

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PARCOURS SENSIBLE D'UN PROCESSUS DE
COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE:
SENSATION, IMPROVISATION, INTERPRÉTATION

MÉMOIRE D'ACCOMPAGNEMENT
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
FLORENCE FIGOLS

OCTOBRE 2000

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.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance à mes codirecteurs; Michèle Febvre pour m'avoir introduite à la sensorialité, pour sa constance dans son suivi, et pour sa sensibilité conjugée à une rigueur intellectuelle, et Paul-André Fortier pour sa présence et sa finesse des sens, ainsi que pour la disponibilité et la confiance qu'il m'a témoignées tout au long du processus de création et qui ont toujours su résonner en moi. Reconnaissance aussi envers Sylvie Fortin, également professeure au département de danse et praticienne de Feldenkrais, pour nos brefs échanges qui ont toujours su m'éclairer.

Je remercie profondément les interprètes pour leur créativité et leur engagement sans failles, et par qui, non seulement la création mais également toute la réflexion qui s'y rattache ont pu s'incarner; Ruth Douthwright, Dany Fortin, Elinor Fueter et Sara Hanley.

J'exprime ma gratitude à Harry Standjofski, pour son soutien, son écoute et sa patience, ainsi qu'à Mikail et Livia Standjofski-Figols pour leur inspiration au quotidien, pour m'avoir appris à désapprendre et à renouveler mes sens.

J'aimerais également remercier toutes les personnes qui ont collaboré à la création de *toucher 7x dé-composé* et le département de danse de l'UQAM, Marie-Edmée de Broin et Robert Duguay, ainsi que ceux et celles que j'ai connus à travers leurs écrits et qui ont été déterminants pour ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	1
RÉSUMÉ.....	
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I L'IMPROVISATION ET LA COMPOSITION: POINTS DE FRICTIONS ENTRE DEUX APPROCHES.....	6
- Entre l'instant et la durée.....	7
- L'un contient l'autre.....	12
CHAPITRE II LOGIQUE DE LA SENSATION.....	16
- Éléments déclencheurs.....	16
- Pour une logique de la sensation.....	18
- La peau comme pré-texte.....	21
- Le mouvement comme manifestation d'une sensation.....	22
- Jeu intersensoriel.....	24
CHAPITRE III L'IMPROVISATION: LIEU DE TRANSFERT ET D'ÉMERGENCE.....	29
- Croisement sensation-improvisation.....	30

- Communication.....	31
- Sensation et forme.....	31
- Sensation et imaginaire.....	35
- Qualité du mouvement.....	37
- Le flux.....	38
- Variations toniques et sensations.....	40
- Expériences: Flux libre et tactilité.....	43
- Développement des séquences.....	44
- <i>How things grow?</i>	44
- Mobilité interne.....	46
- Tâches et intentions.....	47
- Phrase et trajets.....	48

CHAPITRE IV

LA COMPOSITION, ENTRE INSTABILITÉ ET PERMANENCE.....50

- De l'instant à la durée.....	52
- <i>Entre la mémoire et l'oubli</i>	53
- Mémoire des interprètes.....	54
- Sensorialité du chorégraphe.....	56
- La découpe versus flux libre.....	57
- Circulation.....	59

CONCLUSION.....61

BIBLIOGRAPHIE.....64

ANNEXES.....66

RÉSUMÉ

Une approche du mouvement qui place en son coeur la sensorialité vient bouleverser et transformer notre rapport non seulement avec le mouvement et le corps dansant mais aussi avec les autres, avec le monde, voire même avec la matière inerte. La sensorialité, en conyant continuellement une 'chimie des sens', travaille à transformer la matière mouvement; les distances et les différences entre moi et le monde s'effacent et permettent ainsi de nouveaux rapports, de nouvelles liaisons. J'ai donc décidé, en pratique, de sonder une corporéité sensible en mettant en jeu la tactilité tout en questionnant différents moments du processus de création chorégraphique. La réflexion m'a permis d'aller voir non seulement ce qui se cache sous la peau de cette corporéité sensible, mais aussi de parcourir l'ensemble du processus de création et d'approcher chaque acte de création par le biais de la sensorialité qu'elle contient. Puisqu'une corporéité sensible travaille avant tout les relations, les affinités qui se glissent dans les «entre-deux choses», j'ai donc travaillé, avec mes danseuses entre ma gestuelle et leur propre kinesthésie, j'ai exploré les liens qui unissent la sensation au mouvement, la sensation à l'improvisation, et ceux qui relient l'improvisation à la composition. J'ai emprunté un chemin inconnu qui m'a donné beaucoup à voir et qui m'a entraînée par moment dans un délire sur le processus de création. Sensation, imaginaire, flux libre, tactilité, instant et durée travaillent ici un corps transparent plutôt qu'opaque, un corps capable d'absorber tout comme capable de diffuser sa propre matière sensible. Certains actes chorégraphiques, particulièrement dans la phase de la composition et de la répétition du matériel, sont venus bouleverser cette corporéité. L'écriture qui travaille ici à dégager la sensorialité du processus, m'a permis de comprendre une part des phénomènes sensoriels en jeu qui influent sans cesse sur les états corporels et sur la poétique qui s'y rattache. Comme si chaque acte, aussi banal puisse-t-il être, du début à la fin du processus, est porteur d'une multitude de sens qui se reflète continuellement dans l'oeuvre.

INTRODUCTION

En danse contemporaine¹ le corps, ses textures, ses circuits internes, son champ relationnel constituent la *materia prima* à partir de laquelle s'élabore l'oeuvre chorégraphique. Mais le corps est aussi ce lieu dans lequel s'inscrit toute l'histoire du processus de création. C'est donc à partir de fragments biographiques du processus de création de *toucher 7x dé-composé*, où corporéité et démarche créatrice s'entrelacent continuellement, que s'articule l'ensemble du présent travail. La réflexion et les mots viennent ici ouvrir et épilucher des actes de création qui sont à la base essentiellement intuitifs, pour dégager ce qu'ils contiennent comme sensible.

Le trio, *toucher 7x dé-composé*, est une suite de courtes expériences chorégraphiques, que je nomme séquences, et qui met en jeu sensations tactiles et processus de composition. Avec mes interprètes, Ruth Douthwrigth, Dany Fortin, doublée par Elinor Fueter en fin de processus, et Sara Hanley, j'ai avant tout travaillé sur l'expérience d'une matière en jeu, où mouvement et sensible, improvisation et composition se recourent constamment. Il n'y avait au départ qu'un seul thème soit une exploration de la tactilité ou de son absence, qui s'est matérialisé dans le désir de toucher ou de ne pas être touché. Chaque séquence s'est donc développée à partir d'une consigne tactile sans qu'il n'y ait au préalable une logique extérieure à celle-ci. Les directions pour l'oeuvre se trouvaient à l'intérieur même du processus de création; du toucher vers le mouvement, de mon corps vers celui des danseuses, de l'improvisation vers la composition.

¹ Le terme «danse contemporaine» est utilisé par certains historiens et théoriciens pour désigner la danse du XXe siècle et regroupe les termes danse moderne, danse post-moderne, nouvelle danse, danse actuelle...

«Dans la danse, le projet, même à l'état d'ébauche, matérialisé ou non... transite entre l'esquisse et le dépôt éventuel dans un signe postérieur. Entre les deux volets de cette temporalité multiple, l'oeuvre dansée aura développé la chaîne ininterrompue des étapes intermédiaires, entre naissance et achèvement.»²

Tant la partie pratique que la présente partie écrite, s'inscrivent à l'intérieur des multiples «étapes intermédiaires» qui surgissent tout au long du processus de création, lieux de glissement entre deux maillons d'une «chaîne», qui à la fois séparent et relie différents moments-instances de création. Parcours sensible d'une démarche qui met continuellement en jeu l'ensemble de la sensorialité du corps dansant, sensorialité qui me permet de voyager à l'intérieur même de ces intervalles qui s'inscrivent dans le cadre de cette étude, entre mouvement et sensible, entre chorégraphe et interprètes, entre improvisation et composition.

L'ensemble du mémoire-crédation s'est donc esquissé autour des unions et des ruptures qui se sont tout d'abord incarnées à l'intérieur de ma propre corporéité, moments de glissement vécus autant à l'intérieur d'un parcours d'interprète que de chorégraphe, c'est-à-dire entre technique et somatique, entre improvisation et composition. Tandis qu'une approche du mouvement qui place en son coeur la sensation m'a permis de jeter un pont entre technique et somatique à l'intérieur d'un seul et même acte, la création de *toucher 7x dé-composé* et cette présente réflexion me permettent de frôler la nature des liens et des failles qui s'inscrivent entre l'improvisation et la composition, entre l'instant et la durée.

Dans le premier chapitre, à partir des pratiques d'artistes contemporains, improvisateurs et chorégraphes confondus, je tente à la fois de dégager ce qui est spécifique à chacune des ces approches créatrices, soit l'improvisation et la composition, tout en mettant en relief leurs points de frictions et leurs croisements à l'intérieur de différents parcours artistiques. Ce chapitre, avant tout théorique, m'aide, dans un premier temps, à situer ma propre démarche, à renouveler et à approfondir mes propres conceptions de l'improvisation et de la composition, approches que j'ai

² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, p:303.

toujours privilégiées pour la création chorégraphique, mais où le passage de l'un à l'autre convoque toujours une rupture, une perte de la matière poétique.

Le travail sur la tactilité, c'est-à-dire une emphase sur la sensation ici par opposition aux images ou à toute narrativité, a été le moteur pour la création du mouvement de *toucher 7x dé-composé*, le lieu autour duquel s'est articulé tout le vocabulaire gestuel de la pièce. Mais la tactilité en étant pré-texte à l'oeuvre et à l'émergence du matériel chorégraphique est aussi pré-texte à l'émergence d'une nouvelle corporéité. La peau, en travaillant la relation dedans-dehors, favorise une circulation entre intériorité et extériorité.

Le deuxième chapitre tente dans un premier temps de saisir ce qui est en jeu dans cette corporéité sensible pour ensuite parcourir les correspondances entre sensations et mouvements tout en précisant quelle part du sensible, quelle part de la tactilité j'ai privilégié pour *toucher 7x dé-composé*. La sensorialité, en recomposant un corps, travaille une poétique de la circulation et de l'osmose. Croisement qui se réalise aussi entre corps de chorégraphe et corps d'interprètes.

Les moyens que le chorégraphe privilégie en studio pour communiquer avec ses danseurs et diriger les improvisations portent déjà les stigmates de son esthétique ou du moins une portion de l'histoire cachée de l'oeuvre en création. Pour *toucher 7x dé-composé* le matériel chorégraphique s'est créé entre interprètes et chorégraphe, les mouvements n'ont pas toujours été imposés aux interprètes mais ont été adaptés, ajustés comme on ajuste un vêtement sur le corps de quelqu'un. Ce n'est donc pas tant à la forme du mouvement que je m'attache mais au sensible que le mouvement génère. Exigeant de nombreuses improvisations, un tel mode de processus de création implique directement les danseuses. Celles-ci transforment, alimentent et affectent, selon leur propre personnalité, la matière dansante. J'ai donc questionné la façon dont le geste ou les consignes sont transmises. Qu'est-ce qui est privilégié, la forme ou les qualités, les sensations ou les images?

Le troisième chapitre met en relief les parcours que j'ai favorisés pour transmettre le mouvement aux interprètes ainsi que ceux utilisés pour diriger les improvisations. Ce chapitre questionne également l'émergence des séquences. Je tente de retracer comment les sept séquences se sont formées, à partir de quoi elles ont surgi. Questionnement qui m'oblige à porter mon attention beaucoup plus sur *la formation* que sur *la forme*, sur le processus plutôt que sur le résultat. Tout au long du processus d'émergence, tant du mouvement que des séquences, s'est greffée une poétique des flux, des variations toniques qui encourage le flux libre, et où le mouvement est avant tout perçu comme qualité. Qu'est-ce qui est en jeu dans les changements d'états de la matière corporelle, dans les variations des textures musculaires, dans la fluidification, dans cette chimie du geste qui s'inscrit à l'intérieur du passage de l'état solide à l'état liquide, voire même gazeux? Car ici une mobilité interne est continuellement recherchée, tant dans les corps que dans les séquences.

La composition, quant à elle, a travaillé, entre autres, à inscrire dans la durée ce qui avait surgi dans l'instant. Mais les mouvements qui transportaient avec eux une poétique du flux libre ont basculé vers un flux contrôlé. Le quatrième chapitre jette un regard, à la fois par le biais de la sensorialité et de la temporalité, sur ce qui est en jeu dans ce passage de l'improvisation à la composition? De quelle nature sont les liens entre ces deux approches? Comment les procédures que j'ai utilisées pour donner une permanence au mouvement ont altéré les qualités du mouvement? Y a-t-il eu perte de matière poétique? L'écriture m'a justement permis de saisir que certains des phénomènes en jeu dans la création sont de telle nature qu'ils rendent cette capture du fugitif presque impossible, voire utopique. Il s'agit donc de repenser, de remettre en question mes propres désirs de captation, en parcourant les réseaux sensibles qui s'insèrent entre sensation et composition.

Tandis que *touché 7x dé-composé* s'est créé entre toucher et absence de toucher, le processus de création et de réflexion s'est élaboré entre l'impalpable et le palpable, entre sensation et forme,

entre flux libre et flux contrôlé. Comme si justement le travail du toucher, comme si la peau, m'ont permis de voyager dans l'intangible et de m'imprégner d'impalpable.

Les pages qui suivent décrivent la part invisible, la part «sous-cutanée» de l'oeuvre. Elles tentent de retracer par les mots les chemins empruntés pour matérialiser sur le corps de mes interprètes mon monde sensible. Ce texte s'attache à une suite de moments qui sont reliés à ce qui s'est passé en studio sans nécessairement 'être' dans la représentation. Certains de ces moments vécus par le corps des danseuses et le mien ont duré un certain temps et se sont transformés avant de s'être cristallisés. Entre sensation et mouvement, entre interprètes et chorégraphe, entre improvisation et composition un questionnement émerge et chaque jour des réponses se font et se refont à même l'acte de chorégrapier.

CHAPITRE I

L'IMPROVISATION ET LA COMPOSITION: POINTS DE FRICTIONS ENTRE DEUX APPROCHES

En danse contemporaine l'improvisation et la composition sont des pratiques qui animent continuellement les processus de création. Ce sont des moyens «d'exploration du mouvement et de la matière chorégraphique»¹ qui renouvellent la pratique et réinventent la danse autant pour célébrer l'instant que pour l'inscrire à l'intérieur de son temps.

