dans l'ensemble du processus (Gosselin *et al.*, 1998). De son côté, Cools (2014) conçoit le processus de création comme une boucle qui fonctionne autour de quatre pôles agissant dans cet ordre : perception, intuition, articulation et expérience. En résumé, cette boucle commencerait par la perception de quelque chose d'extérieur à nous, l'intuition de cette chose encore inconnue nous amenant vers l'action afin d'articuler cette intuition en une idée concrète puis à expérimenter et à réaliser cette idée.

Dans le Référentiel pour le développement et l'évaluation de la compétence à créer en danse au collège et à l'université (Fortin, Gosselin *et al.*, 2014), le processus de création en danse ou ce qu'on appelle aussi la démarche de création est défini comme un cheminement d'élaboration d'une réalisation artistique se définissant principalement à travers six actions mobilisatrices :

Développer une présence à soi, au monde et à l'expérience ; explorer le geste chorégraphique ; organiser le temps, l'espace et le matériel de création ; collaborer/co-construire l'œuvre avec ses partenaires ; réfléchir/analyser son travail, des démarches et des œuvres ; choisir/mettre en forme l'œuvre. (p. 43)

Selon Charmatz (2003), il s'agit pour le chorégraphe de : [...] « cerner cette mixture d'envies, de sensations, d'idées, de formes, de voix, cette imbrication de sous-textes qui motivent nos élans, l'épaisseur sensible et hésitante des fors intérieurs » (Charmatz et Launay, 2003, p. 39). Il ajoute à cela l'importance d'une préparation du processus de création : « Le travail se construit au préalable au travers de multiples étapes. La première, bien en amont du studio, consiste à penser l'ensemble du projet, les directions et les partis pris esthétiques » (Charmatz et Launay, 2003, p. 39). Selon le chorégraphe, on prend trop souvent en compte le studio comme lieu de révélation. Il se questionne donc sur la suffisance de la seule réunion d'individus talentueux pour effectuer un projet.

Pour Fontaine (2004), le processus de création est tout ce qu'il y a entre le moment où le chorégraphe décide d'un projet et la première représentation. C'est aussi pendant le processus de création que le projet devient chorégraphie ce qu'elle nomme le devenir-œuvre. Autrement dit, c'est lors du processus de création qu'une œuvre prend forme grâce au travail de l'équipe artistique. Selon Louppe (2004), le processus de création représente le moment où le chorégraphe va inventer une corporéité ou du moins, va élire dans les corps des danseurs « déjà travaillés et conscients une corporéité en

résonance avec son projet » (p. 246). Autrement dit, la corporéité partagée, pendant le processus de création, se développe avec et au contact du danseur et dépasse la simple subjectivité du chorégraphe. Plus précisément, il s'y opèrerait une forme de transsubjectivité qui se réfère au moment où « le chorégraphe va partager son idée avec les danseurs, qui vont devenir la chair même de son désir » (Louppe, 2004, p. 250). Après quoi, s'engage un travail de groupe qui « par réactions, au sens chimique du mot, de corps en corps, de conscience en conscience, des questions et des réponses seront renvoyées en autant de miroitements furtifs, que le chorégraphe captera pour en distiller l'essence des actes » (Louppe, 2004, p. 250). De son côté, l'interprète, chorégraphe et chercheuse Enora Rivière (2010) évoque de manière poétique la nature du processus de création en parlant d'émergence :

Tu sais pertinemment que les choses émergent, surgissent depuis un contexte, au contact des autres, que si créativité il y a, elle se situe dans cet intervalle, ce dialogue entre toi et ce qui t'entoure, la manière dont tu vas agencer chaque nouvelle situation et que tu n'es pas et que tu ne peux pas être seul responsable de cela, parce que ce serait extrême, invivable, insupportable comme charge. (p. 81)

Tel que mentionné plus haut, cette citation met en relief la dimension interactionnelle avec soi, les autres et l'environnement et rejoint également le concept de territoire social. Bottineau (2010) qualifie aussi le processus de création chorégraphique comme « une activité collective dont le succès dépend pour partie du bon fonctionnement des accords collectifs entre différents participants qui partagent les mêmes conventions (artistiques, professionnelles, esthétiques, etc.), et ce durant plusieurs semaines » (Para. 16). D'où mon intérêt pour approfondir le phénomène de territoire commun : Comment se développent ces accords collectifs? Quelles sont ces conventions?

2.4 Les différentes relations de travail en danse

À l’instar des rôles des membres d’une équipe artistique, les relations de travail en danse contemporaine lors d’un processus de création sont toutes aussi variées et fluctuantes. Elles peuvent être influencées par le mode de gestion du projet, les approches de création ou encore par la vision artistique du chorégraphe et des collaborateurs. Cette section fait un survol de ces relations de travail à travers les paroles de chorégraphes, danseurs, conseillers artistiques et chercheurs. J’aborderai cette section sous trois différents aspects : les rapports vertical et horizontal dans les relations de travail ; la relation chorégraphe/collaborateurs vécue comme une rencontre ; les différentes approches de création et leur influence sur les relations de travail.

2.4.1 Les relations de travail : entre verticalité et horizontalité

Dans les écrits sur la danse contemporaine, les relations de travail sont souvent décrites à travers un rapport vertical (hiérarchique) ou un rapport horizontal (démocratique). Dans une perspective sociologique, le rapport hiérarchique est caractéristique de la société moderne centrée sur l’individu et fondée sur la distinction, la morale, le contrat social et la fonction (Maffesoli, 2000). Au sein de la socialité post-moderne, les rapports se font plus horizontaux, car fondés sur le partage d’affects, la proximité, l’éthique et les « affinités électives », mais aussi sur la personne ou *persona* associée à l’idée de rôle (Maffesoli, 2000). À cet effet, le rapport vertical en danse contemporaine serait porteur d’un héritage provenant plutôt du ballet classique, des compagnies dites « traditionnelles » et de la *Modern dance* et le rapport horizontal, de la communauté de la *Post-modern dance* (Bottineau, 2010). Ces rapports se modulent aussi selon les diverses formes d’organisation (compagnie, collectifs, etc.) et la dynamique de travail peut aussi naviguer entre les deux. Par

exemple, Bottineau (2010) a observé que dans un rapport vertical, « le chorégraphe centralise les informations et prend les décisions finales, qu'il transmet au groupe social qui l'entoure », [...] il « est en position d'imposer ses orientations, ses décisions et toute une série de règles (c'est par exemple lui qui dicte les horaires, les pauses, etc.) permettant de maintenir un cadre commun à la vie de groupe » (Para. 35). Toutefois, la collaboration, l'ouverture et les échanges provenant de rapports horizontaux peuvent être présents. Dans son étude visant à faire un rapprochement entre la communauté de la danse contemporaine et la socialité post-moderne (notion développée par le sociologue Michel Maffesoli (2000), la chercheuse Chloé Charliac (2008) stipule que l'organisation de la création chorégraphique se structure plutôt de manière horizontale :

[...] même si chaque pôle créatif est autonome (chorégraphie, lumière, son, vidéo...), chacun est en droit de formuler une idée ou d'émettre un avis sur ce qui est proposé. Cette interdépendance prend corps lors des séances de "debrief" [*sic*] qui réunissent tous les membres de l'équipe afin qu'ils puissent discuter de ce qui vient d'être créé. Ainsi, l'avis de chacun va être pris en compte. Ce type de fonctionnement va renforcer le sentiment d'appartenir à une entité, voire à une communauté chorégraphique, puisque chacun prend part à la totalité de la création. (p. 142)

Les recherches respectives de Bottineau (2010) et Charliac (2008) démontrent, qu'à l'instar des rôles du danseur, les relations de travail peuvent être fluctuantes et peuvent naviguer d'un rapport à l'autre pendant un même processus. Néanmoins, au delà des rapports utilisés, il est souvent question de rencontre et de collaboration en danse qui, au sens large, relève du partage et du mélange d'idées dans le but de leur donner une forme (Rousier, 2003).

2.4.2 Une relation à l'altérité

Tel que vu au chapitre I, pour certain chorégraphe, la création est vécue comme une rencontre artistique lui permettant de nourrir son univers esthétique. La chercheuse Julie Perrin (2007) évoque, chez Odile Duboc, le besoin évident pour la chorégraphe « de faire appel à des interprètes susceptibles de bousculer son esthétique. C'est une façon de la nourrir sans cesse. Un jeu donc à différents niveaux du dispositif de création ou de reprise entre reconnaissance et altérité, entre familiarité et étrangeté » (p. 165). Pour Denault, la rencontre avec un interprète peut carrément modifier ses méthodes, ses attentes et ses résultats (Massoutre, 2007, p. 107). De son côté, Meg Stuart témoigne d'une transformation pouvant susciter des préoccupations identitaires:

À partir de *Splayed Mind Out*, j'ai pu prendre plus de distance et reconnaître que mon vocabulaire de mouvements passait par les danseurs, qu'ils se l'approprièrent et l'influençaient, qu'ils faisaient évoluer mon travail. Cela n'allait pas sans quelques crises, bien sûr : j'avais l'impression de perdre ma propre langue. Mais était-ce la mienne? Est-ce que je possède cette langue ou cette manière de danser? Qui suis-je physiquement? (Peeters, 2010, p. 25)

La rencontre peut aussi supposer l'idée de conflits ou tensions au sein d'un processus de création. Par exemple, Denault ressent parfois des réticences de la part des collaborateurs pendant le processus de création, mais elle soutient que cela finit par devenir stimulant (Massoutre, 2007). Selon elle, chacun est responsable de la création, donc le résultat vient de la participation et de l'implication personnelle. Pour cette chorégraphe la relation chorégraphe-danseur traditionnelle ne lui parle pas. Elle préfère donner de la place à un interprète et voir comment il réagit et se servir de ses réactions, ce qui la stimule davantage : « Nous nous servons les uns des autres » (Massoutre, 2007, p. 107). Du conflit émerge donc une stimulation, une effervescence artistique. Pour la chorégraphe Catherine Tardif, les conflits interpersonnels sont

relatifs à la création artistique : « Il n'y a pas de zones, dans un studio, où l'on puisse d'emblée s'accorder ; on a affaire à un mélange sournois de solidarité et d'individualité, dans des directions très polarisées » (Massoutre, 2004, p. 154). Selon elle, bien que la solidarité soit au cœur de la relation entre chorégraphe et interprète, « il apparaît aussi quelque chose de plus fondamental que la solidarité : il arrive souvent qu'on ne se comprenne pas, et il n'existe pas de mots pour dire cela » (2004, p. 154). C'est dans cette absence de mots pour décrire cette incompréhension que l'étude du phénomène de territoire commun me semble pertinente.

2.4.3 Entre liberté et cadre

L'interprète et chercheuse Manon Levac (2006) a défini deux approches teintant la dynamique entre le chorégraphe et le danseur en processus de création : l'approche directive et l'approche incitative. Elle décrit ces deux approches ainsi :

Dans l'approche directive, le chorégraphe conçoit au départ le matériel gestuel et l'enseigne au danseur. [...] L'approche incitative, semi-dirigée ou ouverte, [...] plonge le danseur dans la recherche brute et la production de matériel gestuel mais à des degrés divers, selon le mode semi-dirigé ou ouvert. (2006, p. 46-47)

Selon Levac (2006), la première approche induirait une « dynamique de travail avec le chorégraphe dans le rôle de l'émetteur et le danseur, dans celui de récepteur » (p. 46). Il y aurait parfois dans cette dynamique une espèce de fascination fertile et inspirante entre le chorégraphe et le danseur. Cette approche se caractérise aussi par « un échange dynamique subtil se dessinant au gré d'adaptations légères (Levac, 2006, p. 47). De la deuxième approche découlerait un dialogue verbal et physique servant de terrain à la création gestuelle et chorégraphique où « échanges et réajustements entre le chorégraphe et les danseurs nourrissent la dynamique de travail

et ponctuent la construction de la pièce » (Levac, 2006, p. 47). Ces approches utilisées en studio sous-tendent l'idée d'un certain encadrement plus ou moins ouvert de la part du chorégraphe qui se préparerait en amont du processus de création. Tel que vu plus haut, Charmatz (2003) soulignait l'importance de la préparation chez le chorégraphe. Selon lui, le travail en studio peut avoir lieu sur un fond déjà délimité afin d'avoir l'esprit plus clair au moment de l'expérimentation avec toutes les personnes engagées dans le projet :

[La] réflexion en amont dégage le travail en studio plus qu'il ne l'obstrue. Elle permet surtout aux relations chorégraphe/interprètes de se déployer. Le manque de contenu les placerait en face à face, les enfermerait dans le huis-clos d'une relation binaire si le projet ne s'avérait pas suffisamment fort pour les « embarquer » tous. (Charmatz et Launay, 2003, p. 39)

Autrement dit, la préparation et la réflexion du chorégraphe seraient une condition favorable à une triangulation entre les collaborateurs, le chorégraphe et l'œuvre. Bienaise (2015) approfondit cette idée dans sa thèse de doctorat dont l'étude porte sur les défis et les enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et la mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine. Cette étude l'a amenée, entre autres à faire un lien entre son processus d'adaptation en tant qu'interprète et sa relation à l'œuvre. À la lumière de ses résultats, elle relève trois formes de triangulation qui peuvent survenir entre elle, le chorégraphe et l'œuvre : tardive, initiale et oscillante. Je m'intéresserai ici surtout à ses résultats concernant cette triangulation en faisant un bref survol. Ce faisant, lors d'une triangulation tardive, Bienaise remarque que son attention est d'abord portée sur la relation au chorégraphe. Au fur et à mesure du processus de création, son attention se portera au fond et à la forme de l'œuvre. Lors d'une triangulation initiale, l'œuvre est au cœur de la relation chorégraphe/interprète. Dès le début du processus de création, son attention est portée sur l'œuvre dans une relation chorégraphe/interprète basée davantage sur un travail ouvert sur l'échange de points

de vue. Lors de la triangulation oscillante son attention alterne du geste à l'œuvre et de l'œuvre au geste.

Les relations de travail en danse relèvent donc d'une dimension artistique, mais aussi interpersonnelle. À l'instar du territoire en géographie, il en ressort un contexte fait à la fois de conflits, de négociations, de partage et d'ouverture. Bottineau (2010) décrit très bien le travail de création et les enjeux qui lui sont liés :

Les chorégraphes mènent des projets avec les interprètes, partagent des objectifs, et c'est dans la division du travail que chacun affirme sa personnalité. Inscrits dans un régime de singularité, les artistes se confrontent à ce défi des sociétés modernes : créer de l'« être ensemble » sans diluer leur individualité dans une entreprise collective, sans avoir la sensation d'enfermement vis-à-vis de l'Autre. Dans un même espace incarnant une forme de mobilité identitaire, les chorégraphes sont à la fois seuls et avec ces Autres. (Para. 41)

De ces enjeux liés à la création chorégraphique, comme la reconnaissance des collaborateurs ou la gestion d'un groupe, provient un désir de « réaffirmer un idéal de vivre-ensemble » (Bottineau, 2010). Ma recherche-crédation vise, entre autres à réaffirmer cet idéal au sein de ma pratique artistique à travers l'exploration du territoire commun, mais aussi à comprendre comment je peux optimiser mon travail de création, c'est-à-dire le « faire-ensemble ». Ce faisant, j'exposerai au chapitre suivant la méthodologie sur laquelle je me suis appuyée pour encadrer ma recherche-crédation.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE

Tel que mentionné au premier chapitre, ma recherche-crédation vise à mieux saisir et à nourrir l'expression « territoire commun de cognition corporelle » utilisée par Laurence Louppe dans son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*. Ma question de recherche s'articule ainsi : **Quelles sont les conditions favorables et les modalités productives d'un territoire commun au sein d'une équipe artistique lors d'un processus de création chorégraphique?** Elle soulève également une sous-question : **Quels sont les impacts du territoire commun sur l'équipe artistique et le travail de création?** Le chapitre précédent a permis d'approfondir les repères théorisants entourant ma question de recherche. Ainsi, j'ai pu faire un parallèle entre le concept de territoire et la création chorégraphique grâce aux écrits du domaine de la géographie et du domaine de la danse. Ce faisant, un processus de création chorégraphique, tout comme un territoire, est une relation à l'altérité combinant pouvoir, représentations et pratiques. À l'instar d'un territoire, le processus de création chorégraphique peut s'observer comme un système complexe où le résultat (l'œuvre chorégraphique) dépasse la somme des parties.

Le chapitre qui suit présente la méthodologie sur laquelle je me suis appuyée pour mener ma recherche-crédation. Il sert à identifier et décrire le contexte qui a engendré le phénomène de territoire commun : le qui, le quand, le où et le comment. Tout d'abord, j'exposerai ma posture épistémologique. Puis, je ferai la description de mon processus de création chorégraphique, c'est-à-dire mon terrain de recherche sur lequel a été menée mon étude ainsi que la présentation des collaborateurs. Ensuite, je décrirai les modalités de la production de données suivies de la méthode d'analyse des résultats. Enfin, je terminerai avec les considérations éthiques de la recherche-crédation.

L'artiste en arts visuels Sophia L. Burns soutient qu' « il est vital que, dans un premier temps, l'artiste-chercheur retrouve ses appartenances, ses atavismes, ses habitudes, son histoire, ses rites, voir ses us et coutumes dans l'art et en fonction de sa discipline » (Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 61). Tel que suggéré par cette artiste, j'ai entrepris cette introspection grâce à l'écriture de mon introduction. Ce qui m'a permis de faire des liens entre mon histoire personnelle, mon parcours professionnel et ma démarche artistique et ainsi, mieux choisir la méthodologie qui me convienne. Cela m'a aussitôt menée vers une démarche auto-poïétique, observant à la fois ma pratique artistique et mon processus de création, ce qui m'a conduite à : me situer dans le paradigme qualitatif en épousant certaines idées du courant constructiviste ; m'inspirer de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la production de données ; adopter la méthode d'analyse thématique et d'analyse en mode écriture. En vue de répondre à ma question de recherche, j'ai mis en place, à titre de chorégraphe, un processus de création avec la participation de trois danseurs(es) et une conseillère artistique. De ce processus ont émergé trois études se regroupant sous le projet *Mon corps est un film*.

3.1 Paradigme qualitatif d'inspiration constructiviste

Ma recherche-crédation se situe dans le paradigme qualitatif et s'inspire du courant constructiviste. Selon les chercheurs Monik Bruneau et André Villeneuve (2007) :

La recherche qualitative fait appel à la souplesse d'ajustement pendant son déroulement [...] La souplesse porte aussi dans la construction progressive de l'objet de recherche qui se définit sur le parcours méthodologique et se précise selon le glanage des données et les exigences du contexte. (p. 48)

Pour eux, bien que le chercheur ait une question de recherche au préalable, il consent dès lors à ce que son objet d'étude subisse les influences du milieu et du contexte. Le modèle constructiviste est utilisé lorsque le but de la recherche est de comprendre un phénomène (Bruneau et Villeneuve, 2007), ce qui est le cas de ma recherche-crédation qui vise à comprendre le phénomène de territoire commun lors d'un processus de création chorégraphique.

À la lecture d'un article du chercheur Ron Levy (1993) sur les méthodes qualitatives, plusieurs idées du courant constructiviste m'ont semblé pertinentes dans le cadre de cette étude, en particulier celle selon laquelle l'observateur est aussi créateur et qu'il est incorporé dans, à travers et parmi les phénomènes créés et observés par lui-même. Ma posture de chercheuse et de chorégraphe m'a placée à la fois comme observatrice du phénomène de territoire commun tout en y participant activement en tant que créatrice de l'œuvre. De plus, Lévy ajoute que « la connaissance prend forme à l'intérieur d'une interaction entre les sujets, les objets et les projets [...et elle] émerge d'un processus humain continu de construction et de reconstruction » (1993, p. 94).

Dans le cadre de ma recherche-crédation, la compréhension du phénomène de territoire commun a pris forme dans les multiples interactions entre les membres de l'équipe artistique et le projet. La nature du phénomène a donc émergé d'un processus humain subjectif et fluctuant, influencé directement par le contexte, les individus et leur perception du monde vécu. À cet effet, les chercheurs Green et Stinson (1999) stipulent que :

Les post-positivistes ont tendance à croire que la réalité est socialement construite, que nous construisons la réalité selon comment nous nous positionnons dans le monde, et comment nous voyons la réalité et la vérité est liée à la perspective dans laquelle nous recherchons. (p. 93)

Ce qui signifie que la connaissance que j'ai tirée de cette recherche n'est absolument pas quantifiable. Tout comme le paradigme qualitatif le prône, la connaissance relève de données empiriques. De plus, dans un processus constructiviste, « l'investigation, l'investigateur et les investigués sont en continuelle évolution » (Lévy, 1993, p. 98). En l'occurrence, ma recherche-crédation se base sur un processus évolutif qui a été vécu comme un processus d'investigation afin de mieux comprendre le phénomène de territoire commun. S'il était repris à nouveau avec les mêmes conditions ou s'il faisait l'objet d'une nouvelle investigation, avec une nouvelle équipe de création et un nouveau contexte, cela générerait assurément de nouvelles significations.

C'est cet aspect évolutif qui rend à mes yeux ma recherche-crédation intéressante : la multiplicité des résultats possibles. Pour les constructivistes, il n'existe pas une réalité mais des réalités multiples, qui sont le produit de constructions mentales individuelles ou collectives et qui sont susceptibles d'évoluer au cours du temps (Lévy, 1993). Cela signifie que la connaissance et la compréhension d'un phénomène prennent essence dans le monde vécu (Lévy, 1993). D'un point de vue constructiviste, le vécu offre la capacité de construire de la connaissance :

La connaissance est une réalité construite par l'interprétation qu'on lui donne au regard du contexte auquel elle appartient. [...] On s'intéresse au sens, à la signification de réalités complexes, telles qu'elles sont vécues par ses acteurs sur des territoires inexploités, ou presque vierge, pour prendre en compte les modes de réception (comment sont perçus la réalité, un évènement? quel en est le sens?), pour saisir la dynamique de changement (du processus de création, de médiation, de formation, d'apprentissage) et les processus d'adaptation de cette matière vivante, soumise aux contraintes matérielles, créatrices, financières. (Bruneau et Villeneuve, 2007, p. 44-45)

Cette citation est propre aussi à la vision qualitative de la recherche concevant qu'il existe de multiples constructions de la réalité. Ainsi, toute ma recherche-crédation se

concentre sur le phénomène de territoire commun à partir de ma perspective, de celle des collaborateurs en relation avec un projet et un contexte artistiques particuliers.

3.2 Processus de création

Le fait de me plonger à titre de chorégraphe dans un processus de création me semblait être la meilleure option afin d'observer et mieux comprendre le phénomène de territoire commun. Toutefois, je ne voulais pas que ce processus soit mené jusqu'à la production sur scène d'une œuvre achevée. Le terrain de recherche a donc été un processus de création sans la pression de créer une œuvre aboutie. Bien qu'il y ait eu une présentation du travail de recherche devant un jury et un public invité, cette présentation était informelle, c'est-à-dire sans éclairage, sans technique ni écriture dramaturgique. La section suivante exposera les paramètres entourant le processus de création, présentera les collaborateurs à la recherche-crédation, décrira les études qui en découlent ainsi que les modalités de création utilisées.

3.2.1 Paramètres du processus de création

Le processus s'est déroulé dans les studios du Département de danse de l'UQAM sur dix semaines : entre mai et septembre 2015. Un horaire de répétitions a été élaboré au préalable et selon les disponibilités de chacun des collaborateurs (voir Annexe A). Il m'est arrivé de modifier ou d'annuler des répétitions au besoin. La majeure partie des heures de répétition a été dédiée au travail de groupe, mais des séances individuelles ou en duo ont eu lieu. Les répétitions se déroulaient le matin, l'après-midi ou en soirée. Elles duraient trois ou quatre heures incluant une pause de quinze à vingt minutes.

Tableau 1
Total des heures de répétition pendant le processus de création

Durée totale du processus de création	128 heures
Total des heures de la chorégraphe (Amélie)	125 heures (J'ai été absente à une répétition pour des raisons de santé)
Total des heures des danseurs - Caroline 94 heures - Karina 109 heures - Patrick 107 heures	Entre 94 et 109 heures (séances individuelles, en duo, en groupe)
Total des heures de la conseillère artistique (Sophie)	50 heures
Total des heures en groupe (les cinq)	40 heures

Le nombre d'heure de répétition est assez représentatif des processus de création en milieu professionnel en général. Sur les dix semaines, nous n'avons eu qu'une seule semaine intensive de travail, c'est-à-dire des répétitions en matinée et en après-midi, suivie d'une longue pause en juillet et en août. Par conséquent, chacun a pu prendre du recul par rapport à la création et se reposer. De mon côté, cela m'a aussi permis de faire un aller-retour entre la pratique et la réflexion en procédant à quelques analyses des données produites pendant les périodes de pause.

3.2.2 Présentation des participants à la recherche-crédation : les collaborateurs

Pour mener mon étude, j'ai choisi des artistes qui pratiquent le métier de danseur et de conseillère artistique dans le milieu de la danse contemporaine et avec qui j'avais le désir de collaborer (voir Annexe B). Il s'agit des danseuses Caroline Gravel et Karina

Iraola, du danseur Patrick Lamothe et de la conseillère artistique Sophie Michaud. Mes critères de sélection étaient en lien avec mes valeurs artistiques et interpersonnelles en situation de création et ont guidé mon choix dans la composition de l'équipe artistique : choisir des personnes ouvertes à la recherche et à la discussion. Il était également important pour moi de choisir des personnes dotées d'un sens de l'humour, car mon univers chorégraphique est très marqué par l'autodérision et j'ai aussi besoin, en général, de pouvoir rire avec les gens qui m'entourent et donc mes collaborateurs. J'ai alors pris soin de vérifier si ces critères pouvaient être comblés lors de ma première rencontre avec chacune d'elles.

Tout d'abord, j'ai opté pour une équipe de collaborateurs ayant tous une expérience professionnelle de plus de dix ans par désir de travailler avec des artistes matures maîtrisant « tous, de façon approfondie, un grand éventail de savoirs corporels » (Louppe, 2004, p. 256). Ayant vécu plusieurs processus de création, ils étaient aussi susceptibles d'avoir développé une réflexion sur leur métier pouvant ainsi, nourrir ma recherche-crédation de manière significative. Par exemple, Caroline et Sophie partagent un intérêt pour la recherche autour de la collaboration et possèdent toutes deux une maîtrise en danse. Sophie a entamé récemment des études au Doctorat en études et pratiques des arts et Karina poursuit des études à la maîtrise. Patrick n'a pas de bagage universitaire, mais il est très intéressé par la recherche et cette particularité permettait de varier les points de vue.

Ensuite, mes critères de sélection étaient à peu près les mêmes que ceux issus de ma pratique artistique professionnelle. J'ai choisi des danseuses et un danseur que j'avais déjà vus sur scène. Ce sont des artistes qui ont fait partie de projets dans lesquels ils ont été amenés à improviser et à créer. Ils ont tous une expérience pluridisciplinaire et une aptitude à travailler avec la voix. Je les ai aussi choisis pour leurs qualités artistiques. Chez les danseurs, j'apprécie leur rapport à la gravité, leur énergie et pour

certaines, leur capacité à incarner un corps dramatique. Chez Sophie, j'apprécie également son énergie, la pertinence de ses réflexions, sa franchise et son engagement constant et entier dans le travail de création.

Enfin, ce sont tous des artistes qui m'inspirent et nourrissent mon imaginaire. Aussi, je savais que je partageais déjà une complicité artistique et interpersonnelle avec Sophie et Karina, car j'avais eu l'occasion de collaborer avec elles auparavant. Je connaissais Caroline et Patrick surtout comme artistes sur scène. Sophie et Caroline se connaissaient aussi déjà, car elles avaient souvent travaillé ensemble sur d'autres projets. Toutefois, en tant qu'équipe artistique nous en étions, les cinq ensembles, à notre première collaboration.

3.2.3 Modalités de création utilisées

Pour ce processus de création, j'avais un désir clair : celui de ne pas transmettre aux danseurs des phrases de mouvements écrites en amont. J'ai donc utilisé trois principales modalités de création qui, à mon avis, répondaient à ce désir : l'exploration, l'improvisation et la partition chorégraphique écrite. Selon la chorégraphe Anna Halprin, « l'exploration crée des critères pour la pratique, qui fourniront un cadre propice à l'intuition durant l'improvisation » (Buckwalter, 2010, p. 36). Cette chorégraphe utilise l'exploration pour décrire une partition dirigée autour d'un thème précis, et une fois le corps imprégné des paramètres spécifiques de l'exploration, elle emploie une partition ouverte d'improvisation pour permettre au corps de jouer, d'être plus dans l'intuition physique (Buckwalter, 2010). Le terme partition en danse peut se décrire comme l'ensemble de « règles de jeu » ou de contraintes qui régit une exploration, une improvisation ou une œuvre. Par exemple, j'ai employé des partitions qui consistaient à faire improviser les danseurs à partir de

listes de tâches, d'actions touchant aux cinq paramètres du mouvement (corps, espace, temps, énergie, interrelation) que je définissais au préalable. J'ai également conçu à l'ordinateur une partition chorégraphique totalement écrite que les danseurs devaient suivre à la lettre afin de composer une étude.

Fontaine (2004) décrit le travail de composition comme le moment où « le chorégraphe s'investit temporellement dans le jeu avec la synchronie et avec la simultanéité, avec les durées et les vitesses, avec l'altération et la répétition, avec le choix des articulations et des ruptures, avec le montage des différents matériaux » (p. 54). Pour elle, « la singularité de chaque artiste réside dans la problématisation des rapports entre ces différents éléments et, éventuellement, dans l'exclusion de certains d'entre eux » (Fontaine, 2004, p. 55). La composition a donc été effective dans les moments où j'ai assemblé et agencé, avec l'aide des collaborateurs, les matériaux chorégraphiques dans le but de créer les études.