Si de prime abord on sent une nette distinction entre les deux termes en associant facilement improviser à «composer sur le champ et sans préparation»², et composer à construire, agencer ou encore à l'idée d'écriture, la pratique, elle, nous plonge dans des champs d'expériences beaucoup plus complexes. Les approches de l'improvisation et de la composition divergent en fonction des artistes qui les pratiquent pour converger en fonction de leur «appartenance esthétique», de leur «culture dansante». C'est donc, dans un premier temps, le courant esthétique dont le corps est porteur qui donnera sens au terme d'improvisation et de composition, et, dans un deuxième temps, ces approches se nuanceront selon les pratiques artistiques individuelles que l'on soit improvisateur ou chorégraphe, que l'on soit adepte de la «composition instantanée» ou de la «composition chorégraphique».

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:223.

² *Le petit Robert*, Le Robert, Paris, 1980, p:972.

Entre l'instant et la durée

Pour les «créateurs de l'imprévu»³ le terme improvisation trouve son écho dans celui de «composition instantanée». Ils travaillent à la création d'une oeuvre qui s'inscrit à l'intérieur d'une proposition esthétique non-reproductible où le moment présent porte en lui toute la charge créatrice et poétique. Ici les notions d'improvisation et de composition s'y retrouvent indissociables et jaillissent d'un même souffle, sur le vif, sans préméditation. Et de la même façon, les notions d'interprètes et de chorégraphes s'unissent pour se fondre dans un seul et même corps, celui de l'interprète-créateur.

Ce mode de composition est né d'un geste rebelle et s'est affirmé pendant la post-modernité américaine. En refusant de fixer une danse, des artistes comme Steve Paxton, Simone Forti ou Yvonne Rainer vont à l'encontre d'une société de production et de consommation et questionnent la place de l'art dans la société et sa valeur en tant que «produit» pouvant faire l'objet d'une transaction.

«Oser garder la danse vivante, au point d'accepter que de profondes altérations se produisent au fil du temps, reste un choix quasi-suicidaire tant l'organisation sociale se méfie de ce qui pourrait la déstabiliser.»⁴

De nos jours, même si le plus souvent l'intention première s'est dissoute avec les années, l'improvisation demeure avant tout une poétique de *l'instant* où tout le sensible émerge du rapport que le créateur-interprète entretient avec l'inconnu. Cette «confiance en l'instant présent et en l'imaginaire»⁵ demeure le leitmotiv de cette pratique qui demande «un état de perception et de présence constante»⁶. Ce qui est recherché par les improvisateurs c'est un état d'être, un état

³ Titre donné à l'édition 32/33 de la revue «Nouvelles de danse».

⁴ Patricia Kuypers, introduction *La composition* in «Nouvelles de danse», no 36/37, p:9.

⁵ *ibid.*

⁶ Agnès Benoît, introduction *Créateurs de l'imprévu* in «Nouvelles de danse», no 32/33, p:8.

d'écoute, un état de réceptivité hors de l'ordinaire qui met en jeu le travail des sensations: transfert de poids et d'appui-tactilité pour la danse-contact, d'écoute du corps en relation avec le public, l'espace, les autres... «Lorsque j'improvise, je ne recherche rien, j'essaie simplement de voir ce qui est là, à ce moment bien précis.»⁷. Le corps se transforme en un *organisme* réceptif saturé de sensations qui font perdre au danseur ses points de repères habituels et le projette dans l'inconnu. Ainsi émergent de nouvelles réponses corporelles qui s'inscrivent hors des limites du connu et du volontaire, qui surgissent «avant que la pensée ne s'en empare»⁸.

L'improvisation en danse contemporaine où «le processus de composition se déroule devant les yeux du spectateur»⁹ ne doit surtout pas être confondue avec d'autres pratiques de l'improvisation qui nous viennent de formes artistiques plus traditionnelles. Dans ces pratiques, le musicien de jazz ou le danseur de flamenco font advenir une nouvelle combinaison, recomposent en quelque sorte, à partir d'un vocabulaire connu et à l'intérieur d'une structure pré-existante; dans ces pratiques c'est avant tout l'inspiration du moment qui est en jeu. Inspiration qui elle travaille cette présence, cet état d'être dont on a parlé plus haut.

L'essence de la composition, qu'elle soit instantanée ou non, consiste en l'exploration systématique des possibilités du corps du danseur, de sa kinesthésie, de sa morphologie et de son histoire personnelle. Ce qui est en jeu dans l'improvisation se retrouve également dans le processus de création chorégraphique.

Le chorégraphe travaille généralement sur la création d'une proposition esthétique où la charge poétique de l'oeuvre contient, entre autre, le projet de se répéter ailleurs dans le temps et l'espace, possède une capacité de ré-enfantement. Ici la composition implique un passage de l'instant à la durée, du spontané à une certaine forme d'organisation volontaire, d'un geste à

⁷ *Conversation avec Felice Wolfzahn, ibid.*, p:120.

⁸ Jean-Yves Bosseur, *Du jeu à l'écrit ou de l'écrit au jeu*, in «Nouvelles de Danse» no 22, p:56.

⁹ Agnes Benoît, *Conversation avec Alessandro Certini*, in «Nouvelles de Danse», no 32/33, p:232.

peine esquissé à une construction qui s'élabore au fil des répétitions. Ce n'est plus un processus qui se déroule dans l'immédiat qui est proposé au spectateur mais plutôt l'aboutissement d'une démarche qui s'est déroulée à l'intérieur d'un certain laps de temps à l'abri des regards. Car, pour le chorégraphe, tout comme pour le danseur, un regard étranger peut venir ici mettre en péril la démarche en cours, tant la matière qui émerge est fragile, particulièrement en début de processus lorsque celle-ci n'est pas encore douée d'une certaine permanence.

Le rôle de l'improvisation, à l'intérieur du parcours chorégraphique, devient alors un moyen d'exploration pour entrevoir de nouvelles possibilités, un outil de recherche pour inventer une gestuelle originale, soit sur soi-même soit directement sur les danseurs, et constitue donc les prémices du processus de composition. Un geste spontané, une courte improvisation contiennent déjà une amorce de composition.

Cependant l'improvisation, en tant qu'exploration systématique de nouveaux territoires n'est pas la règle. Les méthodes aléatoires de Merce Cunningham ou les formes répétitives à l'infini de Lucinda Childs travaillent cet «incréé», travaillent l'indéterminé par une démarche plus conceptuelle qui sublime le travail d'improvisation et remettent en question le travail des prédécesseurs. Mais surtout, ces approches chorégraphiques, travaillent, au même titre que toute la composition dans la danse contemporaine, sur l'effacement des hiérarchies. Disparition de la figure centrale - le rôle principal ou le danseur étoile comme point de convergence - encore très présente chez Graham et Humphrey, disparition du moment de «crise» dans la construction chorégraphique en ayant recours aux formes répétitives, disparition des rôles clivés de chorégraphe et d'interprète dans l'improvisation de la danse-contact où les danses se créent «sans leader», disparition de l'égo et même de l'imaginaire du chorégraphe en ayant recours au «chance-process» qui n'accorde aucune valeur affective à la matière qui en émerge, et, plus proche de nous, disparition du chorégraphe comme détenteur unique de la gestuelle de l'oeuvre. Le chorégraphe belge Alain Platel, nous donne un aperçu de son processus.

«À présent, au début de la période de répétition, j'impose deux exercices aux interprètes. D'une part, il doivent tous créer un solo. Je leur dis: «Créez un solo; il sera à coup sûr inclus dans le spectacle et il faut qu'il soit aussi bon ou même meilleur que tout ce que vous avez fait et/ou vu jusqu'à présent.» Autrement dit, je leur administre une espèce de thérapie de choc - et ça marche...D'autre part, je demande à chacun des interprètes de préparer une journée entière pour toute la troupe, à partir d'un aspect qu'ils veulent absolument découvrir à propos du groupe.»¹⁰

Le chorégraphe contemporain, en réinventant continuellement l'acte de composer, questionne à la fois son rôle de chorégraphe et sa relation avec les interprètes, par le biais d'une démarche qui fait de plus en plus appel à l'improvisation dans l'élaboration d'une chorégraphie.

Par ailleurs, l'intégration des cours d'improvisation et de composition dans le cursus de formation du danseur rend celui-ci capable d'émettre des propositions, de générer du matériel et d'osciller, lors d'un même processus de création, entre le rôle du danseur-créateur au rôle de danseur-interprète. Ce changement dans la formation - à noter que le mot formation est également synonyme de composition - influence directement les processus de création.

En effet, le chorégraphe délègue parfois une partie, parfois la totalité de la production gestuelle à ses interprètes, remettant en question la notion de créateur unique, et retrouvant donc dans les réponses de ses danseurs et dans la réalité des répétitions cette part d'indéterminé et cette poésie du réel. À partir de questions, d'images, de directions ou de quelques indices gestuels le chorégraphe se fait agent stimulant pour faire émerger chez les interprètes une matière poétique qu'il traitera et transformera. Il observe. Il note. Son regard imprégné «de l'esprit d'improvisation... en état de disponibilité, prêt à capter tout événement...»¹¹ cherche dans la réalité des répétitions, dans les recoins du studio, ce qui se crée involontairement, ce qui se crée en-dehors des limites de la notion même d'une répétition. Une danseuse a ses règles, l'autre se trompe de section, les uns s'aiment, les autres se détestent.

¹⁰ Guy Cools, *Entretien avec Alain Platel* in «Nouvelles de danse», no 36/37, p:225.

¹¹ Jean-Yves Bosseur, in «Nouvelles de danse», *op. cit.*, no 22, p:52.

De plus, pour le «chorégraphe-ethnographe»¹², celui qui puise à même le corps des danseurs sa matière première, «la composition commence avec le choix des interprètes»¹³. Ceux-ci ne sont plus choisis pour leur habileté technique ou la compréhension du vocabulaire utilisé par le chorégraphe, ils sont choisis avant tout pour leur individualité, leur humanité. Lors des auditions Alain Platel, par exemple, dit avoir «une préférence pour les personnes qui font preuve d'une certaine gêne». La notion de composition devient alors entièrement indissociable des interprètes et de la réalité du groupe. L'indéterminé émerge des tensions-affinités qui se tissent entre les danseurs et vient affecter la composition.

«Comment les danseurs peuvent-ils fonctionner en tant que groupe et en tant qu'individu à l'intérieur de ce groupe. C'est une recherche permanente... Une des grandes préoccupations est de trouver le trajet de chacun à l'intérieur d'une pièce.»¹⁴

De cette démarche découle un nouveau phénomène. On peut être chorégraphe non seulement sans avoir créé un seul mouvement de l'oeuvre que l'on signe mais également sans avoir suivi une «formation professionnelle», autrement dit sans avoir nécessairement suivi un *training* qui s'échelonne sur plusieurs années. On peut penser à Jean-Claude Gallotta, Edouard Lock, Jan Fabre, Alain Platel et, toujours dans le même esprit, on a récemment pu assister à Montréal à des oeuvres chorégraphiques créées par des metteurs-en-scène et des auteurs dramatiques.

Ces chorégraphes qui, selon la norme, possèdent une formation en danse «incomplète», nourrissent la composition de leur compétence dans un autre art, et ainsi s'opère une circulation entre cinéma, arts plastiques, théâtre...

¹² Le terme «chorégraphe-ethnographe» est utilisé par Patricia Kuypers qui cite, pour l'usage de ce terme, André Lepecki, in «Nouvelles de danse», *op.cit.*, no 36/37, p:9. Le chorégraphe travaille ici sur le terrain comme un ethnographe, son territoire se compose de faits divers de la vie quotidienne, des gens dans les endroits publics et de ses propres danseurs. Il observe le langage du corps à l'intérieur d'un contexte social et compose son oeuvre à partir de bribes d'observation, de fragments de réponses.

¹³ Paroles de Sylvie Giron cité par Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p:213.

¹⁴ Arco Renz, *Entretien avec Anna Teresa de Keersmaeker* in «Nouvelles de Danse», no 36/37, p: 216.

Laurence Louppe nous dit: «tandis que le maître de ballet «règle» une danse, le chorégraphe contemporain «compose»: il agite et bouleverse les choses et les corps pour y découvrir une visibilité inconnue.»¹⁵. Tout l'art de la composition chorégraphique d'Alain Platel réside justement dans cette capacité «d'agiter et de bouleverser» le corps de ses interprètes pour qu'ils génèrent à la fois un tissu relationnel et une matière dansante que le chorégraphe répertoriera pour ensuite trouver les combinatoires capables de susciter des tensions sensibles. De la même façon, avec ses questions, Pina Bausch «agite et bouleverse» le corps social et intime de ses danseurs et Anna Teresa de Keersmaecker «agite» les structures musicales pour mieux «bouleverser» les structures du mouvement.

L'un contient l'autre

La composition, instantanée ou non, organise et désorganise la matière mouvement en s'articulant autour d'une suite d'alliances et de ruptures, de «mises en tension» et de relâchements qui s'inscrivent dans le projet «de faire exister une matière inexistante, de trouver les voies vers l'inconnu et l'incrée.»¹⁶ Ce paradigme devient la forme visible d'une démarche ancrée dans le présent où enfreindre les règles et transgresser les limites font parties intégrantes du processus de création. Que l'on soit improvisateur ou chorégraphe, les intentions artistiques sont les mêmes et le travail s'élabore et se distingue, on l'aura compris, entre l'instant et la durée.

Mais cerner ces approches à partir de certaines caractéristiques temporelles nous entraîne à questionner la notion de ce qui est «répétable» ou «non-répétable». Car évidemment une oeuvre chorégraphique, même entièrement fixée, ne peut-être identique d'une fois à l'autre; l'art vivant

¹⁵ *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.*, p:217.

¹⁶ *ibid.*, p:213.

transporte avec lui ces changements et altérations, failles dans une apparente fixité par où émerge le sensible. Car si le chorégraphe a travaillé sur la durée, c'est maintenant à l'interprète de renouer avec l'instant, de «composer» à partir d'un texte gestuel et la part qu'il reste d'inconnu. Comme le dit si bien Vladimir Jankélévitch le caractère «irréversible» du temps

«nous entraîne de nouveauté en nouveauté... La seconde fois est toujours, malgré le fait qu'elle est deuxième fois, une nouvelle première fois. La seconde fois n'est jamais répétition de la première, mais elle est première elle aussi.»¹⁷

Cette notion d'irréversibilité et de «première» est essentielle à l'interprète, elle rafraîchit la notion de répétition, particulièrement quand le processus de création est terminé, quand l'inconnu se trouve ailleurs, ne se trouve plus dans une forme extérieure mais bien dans la capacité de redécouvrir et de ressentir cette forme. C'est donc par le danseur que cette poétique de l'instant est réactivée, que cette capacité d'écoute du moment présent et du réseau complexe des sensations entre en jeu et permet ainsi le ré-enfantement de l'oeuvre.

Même si certains chorégraphes, à l'intérieur de leur parcours, ont peu à peu délaissé le mouvement fixé pour faire place à un geste plus libre, moins déterminé - je pense ici au *Projet de la matière*¹⁸ (1993) d'Odile Duboc - la composition ne peut être perçue comme une «composition instantanée» puisqu'elle est le fruit de décisions prises en cours de répétitions et d'un travail entre chorégraphe et interprètes. Les danseurs improvisent un texte gestuel dont les bases ont été imaginées et structurées par la chorégraphe, mais surtout les danseurs transportent dans leurs tissus musculaires la signature sensible de la chorégraphe.

¹⁷ Vladimir Jankélévitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Seuil, 1980, p:93-94.

¹⁸ Dans ce spectacle «Les danseurs explorent les objets», énorme coussin rempli d'air, matelas remplis d'eau et tôles ondulées, «s'expérimentent dans le mouvement à leur contact, éprouvent des sensations, créent une matière corporelle, une corporéité liée aux matières rencontrées. Dans une deuxième partie de la création, les objets sont retirés et les improvisations des danseurs se constituent sur la mémoire de leurs sensations.» in Aurore Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 1998, p:38.

Il en est de même pour William Forsythe qui a développé une approche d'improvisation et de recherche en mouvement qui transforme les dynamiques du vocabulaire classique à partir du système d'analyse du mouvement Laban. Dans ses oeuvres, il juxtapose, à des séquences fixées, des séquences entièrement improvisées. La forme devient «multiple et changeante» et ses danseurs arrivent «instinctivement à accepter l'instabilité comme étant un ingrédient vital à un registre formel de tension impénétrable.»¹⁹

La notion d'improvisation oscille donc entre une proposition esthétique et un moyen d'exploration, entre un moment unique où le public est convié et un moment toujours aussi unique dont seul le chorégraphe est témoin.

La notion de composition, quant à elle, est beaucoup plus complexe et englobante car le terme en lui-même est «porteur d'équivoques». Il est souvent confondu avec le concept «d'écriture»: «il est très difficile...de saisir à ce jour où se situe la distinction entre les deux termes.»²⁰. Pour les improvisateurs, la distinction est nette, l'écriture s'oppose avec force à la «composition instantanée», écriture signifie avant tout, mouvement fixé, donc répétable. Mais, pour Dominique Bagouet «...la composition est l'art du lien et de la relation...»²¹, elle s'insère entre l'acte de danser et l'acte de chorégrapier, entre le mouvement et la structure. Sa composition évoluera d'un processus où tout est codé sur papier «phrases gestuelles, trajectoires, géométrie de l'espace et durées, ainsi que rapports avec la partition musicale»²² à un processus où, à partir d'improvisations dirigées, il délègue la création gestuelle à ses danseurs tandis qu'il se concentre sur ses mises en relation; « 'mon écriture est sous influence des interprètes', aimait à répéter Dominique Bagouet.»²³

¹⁹ Mark Goulthorpe, *William Forsythe et une architecture de la disparition* in «Nouvelles de Danse», no 36/37, p:146.

²⁰ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:209.

²¹ Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, La composition comme fonction* in «Nouvelles de Danse», no 36/37, p:201.

²² *ibid.*, p:198

²³ *ibid.*, p:202

Improvisation et composition, mais aussi écriture et structure, sont autant de «systèmes» qui se croisent, se superposent et se contiennent l'un et l'autre, «systèmes» qui participent et animent autant le processus de création que les dynamiques sous-jacentes de l'oeuvre chorégraphique. Car au terme de la création, le processus constitue cette part d'invisible dans cette visibilité qui est proposée aux spectateurs.

Finalement on remarque que pour le chorégraphe l'improvisation contient la composition et la composition contient l'improvisation dans des dynamiques variables, tandis que pour l'improvisateur, «la composition vient de l'improvisation et y retourne»²⁴. Ces dialogues internes au processus de création renforcent l'idée qu' «...en danse contemporaine, il est impossible de dissocier l'émergence du mouvement, les conditions sensibles de cette émergence, de l'ensemble de la composition.»²⁵

De nos jours nombre de chorégraphes collaborent avec les interprètes afin qu'ils génèrent à la fois matière mouvement et matière affective. Le chorégraphe est une sorte de catalyseur qui filtre les expériences faites en studio. Le temps des répétitions est autant porteur d'inspiration et de matière que les idées ou mouvements qui se sont créés en-dehors de la rencontre avec les danseurs. J'ai tenté avec ma propre démarche d'être sensible à cet aspect du travail chorégraphique. Le chorégraphe se laisse affecter par l'expérience autant qu'il l'affecte. Imprévu et prévu se mélangent.

²⁴ Jean-Yves Bosseur, *Du jeu à l'écrit ou de l'écrit au jeu* in «Nouvelles de danse» no 22, p:57.

²⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:212.

CHAPITRE II

LOGIQUE DE LA SENSATION

En danse contemporaine le corps est lieu de découvertes. Sa géographie multiple se compose de plusieurs paysages, physique, affectif, sensible, social, voire même cellulaire, qui constituent un immense territoire que chorégraphes, interprètes et tout autre praticien du mouvement explorent depuis près d'un siècle. Le corps n'est plus perçu en tant qu'objet que l'on domine et façonne selon sa volonté propre, il est plutôt perçu comme un terrain sensible, un lieu créatif à part entière, d'où émergent de nouvelles dynamiques qui nous affectent et nous travaillent. La matière corporelle et ses possibilités gestuelles se retrouvent à la base même de nombreuses démarches créatrices, et ce sont elles qui permettent ce voyage vers des zones inexplorées.

Éléments déclencheurs

Avec *toucher 7x dé-composé* j'ai donc choisi de travailler à l'intérieur de certains paramètres pour, justement, explorer de nouvelles avenues et plus particulièrement celles qui sillonnent les trajets sensoriels qui se tissent entre sens et mouvement. Un des éléments déclencheurs a été la lecture d'un texte¹ de Peter Madden, analyste du mouvement selon Laban, où il utilise, pour

¹ Peter Madden, *Effort: sensing, activating, crystallizing*, in Recueil de textes, Théorie et observation du mouvement enseigné par Gurney Bolster, Montréal, UQAM, automne 1995.

décrire les tensilités corporelles, des termes de physique tels que condensation, raréfaction... Avec mon passé en chimie, cette rencontre entre le vocabulaire scientifique et le corps dansant, a agi avec force pour créer de nouvelles résonances corporelles où états de matière et états du corps se confondent. Ce mot «raréfaction», que Madden associe à la tensilité «flux libre», m'a pénétrée par le biais d'une image où je voyais du vide entre «les molécules mouvantes» de mon corps. Ce mot convoque donc des images qui font appel à l'état gazeux, à une diminution de la densité de la matière qui s'est manifestée corporellement par une diminution du tonus musculaire entraînant une sensation de dégagement et de liberté.

J'ai pu réinvestir «ce senti» dans le stage de Jackie Taffanel², mais cette fois-ci non pas par le truchement d'une image mais par un réel travail sur les sens du corps, notamment le sens tactile et visuel. Les ateliers de Jackie Taffanel débutaient par un réchauffement dont la première partie se déroulait au sol. Une des intentions dans l'exécution de cette phrase, outre de laisser travailler le poids, était de sentir le contact peau-sol. La capacité de demeurer dans un senti tactile tout en dansant - par rapport à une technique somatique où le corps n'est pas toujours dans le dansant³ - a pour effet d'agir directement sur la tonicité musculaire en la déliant et l'entraînant dans cette qualité de «flux libre» comme la notion «raréfaction» l'avait fait quelques mois auparavant. De plus, debout ou au sol, Jackie Taffanel nous demandait de laisser le regard ouvert et mobile, mobilité qui agissait directement sur les qualités du mouvement. Ma peau et sa sensorialité, ma vue et sa mobilité entre autres, m'ont permis de tisser des liens entre l'agir et le sentir, entre actif et passif, et de travailler de nouvelles relations dans le corps en mouvement, entre le corps et le

² Chorégraphe et pédagogue française qui a animé l'atelier de création en mai 1996 dans le cadre des études de maîtrise en danse, Montréal, UQAM. Elle a également écrit *L'atelier du chorégraphe*, Thèse de Doctorat, Univ. Paris VIII, 1994.

³ En somatique, l'action est souvent réduite au minimum, la position allongée est favorisée, la vue n'est pas convoquée, l'apprentissage se réalise dans le sentir à partir de «petites perceptions» kinesthésiques. Tandis que dans la classe technique, le corps est en action, la position debout est favorisée, la vue est continuellement convoquée pour reproduire le mouvement démontré par le professeur. Une approche du mouvement qui engage la sensorialité relie ces deux approches corporelles qui sont à la base de l'entraînement du danseur.

monde. La tactilité s'est donc imposée parce qu'imposante et porteuse de tout un registre de nouvelles possibilités. Mon corps venait donc de choisir sa propre thématique.

«Mettre au centre d'une théorie ou d'une pratique la tactilité revient à bouleverser la logique de la sensation basée sur le schéma sensori-moteur et sur la séparation de l'intérieur et de l'extérieur, de la passivité et de l'activité.»⁴

La peau m'a donc permis de palper cet intangible, cette circulation entre le corps et le monde. En travaillant sur un seul de nos sens, c'est automatiquement l'ensemble de la sensorialité qui est mise en jeu. Il s'agit de retracer différents moments de ce parcours afin de dégager ce que contient un simple acte comme regarder, toucher du bout des doigts ou encore écouter. Qu'est-ce qui est en jeu dans le travail des sensations? Quelle part du sensible ai-je privilégiée pendant les ateliers d'exploration?

Pour une logique de la sensation

Tout le processus de création de *toucher 7x dé-composé*, et plus particulièrement la première phase exploratoire, celle de l'émergence à la fois du matériel, mais plus spécifiquement des conditions sensibles qui permettent cette émergence, a été animé par une certaine «logique de la sensation»⁵. Le travail des sensations en danse entraîne dans son sillage une autre perception du corps en mouvement, une autre corporéité et donc une autre esthétique dans laquelle le corps devient le motif même d'une poétique. «...La modernité en danse s'avance comme une exploration du corps, de sa matière, de ses forces vitales, de ses désirs intérieurs, de ses sensations.»⁶

⁴ Aurore Desprès, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine*, Thèse de Doctorat, Univ. Paris VIII, 1998, p:458.

⁵ *ibid.*

⁶ *ibid.*, p:5.

Sentir, ressentir sont ici les fondements des nouvelles virtuosités du corps dansant, la base même d'un geste porteur de sensible. L'ensemble des techniques somatiques, de plus en plus présentes dans la formation du danseur, contribuent à affiner ce senti kinesthésique en éveillant, par le biais des micro-mouvements, les subtilités d'un abandon, d'une respiration ou d'un transfert de poids. Sentir n'est plus considéré comme quelque chose de passif par rapport au mouvement qui, lui, est actif, dans cette logique de la sensation, «l'action c'est sentir».

Nous savons que le corps est parcouru par trois différents types de sensations. Celles dites extéroceptives qui sont tournées sur le monde extérieur et qui regroupent les sens de la vue, de l'ouïe, du toucher, de l'odorat et du goût; celles dites intéroceptives qui sont responsables des sensations de faim et de soif, finalement, celles qui nous informent sur notre corps propre et ses mouvements, ce sont les sensations proprioceptives qu'on associe souvent au sens kinesthésique. «Le sens kinesthésique renvoie à une sensation du corps, de ses mouvements internes et externes, une sensation du mouvant, du vivant.»⁷

Plusieurs pratiques créatrices et pédagogiques «placent la 'sensation' au coeur de la production du geste dansant.»⁸. Les chorégraphes comme Jackie Taffanel, Trisha Brown, Odile Duboc et les improvisateurs Steve Paxton, Lisa Nelson et Dana Reitz entre autres, utilisent le travail des sensations dans leur recherche artistique. Ils travaillent en fait les multiples parcours intersensoriels qui agissent directement sur les qualités du mouvement et sur la perception du corps.

Ce qui nous intéresse, dans une esthétique qui convie le travail des sensations, ce sont les différents dialogues possibles entre une sensibilité proprioceptive et une sensibilité extéroceptive, entre le sens kinesthésique et les autres sens notamment le sens tactile, la vue et l'ouïe. Sur le plan scientifique, les recherches en neurophysiologie contemporaine recensent des récepteurs

⁷ *ibid.*, p:459.

⁸ *ibid.*, p:6.

kinesthésiques non seulement dans les fibres musculaires et articulaires mais aussi au niveau de la peau, de l'oreille interne et des yeux. Donc croisement sensoriel qui, bien avant les constats de la science, s'est toujours travaillé de façon 'intuitive' par les artistes et éducateurs. Ici le réel est avant tout celui vécu et senti par le corps. Car, comme le fait remarquer Aurore Després, le scientifique parle des sensations proprioceptives à partir d'un point de vue extéroceptif créant ainsi un schisme, non seulement avec l'objet de son étude mais aussi avec les «chercheurs-danseurs» qui, eux, le font, évidemment, à partir de leur proprioception.

Les sens dialoguent donc entre eux sans cesse et font dialoguer l'intérieur avec l'extérieur. Le corps peut passer d'une trop grande intériorité - regard perdu dans l'espace, «regard zombi» - à une trop grande extériorité - regard qui «sur-détermine», fixe un point dans l'espace par exemple. Le travail des sensations permet un échange continu entre un milieu et un autre, une circulation entre l'intérieur et l'extérieur nécessaire pour redonner à la matière corporelle toutes ses possibilités sensibles de la même façon que l'alignement corporel travaille les possibilités gestuelles du corps.

Ce dialogue se travaille à l'intérieur d'amplification ou de réduction sensorielles. Quand on ferme les yeux, les autres sens prennent la relève. Les sensations kinesthésiques, auditives et tactiles s'affirment et s'affinent. Et quand l'écoute, par l'activation de l'oreille interne, rentre en jeu, automatiquement la vue se fait moins prégnante; dosage sensoriel qui a un effet visible sur la façon dont le geste est exécuté, sur ce qu'il contient comme sensible, autrement dit, sur son aura poétique.

Avec *toucher 7x dé-composé*, j'ai recherché, tout au long du processus, cette capacité du danseur à sentir son corps, ses mouvements, sa propre sensibilité en relation avec les autres, le sol et l'espace qui l'entoure. Un corps capable d'une circulation ni complètement tournée vers l'extérieur, ni complètement tournée vers l'intérieur. Un corps qui se laisse affecter par le monde tout comme il est capable de l'affecter. La peau, parce qu'elle est justement cette limite entre

l'intérieur et l'extérieur, permet cet échange. Elle est à la fois organe relationnel et frontière, elle est «surface comme interface qui observe le dedans comme le dehors»⁹. Et comme la tactilité implique à tout moment un rapprochement, comme elle n'existe que parce qu'il y a contact - que ce soit dans la délicatesse du contact de la peau et de l'air ou de celui de la peau avec elle-même - elle est cette pellicule qui permet un passage sensible entre tout ce qu'il y a sous ma peau et tout ce qu'il y a à la surface de mon corps.