3.2.4 Description des études

De ce processus ont émergé trois études : *Fugue pour personnage de cinéma*, *Mon corps est un film* et la troisième étude intègre *Bernard oh Bernard* et *Hommage à une haie*. Ces études ont été interprétées par les danseuses Caroline Gravel et Karina Iraola et le danseur Patrick Lamothe. La création des études est issue d'un travail collaboratif incluant la participation de la conseillère artistique Sophie Michaud. La présentation des études a eu lieu au Département de danse de l'UQAM dans le studio K-1150, le 10 septembre 2015 (voir Annexes C et D). Le public invité était composé, entre autres d'étudiants, d'enseignants, d'amis, de pairs. Un jury composé de ma directrice et de ma co-directrice de recherche ainsi que de deux professeurs du Département de danse de l'UQAM était également présent.

3.2.4.1 Étude 1 *Fugue pour personnages de cinéma*

Fugue pour personnage de cinéma (voir Appendice B et C) est une étude d'une durée de six minutes élaborée à partir d'un échantillonnage de personnages de cinéma et leurs répliques. Pour composer cette étude, j'ai conçu une partition dans laquelle des répliques hétéroclites se succèdent. Les danseurs sont debout face au public avec leur partition posée au sol et incarnent les personnages et leur gestuelle co-verbale. Dans un souci de musicalité, j'ai utilisé des procédés de composition tels l'unisson, la répétition, le leitmotiv et le question/réponse. Par moment, les répliques et la gestuelle co-verbale se modulent comme des interférences dans le corps des danseurs. La lecture de la partition se fait de manière verticale. Elle intègre la partition de chaque danseur qui forme l'entièreté de la proposition. Les films choisis sont des extraits de films français, québécois et américains (des classiques de la culture populaire et du répertoire culte cinématographique) ayant marqué mon imaginaire et pour la plupart, l'imaginaire des collaborateurs.

3.2.4.2 Étude 2 *Mon corps est un film*

L'étude *Mon corps est un film* (voir Appendice D, E et F) est un trio d'une durée de dix minutes où trois partitions chorégraphiques, élaborées séparément, sont superposées. L'une se déroule comme une bobine de film et les deux autres se répètent en boucle et s'altèrent tel un rituel quotidien. Les danseurs ne sont jamais en contact, mais la coïncidence de leurs différents déplacements et mouvements révèlent la formation d'images.

3.2.4.3 Étude 3 *Bernard oh Bernard* et étude 3.1 *Hommage à une haie*

Bernard oh Bernard est un trio d'une durée de trois minutes élaboré à partir de la scène finale de l'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *Les voisins* de Claude Meunier et Louis Saia. Cette étude propose une mise en espace de la gestuelle co-verbale du personnage de Bernard, exécutée par les danseurs à l'unisson, sans les expressions faciales ni la voix.

Hommage à une haie est un duo de Karina et Patrick suivi d'un solo de Caroline d'une durée de sept minutes. Le duo et le solo propose une déconstruction de la partition de l'étude *Bernard oh Bernard* en jouant avec les paramètres du mouvement et les paramètres scéniques (la trame sonore). Le duo respecte l'ordre des mouvements de l'étude *Bernard oh Bernard*, mais est exécuté en lenteur et en canon. Le solo est exécuté de manière plus soutenue, à l'aide d'un procédé de mixage. Caroline choisissait l'ordre et la durée des mouvements.

3.3 Production de données d'inspiration ethnographique et autoethnographique

Je me suis inspirée de l'approche ethnographique et autoethnographique pour la production de données. Tel que mentionné par Fortin (Gosselin et Le Coguiec, 2006), j'ai recueilli des données empiriques issues de ma présence sur le terrain afin de répondre à ma question de recherche. Mes données, de type ethnographiques et autoethnographiques, ont donc été recueillies pendant le déroulement du processus de création, mais aussi avant son commencement lors de rencontres individuelles afin de recruter les collaborateurs³. Mes données sont d'inspiration autoethnographique, car il

³ Je nommerai « collaborateurs » les artistes participant à ma recherche-crédation. Par souci de précision, je les nommerai par leur prénom ou par leur rôle dans le cadre de ce processus de création, c'est-à-dire « danseur (se) » ou « conseillère artistique ».

s'agissait de recueillir rigoureusement mes impressions, mes réflexions, mes modalités de création et mon expérience vécue à l'égard du phénomène observé grâce à la tenue d'un journal de bord. Selon Fortin, les données de type autoethnographique permettent pour le chercheur en art de pouvoir comprendre davantage sur son processus créateur mais aussi de nourrir une réflexion plus vaste sur l'auto-poïétique. Autrement dit, par ces données, j'ai pu tirer une réflexion plus personnelle sur ma pratique artistique ainsi que sur l'acte de création chorégraphique en équipe. De plus, Fortin ajoute que « les données autoethnographiques, définies comme des expressions de l'expérience personnelle, aspirent à dépasser l'aventure proprement individuelle du sujet » (Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 105). Ce qui rejoint ma vision de la création en danse.

Ensuite, mes données sont d'inspiration ethnographique, car elles proviennent du processus de création et ont été recueillies auprès des collaborateurs. Leur point de vue, leurs impressions et leurs expériences vécues ont contribué à élargir davantage ma réflexion sur ma pratique et sur la collaboration en danse. En effet, Fortin (2006) spécifie la mise en garde de certains chercheurs sur l'autoethnographie, car le chercheur doit éviter de se retourner sur lui-même, viser une compréhension plus élargie et acquérir un statut d'ordre théorique. La chercheuse ajoute que la stricte contemplation de l'expérience individuelle peut favoriser le maintien d'un statu quo. Évidemment, une recherche-crédation effectuée sans collaborateur ne serait aucunement pertinente dans le cadre-ci étant donné qu'il s'agit d'une étude basée sur un phénomène collectif.⁴ C'est pourquoi j'ai également recueilli des données provenant des collaborateurs, et non seulement mes impressions, ainsi que mes réactions face à leurs propos et leurs attitudes lors des échanges (Laplantine, 2010).

⁴ Dans ma recherche-crédation, le terme « collectif » est utilisé en tant qu'« un ensemble de personnes participant d'une manière concertée à une entreprise quelconque » (Dictionnaire de français Larousse).

Finalement, c'est une habitude déjà présente dans ma pratique artistique qui m'a poussée à m'inspirer de l'autoethnographie, c'est-à-dire l'habitude de tenir un journal de bord lors de chacune de mes créations. Ce qui peut s'apparenter à la description ethnographique qui est redescription ou [...] « recomposition d'une présence devenue au moment où j'écris du passé » (Laplantine, 2010, p. 106). La tenue d'un journal de bord, étant déjà ancrée dans ma pratique artistique, était donc un outil méthodologique avec lequel j'étais confortable.

3.3.1 Première rencontre avec les collaborateurs

Avant que le processus de création ne commence, j'ai aussi rencontré individuellement chacun des quatre collaborateurs dans un café pour que nous nous entendions sur les paramètres de ma recherche-crédation. Je les ai contactés au préalable par courrier électronique ou par téléphone afin de vérifier leur intérêt à participer à un projet universitaire de recherche-crédation et leurs disponibilités à la période prévue. Par ailleurs, les quatre personnes ciblées ont accepté de participer à ma recherche-crédation. Autrement dit, je n'ai pas eu à contacter d'autres personnes. Lors de cette rencontre individuelle, je leur ai brièvement parlé de mon sujet d'étude et des conditions de la recherche-crédation, et j'ai sondé leur intérêt pour la recherche en danse. Je devais aussi sentir une affinité interpersonnelle et artistique. J'ai décidé du lieu de la rencontre en tenant compte du confort de l'endroit et de son positionnement géographique (lieu central, près d'une station de métro) et préparé une série de sujets à aborder :

1) Sujets éthiques et pratiques :

- L'impossibilité de l'anonymat dans le cadre d'une recherche-crédation
- La détention ou non d'une assurance personnelle en cas de blessure
- Leurs disponibilités
- La fréquence et l'horaire préférables pour les répétitions

2) Sujets pratiques concernant ma recherche-création :

- Résumé de mon sujet de recherche-création (ma problématique, ma question de recherche et mes objectifs)
-  chancier du projet et date de la présentation informelle
- Utilisation d'entretiens audio-visuels de groupe et de questionnaires individuels

3) Sujets touchant à l'artistique :

- Leur parcours professionnel
- Leur vision de la collaboration
- Leur intérêt pour la recherche en général
- Leur intérêt pour créer à partir d'improvisation
- Mon parcours professionnel et ma démarche artistique

Ces rencontres individuelles m'ont permis de produire des données empiriques. Elles font donc partie de la production de données que j'ai divisée en quatre principales phases temporelles : la première, les trois mois précédents le processus de création en équipe ; la deuxième, les trois premières semaines du processus de création en équipe ; la troisième, les cinq semaines suivantes du processus de création en équipe ; la quatrième, les deux dernières semaines du processus de création en équipe.

3.3.2 Modalités de la production de données

Pour le contexte de mon processus de création, je voulais que les modalités de la production de données soient représentatives de ma méthode de travail artistique en milieu professionnel. J'ai donc choisi de recueillir des données dans un journal de bord de manière quotidienne (voir Annexe E) et de faire des enregistrements audio-visuels du travail en cours, d'échanges verbaux en studio et des études lors de la générale et de la présentation informelle. Ce sont deux modalités que j'utilise déjà en processus de création.

Mon but étant de tirer profit de cette expérience de recherche pour mes futures créations en milieu professionnel, il était primordial que j'aie également le point de vue de mes collaborateurs. Pour ce faire, j'ai recueilli des données grâce à deux questionnaires écrits (voir Annexe F) et trois enregistrements audio-visuels d'entretiens semi-dirigés de groupe (voir Annexe G). Ces entretiens semi-dirigés de groupe ont été menés sous forme de table ronde, c'est-à-dire des discussions. Selon *l'American Statistical Association* (1997) :

[...] la table ronde est un excellent moyen pour écouter comment les gens partagent et comparent leurs différents points de vue et fournit une mine de renseignements – pas seulement à propos de qu'est-ce que les gens pensent, mais pourquoi ils pensent de cette manière. (p.1)

De plus, la table ronde a pour avantage qu'un large éventail d'informations peut être recueilli dans un laps de temps relativement court et qu'elle ne requiert pas de techniques d'échantillonnage complexes. Enfin, *l'American Statistical Association* (1997) suggère aussi l'enregistrement audio-visuel afin d'avoir des informations provenant du verbal et du non-verbal. Ainsi, l'objectif de ma collecte était de recueillir des données provenant à la fois de mon journal de bord et de mes collaborateurs via diverses modalités qui ont été utilisées à différents moments et fréquences. Voici la description et l'explication détaillées des modalités de production de données :

1) Rencontres individuelles : En amont du processus de création en équipe, j'ai procédé au recrutement des collaborateurs à ma recherche-crédation. Ainsi, j'ai pu vérifier leur intérêt et leurs disponibilités et constater si nous avions des affinités artistiques et interpersonnelles.

2) La tenue d'un journal de bord : Tout au long du processus de création, j'ai pris quotidiennement des notes pour décrire les modalités de création utilisées, mes

impressions sur le travail, la description de mes expériences vécues, les conditions de création, les réactions et les commentaires des collaborateurs, etc.

3) L'enregistrement audio-visuel d'entretiens semi-dirigés de groupe sous forme de table ronde : J'ai conduit trois entretiens semi-dirigés axés sur mon sujet d'étude et des questions autour de la collaboration et de la création. Ils ont aussi servi à recueillir les impressions et le point de vue des collaborateurs sur le processus de création, les études en devenir et la dynamique du groupe.

4) Enregistrements audio-visuels des matériaux chorégraphiques et des échanges verbaux pendant les répétitions : Je filmais régulièrement les improvisations ou les enchaînements du travail en cours en laissant parfois le caméscope en fonction. Ainsi, je filmais certains de nos échanges verbaux, axés sur le travail en cours, et recueillis, sur le vif, les impressions de l'équipe.

5) Captation des études et de la discussion lors de la présentation informelle : Par le visionnement des études et des matériaux chorégraphiques générés pendant le processus de création, j'ai pu porter une réflexion esthétique, interprétative et analytique sur mon sujet d'étude et faire des liens entre le déroulement du processus et les études qui en résulte.

6) Les questionnaires écrits : Ces deux questionnaires écrits visaient à recueillir le témoignage de mes collaborateurs sur leur expérience par le biais de questions intégrant les principaux concepts de l'étude. Les collaborateurs avaient toujours environ deux semaines pour répondre aux questionnaires.

Pour conclure ce point, j'ai procédé à l'élaboration d'un tableau temporel, divisé selon les quatre phases temporelles mentionnées plus haut, correspondant à la production de données en les croisant avec les modalités de la production de données.

Tableau 2
Tableau temporel croisé de la production de données
et des modalités de la production de données

Première phase Entre janvier et mars 2015 En amont du processus de création en équipe	Deuxième phase Du 11 au 29 mai 2015 Début du processus de création en équipe	Troisième phase Du 1 ^{er} juin au 3 juillet 2015 Milieu du processus de création en équipe	Quatrième phase Du 31 août au 10 septembre 2015 Fin du processus de création en équipe
<ul style="list-style-type: none"> - Tenue de mon journal de bord - Rencontres individuelles avec les collaborateurs 	<ul style="list-style-type: none"> - Enregistrement audio-visuel du premier entretien de groupe - Tenue de mon journal de bord - Enregistrements audio-visuels des matériaux chorégraphiques 	<ul style="list-style-type: none"> - Tenue de mon journal de bord - Enregistrements audio-visuels des matériaux chorégraphiques et des échanges verbaux pendant les répétitions - Enregistrement audio-visuel du deuxième entretien de groupe - Remise du premier questionnaire écrit aux collaborateurs 	<ul style="list-style-type: none"> - Tenue de mon journal de bord - Captation de la présentation publique des trois études - Enregistrement audio-visuel du troisième entretien de groupe - Remise du deuxième questionnaire écrit aux collaborateurs

La deuxième phase de la production de données consiste en une semaine de répétitions avec Caroline, Karina et Patrick et deux semaines de répétitions individuelles avec chacun d'eux. Pendant cette phase, Sophie était absente, mais elle était présente pour l'entretien de groupe le premier jour. La troisième phase correspond à l'arrivée de Sophie dans le processus de création. Cette phase s'est terminée par un deuxième entretien de groupe et la remise d'un premier questionnaire

écrit aux collaborateurs. La quatrième phase marque nos retrouvailles suite à une pause estivale. Il s'agissait d'un travail de remémoration et de réincorporation des matériaux chorégraphiques en vue de la présentation publique. Suite à cette représentation, nous avons fait le troisième et dernier entretien de groupe et j'ai également remis un deuxième et dernier questionnaire écrit aux collaborateurs.

3.3.3 Analyse des données

Pour répondre à ma question de recherche et ma sous-question de recherche, j'ai combiné l'analyse thématique et l'analyse en mode écriture. La première consiste « à procéder systématiquement au repérage, au regroupement et, subsidiairement, à l'examen discursif des thèmes abordés dans un corpus » (Paillé et Mucchielli, 2003, p. 124). La deuxième consiste à « s'engager dans un travail délibéré d'écriture et de réécriture, sans autre moyen technique, qui tiendrait lieu de reformulation, d'explicitation, d'interprétation ou de théorisation du matériau de l'étude. L'écriture devient ainsi le champ de l'exercice analytique en action, à la fois le moyen et la fin de l'analyse » (2003, p.101).

Dans le cadre de ma recherche-crédation, j'ai d'abord réalisé une analyse thématique puis passé à l'analyse en mode écriture. J'ai donc procédé à la saisie de tous les thèmes pertinents de mon corpus de données, c'est-à-dire le verbatim issu des entretiens audio-visuels de groupe et des échanges verbaux pendant les répétitions, mais aussi de mes données personnelles (notes d'observation, de création, les commentaires des collaborateurs, etc.) ainsi que les données provenant des questionnaires écrits. Cette étape m'a permis d'extraire les thèmes récurrents me renseignant sur mon sujet d'étude. Ensuite, j'ai créé un arbre thématique (voir Annexe H) incluant les thèmes généraux et les sous-thèmes ainsi que des extraits de

verbatim afin de schématiser l'essentiel du corpus. Une fois les thèmes classifiés il s'agissait de passer à une logique interprétative (Association pour la recherche qualitative, 1996). Cette étape consiste à faire l'exercice discursif écrit d'examiner, d'interroger et de confronter les thèmes les uns avec les autres, ce qui permet de nuancer une impression, de commenter une évolution ou d'avancer une interprétation (Association pour la recherche qualitative, 1996). J'ai également conçu un tableau temporel avec les thèmes générés me permettant de les situer dans le temps et de constater leur évolution (voir Annexe I).

Toutefois, à la suite des étapes d'élaboration d'un arbre thématique, j'ai réalisé que j'avais besoin d'écrire afin de pousser l'analyse et de réduire davantage mes thèmes. Je suis donc passée à une analyse en mode écriture en alternance avec la conception de schémas, l'un nourrissant l'autre. Selon Paillé et Mucchielli (2003), bien que l'écriture permette à plusieurs chercheurs de mieux penser, de mettre à jour les significations et exposer les liens entre les phénomènes, ce mode est rarement énoncé. Je tiens à le mentionner, car construire, déconstruire et reconstruire mon chapitre Résultats, quoique laborieux, fut le meilleur moyen pour répondre à ma question et à ma sous-question de recherche. En rédigeant de manière exhaustive le déroulement du processus de création, j'ai pu me replonger totalement dans celui-ci, et ainsi, éveiller des paroles et des situations oubliées ou encore consolider des idées.

3.3.3.1 Analyse du mouvement

L'analyse du mouvement a aussi été utilisée pour analyser mes données. Les techniques d'analyse qui ont été mobilisées sont celles auxquelles j'ai été initiée dans le cadre de ma formation d'enseignante en danse, de stages et de mes études à la maîtrise : l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) et l'analyse du mouvement selon Laban (LMA). Celles-ci m'ont servi à porter une

réflexion sur mes objectifs de création, le déroulement de mon processus de création versus le résultat du processus (les études). À partir des enregistrements audio-visuels du travail en studio et de la captation de la présentation publique (les études), j'ai procédé à une analyse de la signature motrice des collaborateurs et moi me permettant de faire des liens entre le territoire commun et nos corporéités. J'ai pu également observer si le phénomène de territoire commun était palpable dans les études (une qualité de corps, un sentiment de complicité, un type de mouvement, etc.). L'analyse du mouvement a aussi été une modalité de création lors du processus de création. J'y reviendrai au prochain chapitre.

3.4 Considérations éthiques

La production et le traitement des données sont conformes au protocole du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM. Pour cela, j'ai effectué la formation en éthique de la recherche avec des êtres humains du Groupe consultatif interagences en éthique de la recherche (voir Annexe J). Cette formation m'a également permis de compléter tous les documents concernant la recherche et les collaborateurs, c'est-à-dire le formulaire d'approbation éthique et le formulaire de consentement (voir Annexe K). Ce formulaire de consentement émis par l'UQAM et suivant le protocole d'éthique a été signé par les collaborateurs à l'étude et moi-même avant le début de la recherche. Tous les documents audio-visuels et écrits ont été conservés dans un ordinateur protégé par un mot de passe. Je suis la seule personne à avoir accès aux données recueillies et au mot de passe. Les informations personnelles des collaborateurs ne sont qu'en ma possession et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Toutefois, leur biographie est accessible (voir Annexe B). L'ensemble des documents relatifs à cette étude sera détruit dans un délai de cinq ans après la dernière diffusion des résultats.

CHAPITRE IV RÉSULTATS ET INTERPRÉTATIONS

Ce chapitre est dédié aux résultats de ma production de données effectuée lors du processus de ma recherche-crédation qui a mené à la présentation publique de trois études : *Fugue pour personnages de cinéma*, *Mon corps est un film* et *Bernard oh Bernard* incluant *Hommage à une haie*. J'interprète également certains de mes résultats en les comparant avec d'autres contextes de travail que j'ai vécus en milieu professionnel. Ces résultats et interprétations offrent des réponses à ma question de recherche ainsi qu'à ma sous-question : **Quelles sont les conditions favorables et les modalités productives d'un territoire commun lors d'un processus de création chorégraphique? Quels sont les impacts du territoire commun sur l'équipe artistique et sur le travail de création?** J'ai donc organisé mon chapitre en trois sections : la première section décrit six principales conditions grâce auxquelles notre territoire commun s'est développé ; la deuxième section touche à la dimension artistique en exposant cinq principales modalités productives de notre territoire commun ; la troisième section présente trois impacts substantiels du territoire commun au plan artistique et interpersonnel. Je rappelle que le territoire commun de cognition corporelle, selon Louppe (2004), est un champ d'expérience partagé pendant un processus de création qui permet l'entente dans les idées communes et leur pratique.

Par souci de triangulation entre la production de données, l'analyse (mes observations) et les résultats, j'identifie mes données en les référant toujours à la période à laquelle elles ont été produites. Tel que vu au chapitre précédent, j'ai divisé ma production de données en quatre phases temporelles et mes résultats proviennent de ces phases. Je ferai donc un aller-retour dans le temps en situant rigoureusement chacun des verbatims. Pour ce chapitre de ma recherche-crédation, j'ai d'abord

procédé à une analyse thématique du verbatim suivi de l'élaboration de plusieurs arbres thématiques dont celui de l'Annexe H, d'un tableau temporel avec les thèmes générés ainsi que d'une analyse de la signature motrice de mes collaborateurs, avant de passer à une analyse en mode écriture.

Finalement, en tant que chorégraphe et chercheuse, mon rôle était de diriger l'équipe artistique à travers le processus de ma recherche-crédation et ma principale tâche consistait à mettre en place différentes modalités de création afin d'observer celles productrices de notre territoire commun. Ce contexte s'est avéré très révélateur sur ma démarche artistique : plus je cherchais un « nous » dans le travail de création, plus je définissais un « je » dans le « nous ».

4.1 Les conditions favorables au territoire commun

J'entends par le terme condition l'ensemble des circonstances et des éléments qui constituent le cadre de ma recherche-crédation. En identifiant les conditions favorables au développement d'un territoire commun, il s'est avéré que certaines d'entre elles étaient étroitement liées à d'autres, mais qu'elles comportaient de légères variantes dans leur signification. Je les ai donc regroupées sous six principales conditions : 1) un consentement toujours renouvelé des collaborateurs ; 2) une confiance mutuelle ; 3) un processus de création avec une emphase sur la recherche ; 4) un lieu de répétition accueillant et stable ; 5) des affinités artistiques et interpersonnelles et 6) une cohésion de groupe. Ces six conditions étaient présentes dès le début et sont restées constantes tout au long du processus de création.

4.1.1 Un consentement toujours renouvelé des collaborateurs

Consentir c'est dire oui. De prime abord, lorsqu'un artiste s'engage dans un projet chorégraphique, il y consent, c'est-à-dire qu'il accepte de partager un savoir corporel, de le nourrir et de le défendre. Cette condition qui semble évidente ne va pourtant pas de soi. Selon Sophie, le consentement des collaborateurs était indéniablement présent au sein de notre équipe artistique : « [...] quand on arrivait, il y avait un oui. Je sentais un oui partagé qui faisait qu'on était motivé... à la fois conciliant et acharné » (Entretien 3, septembre 2015, p. 8). Ce qu'elle ne retrouve pas nécessairement dans tous les processus de création chorégraphique auxquels elle participe :

Parfois, dans un processus, on sent qu'il y a quelqu'un qui est resté *accroché* [*sic*] dans un autre processus ; qu'il n'a pas envie d'être là ou bien qu'il n'a pas l'énergie pour être là ; qu'il se distancie parce que tout à coup, il se rend compte qu'il n'aurait pas dû dire oui ; qu'il n'aime pas l'approche ; qu'il n'aime pas le travail. (Entretien 3, septembre 2015, p. 8)

Il est vrai que si je compare ce processus de recherche-crédation à d'autres expériences de création lors desquelles je ne ressentais pas le partage d'un territoire, je réalise que le consentement était souvent instable ou diminuait au fur et à mesure du processus. Pendant ma recherche-crédation, le consentement des collaborateurs a été verbalisé officieusement lors des rencontres individuelles et il a été écrit officiellement sur les formulaires de consentement. Il a été exprimé tout au long du processus de création et se traduisait par le partage d'idées, le partage de notre appréciation du travail, les marques de confiance posées de manière implicite ou explicite envers chaque membre de l'équipe. En résumé, le consentement a été une condition favorable voire essentielle au développement de notre territoire commun car, tout comme le territoire commun, le consentement impliquait le partage d'une responsabilité. Autrement dit, à partir du moment où un collaborateur consent à un projet, il détient une part de

responsabilité vis-à-vis de l'œuvre en devenir. Il consent à l'œuvre et agit sur l'œuvre. Tout comme le chorégraphe, il participe à sa création.

4.1.2 Une confiance mutuelle

Le consentement des collaborateurs sans cesse renouvelé passe aussi par la confiance. Ces deux conditions sont étroitement liées, car elles s'influencent l'une et l'autre. En fait, pour qu'il y ait consentement, il doit y avoir de la confiance et s'il y a perte de confiance, le consentement se fait moins convaincant. La confiance réfère ici au sentiment de quelqu'un qui se fie entièrement à quelqu'un d'autre. Pendant le processus de création, je n'ai pas ressenti une fluctuation de la confiance que nous avions les uns envers les autres ou envers le projet. Cette condition m'est apparue rapidement favorable au territoire commun lorsqu'elle a été exprimée clairement au début du processus de création. Lors d'une répétition individuelle, où nous étions en train d'échanger suite à une improvisation, Caroline m'a dit : « De toute façon, j'ai confiance en toi Amélie » (Journal de bord, 18 mai 2015). J'ai répondu à Caroline que c'était partagé. À ce moment, j'ai senti que nous étions vraiment ensemble dans le travail de recherche. Nous venions de fertiliser le territoire. Cette confiance mutuelle avait aussi été ressentie par Sophie : « Dès notre première rencontre, j'ai senti la confiance. Tu sais, tu le sens dans la qualité d'écoute, les regards que les gens posent les uns sur les autres, comment les gens s'expriment [...] Pour moi, la confiance était là en partant » (Entretien 3, septembre 2015, p. 6). En résumé, ce lien de confiance a favorisé le partage, avec assurance, d'idées et de propositions artistiques et ainsi, nous a permis d'aller plus loin dans le travail.

4.1.3 Un processus de création avec une emphase sur la recherche

Étant donné mon sujet de recherche, j'avais choisi de présenter des esquisses chorégraphiques, témoignant du processus de création, et ce, sans support technique ni conception d'éclairage. Cela nous a peut-être soulagé du stress lié aux enjeux de la production d'une œuvre aboutie qui parfois, peut prendre le dessus sur la qualité des relations de travail. C'est pourquoi je suis convaincue que cette condition a été favorable au développement d'un territoire commun, car nous étions tous dans un état de bien-être professionnel et donc disposés à chercher ensemble. Patrick avait fait mention de ce contexte dès le début : « Moi ça me faisait du bien de ne pas avoir le stress et la pression de la production. Pis de ne pas avoir des producteurs qui viennent voir des enchaînements. Tu sais, le « il faut que ça marche » » (Entretien 1, mai 2015, p. 1). Sophie trouvait que l'absence d'un contexte de production avait simplifié nos rapports et la communication entre nous et avait permis de préserver la confiance en ce que nous avons créé (Entretien 3, septembre 2015). Toutefois, je ne crois pas qu'une phase de production soit nécessairement défavorable au développement d'un territoire commun. Je pense plutôt qu'une phase de recherche qui la précède est préférable. Par exemple, il arrive, dans certains contextes en milieu professionnel, que la phase de recherche et de production se confondent pour des raisons financières ou de diffusion. Par ailleurs, il aurait été intéressant de voir comment notre territoire commun aurait évolué dans un contexte de production.

4.1.4 Un lieu de répétition accueillant et stable

De prime abord, un territoire commun est un phénomène interpersonnel et artistique. Toutefois, le lieu dans lequel a été conduit ce processus de création, c'est-à-dire les studios du Département de danse de l'UQAM, semble avoir joué un rôle important dans le développement d'un territoire commun. Lors du deuxième entretien de

groupe, tous les collaborateurs ont confirmé l'influence positive de l'environnement de travail sur eux. Par exemple, la stabilité du lieu avait apporté à Karina un réconfort : « C'est comme une chambre à soi. Tu te déposes, tu as tes rituels. Je trouve que ça contribue beaucoup » (Juillet 2015, p. 8). Sophie considérait l'importance du silence et de la tranquillité du lieu. Plus particulièrement lorsque nous avons répété intensivement dans le Studio de l'Agora de la danse, une période qui correspond à la troisième phase de production de données.

Selon elle, nous avons dès lors pu refermer l'espace autour de l'objet de création. Effectivement, nous n'étions pas dérangés par le bruit provenant d'autres studios. La constance de l'emplacement et la qualité des studios, qui ne sont pas souvent une condition représentative du contexte professionnel, permettaient à chacun de ritualiser son travail au quotidien et d'être plus disposé à travailler en équipe. Si je compare à un de mes processus de création lors duquel il y avait des changements de studios et de lieux constants, je réalise que nous étions tous stressés et moins disposés à travailler ensemble. Il y avait toujours un moment d'adaptation, plus ou moins difficile, à l'environnement de travail. La faiblesse de la cohésion d'équipe et l'absence de stabilité avaient nui au travail de création et de surcroît, au développement d'un territoire commun. En résumé, la proximité géographique du lieu, la propreté des studios, la luminosité et les différentes commodités semblent avoir contribué favorablement à l'état de bien-être professionnel des collaborateurs et donc au développement d'un territoire commun dans cette recherche-crédation. (Entretien 2, juillet 2015)

4.1.5 Des affinités artistiques et interpersonnelles

J'entends par affinités une certaine harmonie de goûts entre deux ou plusieurs personnes. Par exemple, Karina et moi nous sommes rendu compte rapidement que nous avons énormément d'affinités artistiques, entre autres un intérêt pour le cinéma comme matériau chorégraphique. D'ailleurs, la première impression de Karina sur son expérience au sein de notre processus de création a été : « [...] c'est un peu comme un enfant qui entre dans un magasin de jouets pis tous ses jouets préférés sont là ou une gourmande qui arrive dans une pâtisserie. Ah oui, les citations, ah oui les échantillonnages de corps... » (Entretien 3, septembre 2015, p. 2). Cela rendait la collaboration très fluide et agréable. Karina a renchéri ainsi sur cette impression pendant le troisième entretien :

[...] il y avait une chimie comme quand tu rencontres quelqu'un et qu'il se passe quelque chose. Tu sens un réel plaisir. J'arrivais chez moi, je me disais : je vais lui dire ce film-là ou cette citation-là, c'est *écoeurant* [*sic*]! Puis là on arrivait en studio, on jasait. Il y avait quelque chose de très ludique qui stimulait énormément. C'était très fluide et le mot fluide est pertinent parce qu'il n'y avait rien de forcé. Les choses coulaient. (septembre 2015, p. 2)

Effectivement, ce partage d'affinités déjà présentes envers le cinéma faisait en sorte que Karina embarquait rapidement dans ce que je lui proposais et en retour, elle me faisait aussi beaucoup de propositions. Mes affinités artistiques avec Caroline se situaient sur les plans corporel et pratique. Bien que nous soyons différentes physiquement, je reconnaissais, à travers sa qualité nerveuse et sa rapidité musculaire, une énergie, explosive et en tension, similaire à la mienne. Nous avons aussi une manière similaire d'improviser avec les matériaux chorégraphiques. Il y avait donc, entre nous, une entente sur la pratique. Avec Patrick, nous avons des affinités musicales. Patrick connaissait et appréciait la plupart des musiques sur lesquelles je les faisais improviser. Karina et Caroline appréciaient également l'univers sonore que

je proposais et me demandaient fréquemment le titre des musiques. Cela peut paraître futile, mais si les danseurs détestent l'univers sonore d'un chorégraphe, le processus de création risque d'être pénible. Ma principale affinité avec Sophie relevait de l'importance accordée à la réflexion et à la discussion en situation de création. Cependant, je crois que cette affinité était aussi partagée par toute l'équipe artistique. Nous avons un goût particulier pour la recherche et le désir d'expérimenter. Ce que j'avais vérifié lors des rencontres individuelles, mais qui a aussi été exprimé pendant le premier entretien de groupe.

Il y avait aussi une présence d'affinités interpersonnelles, car, selon Karina, nous avions une complicité qui se traduisait par l'humour dès le début du processus de création :

Quand on discutait et on improvisait, il y avait quelque chose. Je me souviens avoir beaucoup ri. En répétition, j'avais vraiment du *fun*. Même au début, pendant les toutes premières improvisations, on essayait des trucs, on avait des fous rires. (Entretien 3, septembre 2015, p. 2)

Caroline a aussi mentionné cet aspect pendant le dernier entretien de groupe. Pour ma part, je l'avais observé lors du premier entretien de groupe : chacun se relançait ou rebondissait sur un commentaire ou une blague de l'autre. Je rappelle que le sens de l'humour était l'un de mes critères de sélection des collaborateurs. Ainsi, nos affinités artistiques et interpersonnelles ont favorisé le développement de notre territoire commun en créant une complicité et une espèce d'effervescence artistique, ce qui a sans doute contribué à la cohésion de groupe.

4.1.6 Une cohésion de groupe

La cohésion peut être définie comme la propriété d'un ensemble dont toutes les parties sont solidaires ou tout simplement l'intensité d'un lien entre des individus ou les membres d'un groupe. La présence d'une cohésion de groupe semble aussi avoir favorisé le développement d'un territoire commun de cognition corporelle. Déjà au début, Karina l'avait ressenti lors d'une improvisation à partir d'une liste d'actions sur une chanson du groupe *Timber Timbre* : « À ce moment, une cohésion m'est apparue sous la forme d'un sentiment de complicité avec mes camarades de travail » (Questionnaire 1, juillet 2015). Karina a évoqué également d'autres moments d'improvisation où, grâce au partage de cognition corporelle, elle a ressenti une cohésion de groupe :

Il y avait une écoute entre nous, un plaisir de jouer ensemble, avec des règles communes, qui émergeaient et prenaient place à chaque improvisation, par exemple, comment on entre et on sort des répliques, comment faire apparaître l'identité de chacun des personnages, comment faire tenir le suspense, comment travailler le pré-mouvement, le poids du corps de chaque personnage. (Questionnaire 1, juillet 2015)

Karina fait ici référence à l'une de nos discussions de groupe lors de laquelle une question de Sophie l'avait marquée : Comment faire en sorte que les matériaux chorégraphiques agissent sur l'écriture chorégraphique? Elle explique que pendant ces deux moments cités, elle a eu l'impression de vivre des instants de cohésion de groupe lors desquels les matériaux chorégraphiques commençaient à agir dans une certaine logique. À cet effet, la cohésion peut aussi signifier le caractère d'une pensée, d'un discours, d'une œuvre dont toutes les parties sont liées logiquement les unes aux autres. Cette cohésion de groupe au plan artistique, Patrick l'avait aussi ressenti lors de l'improvisation citée par Karina ainsi que lors de la phase de composition de l'étude 2. Il avait ressenti une « cohésion naturelle » (Questionnaire 1,

juillet 2015) entre les trames de chacun. En résumé, la cohésion de groupe semble s'être révélée dans le partage de résolutions de problèmes communs et le partage de cognition corporelle favorisant ainsi un territoire commun.

4.2 Les modalités productives d'un territoire commun

Cette recherche-crédation visait également à identifier les modalités de création productives d'un territoire commun. Dans la section suivante, j'aborderai les cinq principales modalités qui ont été utilisées pendant le processus de création et qui, selon moi, ont contribué à développer un territoire commun : 1) appliquer un *leadership* de style consultatif ou participatif ; 2) se permettre un espace-temps d'exploration pour apprendre à travailler ensemble ; 3) associer au projet un univers sonore affinitaire ; 4) utiliser des référents culturels communs et 5) partager des méthodes de travail.

4.2.1 Appliquer un mode de gestion consultatif ou participatif

Une des modalités productives a été mon mode de gestion qui était basé sur un style de *leadership* consultatif ou participatif, c'est-à-dire sur une prise de décision après consultation des collaborateurs ou parfois une prise de décision consensuelle. Cela permettait d'être plus efficace, car je considérais différentes perspectives : celle des danseurs à partir de leur vécu physique des propositions artistiques, celle de Sophie à partir de son regard extérieur sur les propositions artistiques et la mienne en tant qu'initiatrice des propositions artistiques. Cette modalité favorisait un dialogue entre les études, les danseurs, la conseillère artistique et moi.

Mon pouvoir décisionnel n'affectait en rien la liberté d'expression et le pouvoir d'action de chacun. Au contraire, il renforçait l'engagement sur le plan créatif. À cet effet, lors de la troisième répétition, j'avais délégué ce pouvoir décisionnel aux danseurs. Ils devaient choisir ce qu'ils voulaient travailler parmi les matériaux chorégraphiques entamés. Ils étaient tous un peu gênés de prendre la décision donc ils choisissaient de manière consensuelle. J'ai remarqué qu'ils étaient beaucoup moins concentrés et moins engagés sur le plan créatif. Vers la fin de la répétition, j'ai repris la direction en leur proposant une nouvelle improvisation qui s'est très bien déroulée. Dans le contexte de ma recherche-crédation, la délégation du pouvoir décisionnel et l'échange de rôles artistiques étaient difficiles du moment que ceux-ci avaient été définis à la base. C'était comme briser une entente. Mon style de *leadership* permettait d'orienter le travail et de guider l'équipe artistique vers son but et, ainsi, favorisait la synergie grâce à un espace-temps de dialogue, un accès à l'œuvre en devenir et au réalisme des objectifs de création.

4.2.1.1 Établir un espace-temps de dialogue

Selon moi, établir un espace-temps signifie de faire une place à quelque chose, de donner une liberté à quelqu'un de faire cette chose ainsi que du temps pour cette chose. Lors de certains de mes processus de création précédents, il m'est arrivé d'établir un espace de dialogue avec les collaborateurs sans octroyer le temps nécessaire pour dialoguer. Par souci financier et donc par peur de manquer de temps pour créer l'œuvre, le dialogue se faisait, au fur et à mesure du processus de création, plus court et souvent dans l'urgence, pour finalement se terminer par de simples échanges pragmatiques. Dans le cas de ma recherche-crédation, je me suis permise d'établir à la fois un espace et un temps de dialogue, ce qui est devenu une des modalités productives de notre territoire commun.

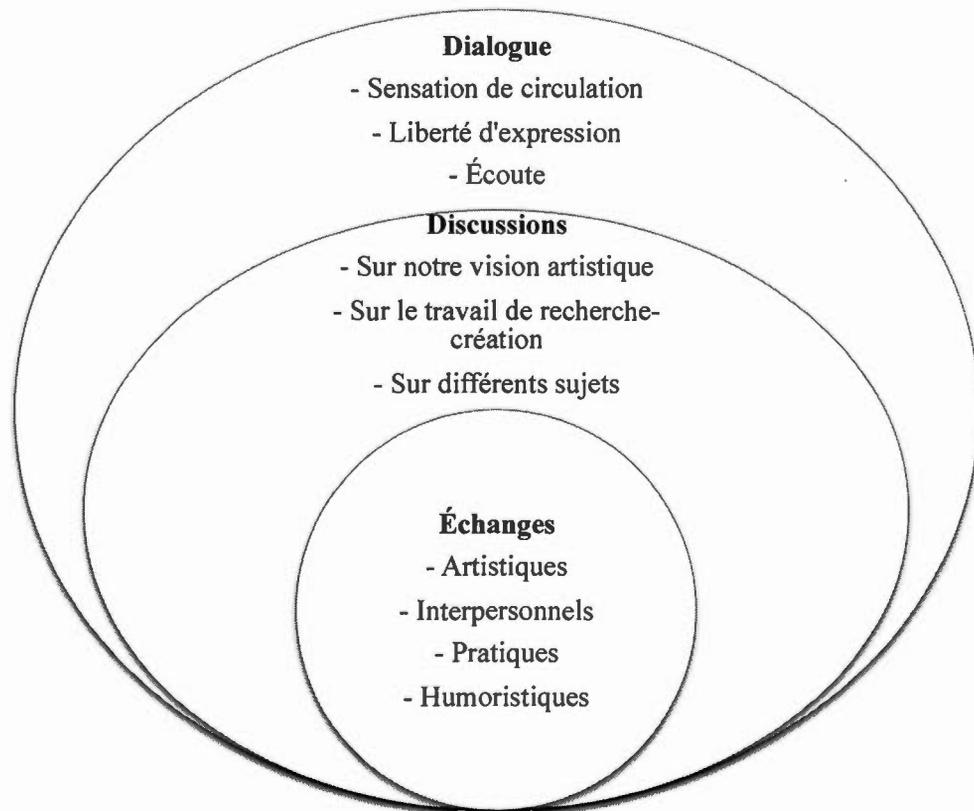
À cet effet, j'ai ressenti l'influence de cette modalité, très tôt et à un moment précis pendant le processus de création : « J'ai senti un territoire commun quand Caroline cherchait avec moi : chacune exprimait ses questionnements pendant que l'autre écoutait. Nos préoccupations dépassaient notre égo. Elles étaient orientées vers le projet » (Journal de bord, 20 mai 2015, p. 10). De son côté, Caroline avait aussi une impression de dialogue et de circulation au sein du processus de création. Elle sentait qu'elle avait l'espace pour s'exprimer et donner son opinion : « [...] il y a une ouverture de ta part ou une volonté de ta part de nous laisser de la place [...] » (Entretien 2, juillet 2015, p. 1)

Il est vrai que notre tâche commune était de participer à la création des matériaux chorégraphiques à partir de nos rôles artistiques respectifs : danseurs, conseillère artistique et chorégraphe. Cette tâche commune que j'avais proposée et mon mode de gestion consultatif ou participatif sous-entendaient que j'établisse un espace-temps de dialogue avec les collaborateurs. Ce faisant, pendant tout le processus de création, une liberté d'expression verbale circulait de manière très fluide. Pour ce faire, il y avait toujours une écoute et un respect de chacun. Selon moi, cette ouverture et cet espace pour l'autre favorisaient le sentiment de reconnaissance des collaborateurs aux plans humain et artistique. Ainsi, l'espace-temps de dialogue permettait à chacun d'échanger librement sur la création, donner son opinion verbale et partager des idées (Journal de bord, 1^{er} juillet 2015).

Selon les diverses définitions du dictionnaire Larousse, le dialogue se définirait comme une conversation entre deux ou plusieurs personnes autour d'un sujet défini dont le contenu peut être une discussion. Son but serait de mener à l'établissement d'un accord. La discussion (débat, analyse, etc.) serait composée de multiples et divers échanges verbaux. Pendant le processus de création, nos discussions ont porté sur le travail de création en cours (ma démarche artistique, partage de sensations et

d'impressions, d'opinions, de suggestions, etc.) notre vision artistique (du milieu de la danse, du corps, de la collaboration, etc.) ainsi que divers sujets (actualité, anecdotes, souvenirs, etc.). Voici un schéma (voir Figure 1) représentant la nature de notre espace-temps de dialogue, de ses discussions et de ses échanges artistiques et interpersonnels qui le composent, afin de mieux comprendre les différents aspects communicationnels qui y sont rattachés.

Figure 1
Schéma détaillé de notre espace-temps de dialogue



Grâce à l'espace-temps de dialogue, j'ai également pu identifier ce que nous partageons comme savoir, savoir-faire et savoir-agir et ce que nous partageons comme

références culturelles, goûts, vécu et humour. C'est à travers nos multiples échanges artistiques et interpersonnels que j'ai pu découvrir nos affinités musicales, cinématographiques et littéraires. Nous avons continué ces échanges verbaux tout au long du processus de création, faisant ainsi un aller-retour constant entre la pratique et la réflexion. À cet effet, j'ai noté dans mon journal de bord, le déroulement de chaque répétition avec le nombre approximatif d'heures octroyées au travail physique et à la parole. Il en est ressorti que le nombre d'heures était sensiblement le même, c'est-à-dire sur trois heures de répétition, la moitié était souvent consacrée à des discussions et des échanges artistiques et interpersonnels.

4.2.1.2 Donner accès à l'œuvre en devenir

À travers cet espace-temps de dialogue que j'avais établi, j'ai fait preuve d'une certaine transparence auprès des collaborateurs vis-à-vis de mes intentions de chorégraphe. Toutefois, être transparente ne signifiait pas que je révélais tout. Si je compare à mes précédents processus de création, j'ai mieux maîtrisé cet équilibre communicationnel : le quand et le comment dire les choses. À cet effet, Caroline a confirmé :

On avait accès à ta pensée même quand tu nous cachais des choses. Ce n'est pas une question de tout révéler ou tout nous dire, comme quand tu menais des expérimentations, mais on était au courant, ça fait qu'on joue le jeu. Puis je n'ai jamais senti que je n'avais pas l'information pour t'aider à créer, nous aider à accomplir l'œuvre. Oui, ça favorise d'avoir accès à la pensée du chorégraphe et ça favorise énormément l'implication. Mon dieu quel bonheur, sinon tu agis, mais tu n'es pas informé du pourquoi ou du comment. Puis moi je trouve que ça appauvrit le processus. (Entretien 3, septembre 2015, p. 4)

Pour Caroline, l'accès à ma pensée et mes intentions de chorégraphe avait favorisé son implication et lui avait permis de nourrir davantage la création. Il permettait

d'offrir aux collaborateurs un pouvoir d'action sur la création et d'utiliser efficacement leur expertise. Rester au plus près de mes intentions de départ, c'est-à-dire prioriser l'idée de développer un territoire commun à travers la création d'études chorégraphiques, s'est aussi avéré favorable au maintien du lien de confiance établi avec les collaborateurs.

4.2.1.3 Ajuster ses objectifs de création en fonction du temps : se soucier du bien-être des collaborateurs

Même si le contexte de ma recherche-crédation n'exigeait pas la création d'une œuvre aboutie, il y avait tout de même une représentation publique prévue à la fin du processus incluant la présence d'un jury. L'objectif était de présenter un extrait du travail de recherche, mais jusqu'au milieu du processus, je ne savais pas ce que j'allais présenter ni sous quelle forme (une courte œuvre, des études, etc.). Cette situation aurait pu créer un changement dans mon attitude vis-à-vis de mes collaborateurs. Toutefois, afin de préserver le bien-être professionnel de chacun, j'ai adapté mes objectifs de création en fonction du temps qui restait. À ce propos, Patrick explique :

Au début, il y avait plein de choses qu'on avait commencé, plein de petites séquences que j'aimais beaucoup. Puis finalement je trouve que tu as bien géré le temps parce que tu as gardé seulement quelques séquences pour ne pas qu'on soit *overloadé* [sic]. Je trouve que tu es allée vite à l'essentiel avec le temps qui restait pour que tout le monde soit bien, pour ne pas être stressé. (Entretien 2, juillet 2015, p. 2)

En effet, j'ai dû faire un choix parmi les matériaux chorégraphiques explorés afin de maintenir des objectifs réalistes. Ainsi, ma gestion du travail de création et mon souci du bien-être professionnel des collaborateurs a protégé la qualité de nos relations de

travail et, par conséquent, a été une modalité productive de notre territoire commun. C'est pourquoi, je n'ai pas non plus changé mon attitude face au temps à travers ce processus de création en respectant mes intentions de recherche, c'est-à-dire faire un processus de création où se développe un territoire commun de cognition corporelle. Ce que Sophie a confirmé lors du deuxième entretien de groupe :

J'ai l'impression que tu es restée au plus près de tes intentions malgré l'horaire qui a changé. Cela aurait pu faire en sorte qu'on sente une espèce d'accélération du processus donc une élévation du niveau de tension parce qu'il y a présentation publique, parce qu'on a peu de temps en septembre, etc. Et puis non, le confort ressenti, l'espèce de fluidité justement dans le partage de la responsabilité, du pouvoir d'action, tout ça c'est demeuré. Je ne me suis jamais sentie contrôlée même si je ne suis pas vraiment contrôlable! (Juillet 2015, p. 2)

Ainsi, mes objectifs comme chorégraphe et *leader* prenaient en considération les limites de mes collaborateurs en évitant une surcharge de travail liée à des objectifs non réalistes en vue de la présentation publique. En adaptant mes objectifs de création en fonction du temps, mes collaborateurs étaient plus disposés à travailler en équipe, plus efficaces dans la création et plus disposés à proposer des idées, ce qui a facilité le développement de notre territoire commun. Par ailleurs, il m'est arrivé par le passé, en tant que danseuse et chorégraphe, de vivre des situations de création où les objectifs et l'organisation du travail n'étaient pas réalistes en vertu du temps qui restait avant la première du spectacle, plongeant littéralement l'équipe artistique dans un état de stress et de fatigue physique et mentale et diminuant ainsi les performances de chacun au lieu de favoriser la synergie. Dans le cas de ma recherche-crédation, le maintien du bien-être professionnel a permis à l'équipe artistique d'affronter de manière positive les défis apportés par la création et ce, jusqu'à la dernière minute avant la représentation. Je tiens toutefois à souligner que je ne peux nier l'impact des exigences éthiques relatives au contexte universitaire. Bien que je sois sensible aux relations saines de travail en général, je suis convaincue que le contexte universitaire

conjugué à mon sujet d'étude a augmenté ma sensibilité éthique et, de surcroît, le bien-être professionnel chez les collaborateurs.

4.2.2 Se permettre un espace-temps d'exploration pour apprendre à travailler ensemble

À la différence de mes processus de création de groupe précédents, je me suis aussi octroyée un espace-temps d'exploration de trois semaines au début du processus dont les objectifs étaient de s'approprier comme nouvelle équipe artistique, d'apprendre à mieux se connaître artistiquement et personnellement et d'initier les collaborateurs à ma démarche artistique. Pendant cet espace-temps d'exploration, le but était donc de développer une dynamique de travail propre à notre équipe artistique, c'est-à-dire d'établir les normes ou les règles qui allaient encadrer le travail de création au lieu d'orienter immédiatement mes objectifs sur la création. Pour cela, j'ai proposé diverses improvisations liées à mon sujet d'étude, ma démarche artistique et à un vague thème que j'avais en tête. Déjà lors de cet espace-temps d'exploration, il y avait une alternance entre des propositions physiques et des retours partagés sur l'expérience vécue. Ces séances d'improvisations ont permis, aux collaborateurs et moi, de cerner notre manière d'aborder le mouvement et notre signature motrice. Elles m'ont aussi servi à tester une nouvelle modalité de création. Deux aspects se sont alors révélés importants : le partage de consignes communes (tâches et actions) et le partage des stratégies d'improvisation entre les danseurs.

4.2.2.1 Improviser à partir d'un même objet artistique menant à des choix esthétiques

Pendant cet espace-temps d'exploration de trois semaines qui correspond à la deuxième phase de la production de données, j'ai proposé une mise en état commune,

une série d'improvisations ainsi que des expérimentations variées. Nous avons fait ces improvisations à plusieurs reprises, mais je changeais certains paramètres du mouvement ou les actions ou encore je créais des partitions plus contraignantes. Plus tard au milieu du processus de création, j'ai repris ce principe d'improvisation à partir d'actions provenant d'une scène de film. Ces improvisations ont permis d'établir un terrain d'entente corporelle pour diverses raisons.

D'abord, les danseurs ont pu se familiariser avec ma démarche artistique, ainsi qu'avec les autres danseurs, tout en ayant un espace de liberté sur les plans de l'interprétation et de la créativité (Journal de bord, 11 mai 2015). Ensuite, cette improvisation à partir d'actions partagées a favorisé une énergie commune chez les danseurs, c'est-à-dire une attitude retenue envers le flux (degrés d'intensité du tonus musculaire) qui s'est maintenue tout au long du processus de création. Les actions partagées et l'énergie commune créaient aussi une cohésion corporelle entre les danseurs. Ces improvisations ont favorisé l'écoute de l'autre via les choix rythmiques et spatiaux des danseurs. Elles ont aussi donné le ton sur la qualité de présence que je recherche dans mes œuvres : une présence neutre assez quotidienne et un jeu entre distanciation, face à ce qui se produit dans le corps, et incarnation d'affects.

4.2.2.2 Partager les stratégies d'improvisation entre les danseurs

Parmi mes expérimentations, une a particulièrement été une modalité productive de notre territoire commun, car elle a permis aux danseurs de partager leurs stratégies d'improvisation respectives et, ainsi, prendre conscience de nos différences et convergences dans la pratique. Cette expérimentation consistait en une improvisation à partir de l'expression « Se noyer dans un verre d'eau » (Journal de bord, 13 mai 2015). Les danseurs ne savaient pas qu'ils avaient la même consigne car, je ne

voulais pas qu'ils s'influencent. Suite à l'improvisation, je leur ai demandé d'expliquer leurs stratégies d'improvisation respectives sans révéler leur consigne : Caroline a expliqué qu'elle s'était inspirée de l'état psychologique et du comportement que l'expression suggérait pour travailler un état de corps. Elle était allée voir sur Internet la définition de cette expression et avait travaillé sur un état de corps anxieux en s'imaginant la manière de bouger d'une personne débordée et perdue. Karina, quant à elle, a plutôt été touchée dans son imaginaire par l'espace du verre d'eau. Elle s'était donnée comme contrainte spatiale de maintenir une petite kinesphère et une sensation de confinement. Pour Patrick, son inspiration provenait d'une expérience vécue : il avait lui-même frôlé la noyade. Il a alors utilisé le souvenir de ses sensations liées à cette expérience (Journal de bord, 13 mai 2015). Cette expérimentation a été vécue comme une réelle rencontre avec mes collaborateurs, car elle révélait la différence et la complémentarité de leurs stratégies d'improvisation et son aspect ludique a favorisé notre complicité. Finalement, cette expérimentation a aussi été une modalité productive de notre territoire commun car, l'improvisation de Karina, qui en a découlée, a également servi pour l'étude 2 *Mon corps est un film*.

4.2.3 Associer au projet un univers sonore affinitaire

Dès le début du processus de création, j'ai associé un univers sonore au projet en affinité avec mes envies artistiques et les goûts musicaux de chacun. Lors de mes processus de création de groupe précédents, il est arrivé que l'univers sonore crée une problématique entre les collaborateurs et moi, par exemple, des divergences importantes concernant la nature de la musique choisie en lien avec le travail de création. Dans le cas de ma recherche-crédation, l'univers sonore a été une modalité productive de notre territoire commun, car il induisait une énergie commune chez les danseurs et a participé à l'écriture chorégraphique des études.

D'abord, les musiques sur lesquelles je faisais improviser les danseurs entraînaient des sensations motrices communes. Par exemple, lors d'une improvisation à partir de huit actions - oui, non, ouvrir la bouche, cacher un œil avec son bras, lever un bras, avoir un membre fou, s'asseoir et se coucher (Journal de bord, 11 mai 2015) - les danseurs étaient tous dans une sensation motrice *tombant* qui implique des expériences psychosomatiques telles que la lévité est lourde, la durée est courte, celle de l'expansion est effilée, comme guidée à travers un orifice étiré et uniforme dans l'espace (Laban, 1994). Cette sensation est aussi étroitement liée à trois autres sensations motrices : « *stimulée*, la sensation de poids a changé et devient légère ; *s'enfonçant*, la sensation de temps a changé et devient longue, *en s'affaissant*, la sensation d'espace a changé et devient souple » (Laban, 1994, p. 110).

Ensuite, sur le plan chorégraphique, j'ai utilisé, pour la première section de l'étude 3 *Bernard oh Bernard*, un extrait de la scène finale de l'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *Les voisins* (Claude Meunier et Louis Saia) comme trame sonore pour faciliter l'unisson chez les danseurs. Pour la deuxième section de l'étude 3 *Hommage à une haie*, la musique de la trame sonore du film *Psycho* (Alfred Hitchcock) composée par Bernard Herrmann, permettait de créer une autre lecture dramaturgique et soutenait une tension dramatique. Finalement, dans l'étude 2 *Mon corps est un film*, l'intégration de diverses couches sonores ajoutait une certaine étrangeté au trio et créait un lien avec le propos qui avait motivé l'ensemble des études. La liste des musiques, des extraits sonores et des sons utilisés dans les études se retrouve à l'Appendice G.

4.2.4 Utiliser des référents culturels communs

Au sein de notre équipe, ce sont des référents cinématographiques que nous avons en commun qui ont agi comme liant artistique. Réalisant très tôt dans le processus l'importance de nos affinités cinématographiques lors de nos échanges artistiques et interpersonnels, j'ai décidé qu'ils soient au cœur du travail de recherche-crédation (Journal de bord, 3 juin 2015). Ce faisant, ils sont devenus une modalité productive de notre territoire commun.

Dès le début du processus de création, j'insérais des référents cinématographiques dans les improvisations, j'utilisais des musiques de film ou encore, je faisais référence à des films pour expliquer une image que je désirais. Par la suite, j'ai commencé un solo pour Karina dans lequel je lui avais demandé d'introduire des répliques de films à travers une gestuelle, ce qu'elle adorait faire. Un jour qu'elle avait mal aux genoux, je lui ai proposé de jouer seulement avec les répliques de films et la gestuelle co-verbale des personnages. Cette exploration est finalement devenue l'étude 1 *Fugue pour personnages de cinéma* et le cinéma le liant entre les études. Un de mes désirs de chorégraphe était aussi que le propos des études soit rassembleur et qu'il émerge de notre territoire commun (Journal de bord, mai 2015). C'est ce qui se produisait : nous l'avions formulé et modulé ensemble à travers le partage d'affinités cinématographiques et d'improvisations liées au cinéma.

De plus, à travers le personnage cinématographique, il y avait un lien avec les notions de *persona* et de *corps multiple* propre à ma démarche artistique (Journal de bord, 5 mai 2015). Le propos était donc en cohérence avec ma démarche artistique. Le cinéma était aussi une modalité productrice de notre territoire commun, car plus spécifiquement, c'est à travers l'incorporation et le partage de corporéités cinématographiques ciblées et l'utilisation de matériaux provenant du cinéma, que

nous avons développé l'écriture chorégraphique de l'étude 1 et l'étude 3. Finalement, le liant artistique se faisait aussi ressentir dans l'attachement émotif à certains de ces personnages qui habitaient notre imaginaire collectif.

Créer une écriture chorégraphique à partir de matériaux cinématographiques a été la modalité qui a permis de circonscrire et préciser les objectifs du travail de recherche-crédation. Du moment où j'ai choisi le propos, à partir de nos affinités artistiques, j'ai senti que notre dynamique de travail commençait à se définir davantage : il y a eu un ralliement autour du propos et une espèce d'effervescence créative. Du fait que ce propos était accessible et animait toute l'équipe artistique, nous étions tous dans un état de recherche autour d'un but commun. À cette période, j'ai noté dans mon journal de bord que chacun participait à la création en partageant des idées, des difficultés qu'il rencontrait, des solutions ou des stratégies et faisait des suggestions pour nourrir la création (Journal de bord, 5 juin 2015).

Quand nous regardions un extrait de film, nous étions tous assis au sol autour de l'ordinateur. Sophie, Caroline et Karina prenaient assidument des notes dans leur carnet personnel. Lors des retours sur les improvisations, Sophie prenait autant la parole que les danseurs ou moi. Cela nous permettait d'avoir de l'information provenant de l'« intérieur » et de l'« extérieur » des improvisations. C'est à ce moment que Patrick s'est mis à participer beaucoup plus aux retours, car depuis le début du processus, il s'était montré assez discret dans ses commentaires (Journal de bord, 5 juin 2015). Nous commençons à parler d'une œuvre possible. De plus, le fait que certains matériaux chorégraphiques provenaient d'une source extérieure à l'équipe (gestuelles co-verbales de personnages de film) ou provenaient d'actions quotidiennes, semblait nous rassembler davantage, car ils étaient plus « objectifs ». Il y avait une forme d'accessibilité même pour les matériaux chorégraphiques. En cela,

j'ai senti que le choix du propos des études et l'intérêt de chacun à son égard avait été une modalité productrice de notre territoire commun.

Avec le recul, il semble que le fait de s'être d'abord ancrée comme équipe artistique, c'est-à-dire d'avoir développé une dynamique de groupe en établissant des règles de travail communes avant de nous concentrer sur le propos de l'œuvre en devenir, nous a permis d'être plus efficace venu le temps du travail de composition et plus apte à nourrir le propos. L'ambiance d'ouverture amenée par l'espace-temps de dialogue encourageait chacun à faire des propositions artistiques. Il y avait même une sorte d'émulation positive entre les danseurs. Chacun avait sa place et personne ne perdait de l'énergie à vouloir celle de l'autre.