«...le toucher apparaît comme le sens du milieu. Sens affectif et aussi sens cognitif; sensibilité active (je touche) et sensibilité passive (je touche en étant touché); sens dit extéroceptif mais qui fait tellement retour sur le corps propre, qu'on pourrait le dire aussi «propioceptif». Le sens tactile a vraiment cette propension à connecter une intériorité et une extériorité, une passivité et une activité, un mouvement et une perception.»

La peau comme pré-texte

Surface du corps, la peau délimite la frontière entre moi et l'autre, entre moi et le monde. Membrane poreuse, la peau est donc capable d'osmose. La peau expire, elle respire vers l'extérieur ce qui se trouve dessous. Enveloppe corporelle tapissée de terminaisons nerveuses, la peau inspire, elle enregistre toute sensation relative au toucher. Elle fait autant appel au désir de vouloir se mélanger, se dissoudre avec le monde, que de vouloir s'en détacher. Désirs de peau qui nous rappelle l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty où le monde est perçu comme un tissu de chair par « 'l'entrelacement' de l'être et du monde, de l'interpénétration (au même temps que de la différenciation) du dedans et du dehors...»¹⁰

«La peau, c'est le prototype de la frontière, dans ses deux visages. Pour les uns, une enveloppe (pour certains même une carapace, une cuirasse) à l'intérieur de laquelle tout se joue. Tel semble être le cas de Martha Graham, par exemple. Pour d'autres, bien au contraire un lieu d'échange, un agent de liaison; en tant qu'émonctoire d'abord, mais aussi comme organe d'absorption. Gaston

⁹ Hubert Godard, *Le souffle, le lien*, in Marsyas no 32, décembre 1994, p:30.

¹⁰ *ibid.*, p:364.

Bachelard n'hésite pas à dire que «le corps est fait de l'air qui l'entoure». La peau serait alors une frontière aérienne.»¹¹

Cette ambivalence tactile, entre une peau poreuse, faite de plus de vide que de plein, qui se mélange autant à l'air ambiant qu'à l'autre, et une peau moins poreuse qui se détache du reste du monde, viendra colorer les différentes phases du processus de création de *toucher 7x dé-composé*. Oscillations donc entre un 'moi' qui se dissout, et un 'moi' qui se cristallise, entre une tonicité musculaire faite de flux libre et une autre faite de flux contrôlé. Variations toniques qui se sont continuellement reflétées sur les qualités du mouvement et le sensible dont il est porteur.

Outre ses variations toniques, la peau contient en elle-même ses propres variations. L'enveloppe corporelle est parsemée d'une multitude de capteurs sensibles à la température, à la pression, au mouvement, à la vibration, au contact, au plaisir et à la douleur, qui ne sont pas distribués de façon uniforme. La surface du corps devient donc un paysage de différentes sensibilités, permettant entre un lieu et un autre un voyage de la sensation, une suite de nuances qui ne sont donc pas uniquement le résultat de la stimulation extérieure mais qui dépendent directement de la nature sensible de la peau qui perçoit.

Le mouvement comme manifestation d'une sensation

Pour *toucher 7x dé-composé* la logique de la sensation est une logique de surface et de rencontre: la peau à la rencontre d'elle-même (auto-toucher) , la peau et celle de l'autre, la peau et l'air, la peau et le tissu des vêtements, la peau et le vide ou l'absence de tactilité, l'épiderme plantaire et le sol.

¹¹ Dominique Dupuy, *Alchimie du souffle*, in Marsyas no 32, décembre 1994, p:32.

Les ateliers d'exploration ont mis en jeu la tactilité sur une base purement exploratoire où tout danseur désirant y participer pouvait le faire. Ces ateliers m'ont permis de sensibiliser les danseuses, tout comme mon regard, au toucher en tant que moteur du mouvement et de préciser quelle part sensible de la tactilité j'allais privilégier. Pendant cette phase je n'ai chorégraphié ou démontré aucun mouvement, toutes les consignes étaient verbales. Il ne s'agissait pas d'imposer quoi que ce soit mais plutôt de voir ce que la tactilité contenait.

Un scénario de la mise en action de la tactilité, nommé 'impressions tactiles', a prédominé. Une danseuse touche le corps de sa partenaire qui a les yeux fermés. Cette inscription sensible sert de point de départ à un simple geste ou à une courte improvisation qui peut se faire soit les yeux ouverts, soit les yeux fermés.

Ce travail implique une traduction, une transformation d'une sensation tactile en une réponse kinesthésique. Tout comme la pellicule sensible photographique qui, excitée par la lumière, se transforme en image via la chambre-noire, les impressions tactiles via le corps sensible des danseuses se transforment en mouvement. Le mouvement est ici prolongement de la tactilité. La manifestation extérieure d'une perception intérieure.

De prime abord on pourrait croire que la personne qui touche est moins «dansante» que celle qui opère une transformation du sensible. Mais toucher c'est d'abord un mouvement qui se prolonge en un contact tactile et qui comporte, outre certaines qualités, des données spatiales. Un toucher peut-être unidirectionnel, bidirectionnel, ou lorsqu'il se fait plus enveloppant, multi-directionnel. Dans la séquence *overdose*¹² Sara 'pique' sans arrêts du bout des doigts le corps de Ruth. Toucher unidirectionnel qui transforme le mouvement rond et nonchalant de Ruth en un

¹² Les différentes parties qui composent une oeuvre ont, la plupart du temps, un nom à usage interne qui sert de points de repères, au même titre que acte 2 scène 1 par exemple, et facilite ainsi la communication entre interprètes, chorégraphe et répétiteur. Pour *toucher 7x dé-composé* les séquences apparaissent dans l'ordre qui suit: «tours et détours», «overdose», «à 11 heures du soir», «le carré du milieu», «bum touch knee» ou «toucher impossible», «séquence brosse ou dans un miroir je me suis aperçue» et «le carré de la fin».

mouvement vif qui perce l'espace. De même pour que Sara soit capable de 'piquer' Ruth à l'intérieur d'un certain rythme et d'une certaine physicalité tout son corps se laisse pénétrer par la dynamique d'un petit et rapide déplacement latéral. Le mouvement des pieds et du bassin se transmet directement dans sa façon de toucher. On remarque donc que cette circulation incessante entre mouvement et toucher se réalise comme une seule et même chose; circulation qui elle, ne fait aucune distinction entre les deux sensibles. Mais aussi on remarque que le toucher a donc cette propension non seulement à délier ou à contracter la musculature mais aussi à l'imprégner d'une direction affectant sans autre intermédiaire l'ensemble d'un mouvement.

«...la sensation de l'autre et la relation à l'autre implique une contagion. La contagion n'est pas une imitation mais une mise en contact d'éléments qui, restant différents, s'imprègnent l'un l'autre de leurs consistances respectives.»¹³

Jeu intersensoriel

Dans un premier temps, les exercices d'impressions tactiles ont demandé une réduction des stimulations autant kinesthésiques que visuelles pour permettre une amplification de la sensation du toucher. En danse, l'intention du danseur se trouve le plus souvent dans la réalisation d'un mouvement qui opère un changement visible. Dans une corporéité où l'action prime, le premier geste de celle qui touche est de mettre le corps de sa partenaire en mouvement, et celle qui est touchée a pour réaction de bouger même au-delà de l'impulsion reçue. Mais, dans le cadre de cet exercice, la sensation doit soit précéder, soit coïncider avec le mouvement, il s'agit donc de réduire l'activité physique pour justement permettre aux danseuses de sentir et ainsi leur transmettre que sentir c'est agir. L'impulsion première se transforme peu à peu en impression, l'intention de laisser son empreinte sur le corps de l'autre se précise et le mouvement qui se manifeste devient un réel prolongement de cette stimulation. Les contacts passent de pression, 'poussage', 'tirage', qui contiennent une force et une certaine matière pondérale à une tactilité

¹³ Aurore Després, *Le travail des sensations en danse contemporaine*, op. cit., p:394.

qui se manifeste sous forme de souffler, caresser, taper, effleurer, malaxer, bécoter, frapper, gratter, chatouiller, tracer, lécher, frotter, impliquant les mains et les autres parties du corps. Et pour celle qui est touchée, l'idée même de bouger est abandonnée, automatiquement la sensation envahit le corps et le mouvement passe d'action à senti. J'ai noté dans mon cahier de répétitions « à un moment donné les corps ne sont que sensations et rien d'autre ». Cette note, qui se destine aux deux partenaires, nous plonge dans une dimension où sensation et mouvement sont l'envers et l'endroit d'une seule et même chose. Un échange parfait qui crée une réversibilité dans laquelle les éléments de base ne sont plus reconnaissables, il n'y a plus de distinction possible entre le toucher et le mouvement, entre celle qui touche et celle qui est touchée. Cette esthétique de la rencontre et de la coïncidence nous plonge comme spectateur dans un monde de mouvance continue qui à la fois nous transporte et nous échappe.

Tout au long de l'expérience et à travers les multiples variantes des impressions tactiles, j'ai vraiment tenté d'isoler le toucher de la matière pondérale pour faire ressortir ce que la peau ressent avant le déplacement des masses, contrairement à la danse-contact où la tactilité est avant tout un passage nécessaire pour accéder à la sensation de poids. Dans notre cas, la tactilité ne devient ni transfert de poids, ni impulsion. Cette réduction de la sensation kinesthésique est nécessaire pour créer une amplification de la sensation du toucher.

La vue met en jeu un autre scénario d'amplification-réduction. Fermer les yeux, faire taire pour un moment une portion du monde qui nous entoure, permet l'amplification des sensations tactiles et kinesthésiques. Car le sens de la vue qui « apparaît comme le paradigme d'une sensorialité tournée vers l'extérieur »¹⁴ a donc tendance à nous tirer dehors, hors du corps, et à nous éloigner d'une sensibilité proprioceptive.

« L'oeil ouvert est tellement lié à une géométrisation fixe des matières du monde, à une certaine rationalisation et à une certaine perception des surfaces que l'oeil fermé, son « contraire », permet l'émergence de la profondeur, de l'imaginaire et

¹⁴ *ibid.*, p:44.

de la mouvance, aussi bien du corps sentant que du corps sensible. Le propre du devenir-aveugle est d'exalter justement la modalité de la sensibilité tactilo-kinesthésique.»¹⁵

Dans une des variantes des impressions tactiles, les danseuses improvisent en alternant yeux ouverts - yeux fermés pour modifier la perception et sentir ses variations sur la circulation dedans-dehors. Car, pour les interprètes, la difficulté réside dans cette capacité d'être à la fois présente au monde et présente à soi-même, d'être cet échange sensible, cette forme d'équilibre instable qui se recrée continuellement à l'intérieur des multiples alternances-oscillations des stimulations sensorielles. Au cours des répétitions il s'agira de trouver comment rester en contact avec soi-même tout en ayant les yeux ouverts. Cette corporéité invite un regard mobile, un regard lui-même en déplacement, autrement dit en flux libre. En terminant une chaîne musculaire, les yeux, par leur mouvement ou leur fixité, affectent l'ensemble de la musculature, tout comme la qualité du regard ouvert ou la focalisation affectent le mouvement.

Pour *touché 7x dé-composé* autant le contact tactile que son absence - à ne pas confondre avec insensibilité tactile - ont travaillé les corps et les mouvements. Les sens kinesthésique et tactile sont, dans un corps sain, omniprésents. Car s'il est facile de se priver volontairement du sens de la vue, de l'ouïe ou même de l'odorat on s'imagine mal la totalité du corps privée de tout sens kinesthésique ou tactile. Même lorsqu'on fait appel à un silence du corps, à une mobilité volontairement réduite, le poids demeure, la sensibilité kinesthésique ou tactile ne s'en trouve pas absente pour autant, c'est la nature des stimulations qui a changé.

L'absence de contact avec l'autre permet de rendre la peau sensible à l'air ambiant, au tissu des vêtements, au contact pied-sol et à l'espace autour des corps qui met aussi en évidence distance et volume entre les corps. Fausse absence qui travaille la relation peau-air et peut être autant génératrice de mouvement, que de trajet et de spatialisation. Dans la séquence *tours et détours* le tournoiement des corps déplace l'air et rend la peau plus sensible à cette matière. La

¹⁵ *ibid.*, p:466.

peau-contour apparaît, et par contre-forme elle «ouvre, enfante des volumes»¹⁶. La peau, à défaut de se connecter à une autre peau, se connecte à l'espace, elle devient «...un milieu perceptif qui met le corps en relation avec tous les points de l'espace.»¹⁷. Le corps se fait multi-directionnel parce qu'il est capable de créer des relations multiples non seulement avec l'espace et la matière qui habite cet espace mais aussi avec les autres corps et ce, toujours à partir de son propre corps.

Cette faculté de la peau convie un croisement sensoriel qui fait appel à l'écoute. Par exemple, sentir avec la peau du dos l'espace derrière soi, stimule automatiquement une écoute. Croisement sensoriel qui renvoie le corps à un «où je suis dans l'espace», c'est-à-dire à sa propre sensibilité kinesthésique, tout en étant corporellement sensible à ce qui se passe autour de soi. Et comme le dit Dominique Dupuy «Ne pourrait-on pas dire aussi que le danseur écoute avec sa peau?... On aimerait pouvoir dire que *la peau est l'oreille du danseur.*»¹⁸

La tridimensionnalité de la peau permet donc, sans avoir recours à la vue, de sentir les distances entre moi et le mur, entre moi et mon partenaire, entre moi et les objets silencieux. Conjuguée à l'oreille, elle rend possible une «vision» non pas périphérique mais bel et bien sphérique. La frontalité s'estompe, le danseur devient à la fois capable d'émettre du sensible et de capter ce sensible dans un rayon de 360 degré.

«... 'l'écoute' concerne moins les sons à proprement parlé, que la musicalité du corps, la résonance de son mouvement dans l'espace, sa densité, sa kinesthésie, son esthésie. 'L'écoute'...définit une modalité sensorielle qui embarque dans son sillage la corporalité entière: son regard, sa peau, son poids, son mouvement. Concept multi-sensoriel... par excellence qui fait remonter le 'sensible' en bloc, dans un agencement complexe de tous les sens. 'L'écoute' lie les sens entre eux, les fluidifie, les fait communiquer dans un même corps et geste sensible.»¹⁹

¹⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:68.

¹⁷ *ibid.*, p:67.

¹⁸ Dominique Dupuy, *A bon écouteur, salut!*, in *Marsyas* no 23, septembre 1992, p:31-35; cité dans *Le travail des sensations en danse contemporaine*, op. cit. p:457.

¹⁹ Aurore Després, *Le travail des sensations en danse contemporaine*, op. cit., p:457.

Le travail tactile a fait émerger une suite de variantes intersensorielles qui mettent continuellement en jeu la relation entre proprioception et extéroception, jeu qui déplace sans arrêt le senti, autrement dit, qui met la sensation en mouvement, créant ainsi une circulation continue entre dedans et dehors. Cet échange est porteur d'une corporéité qui travaille la façon «d'être le mouvement». Il ne s'agit plus pour l'interprète d'exécuter un geste mais plutôt d'être ce geste de la même façon que dedans-dehors, touché-touchant, action-perception s'interpellent continuellement.