4.2.5 Partager des méthodes de travail

Lors du processus de création, trois principales méthodes de travail ont été utilisées pour la composition des trois études : 1) l'observation et l'analyse du mouvement ; 2) la résonance kinesthésique et 3) la composition à partir de partitions chorégraphiques écrites. Ces méthodes se sont définies au fur et à mesure du processus et selon les exigences de création. À titre d'exemple, la complexité d'incorporation des matériaux chorégraphiques de l'étude 1 *Fugue pour personnages de cinéma* et l'objectif de clarté corporelle nous a poussé à utiliser l'observation et l'analyse du mouvement et la partition chorégraphique écrite. Je décrirai donc chacune de ces trois modalités et comment elles ont été productives d'un territoire commun sur les plans corporel et spatio-temporel.

4.2.5.1 L'observation et l'analyse du mouvement

Tel que vu au chapitre méthodologie, nous avons utilisé des personnages de film et leurs répliques pour créer l'étude 1 et l'étude 3. Pour ces deux études, les danseurs devaient atteindre un certain niveau d'homogénéité corporelle et se rapprocher au plus près de corporéités cinématographiques parfois en dissociant la gestuelle co-verbale de l'émotion. Pour cela, nous avons, entre autres mobilisé des notions personnelles en *Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé* (AFCMD) et en *Laban Movement Analysis* (LMA). Sophie, Caroline, Karina et moi avons déjà abordé ces deux méthodes d'analyse lors de nos études à la maîtrise au Département de danse de l'UQAM. Pour ma part, j'avais aussi été initiée à l'AFCMD et au LMA lors de mes études d'interprète et d'enseignante en France ainsi que lors d'une formation au Centre National de la danse de Pantin (CND). Patrick n'avait pas d'expérience précise en analyse du mouvement, mais participait tout de même à partir de son expérience de danseur. Nous avons donc utilisé ces méthodes d'analyse du mouvement afin de décortiquer le chemin de chaque geste, la posture, la direction du regard, la coordination entre la gestuelle co-verbale et la voix, etc. En plus, de relever les caractéristiques du mouvement, nous précisions la prononciation du texte, l'intonation de la voix, l'intention et l'état psychologique du personnage.

Ensuite, la gestuelle co-verbale, touchant à des mécanismes corporels inconscients, laissait entrevoir davantage les pré-mouvements des danseurs, c'est-à-dire « l'anticipation de chaque geste par les muscles gravitaires » (Godard, 1995, p. 224). Par exemple, dans le cas de l'étude 3, cela créait un « Bernard/Caroline », un « Bernard/Karina » et un « Bernard/Patrick ». Nous devons alors identifier rigoureusement les pré-mouvements et acquérir une connaissance des mécaniques et des qualités des danseurs et ceux des personnages de film afin de diminuer les décalages corporels et rythmiques et ainsi, créer un « Bernard commun ». Cette

méthode de travail a peu à peu permis de développer une corporéité commune propre au projet. Autrement dit, une corporéité qui ne nous appartient pas complètement, mais dans laquelle nous nous reconnaissons (Caroline, entretien 2, juillet 2015). Ce qui n'exclut pas les collaborateurs qui ne sont pas le corps dansant ni le chorégraphe. Sophie et moi avons eu l'impression d'avoir aussi participé et intégré la corporéité commune via notre regard et la connaissance que nous en avons. La corporéité commune pourrait être définie comme le résultat d'un « nous » et de notre regard qualitatif et analytique porté sur d'autres corporéités.

De plus, l'observation et l'analyse du mouvement proposaient des méthodes de travail efficaces pour tous et rassembleuses. Nous devions nous réunir en cercle autour de mon ordinateur pour visionner les extraits de film. Ensuite, elles avaient également un aspect ludique ouvrant sur des débats. En effet, malgré l'intemporalité des matériaux cinématographiques, nous avons tous des partis pris. Nous n'avons pas toujours le même regard sur le mouvement. Selon Bernard (2001), « [...] chacun ne perçoit et a fortiori ne retient que ce qu'il désire percevoir et retenir [...] » (p. 217). Ainsi, nous devions faire un aller-retour constant entre la partition chorégraphique écrite et les extraits de film, car les danseurs retournaient souvent à leurs habitudes corporelles et/ou notre interprétation de la scène pouvait s'altérer au fur et à mesure. Toutefois, cela faisait en sorte que chacun enrichissait le travail d'analyse, car chacun voyait des détails différents. Lorsque nous avons trop de divergences sur le contenu de l'analyse, Sophie et moi choissions quelle version garder parmi les différentes interprétations. À cet effet, Sophie prenait toujours soin d'interchanger de personne qui allait servir de modèle pour les autres et utilisait ainsi les forces de chacun (Journal de bord, 30 juin 2015). Toutefois, l'objectif était de rester le plus fidèle à l'image audio-visuelle et toute l'équipe travaillait dans ce sens. Ainsi, c'est à travers une recherche du détail, de l'origine d'un mouvement et des différences corporelles que nous avons pu nourrir un territoire commun et définir les caractéristiques de notre

corporéité commune, c'est-à-dire « dramatique, d'incarnation, multiple, construite et instable » (Entretien 2, septembre 2015, p. 19-20).

4.2.5.2 La résonance kinesthésique

La deuxième méthode de travail est l'utilisation de la résonance kinesthésique. J'entends par résonance kinesthésique, le phénomène empathique par lequel nous percevons le mouvement de l'autre dans notre propre corps, ce que Godard (1995) nomme empathie kinesthésique ou contagion gravitaire et qui est essentiel au danseur. Tel que mentionné plus haut, les danseurs devaient « faire corps » avec celui de multiples personnages de film, mais aussi avec les autres danseurs. Dans une première étape, il était donc nécessaire d'analyser leur manière de bouger afin de l'incorporer. Toutefois, à force de répéter la gestuelle co-verbale et les répliques de film ainsi que d'observer les autres danseurs, une résonance kinesthésique est entrée en jeu. Cette modalité a eu un impact sur la corporéité commune, mais a aussi permis de développer un rapport à l'espace-temps et un rapport interrelationnel communs et complémentaires. Par exemple, un jour où nous explorions un personnage à partir de son état de corps, sa posture et sa gestuelle co-verbale, nous avons associé des adjectifs à l'état de corps vécu et/ou perçu en relation à l'espace-temps et à l'autre : Karina s'imaginait comme un trou béant qui aspire et ramène tout vers soi. Elle ressentait une qualité de rondeur, de retour vers soi. Tandis que Patrick s'était senti aspiré par Karina qu'il voyait dans son champ de vision en diagonale. Sophie renchérit sur ce rapport spatio-temporel :

En l'absence de musique, le liant entre vous venait vraiment d'ailleurs, d'une présence kinesthésique et visuelle avant tout. Tu [Patrick] disais qu'elle [Karina] était dans ton champ de vision. À partir du moment qu'elle est dans ton champ de vision, tu incorpores sa mouvance puis le lien se fait. Ça s'est fait aussi quand toi tu étais là Amélie. Je sentais un effet de résonance qui

devenait temporel malgré tout parce qu'il y avait des moments où Karina était dans ton champ visuel. Tout à coup, il y avait une rencontre dans le temps. (Enregistrement audio-visuel en studio, juin 2015)

Nous avons alors senti qu'il y avait une cohérence dans le rapport à l'espace-temps et à l'autre grâce à la résonance kinesthésique. Dès le début du processus, les modalités de création que je choisisais induisaient un rapport spatial et interrelationnel sans contact corporel, mais connecté grâce à des combinaisons de qualités de corps, de tâches (comme prendre/être pris) et la formation d'images à trois. À mi-parcours, ce rapport s'est affiné autour des notions de rapprochement, d'éloignement et d'évitement que les danseurs semblaient avoir complètement intégrées. Patrick se sentait toujours très connecté avec Karina et Caroline malgré la distance (Enregistrement audio-visuel en studio, juin 2015). Karina se sentait aussi liée aux autres grâce à l'écoute (Enregistrement audio-visuel discussion avec public, septembre 2015). Les exigences corporelles, spatio-temporelles et interrelationnelles des trois études avaient développé chez les danseurs une qualité d'écoute caractérisée par une forme d'attention accrue aux mouvements des autres.

Pour Patrick, cette coordination, ou ajustement naturel, avait aussi lieu en début de répétition. Ce qu'il a nommé *tuning* : « Je trouvais qu'il y avait une espèce de *tuning* quand on arrivait en studio. Tu ne disais jamais : Bon là, il est cette heure-là, il faut commencer. Ça se *tunait* [*sic*] tranquillement, naturellement » (Entretien 3, septembre 2015, p. 8). Il est vrai qu'à chaque répétition, il y avait une écoute et un respect des besoins de chacun. Par exemple, chez les danseurs, Patrick avait besoin de temps pour s'échauffer tranquillement tandis que Caroline prenait quelques minutes en s'étirant rapidement et Karina allait souvent courir avant la répétition. Sophie avait besoin de discuter avec tout le monde, de « prendre le pouls », connaître les humeurs et les états de chacun. Pour ma part, je devais installer ma caméra, allumer mon ordinateur, préparer les musiques, réviser mes notes, m'échauffer un peu. Nous

avons aussi notre moment d'échanges interpersonnels ou artistiques avant de commencer le travail qui permettait de nourrir notre territoire commun.

Ainsi, étant donné les besoins différents et fluctuants de chacun, un type d'ajustement naturel s'est installé dans le groupe. Ce que Sophie a également ressenti : « Oui, j'ai senti un espace-temps qui se déroulait à un rythme commun. Je ne sentais pas qu'il y avait comme un empressement tout à coup chez l'un d'entre nous, même toi [Amélie], qui aurait pu exercer une pression » (Entretien 2, juillet 2015, p. 3). Caroline avait également ressenti cette sensation d'espace-temps commun (Entretien 3, septembre 2015). De ce fait, la résonance kinesthésique a agi comme modalité productive d'un territoire commun, car elle créait une syntonie entre les singularités de chaque collaborateur.

4.2.5.3 La composition à partir de partitions chorégraphiques écrites

Dès le début du processus de création, j'ai utilisé des systèmes de partitions chorégraphiques écrites. D'abord, elles étaient plus ouvertes et laissaient beaucoup de place à l'improvisation. Ensuite, tel que mentionné plus haut, les partitions chorégraphiques se sont faites de plus en plus contraignantes. Celle qui a particulièrement été une modalité productive de notre territoire commun fut la partition chorégraphique de l'étude 1 *Fugue pour personnages de cinéma*. J'ai d'abord élaboré cette partition seule à l'ordinateur à partir d'un échantillonnage de répliques de film (voir Appendice B). Déjà, l'utilisation de feuilles de partition créait un effet rassembleur tout comme l'ordinateur l'a été pour l'analyse du mouvement. La contrainte amenée par la partition chorégraphique obligeait les danseurs à faire preuve d'une grande écoute et d'une sensibilité au rythme de l'enchaînement des

répliques. Cette qualité d'écoute, qui avait déjà émergé lors des improvisations, s'est hautement raffinée grâce à cette partition et a teinté les autres études.

À l'origine, l'élaboration des partitions chorégraphiques des études a été motivée par mon désir de ne pas travailler le contact physique entre les danseurs. Ce que je leur avais exprimé au tout début du processus. Je voulais travailler d'autres types de connexions corporelles et spatiales. Par exemple, l'écriture chorégraphique de l'étude 2 *Mon corps est un film*, donnait une impression à un spectateur d'univers séparés. Toutefois, Caroline se sentait liée aux autres danseurs : « Il y a quelque chose de très paradoxal parce que je sais exactement où est Patrick. Je suis très en contact avec lui et Karina même si en apparence on est dans des univers parallèles » (Enregistrement audio-visuel discussion avec public, septembre 2015, p. 3). L'une des particularités de cette étude est que les danseurs n'ont pratiquement aucun contact visuel direct. De plus, elle a été construite à partir de partitions individuelles qui ont ensuite été superposées grâce à un travail de composition. Même pendant cette période, Patrick m'a confié qu'il sentait la présence de Caroline même en son absence et que cela jouait sur son interprétation : « Même si on travaille séparément, le concept est clair, ça me permet d'intégrer la présence de Caro dans mon interprétation » (Journal de bord, 28 mai 2015). Ainsi, le système de partitions chorégraphiques écrites agissait sur notre territoire commun, car il favorisait à la fois l'autonomie du danseur et une interdépendance en studio. Il y avait aussi plusieurs moments partagés entre les danseurs pour former une image, mais sans contact, ce qui favorisait une écoute proprioceptive entre les danseurs. Par exemple, ils devaient être attentifs à la durée des gestes des autres, à leurs déplacements. Finalement, je pense que cette forme d'écriture chorégraphique a été productive, car elle avait été abordée dès les premières improvisations au début du processus de création.

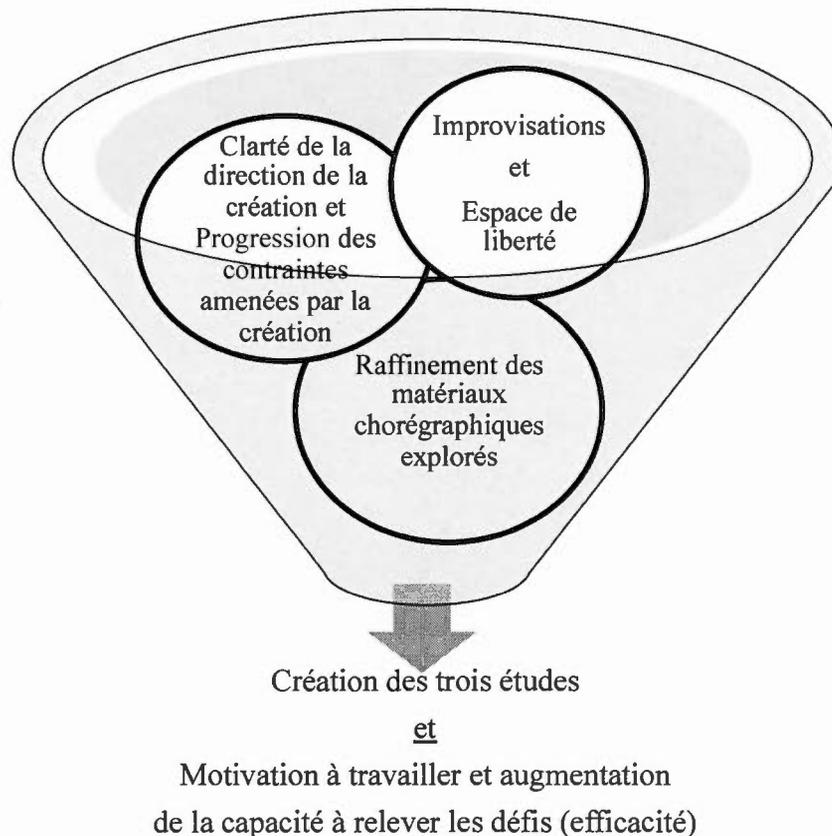
4.3 Les impacts du territoire commun sur l'équipe artistique et sur la création

Grâce à mes résultats, j'ai pu relever trois principaux impacts du territoire commun sur l'équipe artistique et sur la création : 1) une efficacité dans le travail de création ; 2) des relations de travail harmonieuses et 3) un sentiment d'appartenance : un objet commun à défendre. Cette section servira à décrire ces impacts.

4.3.1 Une efficacité dans le travail de création

Lors du dernier entretien de groupe (Septembre 2015, p. 1), Caroline avait décrit le déroulement de notre territoire commun tel un entonnoir, c'est-à-dire qu'il y avait, au départ, un espace de liberté pour les danseurs avec beaucoup d'improvisations. Puis, le territoire commun s'était circonscrit davantage ; la direction que prenait la recherche-crédation est devenue plus claire. Ensuite, le territoire commun s'était resserré sur trois études sur lesquelles nous nous sommes concentrés en travaillant sur le raffinement des matériaux chorégraphiques jusqu'à la présentation publique. Selon Caroline, le développement de notre territoire commun a eu un impact sur son engagement en tant qu'interprète et son apport créatif. Grâce à l'espace de liberté qu'elle avait eu, les contraintes imposées par le travail de création « ne créaient pas de la pression ou un stress ou un inconfort, elles donnaient envie de travailler et de gratter l'affaire » (Entretien 3, septembre 2015, p. 1). Pour Caroline, le fait que nous ayons pris le temps d'explorer ensemble avait favorisé sa motivation au travail. Elle était aussi plus apte à faire face aux défis, c'est-à-dire le travail d'incorporation des matériaux chorégraphiques. Le schéma (voir Figure 2) suivant représente le vécu de Caroline par rapport au territoire commun.

Figure 2
Schéma croisé du déroulement en entonnoir du territoire commun
et de son impact selon la vision de Caroline



Autrement dit, le territoire commun avait permis à Caroline d'être plus efficace comme interprète, c'est-à-dire être plus rapide à intégrer les matériaux chorégraphiques, comprendre les directives de Sophie et moi, et de vivre les contraintes corporelles amenées par le travail d'incorporation et de composition comme un moteur créatif. D'ailleurs, la phase de composition des études s'est faite rapidement et de manière fluide, parce que nous avons développé un territoire commun de cognition corporelle ciblé et fort. Sophie a relevé une situation en particulier lors de la composition de l'étude 2 où elle a senti une efficacité sous forme

d'une synergie dans le travail de création : « J'ai senti que nous étions dédiés à la tâche : chacun était disponible à l'autre et à ce que demandait l'objet de création. Il y a avait une écoute mutuelle, une constance de l'effort, une confiance en la façon dont nous procédions » (Questionnaire 1, juillet 2015).

Cette efficacité dans le travail de création s'est aussi faite ressentir sous forme d'effervescence créative à la fin de la deuxième phase du processus. Nous avons créé, à partir de la partition du personnage de Bernard, un duo pour Karina et Patrick en moins d'une heure. À ce moment, j'avais la sensation que notre territoire commun était tellement fort qu'il favorisait la création d'autres matériaux chorégraphiques plus rapidement et harmonieusement (Journal de bord, 3 juillet 2015). Une efficacité communicative s'est également révélée lorsque Caroline a accepté de faire un solo de dernière minute pour la présentation publique. À la fin de la deuxième phase, je lui avais proposé d'ajouter un solo au retour de notre pause estivale. Finalement, nous n'avons pas eu le temps de l'essayer pendant les répétitions de la troisième phase du processus. Toutefois, le jour de la représentation, l'idée est revenue lors des discussions et Caroline a accepté d'essayer le solo en improvisation dirigée. En esquissant à peine deux trois gestes, je lui ai simplement demandé de déconstruire la gestuelle co-verbale du personnage de Bernard pour en faire une écriture chorégraphique plus abstraite. Elle m'a dit qu'elle comprenait exactement ce que je voulais. De mon côté, je lui faisais entièrement confiance. Le jour de la générale et pour la présentation publique, elle a improvisé à la suite du duo de Karina et Patrick et c'était exactement ce que je voulais.

Une efficacité se ressentait aussi dans un sentiment d'accord entre ma représentation mentale intérieure du travail chorégraphique et la représentation extérieure, c'est-à-dire mon imaginaire versus ce que mes collaborateurs me proposaient : « À ce moment, j'ai senti que ma représentation mentale intérieure que j'avais de ce duo et la

représentation extérieure de ce duo coïncidaient » (Journal de bord, 1^{er} juin 2015). Autrement dit, je ne sentais pas de décalage entre mon sentiment interne et le résultat externe, ce qui générait chez moi une espèce de satisfaction artistique. Je pense, qu'à ce niveau, notre territoire commun a eu un impact positif sur le travail de création. Comme dans l'exemple cité plus haut, il facilitait une entente rapide et efficace dans les idées communes et leur mise en pratique. J'avais l'impression que la richesse de notre territoire commun permettait de partager tous les aspects de la création, tout en étant cohérent avec ma démarche artistique et le propos des études ainsi que d'être plus rapide et efficace dans le travail de création.

4.3.2 Des relations de travail harmonieuses

Pour Sophie, le territoire commun avait signifié se sentir à la même place que les autres membres de l'équipe (Entretien 3, septembre 2015). Lors d'un processus de création, il arrive souvent que le chorégraphe partage une relation particulière avec le conseiller artistique. Il est fréquent qu'ils se rencontrent à l'extérieur du studio ou bien, se mettent en aparté du reste de l'équipe afin de discuter de la création en cours. C'est un moyen pour le conseiller artistique d'avoir, comme le mentionne Sophie, « un accès privé à la pensée du ou de la chorégraphe » (Entretien 3, septembre 2015, p. 5). Lors de ma première collaboration avec Sophie, qui était dans un cadre professionnel, nous avions cette relation particulière. Nous ressentions le besoin de discuter de la création avant et après les répétitions en excluant bien souvent les danseurs. Nous en avions besoin, car nous nous connaissions peu à l'époque. Toutefois, cela avait créé une espèce de scission dans l'équipe bien que le dialogue ait été ouvert. Cette fois-ci, Sophie et moi n'avons pas entretenu de relation en privé (sans les danseurs), c'est-à-dire nous n'avons jamais discuté du travail de recherche et de création en dehors du studio. Dans le cas de Sophie, c'était une stratégie volontaire, car elle trouvait que ça allait à l'encontre de son idée du territoire

commun. Pour ma part, je n'en ai tout simplement jamais ressenti le besoin grâce à la force de notre territoire commun. Nous n'avions jamais abordé ce sujet jusqu'au dernier entretien de groupe après la présentation publique où Sophie m'a révélé qu'elle s'informait autrement pour ne pas créer une relation exclusive avec moi :

Parce qu'à chaque fois que je voulais prendre une parole, une information, je voulais que ce soit au vu et au su des interprètes. Parce que mon idée du territoire commun, c'était ça. Comment je vais nourrir le territoire commun? Ça fait que pour moi, c'était inclusif donc je n'allais pas te prendre à part ou te téléphoner dans mes moments d'absence. Je n'allais pas refermer la bulle. Je me sentais vraiment à la même place que les autres. Je n'étais pas dans un lieu privilégié, dans un espace de communication autre. (Septembre 2015, p. 5)

Effectivement, à la fin du processus, nous avons constaté que personne n'avait entretenu de relation privée avec un autre collaborateur et que personne n'avait été exclu dans le partage d'informations. Ce qui concernait la recherche-crédation était partagé, en temps et en lieu, et de manière transparente, à toute l'équipe artistique. Ainsi, même si nous n'avions pas tous les mêmes rôles, il y avait une forme d'équilibre ou une harmonie dans les relations de travail qui a contribué à maintenir, voire à consolider notre cohésion de groupe.

4.3.3 Un sentiment d'appartenance : Un objet commun à défendre

Au sens large du terme, le sentiment d'appartenance est l'impression de faire partie d'un groupe. Lors du dernier entretien de groupe, Karina a souligné que notre territoire commun avait généré un sentiment d'appartenance chez elle : « Il y a le sentiment d'appartenance quand tu sors du studio et que tu sens une appartenance à *la gang [sic]*, un attachement au projet, à ce qui va se créer, et je ressentais déjà quelque chose au début du processus » (Septembre 2015, p. 8). Karina ajoute qu'elle

ressentait ce sentiment dès le début du processus de création, mais qu'il a fait boule de neige. Le sentiment d'appartenance semblerait avoir été partagé par toute l'équipe artistique et amplifié à l'approche de la présentation publique. Selon Sophie, nous avons, ensemble, aimé voir apparaître les études. Nous les avons aussi aimées tous de la même manière et nous y étions attachés. Nous avons donc quelque chose à défendre (Entretien 3, septembre 2015, p. 9). À l'instar de Sophie et moi, Karina partageait aussi cette envie de défendre les études (notre territoire commun). Selon elle, ce sentiment d'appartenance n'émerge pas nécessairement dans tous les processus de création auxquels elle participe, ce qui, par conséquent, diminue son envie de défendre l'œuvre (Entretien 3, septembre 2015, p. 10).

Les réponses obtenues à mes questions de recherche telles les conditions favorables, les modalités de création productives ainsi que les retombées observées m'ont amenée à investiguer et discuter la perspective éthique du travail de création chorégraphique. Ces réponses sont apparues comme des modes ou valeurs communes qui permettent l'organisation efficace du travail pour le bien-être de tous.

CHAPITRE V DISCUSSION

Le but de ma recherche-création était d'observer et de comprendre les conditions et les modalités favorables au développement d'un territoire commun ainsi que ses impacts sur l'équipe artistique et le travail de création. Elle visait également à approfondir l'expression « territoire commun de cognition corporelle » employée par Louppe dans son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine* (2004). Une expression que je me suis appropriée dans ses dimensions artistiques et interpersonnelles englobant ainsi la question de la corporéité. C'est à la fois le caractère équivoque et la force symbolique de l'expression territoire commun qui a motivé ma recherche-création. Ces deux mots résonnaient comme l'ingrédient essentiel d'un processus de création chorégraphique idéal où les enjeux de la création sont partagés et deviennent plus grands que soi. C'est aussi une envie de contribuer aux préoccupations entourant le travail en collaboration qui m'a poussée à investiguer ce sujet de recherche : le « comment faire-ensemble ».

Mes repères théorisants du chapitre II m'ont permis de comprendre que la création chorégraphique contemporaine relève davantage d'un rapport horizontal entre les collaborateurs en studio, d'un espace-temps d'altérité et d'un équilibre entre liberté créative pour les collaborateurs et d'encadrement de la part du chorégraphe. Les différents écrits sur la danse révèlent également la présence potentielle de situations conflictuelles ou d'incompréhensions entre le chorégraphe et les collaborateurs en studio. Toutefois, si elles n'entravent pas la qualité des relations de travail, ces situations peuvent devenir stimulantes sur le plan créatif. Tel que souligné par Charmatz (2003), une réflexion et une préparation en amont de la part du chorégraphe peuvent influencer positivement les relations de travail et favoriser le niveau d'engagement de chacun dans le projet.

Une perspective socio-géographique m'a permis de faire un parallèle entre la création et le concept de territoire : ces deux notions combinant à la fois pouvoir, représentations et pratiques. À l'instar du concept de territoire, une création chorégraphique serait un système complexe dont le résultat provient de la multiplicité des interactions. Cette perspective systémique remet également en question l'idée d'appropriation, en raison de l'impossibilité à déterminer exactement quelles actions et interactions humaines ont mené à la formation d'un territoire. Les résultats de ma recherche-création démontrent que le territoire commun est également un système complexe et qu'il est difficile de déterminer précisément quelles conditions et quelles modalités ont permis son développement. Cependant, grâce à l'analyse et l'interprétation des données, j'ai choisi celles qui me semblaient les plus pertinentes dans le contexte de cette recherche-création.

Grâce aux résultats obtenus apparaissant au chapitre précédent, j'ai pu identifier six conditions propices au développement d'un territoire commun : 1) un consentement toujours renouvelé des collaborateurs ; 2) une confiance mutuelle ; 3) un processus de création avec une emphase sur la recherche ; 4) un lieu de répétition accueillant et stable 5) des affinités artistiques et interpersonnelles et 6) une cohésion de groupe. Ensuite, j'ai pu identifier cinq principales modalités de création qui ont contribué à le produire : 1) appliquer un *leadership* consultatif ou participatif ; 2) se permettre un espace-temps d'exploration pour apprendre à travailler ensemble ; 3) associer au projet un univers sonore affinitaire ; 4) utiliser des référents culturels communs et 5) partager des méthodes de travail. Enfin, j'ai également pu cerner trois impacts substantiels sur l'équipe artistique et le travail de création : 1) une efficacité dans le travail de création 2) des relations de travail harmonieuses 3) un sentiment d'appartenance : un objet commun à défendre. À la lumière des résultats obtenus, je

suis donc maintenant en mesure d'étoffer la définition d'un territoire commun et d'approfondir cette expression utilisée par ceux-ci.

L'objectif de ce chapitre dédié à la discussion des résultats est avant tout de faire un lien entre le sentiment et les impacts de partager un territoire commun et les conditions et les modalités issues des résultats de ma recherche-crédation. Quels sont les mécanismes et rouages de notre territoire commun? Pour cela, j'ai puisé dans les écrits d'auteurs de divers champs disciplinaires, se retrouvant notamment au chapitre II, afin de porter un autre regard sur ma question de recherche et consolider les résultats. Tout comme dans le chapitre IV, en comparant mes expériences professionnelles, vécues comme chorégraphe et danseuse, avec les résultats de ma recherche-crédation, j'ai constaté que le territoire commun est un phénomène qui peut se développer et se ressentir de manière plus ou moins forte bien que l'acte de création chorégraphique soit collectif. Certes, dans tous les processus de création une expérience artistique et interpersonnelle est partagée entre les artistes. Toutefois, j'ai souvent développé des liens profonds avec des collègues sans avoir le sentiment de développer un territoire commun avec toute l'équipe. Selon moi, un territoire commun va au-delà de cette expérience artistique et interpersonnelle partagée.

À la lumière des résultats, il ressort de ma recherche-crédation, une dimension éthique importante ayant agi sur le processus de création et sur notre sentiment de partager un territoire commun. Toutefois, le développement de ce phénomène pourrait aussi être envisagé comme le développement d'une éthique de travail commune servant à la fois de moteur créatif et d'encadrement à la création de l'œuvre en devenir. Autrement dit, l'éthique de travail et le territoire commun se nourrissent l'un et l'autre et permettraient de faciliter tant la création que les relations de travail entre les collaborateurs. Il s'agit maintenant de comprendre, à travers la discussion, comment

notre éthique de travail s'est développée, comment elle a agi sur le processus de création artistique et a mené au sentiment de territoire commun.

Dans un premier temps, j'expliquerai pourquoi le phénomène de territoire commun peut être perçu comme une éthique de travail et ce, en établissant un lien entre territoire et éthique d'un point de vue social et artistique. Dans un deuxième temps, je présenterai la nature de notre éthique de travail et les règles d'équipe qui ont marqué notre dynamique de groupe. Dans un troisième temps, je mettrai en relation la dimension éthique et la dimension artistique afin de comprendre comment notre éthique de travail a influencé le processus de création (dialogue verbal et corporel) et contribué à faire émerger un sentiment d'appartenance à la corporéité du projet et aux trois études.