Si la peau et ce qu'elle contient comme sensible ont mis en place les conditions pour un travail corporel et l'émergence du mouvement, nous verrons dans le prochain chapitre comment la sensation se prolonge et se nourrit d'improvisations dirigées. Improvisations qui, à la fois, mettent en jeu la qualité du mouvement «flux libre» et qui permettront, toujours à l'intérieur d'une logique de la sensation, la création des sept séquences qui composent *toucher 7x dé-composé*.

CHAPITRE III

L'IMPROVISATION: LIEU DE TRANSFERT ET D'ÉMERGENCE

Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, le travail des sensations participe à l'émergence d'une certaine corporéité, une façon particulière de percevoir le corps en mouvement. Ce travail sensible se prolonge, circule et s'affine à l'intérieur des improvisations dirigées qui, en simultanéité, participent à la création du matériel chorégraphique. Pour *toucher 7x dé-composé* l'improvisation est un lieu propice au croisement, un lieu d'osmose, tout comme la peau, elle permet une circulation entre les différents éléments qui constituent mon processus de création.

D'une part, l'improvisation devient un lieu de transfert, un moyen pour communiquer aux interprètes ma sensibilité propre, en mettant en jeu fragments de vocabulaire, images et qualités de mouvement. J'ai donc expérimenté plusieurs parcours où sensation, forme et imaginaire se bousculent continuellement, tout en encourageant le 'flux libre', qui comme on l'a vu, correspond au terme 'raréfaction', déclencheur de l'ensemble de cette recherche. Et d'autre part, je me suis demandée comment une séquence se développe. J'ai donc porté une attention particulière à l'émergence des différentes séquences qui composent *toucher 7x dé-composé*. Certaines ont vu le jour par le biais de consignes d'improvisation qui flirtent avec la notion de

"tâche"¹, et d'autres se sont formées entre ma gestuelle et ses variantes visant à stimuler incessamment une mobilité interne.

Croisement sensation-improvisation

Tout d'abord, j'aimerais accentuer le fait que les expériences qui mettent en jeu l'improvisation travaillent une corporéité sensible en développant chez le danseur «une hypersensibilité à ce qui se passe autour de lui, derrière lui et en lui.»². Improvisation et sensorialité, poétique de l'instant et poétique des sensations se nourrissent l'une l'autre.

«Improviser, c'est travailler à oublier, pour se donner la chance de voir affluer les multiples possibles de sa mobilité... Oublier... afin d'accueillir les stimulations plurielles de la mémoire involontaire corporelle, c'est précisément acquérir une expérience du mouvement, un savoir-sentir qui ne se mesure que par son efficacité sur nos sens.»

De plus, l'improvisation convie un temps poétique - vertical par rapport à une chronologie qui se déroule à l'horizontale - un temps de jaillissement. Le mouvement se déploie au présent, sur cette frontière continuellement en déplacement où passé et futur se rencontrent sans cesse. L'instant de l'improvisation est donc un temps de circulation qui permet un croisement de tous les temps. «Car la qualité de l'instant ne tient pas à son caractère éphémère, mais à la perception instantanée de l'intensité sensorielle qui l'habite»³. Il y a création d'un temps sensible à l'intérieur d'un temps chronologique, tout comme le corps dansant crée un espace poétique à l'intérieur d'un «espace de géomètre». Les sensations en travaillant une circulation entre dedans-dehors mettent en jeu des espaces en résonances, et l'instant, en travaillant cette rencontre continue entre corps et présent, met en jeu un temps poétique. L'improvisation devient cette zone

¹ La "tâche" ou plus précisément *task* en anglais nous vient du post-modernisme américain et travaille à dénuder le mouvement de toutes ses couches esthétiques et significatives, à chercher le degré zéro d'un geste.

² Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban - Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1996, p:99.

³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.*, p:293

conductrice qui relie la sensation à la composition. En effet, en étant le lieu où se constituent les séquences qui composeront l'oeuvre, elle se fait l'intermédiaire entre corporéité sensible et organisation spatio-temporelle.

Si sensation et mouvement créent une circulation entre intériorité et extériorité, la matière dansante émerge à l'intérieur d'une circulation qui prend place entre corps de chorégraphe et corps d'interprètes. Ce transfert de corps à corps m'amène à me questionner sur comment je communique avec les danseuses et qu'est-ce que je privilégie?

Communication

La façon d'entrer en relation avec les interprètes, c'est-à-dire les différents chemins utilisés par le chorégraphe pour transmettre le mouvement ou pour diriger les improvisations influencent le développement de l'oeuvre. Cette «façon» ou ce «comment» est intrinsèque au style et à l'esthétique soit d'une oeuvre en particulier ou de l'ensemble du travail d'un artiste.

Comment vais-je communiquer un mouvement ou une courte séquence déjà chorégraphiées en début de processus? Est-ce que je précise tout de suite la forme ou est-ce que je la suggère à partir de la sensation contenue dans le motif gestuel? Autrement dit, les qualités-sensations inhérentes à une section sont-elles communiquées avant la forme ou en même temps? Car ici il s'agit avant tout de mettre le mouvement en jeu en donnant l'espace au possible pour permettre au corps de s'ouvrir à l'improvisation.

Sensation et forme

La notion d'opposition entre sensation et forme trouve son écho dans l'opposition kinesthésie-vue. C'est-à-dire que si le sens de la vue prend le dessus, le corps ne peut être autant

sensible à ses sensations kinesthésiques. La forme, en conviant l'idée d'apparence et de constance, s'oppose à la notion de mouvance, et s'entend comme l'aspect le plus visible et le plus tangible d'un mouvement. Tandis que la sensation d'un mouvement, tout en étant perceptible demeure son aspect le plus intangible.

La pratique de l'improvisation invite donc les interprètes à faire le chemin inverse de ce qui est normalement appris que ce soit dans les classes techniques ou lors d'un apprentissage chorégraphique plus traditionnel. Il s'agit donc de faire un voyage de la sensation vers la forme. Les sensations proprioceptives deviennent ainsi la base même d'inscription du mouvement versus la vision, c'est-à-dire versus un cadre référentiel extérieur au corps.

«En mettant par opposition, la 'sensation du mouvement' au coeur de la pratique de la danse contemporaine, le corps du danseur est alors, non pas celui qu'il connaît de l'extérieur par analogie avec le corps d'autrui, mais celui qu'il éprouve de l'intérieur et qui ne fait qu'un avec la sensation qu'il a de lui-même: plutôt que de diriger sur le monde de l'avoir, le danseur *est* un corps.»⁴

Dans certaines approches en transmettant d'emblée la forme, le mouvement est donc non seulement défini de l'extérieur par l'interprète, mais il devient également fini dans sa perception. La forme devient le but à atteindre et tout un registre de possibilités de transformation se trouve du même coup évacué. À l'intérieur du processus de *toucher 7x dé-composé*, la forme-mouvement est avant tout conséquence, elle est une réponse parmi d'autres à toute une suite de phénomènes sensibles.

«...cette logique de la sensation qui préside au mouvement dansé s'oppose alors à une logique de la reproduction, de l'imitation et du moulage. Le geste dansé ne peut alors être simplement un geste copié. La sensation est convoquée pour faire surgir un mouvement éminemment évolutif et créatif.»⁵

Pour bien saisir l'opposition entre forme et sensation qui subsiste dans nos corps contemporains, on n'a qu'à penser au ballet classique ou à tout style de danse plus traditionnel où le corps se

⁴ Aurore Després, *Travail de la sensation en danse contemporaine*, op. cit., p:114.

⁵ *ibid.*, p:16.

façon dans le but de reproduire les figures d'un vocabulaire pré-établi. En danse contemporaine, par le biais de l'entraînement technique, cet attachement à la forme est toujours présent. S'opposer à une esthétique qui travaille uniquement la forme comme finalité veut donc dire pénétrer d'autres régions du mouvement, en s'éloignant de l'apparence pour se rapprocher de l'essence, en s'éloignant de l'extériorité d'un mouvement perçue par la vue, pour se rapprocher de son intériorité perçue par le sens kinesthésique. Il s'agit encore une fois de faire taire une part du visible pour faire émerger toute l'autre part du sensible. «En fait, la composition en danse contemporaine s'effectue à partir du surgissement des dynamiques dans la matière. Et non à partir d'un moule donné de l'extérieur.»⁶

Malgré cette opposition entre sensation et forme, on remarque une possible circulation. Lors de mes créations antérieures j'ai toujours fait appel à l'improvisation pour créer ma propre gestuelle qui était par la suite transmise le plus fidèlement possible aux interprètes. Mais cela ne veut pas nécessairement dire que le mouvement ainsi communiqué, qui voyage de la forme vers la sensation, soit dénué de sensible et même qu'il s'oppose à toute logique de la sensation. Car la forme est aussi un réceptacle pour la sensation et une grande part du travail de l'interprète consiste à faire émerger le sensible contenu dans la forme-mouvement. La sensation trop volatile de par sa propre consistance peut ainsi s'ancrer et se matérialiser dans une forme-mouvement.

Au-delà de tout parti pris on ne peut que constater une circulation possible entre forme et sensation. Par principe de résonance, lorsqu'on laisse la forme agir, que l'on convie un «laisser faire» la sensation émerge, le corps est affecté non pas en s'appropriant la forme comme quelque chose que l'on possède et que l'on domine mais plutôt comme quelque chose que l'on reçoit et qui agit pour révéler le sensible. La forme-mouvement 'touche' le corps.

Le danseur «...de Trisha Brown est sans cesse nourri par son propre mouvement, tenant compte de ce qu'il crée, laissant sa propre sensibilité être affectée par ce mouvement, réinterprétant la figure qu'il produit dans un jeu d'auto-affection de

⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p:217

son propre geste... Le danseur, chez Trisha Brown, n'est pas tant fidèle à l'espace qui l'entoure qu'attentif à une dynamique particulière du mouvement, qui nécessite une écoute et un ressenti de la phrase vécue...».⁷

En faisant appel à une logique de l'improvisation j'ai donc parcouru avec mes interprètes, et ce plus particulièrement pour certaines séquences, un parcours qui voyage de la sensation vers la forme. La plasticité s'est installée en aval. Identifier une sensation devient donc une base, une porte d'entrée autant pour l'élaboration d'une séquence que pour communiquer avec les danseuses. On travaille sur la sensation d'abord pour laisser l'exploration ouverte et libre de toute signification.

Pour d'autres sections, où certaines phrases étaient chorégraphiées, j'ai emprunté différents parcours oscillant entre forme et sensation afin de toujours privilégier l'ouverture des corps et le jeu, pour que la forme ne se dessine pas trop vite, laissant ainsi une place à l'indéterminé. Il s'agit donc de trouver un chemin où le regard n'est plus le premier sens convié pour 'décoder' les informations contenues dans le mouvement. Pour ce faire, en créant un court enchaînement, je demeure à l'écoute de ce qui est en jeu dans mon corps en mouvement, sensations et images, qualités gestuelles et formes. Les interprètes peuvent ainsi, dans un premier temps, improviser à partir des qualités et des sensations qui sont isolées, pour y intégrer, dans un deuxième temps, des motifs gestuels et des fragments de forme. Toujours à l'intérieur de cette exploration je me suis demandée jusqu'où je communique mon imaginaire aux interprètes? Est-ce que je parle des images qui m'animent ou je laisse l'imaginaire du danseur vierge afin que d'autres possibles se manifestent?

⁷ Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, in *La danse au XXème siècle*, Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Paris, Bordas, p:228.

Sensation et imaginaire

Dans mon corps en mouvement un dialogue interne se réalise entre sensation et imaginaire. Une image a la capacité de provoquer toute une série de mouvements qui génère des sensations précises. Et la sensation d'un mouvement fait également émerger des images. Ces images creusent le travail sensible et l'affine en trouvant des équivalences dans le corps, qui à leur tour trouvent une résonance dans l'imaginaire. Sensation et imaginaire se mélangent en parcourant l'axe de la colonne vertébrale. Corps poétique émane d'un corps biologique.

Tout au long du processus de création j'ai, d'un côté fait appel à certaines images pour préciser des qualités gestuelles, et d'un autre, j'ai pratiqué un certain mutisme ne voulant pas induire une pré-signification où une situation imaginaire prédomine sur le travail corporel. J'ai donc volontairement détourné une partie de mon imaginaire, pour mieux saisir les enjeux de la sensation. Les images qui convoquaient une théâtralité, des fragments de narration, et qui éveillaient une matière plus référentielle versus une matière plus sensible n'ont pas été communiquées aux interprètes pour ne pas déclinier l'exploration gestuelle de sa sensorialité. Pour cette recherche je voulais que ce soit la physicalité et le senti corporel qui créent une charge émotionnelle ou affective et non l'inverse. La matière émotionnelle devient la conséquence d'une expérience et d'un corps en résonance avec le mouvement qu'il produit. Il s'agit de préserver «...l'exploration d'un état ou d'un geste, de ses qualités, des éléments sensibles qui lui sont liés de façon intrinsèque, sans recours à aucune autorité qui serait extérieure à l'expérience.»⁸.

Ce détournement volontaire de l'imaginaire ne signifie pas une absence de l'imagination, c'est la nature même des images qui se trouvent transformées. Les images, selon leur nature, ont la capacité d'éveiller la sensorialité, l'affectivité ou la pensée et certaines zones du corps en étant plus sollicitées que d'autres vont, en quelque sorte, 'porter' le mouvement. Si je m'imagine danser à l'intérieur d'un espace immense et sans limites ou si j'imagine avoir un partenaire

⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:128.

invisible qui suscite en moi une émotion, les circuits sensoriels mis en jeu, sont pour chaque cas, de nature différente. La matière même qui compose l'image vient résonner à l'intérieur de nous en y trouvant sa correspondance corporelle; une syntonisation s'opère entre virtuel et charnel.

«Laban précisait en effet que la perception était à *mi-chemin de la possession*. S'il (le danseur) suspend l'interprétation pour laisser résonner et advenir toutes les correspondances sensorielles, il ne la refuse pas: le moment de l'énonciation, de l'interprétation, du récit et du passage à l'imaginaire viendrait dans un second temps. Aussi est-ce dans cette capacité de suspension de la pensée en mots, puis dans ce va et vient de la sensation à la perception que réside le travail du danseur.»⁹

Le mutisme voulu dans mon approche avec les danseuses, vient travailler cette suspension des mots chez l'interprète, le mouvement a peu de correspondances extérieures avec une autre réalité que la sienne et ne représente que sa propre production sensible. En même temps, l'image d'un corps troué et poreux suscite des sensations proprioceptives spécifiques. La matière de ces images touche le corps, le traverse et se mélange à celui-ci pour agir sur sa composition sensible. Ces images, en se logeant dans le creux d'une hanche, derrière la nuque ou en envahissant la totalité du corps, recomposent continuellement une sensibilité corporelle. Ce croisement entre fiction et matière produit des sensations kinesthésiques qui agissent directement sur les qualités du mouvement. Ces images ont le pouvoir de réorganiser la matière corporelle. Elles agissent avec force et simplicité sur la sensation proprioceptive en modifiant l'initiation d'un mouvement, en éveillant telle chaîne musculaire ou en redonnant de la mobilité à une articulation. Et c'est donc, au sens propre comme au sens figuré, l'articulation même du mouvement qui se nuance et ainsi le mouvement refait sens. Lorsque les images sont convoquées, elles le sont pour inscrire le mouvement à l'intérieur d'une sensibilité bien précise. Sensibilité qui porte en elle la capacité de faire surgir des images. Une relation s'esquisse entre sensation et représentation.