5.1 Éthique et territoire

Selon Maffesoli (2000), le partage d'un territoire, réel ou symbolique, fait naître l'idée de communautaire et l'éthique qui lui est corollaire. En ce sens, territoire commun et éthique seraient donc deux notions indissociables. Si je ressens le partage d'un territoire commun lors d'un processus de création, cela suppose la présence d'une éthique. Maffesoli entend par éthique l'expression de la sensibilité collective qu'il nomme aussi l'aura esthétique. Cette aura esthétique (*aisthesis*) repose sur l'union et provient du fait qu'on participe, on correspond à un ethos commun. Tout comme l'émotion, ce sociologue considère également l'éthique comme le ciment qui va faire prendre ensemble les divers éléments d'un ensemble donné (Maffesoli, 2000). Plus précisément, l'éthique, au jour le jour, servirait de creuset aux émotions et aux sentiments collectifs : « Ce qui fait que tant bien que mal, sur un territoire donné, les uns s'ajustent aux autres, et les uns et les autres à l'environnement

naturel » (2000, p. 44). Au sein de ma recherche-création, nous avons porté une réflexion et partagé des discussions autour de valeurs communes qui nous ont permis de développer une éthique (définie par Maffesoli par aura esthétique) et, ainsi, nous avons participé à un *ethos* commun, celui de la création des études.

Dans l'ouvrage *The Ethics of Art* paru en 2014, le professeur en sociologie de l'art et des politiques culturelles Pascal Gielen soutient que l'artiste produit une éthique selon chacun de ses projets. Autrement dit, de chaque création découle une éthique propre à l'artiste ou à un groupe d'artistes liée à un contexte particulier.   cet effet, Gielen (2014) fait un parallèle entre l'éthique de l'art et l'éthique situationnelle (*situational ethics*) qui « implique la formation active d'un environnement qui suppose une libre interaction avec les conditions sociales, politiques et écologiques » (Cools et Gielen, 2014, p. 34). Il serait donc impossible, de par sa nature « situationnelle », de développer une éthique de l'art universelle et stable, car chaque projet a ses propres exigences et particularités et, ainsi, engendre de nouvelles conditions de travail.

De plus, Gielen (2014) fait un rapprochement avec les concepts de « déterritorialisation » et « reterritorialisation » chez Deleuze et Guattari provenant de l'ouvrage paru en 1972 *L'anti-Œdipe*. La déterritorialisation décrit « tout processus de décontextualisation d'un ensemble de relations qui permet leur actualisation dans d'autres contextes » (<https://fr.wikipedia.org/wiki/D territorialisation>). Selon Deleuze et Guattari (2005), chaque individu « se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisation, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve » (p. 69). Dans la philosophie de Deleuze et Guattari, la déterritorialisation touche le politique, le social et le milieu artistique et est perçue comme un mouvement créatif et non destructif.

Si je peux résumer ainsi ces notions abordées par Gielen et faire un parallèle avec mon sujet d'étude, l'éthique situationnelle de l'art engagerait l'artiste dans un mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation continue au sein de sa propre démarche. Puis, les « éthiques » issues de ce mouvement permettraient de remettre en question son art, son milieu artistique et/ou son environnement social en le réinvestissant sous un nouvel angle et, ainsi, de créer sans cesse de nouvelles fondations. À cet effet, en observant le phénomène de territoire commun et tentant de le faire émerger, je remettais en question mon milieu et ma démarche artistiques et mon environnement social au sein de mon processus de création. Il y avait donc une dimension éthique plus vaste liée à mon sujet de recherche-crédation et une éthique de travail propre au projet. C'est à cette éthique de travail que je vais m'intéresser ici.

5.1.1 L'éthique de travail en art(s)

D'après mon expérience professionnelle comme chorégraphe et danseuse, il n'est pas systématique qu'une équipe artistique établisse de manière consciente une éthique de travail commune à laquelle chacun des membres va adhérer pendant le processus de création. À cet effet, les questions éthiques sembleraient présentement plus importantes que les questions esthétiques dans le milieu de l'art (Cools et Gielen, 2014). Pour le dramaturge Guy Cools, deux principales questions éthiques, traduisant ses valeurs artistiques, déterminent ses choix professionnels : « Dans quelle mesure, je respecte et je reconnais l'impact de mes collaborateurs artistiques? Dans quelle mesure, je respecte et je reconnais les « corps » de mes performers? » (2014, p. 48). Cools (2014) explique également qu'il choisit de travailler avec des artistes généreux envers leurs collaborateurs et leur environnement de travail, car il ne croit pas à la tension psychologique ou la violence physique comme un principe potentiellement créatif.

À la lumière de mes résultats, l'éthique de travail peut être un principe potentiellement créatif et qui, à mon avis, gagnerait à être approfondi. Tel que vu au chapitre II, « en danse contemporaine, il y a parfois une utopie du studio comme lieu de la révélation » (Charmatz et Launay, 2003, p. 39). La question de Charmatz (2003) est ici pertinente : « La seule réunion d'individus talentueux suffit-elle pour que le projet s'effectue? » (2003, p. 39). À cet effet, le chorégraphe (2003) soutient qu'il a parfois souffert, en tant que danseur, d'un manque de préparation de la part de chorégraphes en amont du processus de création. J'abonde en son sens et selon moi, cette préparation ne se limite pas simplement aux modalités de création. Il est primordial qu'un chorégraphe réfléchisse aux valeurs qu'il prône au sein de sa démarche artistique et de chacun de ses projets. De surcroît, l'exercice de cette réflexion éthique, tel que Cools (2014) l'a fait, ne concerne pas à mon avis que les chorégraphes. Chaque artiste gagne à y réfléchir (dramaturge, danseur, concepteur, etc.). D'ailleurs, ma recherche-crédation le démontre, des valeurs communes servent de support à la création et facilitent la communication. C'est peut-être grâce à cette dimension éthique que le studio peut devenir un lieu de révélation.

Ces préoccupations éthiques actuelles proviennent aussi, selon moi, d'une prise de conscience que le milieu de l'art est aussi un milieu de travail. Tel que vu plus haut, bien qu'il soit impossible d'attribuer un code éthique commun à l'ensemble du milieu de l'art, il est possible pour le chorégraphe et les collaborateurs de produire une éthique de travail commune selon chaque projet et il en va de la responsabilité de chacun de la définir. Ainsi, j'ai réalisé que le développement d'un territoire commun, tel que ressenti par mes collaborateurs et moi, était basé sur une éthique de travail commune.

5.1.2 Délimiter le territoire ensemble pour mieux l'aménager

Ce qui me semble se dégager des résultats de ma recherche-crédation, est l'importance du bien-être professionnel chez les collaborateurs. Dans le cadre de ma recherche-crédation, je devais suivre une éthique imposée par l'université, mais j'avais également un souci du bien-être de chacun incluant le mien. J'ai respecté et fait confiance aux collaborateurs, tout comme ils m'ont respecté et fait confiance, et j'ai reconnu leur apport au travail de création, tout comme ils se sont reconnus dans les études et ont reconnu les caractéristiques de ma démarche artistique. J'ai veillé à leur bien-être professionnel avant tout et j'ai l'impression, que ce bien-être professionnel vécu, les motivait à se dévouer au travail de création tout en se respectant.

Je me suis également octroyée, en début de processus, un espace-temps d'exploration sous forme d'atelier pour apprendre à connaître mes collaborateurs, une modalité que je n'avais jamais utilisée auparavant. Mes processus de création précédents commençaient également par un espace-temps d'exploration, mais l'objectif était de produire d'emblée des matériaux chorégraphiques destinés à l'œuvre en devenir. Cet espace-temps d'exploration m'a permis de m'adapter aux collaborateurs et eux, de s'adapter à ma démarche artistique et cela, dans une ambiance ludique et détendue. Les danseurs n'étaient donc pas dans un mode de performance, c'est-à-dire où ils avaient à prouver leur pertinence au sein du processus. Ils étaient plutôt dans un mode d'appropriation, pouvant ainsi se familiariser tranquillement avec ma démarche artistique et mes modalités de création. Mes préoccupations artistiques étaient donc orientées sur le comment faire ensemble.

De cet espace-temps d'exploration a découlé une éthique de travail qui a teinté tout le processus de création, c'est-à-dire un système de valeurs et d'idées artistiques affinitaires ainsi qu'une dynamique de travail propres à notre équipe. Au regard du

point précédent, la fonction de notre éthique de travail commune a été de délimiter notre territoire et de nous lier sur ce territoire. Autrement dit, l'éthique de travail commune a servi à la fois de fondation, permettant de s'ajuster les uns les autres aux plans artistique et interpersonnel, et de liant, permettant à la dimension artistique de se déployer. En résumé, l'artistique et l'éthique agissaient comme liant ou pour reprendre les mots de Maffesoli (2000), l'éthique a servi de creuset à l'artistique. Voici maintenant les trois règles, que j'ai élaborées et partagées avec mon équipe, qui ont favorisé l'intelligibilité du processus de création. Elles n'ont pas toutes été énoncées de manière explicite aux collaborateurs, mais ont toutefois été respectées dans le travail. Elles émanent des conditions et des modalités issues du chapitre Résultats, et s'apparentent à celles écrites dans les formulaires d'approbation éthique et de consentement : 1) privilégier le travail de recherche et non la présentation publique ; 2) participer à la création des matériaux chorégraphiques et 3) respecter les rôles de chacun des membres de l'équipe artistique.

5.2 Notre éthique de travail commune : Les règles d'équipe

Dans une ère où le faire ensemble s'insère dans les processus de création contemporains, il me semble pertinent de centrer la discussion autour des considérations éthiques inhérentes au processus de création qui a fait l'objet de cette étude. La nature de notre éthique de travail commune était basée sur trois principales règles d'équipe auxquelles chacun de nous avons adhéré.

La première règle, privilégier le travail de recherche et non la présentation publique, représentait selon moi, un espace-temps pour tester du matériel, bifurquer, proposer des idées et débattre sur ces idées. Autrement dit, je m'octroyais et octroyais à chacun de nous un droit à l'erreur. La deuxième règle, participer à la création des matériaux

chorégraphiques, visait à mettre à contribution l'expertise de chacun en partageant le pouvoir d'action sur la création. La troisième règle, respecter les rôles artistiques de chacun des membres de l'équipe artistique, permettait que l'expertise et l'apport à la création de tous soient reconnus. Dans la section suivante, j'expliquerai pourquoi ces règles ont joué un rôle positif sur le développement de notre territoire commun.

5.2.1 L'importance de respecter les règles d'équipe

Les règles d'équipe énoncées au point 5.2, ont favorisé la circulation fluide des idées et la synergie artistique. À cet effet, tous les collaborateurs se sentaient à l'aise de s'exprimer, mais aussi de s'affirmer librement, car leur place et leur pertinence étaient reconnues au sein du projet. Toutefois, c'est, à mon avis, le respect de ces règles d'équipe qui semble avant tout avoir contribué à maintenir le bien-être professionnel ressenti. Lors de mes précédents projets chorégraphiques, je n'établissais pas vraiment une éthique de travail commune, il s'agissait plutôt d'intentions artistiques dont je pouvais déroger au gré de l'évolution du projet. Par exemple, j'ai déjà changé de modalités de création en plein milieu d'un processus par peur de manquer de temps et d'argent. Ce faisant, j'ai brisé le lien de confiance entre les collaborateurs et moi et de surcroît, leur bien-être professionnel et la synergie de groupe d'où l'absence de sentiment de territoire commun.

À cet effet, dans un échange avec Geisha Fontaine, la chorégraphe Annabelle Bonnery (2009) stipule que l'artiste chorégraphique signe toujours un contrat « d'engagement » avec une compagnie ou du moins le corps s'engage par rapport à un projet et le type d'engagement diffère selon le projet. Ce corps engagé serait donc « une implication physique, mais aussi mentale, qui sous-tend cette question : comment le danseur va-t-il se situer par rapport au projet de création? » (p. 71). Elle

(2009) souligne que cet engagement est surtout une manière d'être car, un corps est forcément engagé dans un projet. Ce serait donc la nature du projet, mais aussi l'éthique de travail commune qui définirait le type d'engagement. Les règles d'équipe permettraient donc à chaque artiste de se positionner par rapport au projet et de savoir quel type d'engagement lui sera demandé afin qu'il puisse s'y préparer mentalement et physiquement. C'est pourquoi, à mon avis, le chorégraphe se doit de respecter ce contrat d'engagement basé sur les règles d'équipe afin de faire émerger le sentiment de territoire commun chez ses collaborateurs.

De plus, la philosophe Margaret Gilbert (2008) stipule qu'il doit y avoir un co-engagement ou *joint commitment* afin qu'une intention et une action soient partagées. Selon la philosophe, un co-engagement « c'est s'engager à agir de son mieux, en conjonction avec les autres, pour atteindre l'objectif visé » (Gilbert, 2008, para. 17). Elle (2008) explique que, même si un groupe délègue le pouvoir décisionnel à un de ses membres, un co-engagement implique nécessairement une co-responsabilité envers l'intention commune au groupe, l'acte collectif. À ce sujet, Charmatz (2009) souligne en parlant de son projet Bocal : « Je ne suis pas là pour imposer ma loi, mais en revanche, la loi de ce qui me semble être la valeur artistique et symbolique de ce projet nous dirige plus sûrement que tout, et je m'en estime responsable » (p. 166). En tant que chorégraphe, j'avais donc la responsabilité de guider mon équipe à travers le processus de création que j'avais initié, mais cette responsabilité était partagée à partir du moment où chacun s'était engagé. Le co-engagement est donc inhérent aux règles d'équipe établies au début du processus de création et il en va de la responsabilité de chacun de les respecter afin qu'ils puissent y avoir aménagement et consolidation du territoire commun.

5.2.2 L'importance du pouvoir partagé d'action sur la création

La deuxième règle de notre éthique de travail a favorisé le pouvoir partagé d'action sur la création chorégraphique. Le pouvoir d'action sur la création peut se traduire par le pouvoir d'agir en psychologie du travail, une notion également soulignée par Bienaise (2015) dans sa thèse de doctorat. Selon, Yves Clot (2008) il s'agit du « rayon d'action effectif du sujet ou des sujets dans leur milieu professionnel habituel, [...] son pouvoir de récréation » qui augmenterait et diminuerait « en fonction de l'alternance fonctionnelle entre le sens et l'efficacité de l'action où se joue le dynamisme de l'activité, son efficacité » qui est aussi créativité (p. 13). D'une perspective géographique, Giraut (2008) mentionne l'importance du pouvoir au sein d'un territoire, mais non pas seulement du pouvoir dans l'espace, mais aussi du pouvoir sur l'espace, autrement dit, « d'une capacité d'aménagement ou de contrôle de l'aménagement » (p. 59).

Lors du développement de notre territoire commun, les membres de l'équipe détenaient un pouvoir sur la création exercé à partir de leur rôle artistique respectif et guidé par ma vision artistique. Autrement dit, nous tendions vers un modèle décentralisé au sens où l'entendent Fortin et Newell (2008), c'est-à-dire des relations plus horizontales où l'autorité et le sens sont partagés. Ce pouvoir d'action partagé a généré une synergie créative grâce à la clarté de la direction du processus de création et à la zone de liberté créative octroyée aux collaborateurs. Dans la plupart de mes expériences professionnelles, comme chorégraphe et danseuse, le pouvoir d'action sur la création était partagé. Cependant, il m'est souvent arrivé de ne pas ressentir le partage d'un territoire commun.

À cet effet, Charmatz (2003) pose la question : « Comment participer à un projet qui se construise non plus comme collectif, mais où serait à l'œuvre du « commun »

[...]? » (p. 86). Il souligne l'importance que le projet ne se réduise pas à la seule exploration du monde du chorégraphe (sa volonté, sa mémoire, son monde sensible, son mode d'entraînement) pour engendrer un réel dialogue : De là vient une part des dysfonctionnements. Si l'on se place un peu « en-dessous », cela permet, au minimum, un dialogue en vue du projet, et non un dialogue centré sur les émotions et les états d'âmes du chorégraphe face à « ses » danseurs » (Charmatz et Launay, 2003, p. 86). C'est pourquoi j'ai eu la sensation de développer un territoire commun avec les collaborateurs, car nous avons exploré un monde à partir de notre volonté, de notre mémoire, de notre monde sensible et de nos modes d'entraînement.

À ce propos, Bienaise (2015) souligne dans sa thèse l'importance de sa relation personnelle avec l'œuvre, qu'elle considère essentielle pour créer un environnement de travail, non pas tourné sur une relation bidimensionnelle entre le chorégraphe et elle-même, mais plutôt vers l'œuvre : « il s'agit que nous regardions ensemble dans la direction de l'œuvre, de manière à partager un même objectif et de sortir de nos préoccupations personnelles » (p. 204). Dans le cadre de ma recherche-crédation, j'ai eu cette impression d'avoir travaillé à un projet commun et non, à un projet centré seulement sur mon « monde intérieur ». Je ressentais une sorte de distanciation saine vis-à-vis l'œuvre en devenir.

5.2.3 Décentraliser la subjectivité de chaque membre de l'équipe vers un objet partagé

Le fait d'avoir utilisé des partitions écrites, des tâches et des référents cinématographiques communs, a permis aux collaborateurs d'entrer directement en dialogue avec l'œuvre. Louppe (2007) soutient que « [...] la partition, en anglais *score*, crée des communautés artistiques, autour d'un projet objectif dont aucun

pouvoir personnel, aucune domination narcissique ne peut s'approprier la législation » (p. 29). L'utilisation des tâches semble aussi favoriser l'objectivité car, selon Halprin, « l'activité recouverte par le terme *task* sert à parvenir « au cœur du mouvement de manière objective » (Huynh, E., Luccioni, D. & Perrin, J., 2012, p. 20). Ainsi, le fait d'avoir travaillé à partir de matériaux chorégraphiques extérieurs à ma simple subjectivité (gestes de personnages de film, actions du quotidien, improvisations des danseurs) ainsi qu'un système de partitions écrites (incluant des tâches) a contribué au partage du pouvoir d'action sur la création et à faire émerger un sentiment de territoire commun.

Dans l'ouvrage *Ob.scène* de Rivière (2013), un passage est consacré à cette impression d'objectivité grâce à la partition chorégraphique et l'effet qui en découle sur les relations de travail et la démarche de l'interprète :

Tu as réussi, en travaillant sur la partition, à dégager un espace imaginaire propre à toi, un espace que tu pouvais investir. Cette relation inédite à la danse a modifié formellement ta relation avec les chorégraphes et ta manière de t'engager dans le travail, comme une remise à niveau, un rééquilibrage, parce que la présence, dans le studio, de ce livre contenant la partition devenait le référent commun. Même si vous n'étiez pas tous spécialistes de cette notation, vous pouviez venir vérifier ce autour de quoi les interrogations portaient. Consulter ce texte signifiait mettre en partage la parole du chorégraphe. Ça t'a rendue plus autonome aussi et, pour la première fois, vous travailliez de manière collégiale, partagiez vos compétences, organisiez des méthodologies. Le référent était déplacé. (p. 86)

Cette citation pourrait être un extrait de verbatim de ma recherche-crédation. J'avais cette impression de référent commun et déplacé grâce notamment aux systèmes de partitions chorégraphiques écrites. Par ailleurs, nous n'étions pas tous spécialistes de l'analyse du mouvement, mais cette modalité permettait de nous réunir et de mettre en partage notre perception des matériaux chorégraphiques. La clarté des objectifs,

qui se précisait au fur et à mesure, permettait aussi à chacun de nourrir de manière consciente et affirmée l'œuvre en devenir et ce, du début à la fin du processus. Nous avons travaillé de « manière collégiale », pour reprendre les mots de Rivière (2013), et cela a aussi favorisé le bien-être professionnel. J'ai offert un environnement de travail encadré et des modalités de création précises permettant une grande liberté créative aux collaborateurs. Je me suis enlevée le poids d'être cette personne de référence connectée au « canal mystérieux de l'inspiration ». En résumé, pour les chorégraphes, le défi repose sur les stratégies qu'ils mobilisent et comment ils les utilisent afin de rejoindre artistiquement les collaborateurs tout en étant fidèles à leurs intentions artistiques et leur imaginaire. Au regard des résultats de ma recherche-création, plus je ressentais cette impression de subjectivité décentralisée, plus je ressentais une synergie et un fort engagement de la part des collaborateurs, donnant encore plus de sens à mon rôle de *leader* au sein de l'équipe.

5.2.4 L'importance du *leadership* et de la reconnaissance des collaborateurs comme co-chercheurs

De manière métaphorique, j'étais celle qui avait préparée l'expédition de groupe et qui avait en main la carte du territoire que nous allions ensemble délimiter, explorer, aménager et créer ensemble. Je n'avais pas tracé de chemin précis sur la carte, seulement encerclé des endroits qui m'attiraient et que j'avais envie de visiter avec le groupe. La chorégraphe Meg Stuart explique en ces mots ce rôle du chorégraphe :

Comment créer les conditions, l'atmosphère ou l'alchimie, pour qu'advienne ce que je voudrais voir advenir dans le studio? Il faut préparer le terrain pour les performers et les collaborateurs, les provoquer, être prête à réagir et à identifier rapidement les événements qui surgissent de manière inattendue. De manière générale, dans le studio, trop d'analyse dessert l'improvisation. Le

défi est alors de savoir comment créer de la confiance en un système ouvert sans avancer à l'aveuglette. (Peeters, 2010, p. 145)

Cette citation fait écho à notre territoire commun, car elle exprime à la fois l'importance du chorégraphe comme « chef d'expédition » pour guider l'équipe à travers un processus de création ouvert et ce, tout en respectant sa vision artistique. Je relève qu'elle propose d'être préparé et attentif à ce qui se passe afin d'être en mesure de réagir adéquatement. Nous pouvons également retenir qu'ouvert ne veut pas dire sans cadre ou sans direction. Il s'agit plutôt de trouver un équilibre entre liberté et mise en place de stratégies, entre la pratique et la réflexion, mais aussi de savoir comment s'adresser à ses collaborateurs.

À cet égard, Charmatz (2009) partage un conseil de l'auteur Roland Barthes qui se révèle très pertinent : « Je suggère, pour le meneur d'un groupe, pour celui qui essaie de rassembler, un maître mot, sans lequel toute tentative me semble vouée à l'échec. Ce mot, ce serait la DÉLICATESSE [en majuscules dans le texte] » (p. 150). Ce que je traduis par de la reconnaissance, du respect et du tact. Cela nous ramène aux questions éthiques de Cools (2014) vues précédemment.

De son côté, Stuart fait remarquer : « Parfois, il faut des jours, voire des semaines, avant que les répétitions ne décollent vraiment. Mais s'adresser aux danseurs et aux autres collaborateurs comme à des co-chercheurs est ce qui me semble produire le matériel le plus intéressant » (Peeters, 2010, p. 145). Pour mener le processus de ma recherche-crédation, j'ai opté pour un *leadership* de type « consultatif ou participatif » (Likert, 1961, p. 346). Autrement dit, je consultais les collaborateurs avant de faire des choix artistiques importants ou leur demandais de participer à la prise de décision.

Selon la psychologue Ilonna Boniwell (2012), il est recommandé de donner plus de contrôle aux travailleurs sur le processus du travail et de travailler sur les forces de chacun au lieu de focaliser sur les faiblesses. Pour mettre en place un climat ouvert où il y a possibilité de prise de pouvoir et d'auto-organisation, il est fondamental qu'il y ait présence d'indépendance, d'égalité et de confiance (Boniwell, 2012). Dans ce cas, les employés peuvent remettre en question les opérations établies, décider de leurs propres heures, etc. (Boniwell, 2012). Le processus de ma recherche-crédation n'était pas basé sur une auto-organisation au sens strict du terme, mais tout de même sur un climat ouvert donc une possibilité de remettre en question les modalités, le déroulement des répétitions ou la parole de chacun. J'étais en charge des horaires, mais ces horaires ont été négociés et modifiés selon les besoins des collaborateurs et de la recherche-crédation. Ce climat ouvert a peut-être été favorisé par mon choix de travailler avec des collaborateurs tous très expérimentés, mais Sophie et moi, avons aussi veillé à valoriser les forces de chacun, ce qui a peut-être mis en exergue la complémentarité de nos rôles artistiques, favorisé une interdépendance artistique et de surcroît, facilité l'étude. Sophie et moi avons également veillé aux besoins de chacun en studio en leur donnant les outils nécessaires afin qu'ils puissent mettre à profit leur expertise. À ce sujet, Catherine Tardif, chorégraphe, souligne ce manque parfois de transparence et d'outils concrets :

On [les chorégraphes] ne leur donne pas assez d'outils pour comprendre dans quoi ils [les interprètes] évoluent. On dit qu'il y a de la magie à danser. Mais ne jamais voir ce qu'on fait, ni écouter une musique en profondeur avant d'improviser montre que l'interprète ne reçoit pas toute la place dont il a besoin pour travailler. Bien sûr, tout le monde, dans un studio, travaille en collaboration ; mais les interprètes ne trouvent pas toujours la bonne vitesse et ils devraient pouvoir aller à leur rythme, pour trouver leur pleine efficacité. Je suis moi-même assez lente à l'apprentissage, par besoin d'explorer. Être performant n'est pas utile pour créer; il faut de la liberté, notamment pour contrôler l'émotion. (Massoutre, 2004, p. 154)

Selon moi, cette citation soulève le fréquent décalage communicationnel qui peut s'installer entre un chorégraphe et les collaborateurs en ne les considérant pas comme des co-chercheurs. D'où l'importance de donner accès aux collaborateurs à l'œuvre en devenir, ce qui signifie, notamment de mettre en évidence leurs forces, d'écouter, voire même d'anticiper leurs besoins afin de veiller à leur donner les outils nécessaires pour qu'ils puissent mettre à profit leur expertise.

5.3 Le dialogue au cœur du territoire commun

Une des modalités ayant produit notre territoire commun était l'espace-temps de dialogue. En plus d'être une modalité que j'avais choisi d'utiliser consciemment, l'espace-temps de dialogue était aussi une valeur partagée par tous les membres de l'équipe artistique. Tel que cité plus haut par Charmatz (2003), décentraliser la subjectivité de l'œuvre en devenir permettrait un véritable dialogue entre les collaborateurs en studio. Nos trois règles d'équipe ont également favorisé le dialogue verbal et intercorporel. Dans cette section, j'expliquerai donc le lien entre le dialogue verbal et intercorporel et le phénomène de territoire commun.

5.3.1 Le territoire commun : un espace-temps de dialogue

Tel que vu au chapitre résultats, l'espace-temps de dialogue s'est révélé être une modalité productive d'un territoire commun. Selon les chercheurs biologistes Maturana et Varela (tel que cité par Aden, 2013), « [...] La communication a lieu chaque fois qu'il y a une coordination comportementale dans un domaine de couplage structural. [...] Le phénomène de communication ne dépend pas de ce qui est émis, mais de ce qui arrive à la personne qui reçoit » (p. 101). La chercheuse Joëlle Aden (2013) le résume ainsi : « communiquer c'est co-construire un monde commun par

l'action conjointe d'organismes autopoïétiques (qui s'autoproduisent dans l'interaction) » (p. 101). En somme, lorsque deux individus communiquent, ils construisent un monde et en même temps s'altèrent eux-mêmes par l'interaction. Déjà, le simple fait de communiquer est source de création de relation et de transformation de soi et de l'autre. Dans l'ouvrage *On va où là?* consacré à la chorégraphe *Meg Stuart* et à sa compagnie *Damaged Goods*, l'auteur Jeroen Peeters (2010) soutient que :

Chaque création a un sujet et une distribution spécifiques, qui suppose de devoir inventer son propre processus ; celui-ci s'élabore en équipe dans un esprit d'échange permanent. Le studio est un espace de discours très riche, un lieu où s'énoncent des tâches, où l'on discute et on bavarde. Et tout ce langage est chargé d'un tourbillon d'énergies, propres à la recherche et à la création. (p. 8)

La communication verbale serait donc inhérente à la création chorégraphique. Il est vrai que dans la plupart des processus de création que j'ai vécus comme danseuse et chorégraphe, il y avait place à la prise de parole et à la discussion. Pourtant, je n'ai pas souvent eu le sentiment de partager un territoire commun. Selon Merleau-Ponty (1945) :

Dans l'expérience du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a là un être à deux [...] nous sommes l'un pour l'autre collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde. (p. 424)

C'est pourquoi, il ne s'agit pas seulement, à mon avis, de communiquer verbalement à travers des discussions et des échanges multiples pour construire un territoire commun. Plus précisément, c'est le dialogue, impliquant une réciprocité, qui

permettrait de tisser un lien commun et qui serait au cœur même d'une collaboration. La pratique du dialogue suppose, également une aptitude à écouter et une part d'inconnu. À cet égard, Cools (2014) complète la citation de Merleau-Ponty :

Dans un véritable dialogue, aucun des participants ne sait à l'avance quels sujets seront discutés ou comment le flux et la structure de la conversation relieront ces sujets. C'est seulement dans l'alternance de l'écoute et la parole, des questions et des réponses qu'une chaîne associative est établie. Les paroles de tout le monde qui participe habituellement basées sur ce que les gens savent déjà : leurs expériences, hypothèses, et cetera. Mais ce sont dans les changements de la conversation et dans les espaces entre les énoncés, qui nous l'espérons, de nouvelles idées surgissent n'appartenant pas à une personne en particulier, mais créent une nouvelle conscience collective partagée. (p. 52)

Selon Cools (2014), c'est cette qualité d'ouverture intrinsèque au dialogue qui crée une cohérence entre des éléments fragmentés, un « commun ». Le dialogue sillonnerait donc les chemins du territoire menant à un espace-temps commun, mais, selon le sociologue et musicien Richard Sennett (2012), c'est avant tout la qualité d'écoute qui crée un véritable dialogue. Si le dialogue a été une modalité pour produire du « commun », ce serait grâce à la qualité d'écoute entre nous que le sentiment de territoire commun aurait émergé. Sennett explique que l'écoute demande différentes compétences comme savoir observer et interpréter l'autre avant de répondre, c'est-à-dire donner du sens à ses gestes, ses silences autant qu'à ses paroles. Cette qualité d'écoute s'est faite sentir à plusieurs reprises pendant le processus de création, entre autres à travers mon souci du bien-être professionnel des collaborateurs, et plus particulièrement, à travers la résonance kinesthésique.