Certaines images peuvent être de nature plus optique, autrement dit elles sont projetées à l'extérieur du corps. Tandis que d'autres images contactent le corps, le traversent ou s'infiltrant

⁹ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, op.cit., p:96.

à l'intérieur de celui-ci. Je peux, par exemple, voir une étendue d'eau devant moi, ou sentir cette eau couler continuellement sur la surface de mon corps, ou encore je peux imaginer l'intérieur de mon corps uniquement comme une matière aqueuse qui répond à la gravité en fonction de mes mouvements. Si l'image extérieure n'est pas tactile, si je dois imaginer la voir dans l'espace, le même schème, qui met en jeu la proprioception et l'extéroception, refait surface. L'apprentissage de la danse, tout comme les techniques somatiques, fait un usage abondant des 'images proprioceptives' pour accéder à la sensation et transformer les schémas sensori-moteurs. Hubert Godard, kinésologue, précise que l'on a accès à la musculature involontaire par le biais de l'imaginaire, «...les professionnels du mouvement, les danseurs en particulier, savent que pour améliorer, modifier ou diversifier la qualité d'un geste, il faut en atteindre toutes les dimensions, y compris celle du pré-mouvement, que seul l'accès à l'imaginaire permet de toucher.»¹⁰

Qualité du mouvement

Dans *toucher 7x dé-composé* le mouvement est travaillé pour sa qualité plutôt que pour sa forme. La qualité «flux libre» est continuellement privilégiée, elle s'inscrit dans le prolongement du travail de la tactilité et de la sensorialité et affecte le travail des improvisations en stimulant une mobilité. Cette qualité de mouvement se trouve à la base même de l'ensemble du mémoire et permet de créer des liens entre les différents éléments qui constituent mon processus. Le flux libre, tant primé pendant toute l'exploration de *toucher*, s'est transformé en flux contrôlé tandis que j'organisais la matière dansante, comme on le verra dans le prochain chapitre. L'analyse du mouvement selon Laban nous aide, dans un premier temps, à saisir ce qui est en jeu dans un mouvement au flux libre tout comme dans un mouvement au flux contrôlé. Et dans un deuxième temps, les variations toniques permettent de prendre conscience du sensible qui se tisse à même la fibre musculaire.

¹⁰ Hubert Godard, *Le geste et sa perception*, op. cit., p:225-226.

Le flux

Pour Rudolph Laban, le flux¹¹ d'un mouvement constitue la qualité avec laquelle le mouvement s'écoule. Si l'on compare le mouvement à un liquide, le flux libre est un mouvement qui s'écoule comme l'eau d'une rivière, sans arrêt entraîné par sa propre mouvance et la gravité, tandis que le flux contrôlé est un mouvement dont le débit s'ouvre et se ferme à volonté, à l'image d'une valve. Et comme le spécifie Laban, il ne faut pas confondre flux et continuité. Une séquence dont la qualité se rapproche plus du flux contrôlé peut-être exécutée en continuité, c'est le débit même du mouvement qui est mis sous tension.

Toutes les nuances qualitatives d'un geste s'esquissent entre relâchement et contraction. Ainsi un mouvement au flux libre fait appel à un certain abandon et un mouvement au flux contrôlé fait appel à un plus grande maîtrise musculaire, parce que justement les muscles sont presque toujours sous tension de tel sorte que le mouvement peut-être arrêté et repris à tout moment dans le temps et l'espace.

Le labaniste Peter Madden considère les qualités gestuelles comme des changements d'états de matière et associe au flux libre le terme «raréfaction» et au flux contrôlé le terme «condensation». Car il est entendu que si je contracte l'ensemble de ma musculature, voire même que je la crispe, la sensation de mon propre corps se rapproche de l'état solide, il y a eu condensation. Par contre, si je relâche un peu cette musculature la sensation de mon corps devient plus aérée, plus fluide, le poids devient une matière qui s'écoule plutôt qu'une matière retenue. Par contre, si je pousse ce relâchement à l'extrême, il est évident que le corps répond à l'appel de la gravité en s'écrasant au sol telle une masse inerte. Chaque extrême du spectre des tensilités corporelles entraîne une absence de mouvement, voire une incapacité au mouvement en plongeant le corps entre «atonie et crispation».

¹¹ traduit de l'anglais «flow», Laurence Louppe utilise le mot tensilité. Le poids, l'espace, le temps et le flux sont tous constitutifs de la qualité d'un mouvement.

Certaines cultures, dansantes ou non, vont privilégier une qualité par rapport à l'autre. De la même façon, certaines valeurs sont intrinsèquement liées au tonus musculaire. Tonicité qui se reflète sur la peau, sur la surface du corps. Ainsi, s'associe au flux contrôlé des notions de clarté, d'affirmation, de concentration. Le corps de par sa consistance plus solide se détache de la «réalité diffuse et mouvante qui nous entoure»¹², créant entre le monde et le corps des zones tensorielles. La peau-contour se fait frontière nette et définie qui démarque clairement le dedans du dehors. Il est évident que lorsque le corps demeure dans cette tonicité sans variations, l'idée d'armature protectrice émerge ainsi que celle du contrôle volontaire qui sur-détermine le monde. Tandis qu'au flux libre s'associe des notions de mouvances, de fluidité. La peau-contour s'adoucit, son trait précis se transforme en trait flou créant une zone poreuse, médiatrice entre le dedans et le dehors. Le corps peut se fondre et se confondre au monde qui l'entoure. Mais encore une fois, cette qualité tonique sans variantes peut entraîner le corps dans un monde de dissipation, de rêveries où tout demeure à l'état volatil.

Avec chaque qualité correspond un champ de perceptions spécifiques. Le corps est perçu différemment et entre en relation avec le monde selon différentes modalités. J'ai travaillé le flux libre avec les interprètes par le biais de la sensation du poids qui s'écoule, du relâchement, du toucher allant de la caresse au massage, d'images qui travaillent un corps poreux, d'une peau capable d'écoute, et de la mobilité du regard. J'ai donc, tout au long des improvisations, privilégié cet état de corps qui s'inscrit dans une logique de la sensation. Le flux libre, on l'aura compris, permet de par sa propre matérialité une plus ample circulation entre l'intérieur et l'extérieur.

¹²Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:217.

Variations toniques et sensations

Au-delà des tendances culturelles ou esthétiques, on sent l'importance pour le danseur d'enrichir son champ d'expérience en ouvrant le corps à tout le répertoire des qualités du mouvement, en jouant avec sa musculature toute la gamme des variations toniques. Un muscle sain est capable de se relâcher tout comme de se contracter. Et c'est justement dans l'alternance relâchement-tension que la sensation, et plus précisément le mouvement de la sensation, est mis en jeu. «Toute la qualité du flux n'est pas d'ailleurs dans l'état d'affaissement ou d'intensité tonique, mais dans le passage de l'un à l'autre, dans l'intervalle même de sa modulation.»¹³

Les alternances entre flux libre et flux contrôlé en se jouant à l'intérieur même de la fibre musculaire crée une vibration porteuse de sensible au même titre que la vibration des cordes d'un instrument. Dans un corps hyper tonique ou hyper relâché la fibre musculaire de par sa constance et son uniformité, est incapable de vibrer, est incapable de nuances. Le corps demeure dans un seul type de tensilité et l'invariabilité agit comme inhibiteur de sensations. On remarque donc comment la sensation du mouvement est lié au changement, à une variation quelconque, à une vibration.

«Dans le domaine de la qualité des sensations, «le mouvement ne se fait plus d'un point à l'autre, il se fait plutôt entre deux niveaux comme une différence de potentiel. C'est une différence d'intensité qui produit un phénomène, qui le lâche ou l'expulse, l'envoie dans l'espace.»¹⁴

Chaque danseuse, à partir de sa propre musculature, doit travailler soit le relâchement, soit la tonicité. Dany Fortin possède une musculature plus tonique, son mouvement se colore des teintes propres au flux contrôlé. À la suite d'une session de Feldenkrais¹⁵, Dany répète la

¹³ *ibid.*, p:161.

¹⁴ Aurore Després, *Le travail des sensations, op. cit.*, p:37.

¹⁵ La méthode Feldenkrais, développée par Moshé Feldenkrais, est une approche neuromusculaire de rééducation corporelle qui favorise, entre autres, un maximum d'efficacité du mouvement pour un minimum d'effort tout en stimulant le flux libre.

séquence *brosse*. Son corps oscille entre relâchement et tonus, entre laisser faire et contrôle et devient capable de travailler la nuance. Elle est surprise de sentir sa capacité d'aller plus loin dans le mouvement; le relâchement, en «laissant couler» et en activant la sensation du poids, génère une plus grande amplitude de mouvement pour un moindre effort musculaire. «Le flux et le poids sont finalement corrélatifs: céder à la pesanteur, c'est du même coup laisser passer les flux et réaliser un corps-flux.»¹⁶ Plaisir et facilité participent à cette recomposition gestuelle. Par contre l'enjeu est différent pour Sara Hanley qui possède une musculature déjà déliée. Pour redonner aux mouvements une certaine consistance, elle travaille les oppositions, la lenteur, des directions précises, composantes du mouvement qui stimulent une tonicité plus forte en créant des résistances internes.

« ... le mouvement est une onde. Comme le dit Deleuze à propos de Bacon, une onde parcourt le corps et passe par des seuils intensifs différents. C'est le passage de l'onde, qui, suivant les zones qu'elle traverse, trouvera sa consistance corporelle et donc sa corporéité mouvante.»¹⁷

Ainsi, selon la sensibilité musculaire d'un interprète, une même forme-mouvement peut tendre vers un flux libre ou vers un flux contrôlé. Et ce même mouvement semblable en apparence, est pourtant, on l'aura compris, différent dans son essence, dans ce qu'il dégage comme sens, comme «grain poétique», puisque le corps est affecté différemment.

«...la nuance est en nous: c'est l'augmentation ou la diminution de la texture musculaire et nerveuse, que la moindre crispation, le moindre passage émotif travaille, fait vibrer ou effondre. Et tout cela fait sens. Et tout cela compose. Il y a donc un chant intérieur qui est celui du tonus.»¹⁸

Le clignotement relâchement-tension crée une multiplicité de lieux dans le corps qui s'allument ou qui s'éteignent, toujours changeant comme une aurore boréale ou une grappe de lucioles. Il ne s'agit donc pas d'un corps qui alterne en bloc entre contraction et relâchement, mais plutôt

¹⁶ Aurore Després, *Travail des sensations*, op. cit., p:296.

¹⁷ *ibid.*, p:78.

¹⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:159.

d'une corps capable de combinaisons multiples. Tandis que certains muscles ou groupes musculaires passent d'une touche noire à une touche blanche, d'autres maintiennent une note ou encore jouent les intervalles. Le corps travaille continuellement des accords, créant un «chant musculaire», créant une «musicalité tonique, qui est un des éléments les plus forts et les plus intimes du grain chorégraphique...».¹⁹

Ces différents lieux du corps en étant continuellement soumis à des changements d'états font voyager la sensation, la transportant d'un lieu à l'autre, et, dans sa mouvance, la sensation entraîne avec elle la conscience. Car ces changements, en s'opérant rapidement et en simultanéité, ne permettent pas à la conscience de les diriger, c'est donc la conscience elle-même qui est mise en mouvement. Et comme le senti se joue dans une différence de perception, ce jeu incessant met donc en déplacement l'ensemble de la perception créant à la fois une circulation proprioceptive - via un foyer corporel mouvant capable de changer continuellement les lieux du corps qui dirigent le mouvement - à laquelle se greffe une circulation extéroceptive, entraînant échange et dialogue entre dedans-dehors.

Les variations toniques s'accordent avec la vision et le toucher. Le regard ne peut s'accrocher, se fixer, il aura tendance à aplanir le mouvement. En laissant danser les yeux tout en étant capable de sentir son poids et ses pieds, le mouvement devient onde et se propage à travers la totalité du corps. De plus en relâchant le regard, les muscles de la nuque se détendent, facilitant une mobilité du cou, lieu où se loge cinquante pour cent de la totalité des neurorécepteurs de la proprioception. Je ne possède aucune littérature qui associe mouvement du cou et proprioception, mais il est évident qu'une nuque détendue va de pair avec une mobilité des yeux et une sensibilité proprioceptive. Le corps trouve d'autre circuits internes, d'autre relais pour trouver son équilibre et s'orienter dans l'espace. Ce n'est plus un travail qui relève uniquement de la vision, mais plutôt un travail d'équilibre qui se joue entre la sensation du poids et l'activation d'une musculature profonde, auquel se conjugue un travail d'orientation qui met en

¹⁹ *ibid.*, p:160.

jeu l'écoute spatiale via la peau et l'ouïe. De plus, le cou en permettant de mobiliser la tête, entraîne dans son mouvement la majorité de nos organes sensoriels, qui se déplacent indépendamment et simultanément au déplacement locomoteur du corps. Mouvement qui met donc en circulation le monde extérieur et qui crée également des «différences de potentiel» extéroceptives.

Expérience: flux libre et tactilité

Pendant le processus de création, certaines explorations sont demeurées à l'état de recherche sans nécessairement faire partie de la représentation du mémoire-crétion. J'aimerais ici décrire deux d'entre elles qui sont particulièrement révélatrices de la relation entre tactilité et flux libre. La séquence *brosse* s'est construite à partir d'une phrase chorégraphiée avec laquelle les interprètes ont improvisé des trajets et des changements de directions créant des variantes spatiales. Par la suite, des actions se sont insérées à l'intérieur de la phrase dansée. Dans un premier temps, les interprètes jouaient avec leurs vêtements en s'habillant et se déshabillant.

Dans l'action de se vêtir et de se dévêtir tout en dansant, les tissus des costumes²⁰ frôlent et caressent les corps en «contaminant» la texture musculaire de leur propre texture, de leur propre souplesse. Une circulation sensible prend place entre le phrasé gestuel et les sensations tactiles créées par une blouse qu'on enlève ou un pantalon qu'on enfile. Mais les variations qualitatives s'opèrent surtout dans cette différence de perception créée par un torse qui se dénude ou des jambes qui se recouvrent. Les vêtements agissent ici comme autant de couches cutanées dont on peut se couvrir comme se découvrir créant un changement, créant justement cette «différence de potentiel» influençant la qualité du phrasé.

²⁰ Dans cette exploration les vêtements n'étaient pas les costumes de la représentation. Les vêtements étaient ici plus amples et «féminins» que ceux de la représentation.

L'autre expérience consiste à faire des mouvements lents et amples, des adages, qui demandent un contrôle musculaire pour être à la fois capable d'équilibre et d'amplitude. Une des interprètes a pour rôle de 'balayer', à l'aide d'un balai au poil souple, les corps de ses partenaires. En fait, il s'agit de tracer des lignes le long du dos, autour d'une jambe ou de la taille, en simultanéité avec les mouvements des interprètes. Les sensations viennent continuellement chatouiller la surface du corps et rencontrent les sensations plus toniques qui travaillent à l'intérieur du corps. La tactilité allège le mouvement et le diffuse dans l'espace en jouant sur la présence de l'interprète. Car le danseur tout concentré par l'effort musculaire que demande l'exécution de son mouvement, peut facilement travailler sur un mode intéroceptif; le mouvement et le sensible qui l'accompagne ont tendance à se replier et à demeurer à l'intérieur de lui. Les sensations tactiles, tirent le danseur et sa sensorialité vers l'extérieur, le réveillent en quelque sorte, en remettant en circulation dedans-dehors et en redonnant au mouvement toute son amplitude tant gestuelle que sensible.

L'émergence des séquences

*How things grow?*²¹

Après avoir esquissé une certaine tactilité, transmis fragments de vocabulaire et qualité de mouvement, je poursuis les répétitions avec mes trois interprètes en me demandant comment une séquence dansée se développe? De la même façon qu'une photo se développe, qu'elle se manifeste au coeur d'une chambre-noire, la création se manifestera aussi à l'intérieur d'un processus de transformation et de traduction. À ce processus de transformation se greffe un processus de formation. «How things grow?» cette phrase toute simple lue dans un livre d'enfant m'a permis de faire une relation entre «laisser faire» et la construction de l'oeuvre. «Laisser faire» non pas dans le sens de faire n'importe quoi, mais plutôt un «laisser faire» qui invite un certain abandon, celui qu'on cherche dans les techniques somatiques afin qu'une action

²¹Comment les choses poussent-elles?

volontaire se transforme en sentir. Car si ce concept de «laisser faire» m'était familier à l'intérieur d'un travail corporel et d'interprétation, il ne l'était pas nécessairement en tant que chorégraphe.

Un «laisser faire» où les choses se développent d'elles-mêmes, où la part visible devient la conséquence d'un ensemble de phénomènes, à l'image des plantes qui poussent, non pas parce qu'on leur tire dessus mais parce qu'elles sont justement une réponse à différents stimuli, et ce, à différents moments du développement. La séquence devient cette réponse, la part visible d'une matière sensible en jeu, de la même façon que la vie et nos corps sont cette réponse toujours en transformation d'une matière qui s'est complexifiée pendant des milliards d'années. C'est donc dans cet esprit que j'ai dirigé les improvisations à partir desquelles les sept séquences se sont développées.

Entre chorégraphe et interprètes, des transferts d'énergies sont à l'oeuvre. Ma gestuelle est continuellement jouée et déjouée par la corporéité des danseuses, et les possibles qui s'incarnent dans leurs corps affectent sans cesse mon propre processus. Le mouvement qui se déploie à l'extérieur de moi suscite à l'intérieur de moi des sensations et des images qui sont à la fois des réponses et des agents réactifs qui guideront ma prochaine intervention en fonction de ce que j'ai à révéler. Les interprètes répondent en modulant le geste et la sensation qui l'accompagne et ainsi la matière dansante se transforme. Dans cette suite d'échanges une séquence prend forme. En portant un regard sur la séquence - plus qu'un mouvement et moins qu'une oeuvre - je tente de la suivre dans son parcours d'émergence.

La formation d'un enchaînement se fait à partir d'un motif de base, d'une sensation corporelle, d'une situation ou d'une direction spatiale. Une phrase se construit en intégrant ce que produit l'instant lors des improvisations dirigées, elle fait surgir toute une visibilité imprévisible qui se tisse à même le sensible qui relie les interprètes au chorégraphe.

Mobilité interne

Le terme raréfaction a autant animé un travail corporel qu'un travail d'improvisation. De la même façon qu'à l'intérieur d'une démarche corporelle des images faites d'espace vide, d'air ou de trou se glissent entre les différents constituants du corps pour le rendre plus poreux et plus fluide, dans un travail d'improvisation ces images se glissent entre deux mouvements chorégraphiés, créant un espace indéterminé favorable au jeu et au surgissement d'une nouvelle matière dansante. La phrase s'ouvre continuellement de l'intérieur pour se laisser affecter par l'instant, par la corporéité des interprètes et ma propre corporéité.

Ces moments inconnus, qui s'insèrent entre deux moments connus, convoquent une instabilité et empêchent l'interprète de fixer dans sa mémoire une phrase, de lui donner un ordre dans lequel les mouvements doivent surgir. Ces espaces vides sont constitutifs d'une mobilité interne, fluidifiant la phrase en permettant aux mouvements de rouler et de glisser les uns sur les autres, créant de multiples agencements. Les mouvements en n'étant pas organisés séquentiellement, sont donc contenus à l'intérieur d'un volume permettant la «...création d'un espace de jeu, un espace combinatoire où tout segment est connectable avec un autre.»²². Il ne s'agit pas d'un chaos mais toujours d'une articulation comme d'une désarticulation, d'une formation comme d'une déformation possible. Ces improvisations, tout en étant moment d'exploration et d'émergence des séquences, constituent également une suite de frictions entre deux corps et deux approches.

Le processus de création de *toucher 7x dé-composé* s'inscrit aussi entre désirs d'interprètes et désirs de chorégraphe, entre nécessités et résistances. *Séquence brosse* a donc été chorégraphiée avant tout pour faire plaisir aux danseuses. Dans cette orgie d'improvisation les interprètes voulaient avoir quelque chose de «répétable». Une fois que les danseuses possédaient la phrase et qu'un jeu spatial était possible, je me suis demandée comment déconstruire l'enchaînement et

²² Aurore Després, *Travail des sensations, op.cit.*, p:312.

transgresser la séquence pour lui donner une autre mobilité? C'est ainsi que des actions, entre autres se déshabiller, tomber, trébucher, crier, chanter, se sont glissées entre les mouvements; elles ont littéralement fait exploser la phrase dansée en lui insufflant d'autres dynamiques, en faisant continuellement voyager le corps du dansant au 'non-dansant'.

"Tâches" et intentions

Si certaines sections se sont composées entre ma gestuelle et ses variantes, d'autres ont vu le jour par le biais d'improvisation qui combinent à la fois expérience tactile et notion de "tâche". Dans la "tâche" le corps s'engage simplement dans une action comme grimper dans une échelle ou marcher en équilibre sur une poutre. Autant d'actions peuvent s'y combiner en mettant parfois le corps dans une situation précaire. Pour réussir sa "tâche" le danseur est entièrement concentré dans l'action, sans aucune tentative de faire sens ou d'interpréter autre chose que la réalité actuelle.

Deux sections se sont développées en y intégrant la notion de "tâche". Mais ici "tâches" et intentions se confondent, car si ces deux termes peuvent paraître semblables et revêtir une même définition, la pratique de la danse ne les utilise pas toujours dans le même contexte. Dans la "tâche", l'intention première est une action qui rapproche le corps d'un travail ou d'une performance physique, tandis que dans l'intention, les actions du corps peuvent également s'inscrire à l'intérieur d'un désir de représenter. Plusieurs séquences sont nées d'improvisations créées uniquement à partir de consignes verbales qui oscillent entre "tâche" et intention.

Dans la séquence *overdose*, Sara a pour tâche-intention de continuellement toucher Ruth du bout des doigts, de la pourchasser, pour envahir et saturer son corps de sensations tactiles. Cette section est donc née du désir de mettre en scène une expérience où l'on assiste à la transformation qualitative d'un mouvement dû à une sur-stimulation, dû à une *overdose* du toucher. La phrase de Ruth passe donc par une suite de variations-réactions qui répond au toucher contrariant de Sara. En contrepoint, Elinor a pour "tâche" de traverser la scène les yeux

fermés. Privée de sa vue, c'est donc la peau, l'ouïe et la proprioception qui assurent son déplacement et son équilibre. Ces mains précèdent le corps pour sentir l'espace, pour le palper, pour le *voir* du bout des doigts quelques secondes avant que le corps ne s'y engage.

La séquence *toucher impossible*, également surnommée *bum touch knee*²³, a débuté par une recherche corporelle où différents segments du corps tentent d'en toucher d'autres qui sont anatomiquement impossibles à toucher. Des formes ont émergé à partir d'une mise en tension qui se réalise entre coude-fesse, nombril-plafond, orteil-vagin, oeil-talon, langue-oreille entre autres. À ces formes non statiques, puisque l'intention de toucher est supposée demeurer continuellement active à l'intérieur du corps, s'est greffée une improvisation toujours basée sur la consigne «je veux te toucher et tu ne veux pas». Entre désir de contact et désir de ne pas être touchée, est née une suite de brefs duos, où l'une contacte l'autre pour être aussitôt repoussée.

Phrase et trajet

D'autres séquences se sont formées autour de décisions spatiales, et plus spécifiquement de *floor pattern*, trajets qui s'inscrivent sur la surface du sol et indiquent le chemin à parcourir. Pour *tours et détours*, les interprètes, à partir d'une même phrase, traversent la scène latéralement. J'ai travaillé cette séquence comme un pur exercice de composition qui met en jeu l'espace et les différentes possibilités de concordance et de déphasage entre les danseuses. Le solo d'Elinor dans *le carré du milieu*, travaille la relation de l'épiderme plantaire avec le sol. La gestuelle s'est esquissée à partir d'un déplacement sur le périmètre d'un carré, ligne de tension qui délimite le dedans du dehors. Tandis que pour la séquence finale, nommée tout simplement le *carré de la fin*, les trois interprètes évoluent sur le périmètre du même carré, zone mince et fragile, tout en stimulant leur peau, leur propre périmètre tridimensionnel.

²³ *fesse touche genou*

C'est donc à l'intérieur de ces différents parcours que les séquences ont émergé et que la matière chorégraphique a surgi. Certaines sections se sont construites à partir d'un travail sur la mobilité interne, d'autres en convoquant "tâches" et intentions, et finalement d'autres séquences avaient comme point de départ un trajet précis. Le fait de regarder de nombreuses improvisations où les trois interprètes ne font pas la même chose en même temps, m'a plongée dans une multitude de possibilités face à l'espace et m'a permis dans l'organisation des séquences, notamment *brosse* et à *11 heures du soir*, de faire des choix qui n'émanent pas uniquement de la décision, mais qui cette fois-ci, émanent de l'imprévu.

À ce stade-ci du processus de création, chacune des séquences possède une identité, un vocabulaire et un parcours qui lui est propre, tout en n'étant pas encore douée de permanence. Celles-ci resurgissent en faisant appel à des modalités qui sont propres à l'improvisation plutôt qu'à partir de modalités propres à la répétition. Certaines sections que j'affectionne, qui ont été travaillées en convoquant une mobilité interne, à *11 heures du soir* et *séquence brosse*, sont profondément instables. Même si le vocabulaire est établi, toute la complexité interne ne peut être reproduite et les variations font toujours appel aux aléas, à l'inspiration du moment.

CHAPITRE IV

LA COMPOSITION, ENTRE INSTABILITÉ ET PERMANENCE

Ce chapitre tente de retracer les différents parcours que j'ai utilisés pour donner une permanence au matériel surgi pendant les improvisations, et ainsi, créer des mises en relation. La mémoire des interprètes conjuguée à mes actes de composition travaillent à la transformation des séquences, à leur passage d'une temporalité à une autre, de l'instant à la durée.

Tandis que pour certains chorégraphes une organisation bien définie précède le travail de création en studio, pour d'autres, la structure émergera du processus de répétition. Entre ces deux extrêmes tout est possible. Pour *toucher 7x dé-composé* la composition, tout en ayant pris source dans l'imprévisible, à partir d'un surgissement involontaire, continue de se développer en voyageant vers une nécessité plus volontaire faite du désir de donner forme, de recréer cet 'incrée' qui a vu jour. Une tension intrinsèque au processus de création se manifeste; elle naît du conflit qui réside à l'intérieur de cette zone trouble faite à la fois de contradictions et de complémentarités. Le moment unique et sa capacité d'être multiplié, l'accidentel et le reproductible, l'instable et le fixe, sont autant de paradoxes qui participent à toute démarche de composition.

«Ce sentiment d'une obligation à combattre sans cesse la composition en même temps qu'on l'élabore, de penser l'irruption du sauvage, de l'indomptable, de l'informel ou du chaotique au sein d'un schéma précis, forme la base de la dialectique de la composition chorégraphique, tendue entre ces deux pôles.»¹

Tandis que le processus d'improvisation est avant tout ludique et festif, porteur de plaisirs via les sensations et la découverte, et s'amuse de ses propres altérations, le processus de composition est vécu, pour *toucher 7x dé-composé*, comme laborieux et troublant. Car ce passage de l'improvisation à la composition, s'inscrit à l'intérieur d'une dialectique où la «logique de la nouveauté et de l'inconnu va entrer en contradiction avec la logique de reproduction, assignée à la composition.»². Cette transition est faite d'une rupture inévitable avec l'imprévisible qui s'accompagne dans un premier temps d'une perte de la matière poétique. Matière qui réapparaîtra plus tard, sous une nouvelle forme quand l'interprète renoue avec l'instant, pour s'inscrire à l'intérieur d'une poétique de la durée et de la reproduction. Transition qui n'est pas sans nous rappeler les différents passages de l'enfance à l'âge adulte, faite d'une suite de renoncements nécessaires. Chaque jour le chorégraphe tente d'accepter que l'oeuvre s'éloigne de ce qu'il a imaginé à partir du matériel surgi en improvisation, chaque jour il accepte de perdre ce qui l'a touché et transporté, «...mais c'est justement par cette perte, que le geste trouvera son inscription... inscription qui devra justement reconquérir l'instantanéité.»³

Cette analogie avec le passage de l'enfance à l'âge adulte, m'aide au moment où j'écris ces lignes, à comprendre la nature du 'passage-rupture' improvisation-composition et m'éclaire sur ma propre conception du mot composition. Lorsque j'ai pénétré cette phase avec mes interprètes, le projet-expérience qui sous-tendait la composition travaillait à ce que les improvisations se cristallisent d'elles-mêmes, qu'elles trouvent en quelque sorte leurs propres permanences. Si ce phénomène a eu lieu pour certaines sections ce n'est pas le cas pour l'ensemble. Car l'improvisation se nourrit d'instabilité. Donc d'instabilité en instabilité, les

¹ Patricia Kuypers, introduction in «Nouvelles de Danse», *op. cit.*, p:5.