5.3.2 Le territoire commun : un dialogue intercorporel

Les résultats de ma recherche-création m'ont démontré que l'utilisation de la résonance kinesthésique a participé à produire un territoire commun et plus particulièrement, une corporéité commune par un ajustement mutuel entre les collaborateurs. Révélée par les expériences des neurophysiologistes Rizzolatti et Sinigaglia (2008), cette résonance ou empathie corporelle proviendrait en partie des neurones miroirs. Autrement dit, « observer agir, c'est déjà agir comme l'autre, au niveau des activations neuronales » (Decety tel que cité par Leao, 2003). En premier lieu, c'est donc à travers le regard, qui suppose une ouverture à l'autre, que peut émerger un monde partagé. Ensuite, c'est à travers les actions, les interactions et les réactions qu'émerge un inter-monde nécessaire à la réciprocité (Merleau-Ponty, 1945). D'un point de vue sociologique, le lien de réciprocité qui est tissé entre les individus est un lien où l'entrecroisement des actions, des situations, des affects forme un tout (Maffesoli, 2000, p. 147). Autrement dit, il faut d'abord regarder l'autre, le reconnaître pour que s'enclenche le phénomène de résonance kinesthésique et de transformation corporelle et interpersonnelle : une présence à l'autre réciproque.

  l'instar du dialogue verbal, la résonance kinesthésique nécessite une qualité d'écoute et d'observation ainsi qu'une ouverture à l'autre. Toutefois, selon moi, la résonance kinesthésique peut s'engendrer sans se sentir en connexion avec l'autre. Le philosophe et sociologue Alfred Sch tz (2006) a étudié cette sensation de connexion auprès de musiciens qu'il nomme le phénomène de *Mutual Tuning in relationship*. Les études sur ce phénomène démontrent qu'il peut survenir autant entre des musiciens qui travaillent ensemble depuis plusieurs années que des musiciens qui travaillent ensemble pour la première fois :

[...] toute communication possible présuppose un rapport de « syntonie » entre celui qui fait la communication et le récepteur de la communication. Ce rapport se fait par la répartition réciproque du flux de l'expérience dans le temps interne de l'Autre, par un vécu d'un présent très fort partagé ensemble, par l'expérience de cette proximité sous la forme d'un « Nous ». (Schütz, 2006, p. 27)

Vivre un phénomène de *Mutual Tuning* signifie de se sentir en connexion avec l'autre, en syntonie. La syntonie est « l'état résultat de l'accord ou l'égalité des fréquences de plusieurs appareils ou phénomènes » (Larousse). Autrement dit, trois personnes peuvent exécuter trois tâches différentes et être en syntonie. Pour Schütz (2006), ce rapport de syntonie suppose une synchronicité des flux internes et externes soit l'expérience sensible de l'artiste conjuguée à un espace commun (présence physique, face à face) dans un temps présent très fort. Bien que ce sociologue ait observé le rapport de syntonie seulement auprès de musiciens, il peut se transposer à d'autres situations interrelationnelles ou disciplines artistiques telles que la danse.

Lors de ma recherche-crédation, j'ai pu observer cet ajustement des flux (ou d'énergie) entre les danseurs et Patrick avait également perçu une sensation de *tuning* entre nous en studio. À l'instar du dialogue verbal, le phénomène de *Mutual Tuning* mène à un accord entre des individus singuliers. C'est pourquoi je considère que le territoire commun découle d'un dialogue intercorporel, car nous sentions une syntonie entre nos flux et nos corporéités respectives. Au chapitre I, je me questionnais sur le liant entre les danseurs sur scène ou les collaborateurs en studio. Le *Mutual Tuning* est en partie une réponse à ma question de recherche. Le phénomène de territoire commun de cognition corporelle est aussi un rapport de syntonie ou un dialogue intercorporel.

À l'image de la chimie, on peut dire que tout est affaire de combinaison : par association différenciée des éléments on obtient tel ou tel corps spécifique, mais, à partir d'un changement minime ou en fonction du déplacement d'un élément, l'ensemble peut changer de forme. (Maffesoli, 2000, p. 213)

Ainsi, nos corporéités respectives se sont combinées et synchronisées pour former une corporéité commune grâce au dialogue verbal et intercorporel entre des individus singuliers unis autour d'un projet. En résumé, un territoire commun détient une dimension éthique et sociale, mais relève aussi d'un phénomène biologique émergeant de la qualité d'écoute entre des collaborateurs.

5.4 Le sentiment d'appartenance à l'œuvre

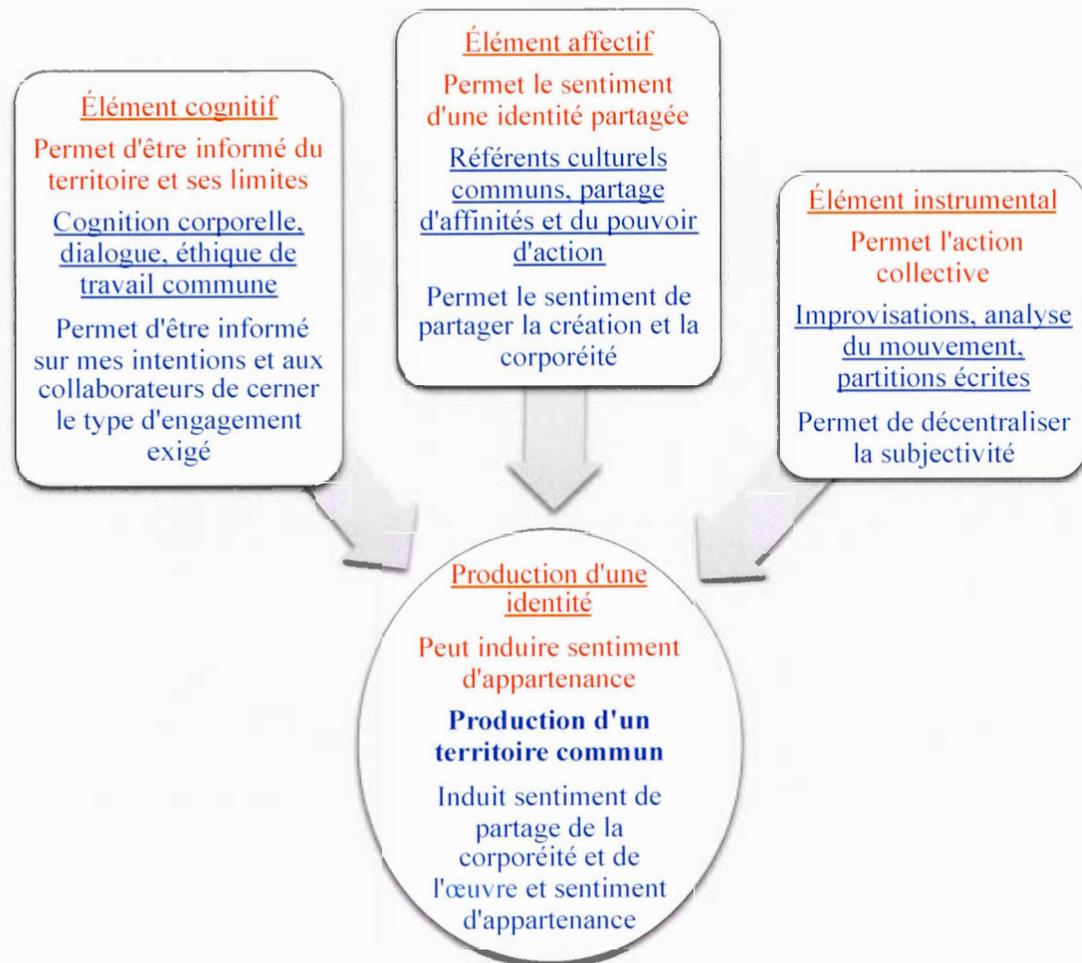
Les résultats de ma recherche-crédation démontrent que notre territoire commun a fait émerger un sentiment d'appartenance envers les études et la corporéité, c'est-à-dire que nous nous sommes reconnus dans l'œuvre en devenir et nous avons envie de la défendre. Dans une perspective constructiviste, le sentiment d'appartenance est « un processus d'identification à trois polarités : identifier autrui, s'identifier à autrui, être identifié par autrui, autrui référant ici aussi bien à un groupe de personnes qu'à un individu en tant que membre du groupe visé » (Francard et Blanchet, 2003, p. 18). C'est donc un processus d'identification qui suppose une connaissance et une reconnaissance de l'autre, d'une équipe, d'une œuvre en devenir ou d'un territoire.

En socio-géographique, le sentiment d'appartenance et l'identité sont des notions pouvant être liées au concept de territoire et lorsqu'on juxtapose ces deux notions, « on évoque en général un espace communautaire, à la fois fonctionnel et symbolique, où des pratiques et une mémoire collective construites dans la durée ont permis de définir un « Nous » différencié et un sentiment d'appartenance » (Jolivet et Léna, 2000, p. 8). Cette conception du territoire serait d'autant plus adaptée aux espaces « de petites dimensions où la densité du social est élevée et où les interactions directes entre les membres du groupe sont possibles » (2000, p. 8). Toutefois, l'identité est une vaste notion que j'aborde, de manière non-exhaustive, dans sa

dimension spatiale donc la dimension relationnelle à notre territoire commun. Je considère la corporéité qui a découlé de ma recherche-crédation comme le reflet de notre « identité territoriale ». Toutefois, il ne faut pas faire systématiquement un lien entre identité et territoire et le fait même de partager un territoire ne suffirait pas à générer une identité unique (Fillipova et Guérin-Pace, 2008).

D'un point de vue géographique, trois ingrédients contribuent à la formation d'une identité territoriale : un élément cognitif, c'est-à-dire les gens doivent être informés de l'existence de la région et de ses limites, un élément affectif qui donne le sentiment d'une identité commune dans l'espace envisagé et un élément instrumental qui crée une mobilisation pour une action collective (Guermond, 2006). J'associe l'élément cognitif à l'accès donné aux collaborateurs à mes intentions de chorégraphe, à notre éthique de travail commune et à l'ensemble de la cognition corporelle. Autrement dit, les collaborateurs étaient informés de la nature et des limites du territoire à explorer. L'élément affectif était les référents culturels communs (ici cinématographiques), ainsi que notre intérêt pour la recherche et l'importance accordée à l'espace-temps de dialogue, verbal et intercorporel. L'élément instrumental était les méthodes de travail utilisées et partagées qui permettaient la mobilisation de chacun à l'élaboration des trois courtes études. Les éléments relatifs aux notions croisées d'identité territoriale et de territoire commun se retrouvent dans la figure 3 qui suit.

Figure 3
Schéma croisé de la production d'une identité territoriale (*perspective socio-géographique*) et des conditions et des modalités favorisant l'identification à un territoire commun (*perspective artistique*) :



Notre territoire commun a donc généré une œuvre (les trois études) possédant une identité à la fois unique, commune et reconnue. Unique, car les études ont été le résultat d'interactions entre des identités singulières et complémentaires dans un espace-temps contextuel particulier ; commune au sens de partagée ; reconnue, car tous les membres de l'équipe se reconnaissaient dans les études. Ces trois qualités

tiennent aussi pour la corporéité commune. Je tiens particulièrement à cette nuance identitaire, car le but de développer un territoire commun n'est pas de créer une homogénéité corporelle appuyée sur la corporéité du chorégraphe, mais relève plutôt d'un champ d'expérience partagé et de la création d'un réseau de cohérence corporel, artistique et esthétique entre des artistes singuliers. À ce sujet, la chorégraphe Sylvie Pabiot, en répondant à une question du journaliste Gérard Mayen, suggère que :

Le « corps commun », c'est tout ce qu'on expérimente ensemble, ce qui a été donné à danser, donc à ressentir et animer ensemble. Si nous dansons ensemble les yeux fermés, après les avoir rouverts, nous continuerons d'être dans une qualité spécifique d'ensemble. Même ce qui n'aura pas été pointé, pas énoncé verbalement, aura été inscrit par le corps, physiquement, et il en découlera forcément quelque chose de très perceptible dans la qualité de danse. Mais alors, il ne s'agit pas de capturer ce « corps commun », de le fixer : on se contente de se donner des outils, ces outils sont partagés, et dans ce partage émerge un « corps commun » en devenir, qui opère. (Pabiot et Mayen, 2010, p. 30)

Outre le fait que j'utilise le terme corporéité commune, qui selon moi, est synonyme de « corps commun en devenir » et que j'intègre cette corporéité au territoire, cela rejoint exactement ma pensée. Cette corporéité commune se développe en continu, non pas au hasard de nos interactions, mais grâce à des outils partagés et au regard de chacun portés sur ces outils et cette corporéité. Dans le cadre de ma recherche-création, ces outils étaient, entre autres, l'analyse du mouvement. Notre « réseau de cohérence » (Pabiot et Mayen, 2010), s'est articulé autour de personnages de cinéma et de partitions écrites.

Ainsi, la singularité de nos identités, travaillant en synergie, a produit une corporéité propre à notre territoire commun, et plus particulièrement grâce à un réseau de cohérence ciblé dès le début du processus de création. Cela fait écho aux recherches

de Bienaise (2016) sur le concept d'*éco-corporéité* de l'œuvre chorégraphique qu'elle propose « pour parler de la matière propre à l'œuvre issue d'un écosystème complexe, fait de mises en interaction de différents éléments entre eux » (Introduction section). Bottineau (2010) relève aussi cette dimension interactionnelle des singularités au sein de collectifs d'artistes chorégraphiques :

[...] c'est dans la coaction des individus singuliers que le collectif se renforce et prend forme dans la singularité de chacun, et c'est ce qui forme la spécificité identitaire de chaque groupe. On le voit, la singularité dans le groupe nécessite quelques arrangements qui nourrissent la création chorégraphique contemporaine. (Para. 42)

La singularité de chacun est au cœur même de l'œuvre et elle est bénéfique à l'œuvre. Ainsi, je constate qu'il n'est pas obligatoire d'être un collectif d'artistes chorégraphiques, une compagnie de danse employant des collaborateurs à temps plein ou de travailler, à titre de chorégraphe, toujours avec les mêmes collaborateurs pour que la singularité de chacun nourrisse la création et produise une corporéité commune. Par ailleurs, un territoire commun peut se développer indépendamment de la production d'une œuvre et il serait intéressant de l'observer dans un contexte pédagogique. De plus, le sentiment d'appartenance découlerait plutôt d'une « adhésion à un projet que d'un héritage du passé » (Poulle et Gorgeu, 1997, p. 127) et d'une relation intersubjective horizontale. Il existe donc un lien entre le sentiment d'appartenance et le co-engagement vu précédemment. Ce qui confirme mon intuition qu'un territoire commun de cognition corporelle se développe non pas seulement par le partage d'une classe quotidienne ni de pratiques communes, mais aussi par le partage d'une éthique de travail commune.

5.4.1 Une éthique de travail commune pour augmenter l'efficacité de l'équipe artistique

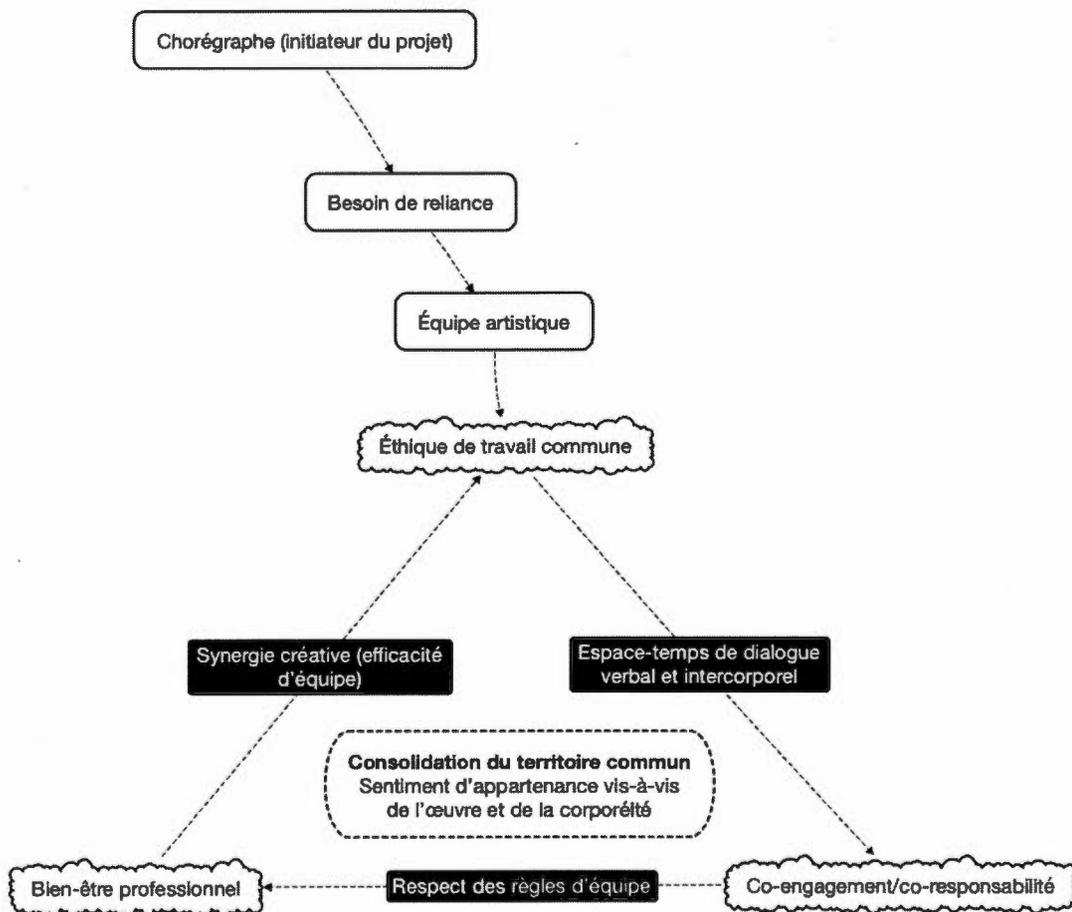
Dans le chapitre I, je m'interrogeais sur la possibilité de développer un territoire commun de cognition corporelle à court terme, c'est-à-dire sans la régularité et la quotidienneté du travail en compagnie (Pouillaude, 2009) et/ou la classe quotidienne (Louppe, 2004) offerte par une compagnie, deux réalités qui n'existent presque plus au Québec. Cette question provenait du fait que je suis chorégraphe indépendante et que je change souvent d'équipe artistique. Elle découle aussi du fait qu'il est difficile, au regard du statut précaire de l'artiste, d'avoir une stabilité financière et donc de créer sur une longue durée. En considérant les résultats de ma recherche-crédation, je constate que d'autres conditions ou modalités peuvent favoriser le développement d'un territoire commun et qu'une nouvelle équipe artistique peut y arriver en quarante heures de répétition de groupe grâce, entre autres à une éthique de travail commune.

À partir des résultats de ma recherche-crédation, j'ai donc pu modéliser le développement d'un territoire commun de cognition corporelle de sa délimitation à sa consolidation. Dans un premier temps, je devais réunir une équipe artistique afin de réaliser une intention de projet. À titre de chorégraphe, j'avais donc un besoin de *reliance*. Selon le sociologue Marcel Bolle de Bal (2003), la reliance peut être définie comme : « le partage des solitudes acceptées, l'échange des différences respectées, la rencontre des valeurs assumées, la synergie des identités affirmées... » (p. 139). La reliance est ce qui intervient chronologiquement dès le début d'une relation avant toute forme de dominance, d'affectivité ou d'appartenance. Par exemple, elle peut exister indépendamment de l'appartenance (Bolle de Bal, 2003). Dans un deuxième temps, l'éthique de travail commune permet aux collaborateurs de se positionner mentalement et physiquement face au projet et ainsi, délimite le territoire commun pour mieux l'explorer et l'aménager. Dans un troisième temps, le respect des règles

d'équipe favorise le bien-être professionnel et le renouvellement du co-engagement tout au long du processus. Finalement, la solidité du cadre de travail générée par l'éthique de travail favorise l'efficacité de l'équipe artistique et mène vers un sentiment d'appartenance vis-à-vis de l'œuvre. La modélisation de ces différentes notions se retrouve ci-dessous à la figure 4.

Figure 4

Le développement d'un territoire commun de cognition corporelle à la lumière des résultats de ma recherche-crédation



Tel que vu plus haut, le territoire commun de cognition corporelle faciliterait à la fois nos rapports interpersonnels en studio et la création. Autrement dit, la dimension éthique a eu une influence positive sur la dimension artistique en créant une synergie créative. Ce contexte était aussi plus propice au dialogue intercorporel. Il s'avère donc qu'un territoire commun de cognition corporelle facilite l'entente dans les idées communes et leur pratique, mais aussi le bien-être professionnel.

5.5 Le territoire commun : une expérience 'presque' optimale

En cherchant à développer un territoire commun au sein d'une équipe artistique, je ne me doutais pas que nous allions vivre une expérience se rapprochant d'une *expérience optimale* (Csikszentmihalyi, 2009). Cette expérience, qui vise à engendrer l'état de *flow*, a été observée, entre autres auprès d'artistes et de sportifs ainsi qu'en milieu de travail. L'état de *flow* survient lorsqu'une expérience, mettant à l'épreuve nos compétences et nos capacités, est telle qu'il est tout juste possible de relever le défi. Autrement dit, le *challenge* et les compétences sont de haut niveau, donc nous obligent à repousser nos limites, mais le *challenge* doit être accessible (Csikszentmihalyi, 2009). Dans ma recherche-crédation, les collaborateurs étaient très expérimentés et la part de défi (l'incorporation des personnages de film et des partitions écrites) était grande, mais à la fois accessible.

De plus, l'étude de l'expérience optimale a relevé plusieurs caractéristiques permettant d'engendrer le *flow* : clarté des buts et des retours immédiats sur les progrès effectués, pleine concentration, les actions et la conscience ne font qu'un, sentiment d'être à la fois en contrôle et de perdre la conscience de soi, du sentiment de gêne ou d'embarras, transformation du temps, les activités sont intrinsèquement gratifiantes (Csikszentmihalyi, 2009). Certaines de ces caractéristiques correspondent

à celles de notre territoire commun : la clarté et l'accessibilité du propos et de mes intentions, des objectifs et du but ; la confiance mutuelle et le bien-être professionnel permettant à chacun de participer pleinement à la création ; la conjugaison entre une grande maîtrise des matériaux chorégraphiques et une liberté créative ; ne pas sentir le temps passer pendant la répétition, c'est-à-dire sentir que le temps passe vite ; l'appréciation du travail de création et l'engagement fort dans le projet ; etc. Selon Boniwell (2012), l'expérience du *flow* en groupe n'a pas été étudiée jusqu'à maintenant : « [...] le *flow* lorsqu'il est *partagé* plutôt qu'individualisé, quand le tout est plus important que la somme de ses parties (comme dans l'improvisation musicale à plusieurs) [...] sont encore à explorer » (p. 57). Bien que ma recherche-crédation ne visait pas à expérimenter ou observer l'expérience du *flow*, elle a révélé des similitudes avec ce phénomène. Le développement d'un territoire commun de cognition corporelle pourrait également être perçu comme une expérience optimale favorisant le *flow*.

CHAPITRE VI CONCLUSION

6.1 Résumé de la recherche-crédation

Le sujet de cette étude visait à observer, identifier et comprendre les conditions favorables et les modalités productives d'un territoire commun de cognition corporelle, selon l'expression employée par Louppe (2004), ainsi que ses impacts interpersonnels et artistiques. Pour ce faire, j'ai mené, à titre de chorégraphe, un processus de création avec quatre collaborateurs. Mon équipe artistique était formée de deux danseuses, un danseur et une conseillère artistique. À la lumière des résultats de ma recherche-crédation j'ai pu identifier six conditions et cinq modalités favorables au développement d'un territoire commun et trois impacts substantiels sur l'équipe artistique et sur le travail de création. Parmi ces résultats, quatre m'ont paru plus significatifs : 1) l'emphase sur la recherche et non la présentation publique ; 2) l'espace-temps de dialogue, verbal et intercorporel ; 3) le souci du bien-être des collaborateurs et 4) le pouvoir partagé d'action sur la création offrant à la fois un encadrement et une zone de liberté créative aux collaborateurs.

Au regard de la discussion, j'ai pu comprendre que le développement d'un territoire commun comportait des dimensions éthique et artistique se nourrissant l'une et l'autre. L'établissement d'une éthique de travail commune a permis à chacun de déterminer le type d'engagement qui lui était demandé et le respect des règles d'équipe a favorisé le renouvellement de ce co-engagement et un état de bien-être professionnel. Cette éthique de travail commune a donc facilité la création en augmentant l'efficacité de l'équipe sous forme de synergie créative et fait émerger un sentiment d'appartenance vis-à-vis de l'œuvre.

Mon étude a aussi révélé que je suis responsable, à titre de chorégraphe, de trouver les modalités qui permettront de conjuguer ma vision artistique à celles des collaborateurs et de faire converger les idées et les matériaux chorégraphiques de manière pertinente autour du propos de l'œuvre et ce, qu'il relève ou non de mon monde intérieur. Autrement dit, je dois donner accès aux collaborateurs à mes intentions de chorégraphe pour qu'ils puissent m'aider à créer l'œuvre. Pour ma part, cette modalité m'a permis d'avoir un certain détachement émotif, c'est-à-dire de ne pas vivre la création à travers des enjeux trop personnels. Je retiens également qu'un équilibre entre, un espace de liberté pour les collaborateurs et l'établissement d'un cadre par le chorégraphe, a permis à chacun de s'exprimer et participer pleinement à la création tout en étant lié par des objectifs communs.

6.2 Limites, pertinence de l'étude et ouverture

Je suis consciente du contexte plus qu'idéal, voire même douillet, dans lequel s'est faite ma recherche-crédation, c'est-à-dire exempte de toutes sources de stress liées à la production et à la diffusion professionnelles d'une œuvre. J'avais également des collaborateurs hors pair, très expérimentés et allumés ainsi que de superbes studios à ma disposition. C'était l'été, il faisait beau. De plus, le contexte de recherche-crédation a aussi contribué à mettre en place une éthique de travail, obligatoire en milieu universitaire, qui a sans doute eu un impact considérable sur nos relations interpersonnelles et ma gestion du projet.

Cette expérience représente le vécu d'une équipe artistique à un moment et un contexte particulier et la création chorégraphique est un système complexe de par son incertitude quant aux résultats des interactions entre les artistes. Autrement dit, ma recherche-crédation ne peut prétendre à une recette miracle et la mise en place d'un processus de création semblable ne peut espérer avoir la même configuration

territoriale. Malgré tout, cette étude peut servir de modèle ou d'inspiration. Ensuite, il en va de chaque équipe artistique d'élaborer sa propre éthique de travail commune et ses propres règles d'équipe.

Pour ma part, je me ferai maintenant un devoir de tendre vers cette expérience idéale en mettant en place une éthique de travail commune au sein de mes processus de création, car elle a permis, à mon équipe et moi, de vivre une expérience créative et humaine des plus satisfaisantes. Selon Bottineau (2010), c'est d'ailleurs en passant par la reconstruction d'un « être ensemble » idéalisé, placé en opposition aux rapports sociétaires qu'établit l'espace chorégraphique de la modernité, que se produit le ré-enchantement du métier de chorégraphe. De surcroît, ma quête du territoire commun a aussi contribué à consolider ma démarche artistique. J'ai pu identifier clairement mes obsessions et fascinations corporelles et spatio-temporelles qui marquent mon écriture chorégraphique ainsi que les référents culturels qui habitent mon imaginaire. Tel que mentionné dans mon chapitre IV, plus je cherchais un « nous », plus je définissais un « je » dans le « nous ». À cet égard, il est indéniable que l'œuvre chorégraphique, qu'elle soit initiée et signée par une seule personne ou un collectif, est le résultat d'interactions entre des individus singuliers. C'est alors dans la manière de faire l'œuvre que le « nous » prend tout son sens. Autrement dit, ma question de recherche aurait pu être : Comment faire pour que l'acte collectif de la création chorégraphique soit vécu comme tel pendant un processus de création?

Être à la quête du territoire commun m'a aussi fait prendre conscience du manque de formation relative à l'éthique de travail pour les artistes chorégraphiques. J'ai été très souvent démunie face à certaine situation au sein de mes processus de création ou ceux auxquels j'ai participé – c'est d'ailleurs au cœur de ma problématique - mais je suis aujourd'hui beaucoup plus outillée et sensibilisée. Cette recherche-crédation m'a révélée davantage l'importance de la transparence dans la communication, de l'écoute

et de la co-responsabilité vis-à-vis de l'œuvre. Elle a aussi suscité chez moi un désir de changement. À travers le contexte actuel du milieu de la danse contemporaine, où les équipes artistiques se multiplient, se font et se défont sans cesse ou plutôt se « déterritorialisent » et se « reterritorialisent » (Deleuze et Gattari, 1972), ce besoin de savoir comment développer des « territoires communs » se fait sentir, comment savoir-faire ensemble dans l'acte collectif de la création chorégraphique. L'apport à la création des collaborateurs ne s'inscrit pas seulement sur le programme du spectacle, mais commence en studio grâce à une éthique de travail commune.

De plus, tel que mentionné plus haut, le territoire commun semble favoriser l'efficacité dans le travail de création. Il serait donc judicieux d'étudier de manière plus approfondie ce phénomène au sein d'équipes artistiques et de préparer davantage les chorégraphes au contexte actuel de création, car les conditions de travail peuvent être relativement difficiles, notamment les projets peuvent souvent être mal financés, voire non-financés. Outre cet aspect pragmatique, je suis convaincue qu'une sensibilisation au développement d'un territoire commun, considérant sa dimension éthique, pourrait améliorer la qualité des œuvres et des relations de travail.

ANNEXE A
HORAIRE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

Semaine du 11 mai 2015

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
13h-17h (Sophie 13h-14h30)	13h-17h			
		17h-21h		

Total heures : 12 h (Sophie 1h30)

Semaine du 18 mai 2015 (séances individuelles)

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
	13h-16h (Karina)			13h-16h (Patrick)
18h à 21h (Caro)		18h-21h (Caro)		

Total : 12h (Caroline 6h, Karina 3h et Patrick 3h)

Semaine du 25 mai 2015 (séances individuelles)

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
		13h-16h (Patrick)		13h-16h (Karina)

Total : 6h (Karina 3h et Patrick 3h)

Semaine du 1er juin 2015

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
9h-13h	9h-13h (sans Caro)	9h-13h (sans Caro)	9h-13h	9h-13h

Total : 20h (Sophie 5h30 et Caroline 12h)

Semaine du 8 juin 2015

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
	9h-13h (sans Caro et Sophie 10h-13h)		9h-13h (Sophie 10h-13h)	9h-13h (Karina 9h-12h et Sophie 10h-13h)

Total : 12h (Sophie 9h, Karina 11h et Caroline 8h)

Semaine du 15 juin 2015 (Karina et Patrick)

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
	10h-13h (Karina et Patrick)			
17h à 20h (Karina)				

Total : 6h (Karina 6h et Patrick 3h)

Semaine du 22 juin 2015

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
			10h-13h (Caro)	

Total : 3h (Caroline 6h)

Semaine du 29 juin 2015 (Au Studio de danse de l'Agora)

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
10h-13h	10h-13h	10h-13h	10h-13h	10h-13h
14h-17h	14h-17h	14h-17h	14h-17h	14h-17h
*Sophie	*Sophie		*Sophie	*Sophie

Total : 30h (Caroline 26h, Sophie 20h, Patrick et Karina 30h)

Semaine du 31 août 2015

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
	13h-17h	13h-15h	13h-16h (Amélie absente)	

Total : 12h (Sophie 6h)

Semaine du 7 septembre (Au studio 1150)

Lundi	Mardi	mercredi	jeudi	vendredi
		13h-17h	17h-22h (1h de pause)	
	17h-21h			

Total : 12h (Sophie 8h)

ANNEXE B BIOGRAPHIES DES COLLABORATEURS

Caroline Gravel / danseuse

Caroline Gravel est une artiste en danse basée à Montréal qui s'intéresse à l'art performance. Depuis 2002, elle collabore à la création, reprend des rôles et performe dans les œuvres de chorégraphes montréalais dont Catherine Gaudet, Dana Gingras, Frédérick Gravel, Daniel Léveillé, Jean-Sébastien Lourdais, Jacques Poulin-Denis et Andrew Turner. Elle produit des œuvres chorégraphiques et des performances présentées en Russie, au Canada et aux États-Unis. Maître ès art, elle s'intéresse au travail d'état et à la notion d'œuvre et d'auteur dans la création chorégraphique contemporaine. Son travail artistique récent explore la relation des sensations à la plastique du corps et leurs résonances affectives et perceptives.

Karina Iraola / danseuse

Karina Iraola est passée par *Les Ateliers de danse moderne de Montréal*. Elle poursuit ensuite sa formation d'interprète à travers divers stages de danse contemporaine, de flamenco et de jeu aux *Ateliers Danielle Fichaud*, à l'école *L'ARIA* en Corse, aux *Ateliers René Gagnon formation d'acteur*. Elle a dansé, entre autres, pour Rae Bowhay, Pierre Lecours, Patricia Iraola, Manon Oligny, David Pressault, Lynda Gaudreau, Brice Noeser, Lara Kramer, pour la compagnie *Mandala Sitù*, Aurélie Pédron, Amélie Rajotte et le dramaturge et metteur en scène Hanna Abd El Nour. Aussi, elle a l'occasion d'expérimenter, à quelques reprises, la création d'œuvres chorégraphiques présentées au Studio 303, au festival *Vue sur la relève* et à *Tangente*. Elle travaille également depuis plusieurs années, à titre de chorégraphe, danseuse et comédienne, au sein de la compagnie *Le Moulin à Musique* qui crée des spectacles de

musique contemporaine pour jeune public. Elle entreprend en 2012 des études de maîtrise en danse (un mémoire-créditation) à l'Université du Québec à Montréal.

Patrick Lamothe / danseur

Patrick Lamothe est diplômé de LADMMI en 1995. De 2009 à 2013, il a eu la chance de danser en duo avec Louise Lecavalier (*Children*) et *A few minutes of lock*. Il a été membre de la compagnie *O Vertigo* de Ginette Laurin de 2000 à 2007. À titre de danseur indépendant, il a travaillé avec le metteur en scène Robert Lepage et les chorégraphes Jean-Pierre Perreault, Harold Rhéaume, Lucie Boissinot, Pierre-Paul Savoie, Mélanie Demers, Katie Ward et plusieurs autres. Patrick fait partie du *Psykotik Happening Cabaret* de Peter James et a collaboré à quatre créations de la compagnie *Mobile Home* dont le *Duras Show*. Dernièrement, il a eu la chance de performer au côté de Martin Messier dans *Machine/Variation* en tournée en Europe.

Sophie Michaud / conseillère artistique

Au début des années quatre-vingt, alors qu'elle poursuit ses études au baccalauréat en danse (UQAM), Sophie Michaud amorce sa carrière artistique. Après avoir exploré la danse par les voies de l'interprétation et de la chorégraphie, elle se spécialise dans l'accompagnement du processus de création en danse contemporaine. Depuis plus de vingt-cinq ans, elle évolue donc auprès de créateurs émergents et d'artistes établis en tant que directrice des répétitions, assistante à la chorégraphie et conseillère à la dramaturgie. Parmi ses principaux engagements, figurent de longues collaborations avec les compagnies *Cas Public*, *Manon fait de la danse*, *Sinha Danse*, *Corpuscule Danse* et *Bouge de là*. S'ajoutent ses collaborations avec Lucie Grégoire, Jean-Sébastien Lourdais (*Fabrication Danse*), Marie Béland (*Maribé - sort de ce corps*), *Lorganisme* (Caroline-Laurin Beaucage, Catherine Gaudet, Amélie Rajotte) pour ne

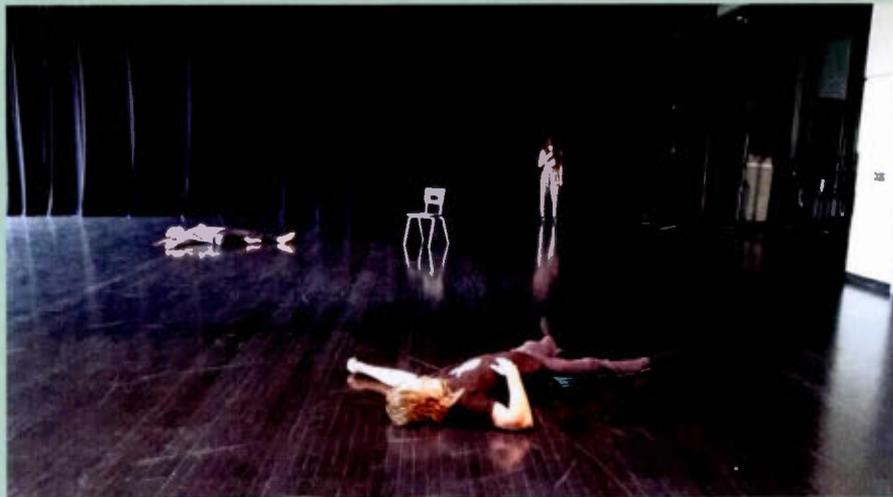
nommer que ceux-ci. Au Département de danse de L'UQAM, elle a aussi assisté plusieurs enseignants et étudiants dans la création de spectacles chorégraphiques. À titre de chercheure, elle s'intéresse au phénomène de la perception chez le regardant en danse et à ses modalités de communication. Détentrice d'un M.A (1996), elle poursuit ses recherches sur le métier auquel elle se consacre au doctorat en Études et pratiques des arts (UQAM). En parallèle à ses nombreuses interventions en studio, elle agit comme formatrice au Regroupement québécois de la danse et comme médiatrice culturelle dans différents contextes de diffusion.

ANNEXE C
AFFICHETTE

Le Département de danse de
l'UQAM présente

Mon corps est un film

Un mémoire de création
du programme de maîtrise en danse



10 septembre 2015
19h30
Studio K-1150

Pavillon de danse
840 rue Cherrier
Métro Sherbrooke
Entrée libre
infos : amelie@rajotte.ca

Recherche-création menée
par Amélie Rajotte

 quipe de recherche :
Caroline Gravel/Karina Iraola/
Patrick Lamothe/Sophie Michaud/
Amélie Rajotte

Direction de recherche :
Johanna Bienaise/Hélène Duval

UQÀM | Département de danse

**Le Département de danse de l'UQAM
présente**

Mon corps est un film

**Un mémoire de création
du programme de maîtrise en danse**

**Recherche-création menée
par Amélie Rajotte**

**Équipe de recherche :
Caroline Gravel/Karina Iraola/
Patrick Lamothe/Sophie Michaud/
Amélie Rajotte**

**Direction de recherche :
Johanna Bienaise/Hélène Duval**

Mon corps est un film est le résultat d'un processus de recherche mené avec une équipe d'artistes-collaborateurs dans le cadre de mon mémoire-création. De ce processus a émergé des corporités multiples et dramatiques provenant de personnages de cinéma ancrés dans notre imaginaire collectif. L'écriture chorégraphique s'est tissée autour de répliques cultes et de scènes de films marquantes entremêlée à une gestuelle quotidienne. Un travail minutieux de reconstitution, d'analyse du mouvement et d'incorporation, mais aussi de déconstruction, afin de mettre l'emphase sur un corps construit, théâtral et instable.

Déroulement de la présentation :

Étude 1 : Fugue pour personnages de cinéma

Étude 2, prise 1 : Mon corps est un film

Étude 3 : Bernard, oh Bernard

3.1 Hommage à une hale

Durée : 30 minutes suivi d'une discussion

ANNEXE E
EXTRAITS JOURNAL DE BORD

Mercredi 13 mai 2015 / Jour 3

Contexte :

Répétition de groupe (sans Sophie) de 4h (17h-21h) au studio K3220.

Déroulement :

Échauffement individuel en **parlant, échauffement collectif**, improvisations, **discussions** plus courtes et éparées entre les improvisations. On a fait une pause de 20 minutes vers 19h (**ensemble, on a jasé de choses plus personnelles**). On a fini un peu plus tôt, mais on est resté et avons mangé quelque chose **en jasant**.

Modalité de création :

Je les ai laissé improviser pendant trente minutes. **Ils avaient la même consigne d'improvisation**, l'expression : « se noyer dans un verre d'eau », mais sans savoir qu'ils avaient toutes la même consigne. Je leur ai demandé quel avait été leur processus pour improviser sans révéler leur consigne aux autres. [...] Il y avait une énergie et des états similaires, mais la gestuelle était très différente. Je sentais toutefois qu'**ils partageaient quelque chose**. Il y avait **un lien**.

Remarque :

Je n'ai pas parlé du titre du projet. **J'ai décidé de garder cette information** pour le moment. Je n'avais pas envie que cela teinte le travail tout de suite, que l'on s'enferme tout de suite dans quelque chose.

État des danseurs : Caro avait le rhume, mais tout le monde était aussi fatigué. **J'ai annulé la répétition du jeudi que j'avais avec Caro pour qu'elle se repose**. De toute façon, les trois jours étaient suffisants.

Mardi 2 juin 2015 / jour 11

Contexte :

Répétition individuelle de 4h (9h à 13h) avec Karina dans le studio K4115. J'avais prévu une semaine entière avec tout le groupe, mais Caroline a annulé deux répétitions cette semaine à cause d'un *showcase* et du *short&sweet*. J'ai donc choisi de travailler avec Karina mardi et Patrick et Karina mercredi.

Déroulement :

Discussion autour d'un extrait de livre *L'en-deça des images* que j'avais lu la veille (**Je savais que ça allait plaire à Karina**). Discussion sur le réalisateur Arnaud Desplechin, sur un autre projet que j'ai, sur le matériel entamé la semaine dernière et recherche et composition avec les répliques de film.

État et impressions :

Je me sens toujours bien avec Karina. Je la sens très engagée, qu'elle trouve une voie, un bénéfique personnel. Elle est très intéressée par l'échange et la recherche. Elle ne montre aucun signe d'impatience. **Elle n'est pas attachée au matériel gestuel dans le sens que si je coupe quelque chose elle ne montre aucune déception.** Comme tout le monde dans l'équipe d'ailleurs.

Remarques :

Suite à la venue de Sophie en studio, **les termes de l'apparition, la disparition et de l'absence ont commencé à être utilisés de manière commune.** Ces termes complétaient bien ceux de l'émergence et des intrusions que l'on employait Karina et moi lors de répétition individuelle. Ainsi, un lien se fait entre le duo de Caro et Patrick et le solo de Karina. Dans son solo, le visage de Karina « apparaît » dans des moments de pauses où elle semble absente mentalement, comme amnésique. Puis, elle « disparaît » derrière la multitude de mouvements qu'elles amorcent et avortent sans fin. Dans le duo, c'est l'absence de l'autre qui est évoqué par l'apparition et la disparition d'images, mais aussi Caro et Patrick semblent se dévoiler dans leurs actions et s'effacer lorsqu'ils arrêtent.

Jeudi 2 juillet 2015 / Jour 24Contexte :

Répétition de groupe de 10h-13h et 14h-17h au Studio l'Agora de la danse. Présence d'Hélène Duval en matinée.

Déroulement :

En groupe, discussion sur le déroulement de la journée et retours sur la répétition d'hier, incorporation de Bernard, analyse du mouvement, exploration autour de la scène des voisins, essai avec la musique de Psycho, reprise du trio, visionnement du trio.

Modalités de création :

Sophie a demandé à ce que l'on baptise le trio. Caroline a choisi « Trio rituel », **ce qui a été accepté de manière consensuelle.**

Remarques :

Le pouvoir décisionnel repose sur moi. Toutefois, chacun a la liberté de prendre des décisions par moment. Par exemple, je laisse souvent aux danseurs la liberté de choisir l'ordre des « activités ». Je leur dis ce que je veux travailler, mes objectifs et nous trouvons un terrain d'entente sur le quand et comment. Tous les membres de l'équipe ont également la liberté de faire des propositions dans la création, de partager leurs stratégies, leur point de vue.

État des danseurs : Tout le monde allait bien. En après-midi, je sentais les danseurs plus fatigués. C'est normal, ils sont très sollicités (corps, voix, entretiens, discussions).

Commentaires des collaborateurs :

Caro : « T'as vu quelque chose là-dedans toi? »

Sophie : « Toi, Amélie tu voyais combien de sections? Ça va dépendre de ce que tu recherches comme images? »

ANNEXE F
EXTRAITS DE RÉPONSES ÉCRITES DES PARTICIPANTS
FOURNIES AUX QUESTIONNAIRES 1 ET 2

Questionnaire 1

1. Quelles sont les caractéristiques de notre équipe de travail? (Ex. Vous croisez un collègue du milieu de la danse et vous lui expliquez le travail, l'équipe, le projet, etc.)

Caroline : « J'aime le temps et l'espace dans ce projet, un temps et un espace qui permettent un véritable dialogue artistique. J'aime le corps dans ce projet, ce corps qui n'est pas entièrement le nôtre, mais dans lequel nous nous reconnaissons. »

Sophie : « Une petite équipe regroupée autour d'un projet rassembleur initié par une chorégraphe-chercheuse. Un lieu où chacun est libre d'exprimer son appartenance à la création, un temps en dehors du « temps de la production » et de la pression que souvent elle exerce. L'objet de la création est stimulant et comporte ses défis. Nous travaillons dans le souci du détail. Les défis semblent être stimulants pour l'équipe.

2. Qu'est-ce qui est partagé au sein de cette équipe de travail?

Karina : « Humour, plaisir, imaginaire, confiance. »

Patrick : « Un désir commun de former une équipe au service de tous et chacun. Il s'est partagé la forte envie d'explorer et cela en toute simplicité. Un échange entre chorégraphe/interprète/dramaturge. Naturellement et heureusement, il y a eu partage de notre vécu réciproque et surtout la passion et le grand plaisir d'interpréter. »

3. Pouvez-vous vous rappeler d'un moment où vous avez senti une cohésion dans le groupe? Et si oui, pouvez-vous décrire ce moment? (Ex. À quelle étape du processus de recherche-crédation, à quel moment lors d'une répétition, qu'est-ce que vous étiez en train de faire, qu'est-ce qui se passait, sous quelle forme vous apparaissait cette cohésion?)

Karina : « Lors d'une improvisation à partir d'une liste d'actions sur une chanson de *Timber Timber*. À ce moment, la cohésion m'est apparue sous la forme d'un sentiment de complicité avec mes camarades de travail. Aussi, lors d'une improvisation avec les répliques de films. Il y avait une écoute entre nous, un plaisir de jouer ensemble avec des règles communes qui émergeaient et prenaient place à chaque improvisation [...] ».

Questionnaire 2

1. Selon vous, qu'est-ce qu'une signature chorégraphique en danse contemporaine?

Sophie : « Je vois la signature comme une trace ; une empreinte mais aussi un chemin. L'empreinte comme quelque chose d'unique, quelque chose qui relève de l'ipséité. Le chemin comme ce qui a été défriché, ouvert à coups de décisions, d'hésitations, de doutes, de directions, d'aller et retour et d'ouverture... L'empreinte est celle d'un individu, de sa main qui en a serré plusieurs. Le chemin est le sien et celui de plusieurs individus qui ont cherché son empreinte. En danse contemporaine, on confond la signature chorégraphique et le statut d'auteur. La signature est à la fois unique, individuelle et plurielle. »

2. Est-ce qu'il y avait une signature chorégraphique dans ce projet? Si oui, pourriez-vous la décrire? Si non, dire pourquoi.

Caroline : « Oui. La signature d'Amélie est ludique sans tomber dans le loufoque. Elle privilégie la mobilisation du système nerveux et accorde une importance particulière au temps et au poids. »

Patrick : « [...] Un corps très vivant, impliqué et une charge émotive toujours présente (« Bernard »!). Un très grand souci du rythme et de la justesse. Ajouté à tout ça de l'humour, oui de l'humour, de l'autodérision. »

ANNEXE G
EXTRAITS VERBATIM ENTRETIENS 1-2-3

Entretien 1

1. Avez-vous des attentes face à ce processus de création?

Caroline : « Que le processus soit ouvert, que la discussion soit partie prenante du processus. Qu'il y ait une espèce d'ouverture par rapport à tes intentions. Qu'on soit sollicité comme participant aussi à la création des matériaux. Ça je m'attends à ça. C'est peut-être une attente qui n'est pas juste mais... » (p. 1).

Karina : « Moi pareil, je m'attends... Tu sais, par rapport à ce qu'on a discuté [fait référence à notre rencontre individuelle au CAM]. Je m'attends à ce que ce soit un processus où on est très créateur. [...] qu'on échange beaucoup qu'on porte la mémoire de nous-même. Partager ce qu'on est... pis cet hybride là on verra ce que ça va donner » (p. 1).

2. Quelle est votre représentation de la collaboration?

Caroline : « Ben moi je dirais que la collaboration c'est plus un sentiment qu'une action en tant que tel » (p. 4).

Sophie : « Je pense que la collaboration, [...] c'est un état. C'est une qualité de présence avant tout. Je dirais que pour moi la collaboration passe avant tout par l'affirmation, avant même de rencontrer mon vis-à-vis, il faut qu'avant tout il y ait une affirmation de soi » (p. 7).

3. Est-ce que vous avez déjà vécu une collaboration qui serait pour vous un idéal de collaboration ou inversement une collaboration que vous avez mal vécu?

4. Est-ce que vous considérez la création en danse comme un travail d'équipe?

Entretien 2

1. Nous sommes maintenant en milieu de parcours, est-ce que le projet répond à vos attentes et si oui, pourquoi?

Caroline : « [...] ça répond à mes attentes d'un processus de création où je suis engagée comme collaboratrice à la création. Il y a un espace pour moi de prendre des décisions, d'exprimer comment je me sens, mon opinion... Je sens que tu valorises l'espace de dialogue et d'échange avec tes collaborateurs. Dans ce sens là, je suis comblée et satisfaite de m'inscrire là-dedans et je trouve cela très satisfaisant » (p. 1).

2. Est-ce que vous avez senti que le contexte de travail, le lieu physique, le studio dans lequel on était, ou peu importe la température, le matin, répétition du matin, répétition de l'après-midi, est-ce que pour vous ça changeait quelque chose, est-ce que ça a un impact sur vous le contexte?

3. Que signifie « en commun »?

Sophie : « [...] Pour moi, [...] c'est une connaissance partagée et j'irais plus loin, ce qui est en commun est identitaire. Y a quelque chose de l'ordre de l'identité, d'un raccordement autour de quelque chose qui crée une identité globale » (p. 12).

4. Que signifie « corps commun »?

5. Selon vous, quelles sont les caractéristique du « corps commun » dans ce projet de recherche-crédation?

Entretien 3

1. Pourriez-vous me décrire votre expérience de travail au sein de cette équipe? (Vos tâches, vos relations de travail, etc.)

2. Est-ce que vous avez ressenti qu'un territoire commun a émergé pendant le processus de recherche-crédation? Et si oui, est-ce que vous pouvez décrire ce que vous avez ressenti ou décrire la nature de ce territoire commun? (Par exemple :

La forme d'un mouvement, un type de regard, une présence, une énergie ou une qualité de corps particulière, les matériaux, la complicité entre les membres de l'équipe, etc.)

3. Quelle place tenait pour vous la discussion et les échanges lors de ce processus de recherche-crédation?

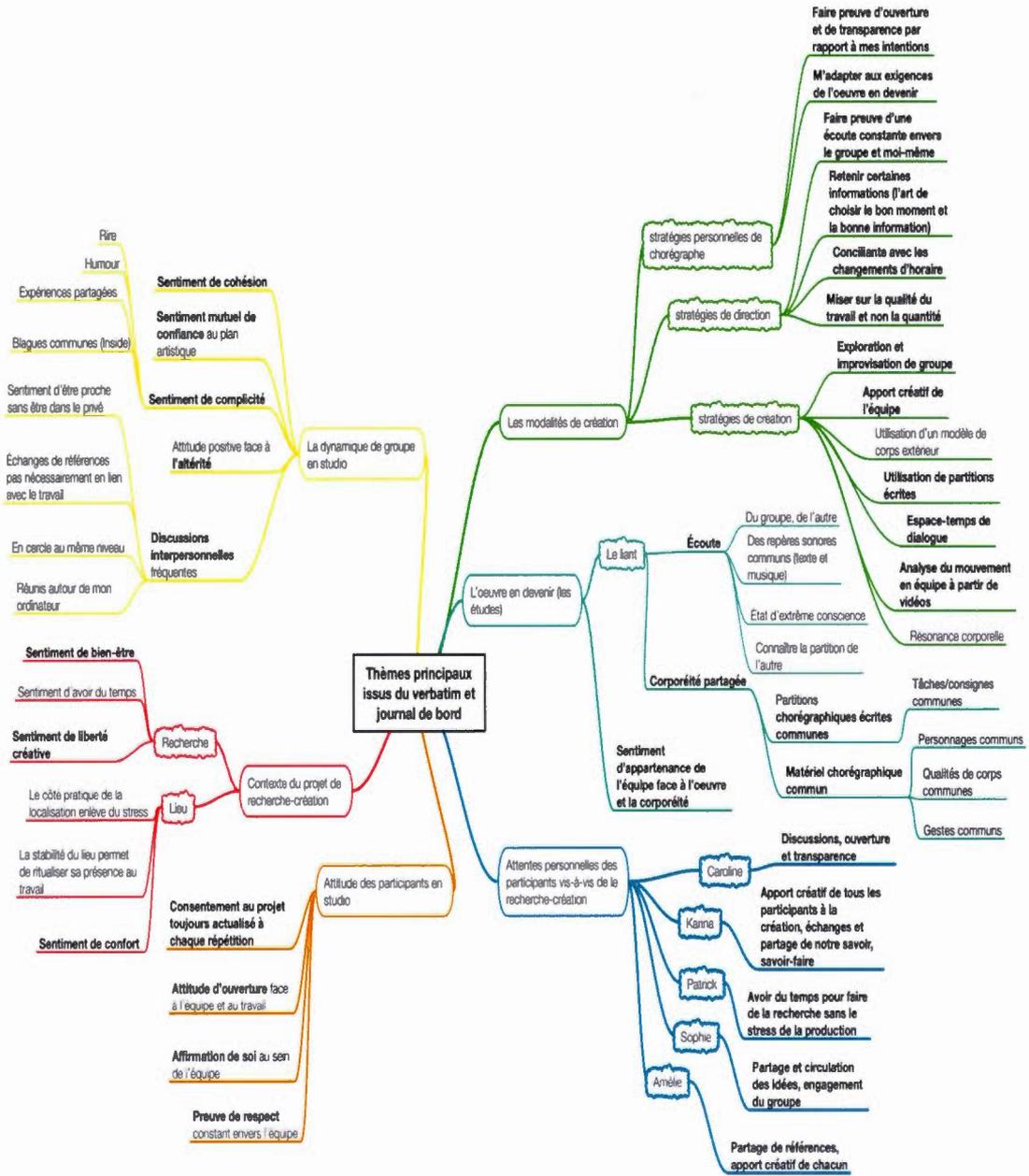
EXEMPLE D'UNE ÉTAPE D'ANALYSE :

Extraits verbatim révélant une complicité	KARINA
Description de sa sensation face au projet, plaisir, joie.	« Je dirais que ma première impression au début de cette expérience, c'est un peu comme un enfant qui entre dans un magasin de jouets pis tous ses jouets préférés sont là ou une gourmande qui arrive dans une pâtisserie ». (Entretien 3, septembre 2015)
Description de sa sensation face au travail et aux autres, complicité s'exprimant par le rire.	« Pis quand on discutait et on improvisait y avait quelque chose... Moi je me souviens beaucoup rire. Être dans la répétition, parce que je vous connaissais pas énormément, pis de faire comme, j'ai vraiment du fun, on rit, on riait, on avait des fous rires... ». (Entretien 3, septembre 2015)
Description de sa sensation face au processus, sentiment de complicité s'exprimant par le rire, désir de partager des références, notion de jeu.	« C'était drôle pis on riait. Oui moi ma perception du processus, au niveau émotif, c'est vraiment, y avait une chimie comme quand tu rencontres quelqu'un pis qu'il se passe quelque chose tu sens je sais pas un plaisir un vrai plaisir, je vous connaissais pas énormément, pis dire j'ai tellement de fun quand je vais là. Pis ça s'est développé au début on avait les impros,

	les listes, j'adore faire ça. Ça stimulait, ça stimulait les idées quand on parlait pis là ah oui les citations. J'arrivais chez moi je vais lui dire ce film là c'est écoeurant cette citation. Pis là on arrivait, on jasait. Pis y avait quelque chose qui était très ludique ». (Entretien 3, septembre 2015)
	CAROLINE
Description de sa sensation du territoire commun, complicité s'exprimant par le rire.	« Moi je dirais que je le ressens beaucoup dans les fous rires, quand on rit tout le monde ensemble ». (Entretien 3, septembre 2015)
Description de son sentiment par rapport au projet, notion de plaisir.	« C'était tellement l'fun ». (Discussion suivant la présentation publique, 9 septembre 2015)
	AMÉLIE
Description de ma perception de l'équipe le premier jour par rapport à l'importance de partager un humour similaire et avoir des affinités artistiques.	« Nous partageons un humour similaire et des références communes. Je trouve cela très important ». (Journal de bord, mai 2015)
Expression d'une complicité par le rire, références communes, partage de blagues.	« La dynamique de groupe donne l'impression qu'on s'est vu la veille. On rit beaucoup, on développe des références communes comme des blagues ». (Journal de bord, septembre 2015)

ANNEXE H

ARBRE THÉMATIQUE



ANNEXE I
ÉTAPE D'ANALYSE : TABLEAU TEMPOREL AVEC LES THÈMES

Ce qui était présent avant les répétitions en studio	Ce qui était présent dès le premier jour des répétitions	Ce qui s'est développé pendant le processus	Ce qui a été constant tout au long du processus	Ce qui n'a pas eu lieu
Des affinités et une aisance dans les échanges	Un espace-temps de dialogue	Des discussions interpersonnelles Des échanges sur la création et l'élaboration des matériaux chorégraphiques	Moments de discussion alternés de moments de silence (moments à soi)	Des conflits interpersonnels Des répétitions sans discussion
Un échange réciproque au même niveau face à face	Une configuration en cercle assis au sol ou debout (même niveau) pendant les discussions	Se réunir autour de mon ordinateur pour analyser le matériel gestuel ensemble	Une configuration en cercle assis au sol ou debout (même niveau) pendant les discussions Ma position assise au sol pour regarder les danseurs travailler	M'asseoir sur une chaise pour les regarder
Un sentiment réciproque de reconnaissance au plan artistique et interpersonnel	Un sentiment mutuel de reconnaissance au plan artistique et interpersonnel	Un sentiment de reconnaissance envers l'œuvre (les études)	Un sentiment mutuel de reconnaissance au plan artistique et interpersonnel	
Un sentiment mutuel de confiance au	Un sentiment mutuel de confiance au	Un sentiment de confiance envers l'œuvre (les	Un sentiment mutuel de confiance au	Une perte de confiance envers la

plan artistique et interpersonnel	plan artistique et interpersonnel	études)	plan artistique et interpersonnel	chorégraphe ou l'œuvre en devenir
Un consentement de chacun au projet	Un consentement de chacun au projet		Un consentement de chacun au projet	
Un sentiment de complicité avec certains membres de l'équipe	Un sentiment de complicité avec certains membres de l'équipe (Partage d'affinités artistiques)	Une complicité expérientielle et interpersonnelle (Rire, plaisir, partage de références en lien avec la création en devenir, partage d'affinités artistiques)		Un membre s'intégrant difficilement ou ne voulant pas s'intégrer à l'équipe
		Un sentiment d'appartenance vis-à-vis de l'œuvre en devenir et la corporéité		
Expression de soi plus affirmée chez certains membres de l'équipe	Expression de soi plus affirmée chez certains membres de l'équipe	Expression de soi affirmée chez tous les membres de l'équipe		
Un respect mutuel	Un respect mutuel		Un respect mutuel	Manque de respect
Une ouverture face à la collaboration chez tous les	Une ouverture face à la collaboration chez tous les		Une ouverture face à la collaboration chez tous les membres de	

membres de l'équipe	membres de l'équipe		l'équipe	
Une transparence de ma part envers chaque membre de l'équipe vis-à-vis de ma recherche (préparatifs et rencontres précédents la recherche-création)	Une transparence de ma part envers l'équipe vis-à-vis de ma recherche, ma méthodologie	Une transparence des membres de l'équipe vis-à-vis le travail en studio, les horaires et l'œuvre en devenir (commentaires, partage de sentiments, d'impressions)	Une transparence de ma part vis-à-vis de ma recherche, mes intentions de création, mes interrogations, mon appréciation envers le travail de l'équipe	
		<p>Circulation ponctuelle du pouvoir décisionnel</p> <ul style="list-style-type: none"> - Prise de décision de ma part après consultation des membres de l'équipe - Utilisation d'un mode de direction consensuel où toute l'équipe participe à la prise de décision 		Un rapport hiérarchique et autoritaire
	Du <i>leadership</i> de ma part	Un <i>leadership</i> partagé ou en alternance avec Sophie (et une fois avec les danseurs car je	Du <i>leadership</i> de ma part	

		suis tombée malade pendant une répétition)		
Une différence marquée dans la corporéité de chacun (choix de la chorégraphe des membres de l'équipe)	Une différence marquée dans la corporéité de chacun	Une corporéité commune - les corps de personnages de cinéma (un corps multiple et un corps dramatique)	La mise en avant et la reconnaissance de la corporéité de chacun (de manière égale : stratégie de Sophie)	Se servir d'un seul membre de l'équipe comme modèle de corporéité (stratégie d'Amélie)

ANNEXE J
CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE



Faculté de communication
Faculté des arts
Faculté de science politique et de droit

**Comité d'éthique de la recherche pour les projets
étudiants impliquant des êtres humains (CERPE)**

No du certificat : **0127**

CERTIFICAT D'ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains pour la Faculté de science politique et de droit, la Faculté des arts et la Faculté de communication a examiné le protocole de recherche suivant et jugé conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par le Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM.

PROTOCOLE DE RECHERCHE

Nom de l'étudiant(e) : Amélie Rajotte
Programme d'études : Maîtrise en danse
Directrice/Directeur de recherche : Johanna Bienaise et Hélène Duval
Titre du protocole de recherche : Émergence et partage d'un territoire commun lors d'un processus de création chorégraphique

MODALITÉS D'APPLICATION

Les modifications importantes pouvant être apportées au protocole de recherche en cours de réalisation doivent être transmises au comité¹.

Tout évènement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité ou l'éthicité de la recherche doit être communiqué au comité.

Toute suspension ou cessation du protocole (temporaire ou définitive) doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat d'éthique est valide jusqu'au **19 mai 2016**. Selon les normes de l'Université en vigueur, un suivi annuel est minimalement exigé pour maintenir la validité de la présente approbation éthique. Le rapport d'avancement de projet (renouvellement annuel ou fin de projet) est requis pour le **19 avril 2016**.

Emmanuelle Bernheim
Professeure au département de sciences juridiques
Présidente, CERPÉ2

19 mai 2015

Date d'émission initiale du certificat

¹ Modifications apportées aux objectifs du projet et à ses étapes de réalisation, au choix des groupes de participants et à la façon de les recruter et aux formulaires de consentement. Les modifications incluent les risques de préjudices non-prévus pour les participants, les précautions mises en place pour les minimiser, les changements au niveau de la protection accordée aux participants en termes d'anonymat et de confidentialité ainsi que les changements au niveau de l'équipe (ajout ou retrait de membres).

ANNEXE K

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre de l'étude

Émergence et partage d'un territoire commun lors d'un processus de création chorégraphique

Chercheur responsable (directeur de recherche)

Johanna Bienaise, directrice, 514-987-3000, poste : 5500, bienaise.johanna@uqam.ca, Faculté des arts, département de danse

Hélène Duval, co-directrice, 514-987-3000, poste : 0260, duval.helene@uqam.ca, Faculté des arts, département de danse

Étudiant chercheur

Amélie Rajotte, Maîtrise en danse, 514-623-1207, amelie.rajotte@gmail.com

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique d'être un conseiller artistique dans le cadre d'une recherche-création. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent. Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin. Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Cette recherche-création découle de préoccupations émanant de mon parcours d'artiste sur la création et les dynamiques de groupe. Pour mener ma recherche, je ferai la création de la pièce *Faillies* en collaboration avec trois danseurs et un conseiller artistique. Mon mémoire-création s'articule autour de la question suivante : Comment émerge le phénomène de territoire commun lors d'un processus de création chorégraphique en équipe? Le territoire commun est un terme employé par Louppe (2004) pour décrire l'ensemble des expériences et des idées partagées dans un groupe et permettant l'entente lors d'une création. Dans les écrits sur la danse contemporaine, plusieurs expressions sont utilisées pour décrire le phénomène de cohésion corporelle, cognitive et interpersonnelle qui émerge au sein d'une équipe de création : un corps commun (Pouillaude, 2009), une corporéité partagée (Pabiot et Mayen, 2010), un *common ground* (Charmatz, 2011), une *éco-corporéité* (Bienaise, 2015). L'étude vise à comprendre les modalités productives d'un territoire commun entre les danseurs, le conseiller artistique et le chorégraphe et ce, au sein d'un processus de création afin de saisir ce qui lie les individus d'un groupe de création, ce qu'ils créent ensemble et ce qu'ils partagent. Je me questionne également sur le rôle du chorégraphe, la notion de leadership et le sentiment d'appartenance autour d'un projet.

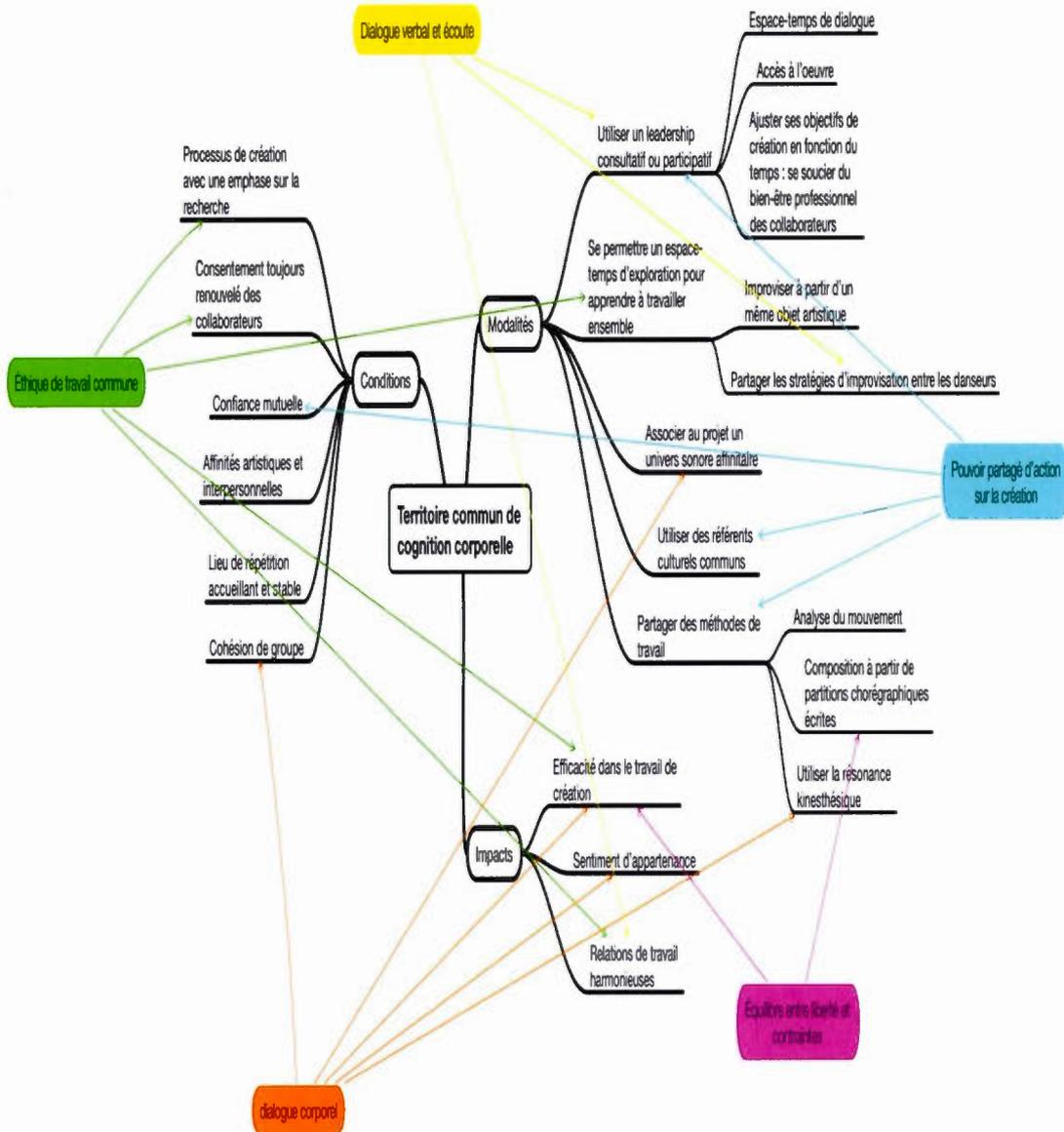
Durée prévue du déroulement du projet : Le projet se déroulera sur trois mois consécutifs (de mai à juillet 2015)

Nombre de participants impliqués : 4 participants plus la chercheuse-chorégraphe

Participants ciblés : 3 danseurs et un conseiller artistique

Objectifs poursuivis : Les principaux objectifs sont d'observer la nature du territoire commun qui émerge lors de la collaboration, de noter ces moments d'émergence et d'identifier ce qu'on partage lors du processus de création.

APPENDICE A
 ÉTAPE DE MODÉLISATION : RÉSULTATS DU CHAPITRE IV
 EN LIEN AVEC THÈMES DU CHAPITRE V



APPENDICE B
PARTITION DE L'ÉTUDE 1
FUGUE POUR PERSONNAGES DE CINÉMA

Cette version de partition est celle que Sophie et moi avons pour suivre les danseurs. Dans la version des danseurs, Karina est à droite et Patrick à gauche. Ce qui correspond à leur placement dans l'espace.

*Sans voix veut dire : la physicalité seulement.

*Sans son veut dire : la physicalité et le texte.

Karina	Caroline	Patrick
Ya, you just come when you ready	Ya, you just come when you ready	where do you want
where do you want	where do you want	Ya, you just come when you ready, where do you want
Who's Zed?	I love you honey bunny	But dogs got personality, personality goes along way.
Who's Zed? (sans voix) Who's Zed?	I love you honey bunny	Ya, you just come when you ready, where do you want
	Who's Zed?	

But dogs got personality, personality goes along way	(sans voix) Who's Zed?	Zed's dead baby, Zed's dead.
I love you honey bunny (sans voix)	You could be drinking whole if you wanted to.	
I love you honey bunny		I love you honey bunny
Y a que des cons, y a que des sexes, qu'est-ce que tu crois? C'est pas triste hen! C'est super gai! Et je me fais baiser par n'importe qui et on me baise et je prends mon pied.	Ya, you just come when you ready Y a que des cons, y a que des sexes, qu'est-ce que tu crois? C'est pas triste hen! C'est super gai! Et je me fais baiser par n'importe qui et on me baise et je prends mon pied. (sans le son)	Zed's dead baby, Zed's dead. (geste seulement) Ça c'est mon espace de danse, ça c'est ton espace de danse.
Johnny Non!	But dogs got personality, personality goes along way	Donc il faut manger tiède et mou.
on peut pas dire à quoi ça goûte.	Ça goûte don bon la mayonnaise hen	Ça goûte don bon la mayonnaise hen on peut pas dire à quoi ça goûte. (que le geste)
I want him to know (2x) and I want them I'll to know		
		Zed's dead baby, Zed's

In real life, there is no algebra	I've been doing some reseach... In real life, there is no algebra.	dead.
Who's Zed?	You could be drinking whole if you wanted to	T'as tu déjà allaité ça une haie?!
	Johnny Non!	I love you honey bunny
	Now, if any of you sons of bitches, got anything else to say, now is the fucking time! (garder l'état)	
"Ben oui tabarnak, je le dis là tabarnak, ostie que j'ai envie de sacrer, ostie câlisse de tabarnak de saint ciboire d'esti saint-ciboire de crisse de sacrament." Tsé meme le general de Gaulle le dit: "vive le Québec libre", tabarnak!!!!	Y a que des cons, y a que des sexes, qu'est-ce que tu crois... (Seulement pleurer) "vive le Québec libre", tabarnak!!!!	Y a que des cons, y a que des sexes, qu'est-ce que tu crois... (Seulement pleurer) "vive le Québec libre", tabarnak!!!!
Who's Zed?	Maybe you should run away and joined a circus.	Zed's dead baby, Zed's dead.
Any of you fucking pricks move and I'll execute every mother fucking last one of you.	Y a tu moyen qu'y arrive e rien dans vie coudonc! (Garder physicalité)	Any of you fucking pricks move and I'll execute every mother fucking last one of you. (que la physicalité)
(Garder physicalité)	Any of you fucking pricks	(Garder physicalité)

	<p>move and I'll execute every mother fucking last one of you. (jouer avec son/voix)</p>	
<p>Non je ne suis pas énervé. Je n'ai pas des humeurs comme une météo de merde (Desplechin)</p>	<p>Non je ne suis pas énervé. Je n'ai pas des humeurs comme une météo de merde (Desplechin)</p>	<p>Non je ne suis pas énervé. Je n'ai pas des humeurs comme une météo de merde (Desplechin)</p>
<p>Quand on veut tuer son chien on dit qu'il a la rage. (Esther)</p>	<p>Scène de la douche Hitchcock</p>	

APPENDICE C
LISTE DES FILMS UTILISÉS

1. *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson
2. *Comment je me suis disputé (Ma vie sexuelle)* de Arnaud Desplechin
3. *Dirty Dancing* de Emile Ardolino
4. *La maman et la putain* de Jean Eustache
5. *Les voisins* de Claude Meunier et Louis Saia
6. *Napoleon Dynamite* de Jared Hess
7. *Nô* de Robert Lepage
8. *Psycho* de Alfred Hitchcock
9. *Pulp Fiction* et *Kill Bill* de Quentin Tarantino
10. *Twin Peaks* de David Lynch

APPENDICE D
PARTITION DE L'ÉTUDE 2
MON CORPS EST UN FILM (CAROLINE)

Liste des neuf tâches :

1. Secouer la tête (mouvement de non)
2. S'asseoir
3. La chute de la mort
4. Un rituel de doigts
5. Une main folle dans le dos, dans le visage, derrière la tête, etc.
6. Mouvement de bras vers soi (prendre)
7. Glisser subitement
8. Marcher
9. Saluer

Listes des contraintes physiques et temporelles :

Tâche 1 : cheveux visage, jouer seulement avec la vitesse.

Tâche 2, 3 et 4 : jouer avec la répétition et la vitesse.

Tâche 5 et 6 : jouer avec l'intention, l'état, la manière d'exécuter le geste.

Tâche 7 : jouer avec la répétition.

Tâches 5 et 6 : le regard n'accompagne pas le geste.

Listes des jokers (événement survenant une seule fois) :

- Observer l'espace, le public, soi
- État d'être prise dans les bras de quelqu'un, mais avec malaise
- Être prise d'une émotion forte subitement puis revenir au neutre (ex. éclater de rire)

Listes des autres indications :

- Être motivée par l'idée du rituel, de tourner en rond, mais en même temps essayer de contourner la contrainte.
- La partition se répète toujours dans le même ordre et dans le même espace, mais jamais de la même manière.

APPENDICE E
PARTITION DE L'ÉTUDE 2
MON CORPS EST UN FILM (PATRICK)

Liste des neuf tâches :

1. Se coucher sur le ventre
2. Se coucher sur le dos
3. Ramasser avec ses mains à quatre pattes
4. Mouvement de oui (debout)
5. Marcher
6. Jeter les bras
7. Glisser subitement
8. S'asseoir sur la chaise
9. Caresser

Listes des jokers (événement survenant une seule fois) :

- Déplacer la chaise
- Se mettre à genou près de Caro
- Avoir une émotion forte (la peur)

Parcours et lieux :

- 1, 2, 3, 4 = Devant à court
5 = Déplacement à jardin derrière
6, 7 = à jardin derrière
8 = à la chaise
9 = debout devant la chaise

APPENDICE F
PARTITION *DESPLECHIN*

Partition élaborée à partir d'un échantillonnage d'une scène du film « Comment je me suis disputé (Ma vie sexuelle) du réalisateur Arnaud Desplechin. Elle met en scène une dispute entre le personnage de Paul et celui d'Esther.

Tâches Patrick :

1. Toucher/pousser Karina ou Caroline sur le flan (toujours en contact)
2. Mettre sa tête dans sa main
3. Se chamailler avec énergie
4. Glisser contre un mur (descente au sol) = lieu 1 ou 2
5. Marcher à 4 pattes pour aller vers
6. S'asseoir à la chaise/Cacher sa bouche
7. Cacher ses yeux avec ses mains en boule
8. Prendre
9. Dire : « Je ne t'aime pas » sans le son : « c'est pas vrai. »

Tâches Karina :

1. Rire (assise)
2. Taper du pied (un seul pied)
3. Se chamailler avec énergie
4. Mettre les mains ensemble
5. Jeter en l'air de la main près de la tête
6. S'asseoir au sol/reculer lentement en s'éloignant de
7. Saisir avec tension devant soi (avec les deux mains)
8. Prendre
9. Dire : « Dis moi que tu ne m'aimes pas » sans le son

Consignes communes :

Tâches à faire séparément et individuellement, intégration des trajets, aller et venir à la chaise.

Chaise = lieu commun,

Tâches communes :

- Se chamailler avec énergie
- Se prendre dans les bras
- Le toucher flan + rire

Un joker : Dire la phrase avec le son

Tâches Caroline

1. Mettre sa tête dans sa main (Paul)
2. Se chamailler avec énergie (Paul et Esther)
3. Caresser sa peau avec intensité et résistance (Paul)
4. Gestes mains, assise à la chaise (au début de la scène Esther)
5. Jeter en l'air de la main près de la tête (Esther)
6. Sourire (Esther)
7. Secousses, contractions en résistance (Esther)
8. S'asseoir tranquillement sur le côté (en s'accoter mur (espace Karina ou Patrick) = joker) (Esther)
- *Un déplacement pour aller derrière
9. « Dis moi que tu ne m'aimes pas ». C'est vrai ». (Esther) = sans le son

Joker : S'asseoir tranquillement sur le côté (en s'accoter mur (espace Karina ou Patrick) = joker) (Esther)

APPENDICE G
MUSIQUES, SONS ET EXTRAITS SONORES
UTILISÉS DANS LES ÉTUDES

Étude 1 : *Fugue pour personnages de cinéma*

Un son d'eau qui coule dans une douche

Étude 2 : *Mon Corps est un film*

Compositeur : Tim Hecker

Titre : *Chimeras*

Album : *Harmony in Ultraviolet*

Un extrait sonore du film *Comment je me suis disputé (Ma vie sexuelle)* du réalisateur Arnaud Desplechin

Des sons de projecteurs de film

Étude 3 : *Bernard oh bernard et Hommage à une haie*

Compositeur : Bernard Herrmann

Titres : *The City, Marion et Temptation*

Album : *Psycho* (Music from and Inspired by the Motion Picture) [The Original Soundtrack]

BIBLIOGRAPHIE

- Abric, J-C. (1996). *Psychologie de la communication: théories et méthodes*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Aden, J. (2013). De la langue en mouvement à la parole vivante : théâtre et didactique des langues. *Langages*. 192. p. 101-110.
- Association pour la recherche qualitative (1996). L'analyse thématique. *Recherches qualitatives*. 15. p. 180-194.
- American Statistical Association. (1997). *Produced by Section On A Survey Research Methods*. Consulté à l'adresse [http : //www.prm.nau.edu/prm447/asa%20brochures/ focusgroups.pdf](http://www.prm.nau.edu/prm447/asa%20brochures/focusgroups.pdf)
- Atesöz-Dorge, B. (2012). *Écrire la danse? Dominique Bagouet*. Paris : Éditions Orizons.
- Bardet, M. (2010). Inquiétudes et paradoxes du commun, danser ensemble, danser comme, danser avec? *La Briqueterie/CDC du Val de Marne/Repères, cahier de danse*. 25. p. 3-6.
- Barel, Y. (1986). Le social et ses territoires. Dans R. Brunet & F. Auriac (eds). *Espaces, jeux et enjeux*. (p. 131-139). Paris : Fayard-Diderot.
- Becker, H.S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Éditions Flammarion.
- Bernard, M. (1972). *Le corps*. Paris : Éditions universitaires.
- Bernard, M. (2001). L'altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité. *Protée*. 29(2). p. 7-24.
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*. 222. p. 523-534.
- Bolle De Bal, M. (2003). Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques. *Sociétés*. 80. p. 99-131.

- Bienaise, J. (2015). *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine* (Thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Bienaise, J. (2016). Pour une approche écologique des processus de création en danse: des dynamiques relationnelles en studio à l'émergence de l'éco-corporéité des œuvres. Article inédit.
- Bonnemaison, J. (1981). Voyage autour du territoire. *L'Espace Géographique*. 4. p. 249-262.
- Bonnery, A. et Fontaine, G. (2009, janvier/mars). De l'implication des corps. *Mouvement, l'interdisciplinaire des arts vivants*. 50. p. 68-71.
- Boniwell, I. (2012). *Introduction à la psychologie positive. Science de l'expérience optimale*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Bottineau, A. (2010). L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de « vivre ensemble ». *Agôn* [En ligne]. Dossiers n° 3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Les sociétés et communautés au crible de l'utopie.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (dir.). (2007). *Traiter de recherche en création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Buckwalter, M. (2010). *Composing while dancing, an improviser's companion*. Wisconsin : The University of Wisconsin Press.
- Cauvin, P. (2007). *La cohésion des équipes : Pratique du team building*. France : Éditions ESF.
- Charliac, C. (2008). Variation sur la socialité chorégraphique. *Contemporanea*. 11. p. 137-147.
- Charmatz, B. et Launay, I. (2003). *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*. Paris : CND coédition Les Presses du réel.
- Charmatz, B. (2009). *Je suis une école, Expérimentation, art, pédagogie*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- Chklovski, V. (2008). *L'art comme procédé*. Paris : Éditions Allia.

- Clot, Y. (2008). *Travail et pouvoir d'agir*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC). (2013). *Chorégraphes : Profil de compétences*. Montréal : CQRHC. 45 pages.
- Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC). (2013). *Directeur ou directrice des répétitions en danse : Profil de compétences*. Montréal : CQRHC. 38 pages.
- Cools, G. (2009, novembre). *La fonction du regard au sein du processus créatif*. Formation donnée dans le cadre de Danse sur les routes. Montréal.
- G. Cools & P. Gielen (eds.). (2014). *The Ethics of Art, Ecological Turns in the performing Arts*. Amsterdam : Valiz.
- Csikszentmihalyi, M. (2009). *La créativité, Psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Dantzer, R. (2002). *Les émotions*. Paris : Presses universitaires de France « Que sais-je? ». (3e éd.).
- Delaunay, A. (2015). Persona. *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 10 avril 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/persona/>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1972). *L'anti-Œdipe*. Paris : Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?*. France : Les Éditions de minuit.
- Di Méo G. & Buléon, P. (dir.). (2005). *L'espace social, lectures géographiques des sociétés*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Favier, D. (2010). Édito. *Repères, cahier de danse*. 25. p. 2-2.
- Filippova, E. et Guérin-Pace, F. (dir.). (2008). *Ces lieux qui nous habitent. Identités des territoires, territoires des identités*. Paris : Éditions de l'Aube.
- Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps*. Paris : Éditions du CND.
- Fortin, S. et Newell, P. (2008). Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et santé : du corps intime au corps social*. (p. 87-114). Montréal : Presses de l'Université du Québec.

- Fortin, S., Trudelle, S., Gosselin, P., St-Denis, E., Murphy, S et Gagnon-Bourget, F. (2014). *Référentiel pour le développement et l'évaluation de la compétence à créer en danse au collège et à l'université*. Consulté à l'adresse : <http://www.competenceacreer.uqam.ca>
- Francard, M. et Blanchet, P. (2003). Sentiment d'appartenance. Dans G. Jucquois & G. Ferréol. *Dictionnaire d'interculturalité*. (p. 18-25). Paris : Armand Colin.
- Garzareck, K. (2014). *Processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Gilbert, M. (2008). La responsabilité collective et ses implications. *Revue française de science politique*. 58. p. 899-913
- Giraut, F. (2005). *Fabriquer des territoires : Utopies, Modèles et Projets*. (Mémoire de maîtrise inédit). Paris, France : Université de Paris I Pantheon-Sorbonne.
- Glon, M. (2010). Introduction. *Repères, cahier de danse*. 25. p. 2a-2a.
- Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. Dans M. Michel & I. Ginot (eds). *La danse au XXème siècle*. (p. 224-229). Paris : Bordas.
- Gosselin, P., Potvin, G., Gingras, J-M. & Murphy, S. (1998). Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. *Revue des sciences de l'éducation*. 24(3). p. 647-666.
- Gosselin, P., et Le Coguiec, É. (dir.) (2006). *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'université du Québec.
- Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re)prise de rôle* (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Green, J. et Stinson, S.W. (1999). Postpositivist research in dance. Dans Fraleigh, S.H. et Hanstein, P. (dir.). *Researching dance : evolving modes of inquiry*. (p. 91-123). Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Guermond, Y. (2006). L'identité territoriale : l'ambiguïté d'un concept géographique. *L'Espace géographique*. 35(4). p. 291-297.

- Guisgand, P. (2012). Étudier les états de corps. *Spirale, arts, lettres, sciences humaines*. 242. p. 33-34.
- Harbonnier-Topin, N. (2012). Plongée dans l'expérience sensible. *Spirale*. 242. p. 50-52.
- Huynh, E., Luccioni, D. & Perrin, J. (2012). *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*. Dijon : Les Presses du réel.
- Hypergéô. (2005). Territoire. Consulté le 12 juin 2016 à l'adresse : <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article285>
- Hypergéô. (2005). Appropriation (de l'espace). Consulté le 14 juin 2016 à l'adresse <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article602>
- Jolivet, M-J. et Léna, P. (2000). Logiques identitaires, logiques territoriales. *Autrepart*. 14. p. 5-8.
- Kourtessi-Philippakis, G. et Treuil, R. (eds). (2011). *L'archéologie du territoire, de l'Égée au Sahara*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Kuypers, P. (2006). Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard. *Nouvelles de Danse*. 53. p. 56-75.
- Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement*. (J. Challet-Hass & M. Bastien trad.). Paris : Actes Sud.
- Launay, I. (2001). Le don du geste. *Protée*. 29(2). p. 85-96.
- Laplantine, F. (2010). *La description ethnographique, l'enquête et ses méthodes*. Paris. : Armand Colin.
- Leao, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'appui.
- Le Moal (1999). *Dictionnaire de la danse*. (P. Le Moal, dir.). Éditions Larousse. Paris : Bordas.
- Levac, M. (2006). L'interprète créateur. *Jeu : revue de théâtre*. 119. p. 45-50.
- Levy, R. (1993). Croyance et doute : une vision paradigmatique des méthodes qualitatives. *Rupture, revue transdisciplinaire en santé*. 1(1). p. 92-100.
- Likert, R. (1961). *New Patterns of Management*. New York : Mc Graw-Hill Edition.

- Loupe, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- Loupe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine : la suite*. Bruxelles : Contredanse.
- Maffesoli, M. (2000). *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. Paris : Éditions La Table ronde.
- Massoutre, G. (2000). La répétitrice : portrait d'un métier avec Ginelle Chagnon. *Jeu : revue de théâtre*. 96. p. 192-197.
- Massoutre, G. (2004). Rencontre avec Catherine Tardif, chorégraphe à projets. *Jeu : revue de théâtre*. 113. p. 148-154.
- Massoutre, G. (2007). Tête à tête, corps à corps : transmettre une chorégraphie, quel sens aujourd'hui? *Jeu : revue de théâtre*. 125. p. 106-111.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : La Librairie Gallimard.
- Michaud, S. (1996). *L'action du répétiteur au cours du processus de création de l'œuvre chorégraphique contemporaine*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Moine, A. (2006). Le territoire comme un système complexe : un concept opératoire pour l'aménagement et la géographie. *L'Espace géographique*. 35. p. 115-132.
- Mucchielli, R. (2012). *Le travail en équipe*. Issy-les-Moulineaux : Les Éditions ESF.
- Pabiot, S. et Mayen, G. (2010). Vu en commun. *Repères, cahier de danse*. 25. p. 28-31.
- Pailé, P. et Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Peeters, J. (2010). *Meg Stuart, Damaged Goods : On va où là?* Dijon, France : Les Presses du réel.
- Perrin, J (2007). *Projet de la matière, Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*. Dijon : Les Presses du réel. CND.
- Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Vrin.

- Poulle F., Gorgeu Y. (1997). Essai sur l'urbanité rurale, cinq territoires ruraux, leurs serments et leurs modes de gouvernement. *Les Cahiers de l'Intercommunalité*. (p. 127). Paris : Syros.
- Raffestin, C. (1986). Ecogenèse territoriale et territorialité. Dans R. Brunet & F. Auriac (eds). *Espaces, jeux et enjeux*. (p. 175-185). Paris : Fayard-Diderot.
- Rivière. E. (2013). *Ob.scène. : récit fictif d'une vie de danseur*. Pantin : Centre National de la danse.
- Rizzolatti, G. et Sinigaglia, C. (2008). Le système moteur. *Les neurones miroirs*. (p. 7-30). Paris : Odile Jacob.
- Rousier, C. (2003). *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Pantin : Éditions du CND.
- Schaeffer, J-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Éditions Gallimard.
- Schütz, A. (2006). Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés*. 93. p. 15-28.
- Sennett, R. (2012). *Together, The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. England : Penguin Group. London.
- Sorignet, P-E. (2010) *Danser, Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : Éditions La Découverte.
- Vellet, J. (2006). La transmission matricielle de la danse contemporaine. *Staps*. 72. p. 79 à 91.
- Vinant, A. (2014). Le danseur, interprète et/ou auteur? *Recherches en danse* [En ligne]. Consulté le 15 juin 2016 à l'adresse : <http://danse.revues.org/406#quotation>