² Aurore Desprès, *Travail des sensations*, *op. cit.*, p:164.

³ *ibid.*, p:165.

séquences se font, se défont et se refont, elles demeurent, malgré certains jalons encore trop fluctuantes.

De l'instant à la durée

En tentant de saisir un moment non- reproductible pour le rendre reproductible, on voyage à l'intérieur d'une faille temporelle qui s'inscrit entre deux moments de création. Il y a bascule du temps vertical en temps horizontal, on tente de coucher l'instant, en prenant un jet du passé pour le projeter dans le futur. Et ce passage s'anime ici d'un vouloir faire comme avant, d'un vouloir reproduire. Mais le temps est dans son essence coulant, il est «flux sans reflux» et son caractère d'irréversibilité entraîne avec lui «l'absence d'une véritable répétition à l'identique»⁴.

Lorsque le processus de création voyage de l'improvisation vers la composition, n'y aurait-il pas dans ce désir de vouloir saisir l'insaisissable, de chercher sa répétition dans un presque à l'identique une grande part d'utopie? Car si le temps est dans son essence irréversible, c'est-à-dire qu'il «se définit comme l'impossibilité de la répétition»⁵ et si tout événement est à la fois une «première-dernière fois, la première fois étant aussi la dernière»⁶, et bien effectivement, «l'improvisation se donne dans une certaine utopie d'un en vue d'une reproduction»⁷.

Ce passage d'une verticalité donnée par l'instant à une horizontalité donnée par la durée implique le travail du temps dans le sujet. Laurence Louppe cite le poète Charles Olson qui «voit la matière-temps comme écoulement, la danse comme une eau, et le corps du danseur ne se

⁴ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien , La méconnaissance*, Seuil, Paris, 1980, p:93.

⁵ Vladémir Jankélévitch et Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, 1978, p:34.

⁶ *ibid.*, p:35.

⁷ Aurore Desprès, *Travail des sensations, op. cit.*, p:165.

baigne jamais deux fois dans le même fleuve.»⁸ Chez le danseur, tout comme chez le chorégraphe, un trop grand vouloir reproduire est automatiquement porteur de nostalgie qui travaille complètement à l'encontre d'une corporéité sensible et d'une présence parce que le corps demeure attaché au passé, aux moments qui ont eu la capacité de nous transporter. En même temps, ce passage nécessaire de l'instant à la durée, demande au chorégraphe tout comme aux interprètes d'activer une forme de remémoration.

Entre la mémoire et l'oubli⁹

Si l'improvisation demande au corps d'oublier, la composition demande au corps de se souvenir, de répéter ce qui s'est manifesté pendant un moment d'oubli. C'est donc à l'intérieur d'un autre paradoxe qui prend forme entre la mémoire et l'oubli que la création chorégraphique se façonne. L'expérience que suscite les improvisations fait dorénavant partie du bagage sensible du danseur et du chorégraphe, même s'ils éprouvent une incapacité à reproduire ces moments. «La 'réactivation', ou 'restitution productive', des impressions diverses n'est pas donnée *à priori*. Elle peut arriver ou ne pas arriver. En ce sens l'expérience de danse admet obligatoirement des ratés.»¹⁰ Dans le travail d'improvisation Isabelle Launay nous spécifie que le danseur

«ne peut par exemple refaire une improvisation ou revivre une même interprétation en voulant reproduire les formes qu'elles avaient prises. Retrouver la qualité de cette improvisation suppose d'en oublier les formes pour retrouver, grâce à la mémoire involontaire du corps et à quelques traces, des sensations déjà vécues, mais qui prennent désormais une autre forme.»¹¹

La composition, en cherchant une constance dans la forme et dans le sensible, engage différents processus de remémoration. Mémoire kinesthésique, mémoire spatiale, mémoire formelle,

⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:142.

⁹ Titre d'une oeuvre chorégraphique de Paul-André Fortier.

¹⁰ Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, op. cit., p:90.

¹¹ *ibid.*, p.89.

mémoire de l'interprète, mémoire de la chorégraphe et mémoire électronique (vidéo) se chevauchent et s'interpellent continuellement pour donner une permanence et une articulation au matériel chorégraphique. C'est donc à partir de la mémoire des interprètes, de ma propre mémoire et de l'enregistrement vidéo que les séquences ont pris une forme capable de se répéter.

Mémoire des interprètes

Les danseuses jouent ici un rôle déterminant dans ce passage de l'improvisation à la composition. Elles sont la mémoire du matériel chorégraphique, le lieu d'inscription du mouvement. J'ai toujours demandé aux interprètes de prendre le temps pour se remémorer les passages que je voulais garder d'une répétition à l'autre. «Ce n'est pas la permanence de l'objet qui fonde la mémoire, mais l'inscription elle-même.»¹²

Il m'a semblé remarquer un lien entre la mémoire corporelle du danseur et les différentes motivations-inscriptions du mouvement selon l'analyse Laban, où je distingue une corporéité à dominante *corps-espace*, et une autre corporéité à dominante *effort*. Le danseur de type *espace-corps* conserve de ses improvisations une conscience plus aiguë des actions du corps en relation avec l'environnement extérieur. Les points de repères sont tangibles, ils oscillent entre une géographie corporelle et une géographie spatiale. Les parcours mêmes du mouvement s'enregistrent plus facilement dans la mémoire kinesthésique. Cette circulation permet à l'interprète de retracer la matière dansante qui vient d'être générée sur un court laps de temps. Par contre, pour le danseur de type *effort* la matière mouvement émerge davantage, selon les termes de Laban, à partir de pulsions. Le danseur se laisse emporter par son monde intérieur et la capacité de créer des points de repères autant intérieurs qu'extérieurs s'estompent. L'intériorité du danseur n'est pas organisée par géographie, mais par une combinaison d'intensités corporelles, de textures émotives, de cris ou de chuchotements musculaires qui forment une

¹² *ibid.*, p:292.

matière beaucoup moins palpable que l'espace ou le corps. Et quand le mouvement cesse, le danseur garde en lui la mémoire vive d'un état extra-ordinaire du corps plutôt que celle d'une mémoire sensible des parcours gestuels.

Chaque danseur possède sa propre sensorialité, avec ses propres amplifications et réductions sensorielles. Parmi les interprètes avec lesquelles j'ai travaillé, on peut facilement situer à un bout du spectre Sara Hanley et Dany Fortin danseuses mues par le moteur *corps-espace* qui possèdent une certaine facilité à reproduire des moments improvisés et à l'autre bout du spectre on retrouve Ruth Douthwright danseuse mue avant tout par l'*effort* et qui, animée d'un talent d'improvisatrice éprouve une certaine difficulté à se remémorer un mouvement, lorsqu'elle cherche à reproduire, elle convie la pensée et automatiquement une faille s'insère entre ce qui a été et ce qui est cherché. Tandis qu'Elinor Fueter, également danseuse du type *effort*, ne passe pas nécessairement par la pensée pour reprendre un passage, elle replonge dans l'expérience, la ressuscite, et à force de résurrection, la phrase finit par trouver, à même ses altérations, une forme de permanence sans avoir perdu de sa matière sensible. Un phénomène semblable s'insère également entre Sara et Dany. Sara engage sa mémoire sensible, elle replonge à chaque fois dans l'expérience corporelle, à même les inscriptions kinesthésiques. Tandis que Dany fait plus appel à une mémoire formelle, la phrase se fixe avec rapidité dans sa conscience, et la répétition, tout en demeurant fidèle à la forme, ne reconvoque pas nécessairement le contenu, c'est-à-dire le sensible, qui sera retravaillé chez elle en intégrant de légères instabilités.

On remarque comment la mémorisation est profondément reliée à la sensorialité. D'une part, il s'agit de savoir comment l'expérience se dépose à l'intérieur du corps, et d'autre part, il s'agit d'être à l'écoute des circuits corporels qui vont faire renaître cette expérience. Jackie Taffanel et Odile Duboc ont justement développé des moyens pour retracer les chemins empruntés par le corps lors d'improvisations en faisant appel aux sensations kinesthésiques ou à la «musicalité interne» du danseur.

«...l'improvisation sur ces bases où le mouvement est sensation et la sensation une écoute, permet dans la phase de composition à partir de l'improvisation l'avènement d'une «mémoire auditive», d'une «mémoire rythmique» des mouvements plus que d'une «mémoire visuelle», d'une «mémoire sensible» plus que d'une «mémoire formelle.»¹³

Cette écoute des sensations internes fonctionne pour le danseur qui se trouve à l'intérieur de l'expérience mouvement, mais qu'en est-il pour le chorégraphe qui se trouve à l'extérieur de l'expérience-mouvement et qui tente d'établir des relations?

Sensorialité du chorégraphe

Les phénomènes en jeu dans la corporéité du chorégraphe sont de même nature que les phénomènes en jeu dans le corps des danseuses. Les mouvements qui se déploient devant moi viennent continuellement agir sur ma propre sensorialité, et entrent continuellement en résonance avec mes propres textures musculaires. La présence du chorégraphe est de la même nature que la présence des interprètes, si je m'attache à des moments qui ont eu lieu, cet attachement m'empêche de voir ce qui se déroule devant moi, m'empêche de sentir et d'avoir un regard au présent. Et si je convie la pensée pour attraper et contrôler la séquence, le sensible fuit.

Tout au long du processus j'ai vu la matière dansante comme réactive, c'est-à-dire vivante, en développement, en formation, en transformation. Quand l'étape de la composition est arrivé, j'ai troqué cette image pour la fixité, et automatiquement la matière dansante s'est faite moins vivante et moins mobile. Les qualités propres au flux libre se sont transformées, pour basculer vers le flux contrôlé. Plus je tentais d'organiser, de contrôler, de structurer, de créer des mises en relation spatiale, plus les qualités du corps s'imprégnaient de la sensorialité qui se rattachait à mes actes de composition.

¹³ Aurore Després, *Le travail des sensations, op. cit.*, p:74.

Le sens de la vue prend ici le dessus. Mon regard cherche à capter, à attraper des moments de mouvance. Je replonge au coeur du paradoxe sensation versus forme. En sollicitant ce sens, je cherche à saisir plus qu'à ressentir, je me coupe de ma proprioception et travaille à l'encontre d'une circulation entre le corps de l'oeuvre et mon propre corps.

J'ai remarqué, par la suite, que je perçois mieux le mouvement lorsque mon regard est flou, lorsqu'il ne cherche pas à se mettre au foyer, quand je convie une vision périphérique et mobile tout comme chez l'interprète, ainsi mes propres sensations kinesthésiques se trouvent affectées par ce qui se déroule devant moi. Vouloir capter par le regard engage une contradiction: le sensible contenu dans un mouvement échappe à une partie de la vision. Il pénètre le corps par la vue mais ce n'est pas sur ce sens qu'il agit, c'est sur l'ensemble de la sensorialité, toute la corporéité se trouve affectée.

Dans cette phase du processus, le désir de fixer anime mes actions et s'accompagne d'images qui font plus appel à l'état solide que liquide, où la répétition du mouvement se rapproche plus de la notion de forme que de celle de passage ou de parcours.

La découpe¹⁴ versus flux libre

La découpe, un des moyens que j'ai utilisé pour fixer certaines séquences, s'oppose au «flux libre». La découpe travaille par fragment, elle aide le danseur tout comme le chorégraphe à repérer dans le temps et dans l'espace des points mouvements, des concordances. De plus la découpe en travaillant sur des laps de temps plus courts facilite la remémoration. C'est une façon

¹⁴ La découpe est entendue au même titre que «faire du découpage», c'est-à-dire découper en petits morceaux la phrase dansée, à la fois pour lui donner permanence et pour l'organiser dans le temps et l'espace. Il est clair que ces morceaux de mouvements doivent ensuite être recollés pour s'enchaîner et faire un tout.

de travailler qui est relativement courante, que j'ai utilisée pour fixer *tours et détours*, à 11 heures du soir et *séquence brosse*, et qui n'a pas été questionnée. Mais il devient évident que découper en plus petits morceaux une séquence pour la fixer, cela veut dire, avoir la possibilité de l'arrêter à différents moments de son déroulement, et donc, d'introduire dans la phrase dansée des qualités propres au flux contrôlé.

La découpe d'une phrase pour la rendre répétable, freine continuellement la mouvance interne de celle-ci. Au lieu de se concentrer sur le trajet d'une mobilité, sur ses passages, ses parcours, elle travaille beaucoup plus à repérer «une succession de positions-instant, comme une position de points fixes, (qui) débouche, corporellement parlant, sur un contrôle du flux.»¹⁵. Cette façon de procéder s'oppose avec force au flux libre qui travaille avant tout un mouvement «déclaré indivisible»¹⁶.

«vous ne pouvez pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps, c'est-à-dire avec des coupes immobiles ... De deux manières vous ratez le mouvement. D'une part vous avez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. D'autre part vous aurez beau diviser ou subdiviser le temps, le mouvement se fera toujours dans une durée concrète.»¹⁷

Mes premiers gestes, actes et tentatives pour rendre la séquence «répétable», en la découpant en petits morceaux, entrent en contradiction avec la corporéité qui a été travaillée antérieurement. Des simples directives qui, de prime abord, n'ont pas l'air de s'adresser directement aux corps, sont porteuses, avec force, de toute une corporéité. Il est donc curieux de constater que de la même manière que les chemins empruntés par le chorégraphe pour communiquer un mouvement

¹⁵ Aurore Després, *Travail des sensations*, op. cit. p:289.

¹⁶ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Oeuvres PUF, Paris, 1959, p:1377, cité dans Aurore Després, *ibid.*, p:289.

¹⁷ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983, p:9-10, cité dans Aurore Després, *ibid.*, p:290.

sont porteurs de toute une esthétique, les chemins que le chorégraphe emprunte pour rendre un moment instable plus stable sont également porteurs de toute une esthétique, qui impliquent et affectent une façon d'être. La sensorialité développée est ainsi continuellement rejouée, réaffectée à tout moment du processus de création. Elle ne peut-être perçue comme acquise ni par la chorégraphe ni par les interprètes.

Circulation

Chacune des séquences possède ses propres fluctuations internes. Si certaines sections se sont cristallisées avec une certaine difficulté, particulièrement celles qui jouaient avec une mobilité interne, d'autres se sont fixées avec plus de facilité. Les séquences formées à partir de la notion de tâche - *overdose* et *toucher impossible*, ont trouvé une forme finale, à la suite 'd'improvisations réussies', à partir d'une reconnaissance spatiale et d'une coïncidence entre déplacements et actions. Les trajets pour chacune des danseuses ont pu être embrassés d'un seul jet. Ces séquences, comme on l'a vu, ont émergé à partir de consignes d'improvisations qui ont généré des actions du corps et des relations entre interprètes plus concrètes et plus facilement repérables. Pour ces deux sections, la difficulté s'est manifestée davantage dans la capacité de l'interprète de recréer les intentions qui se rattachent aux actions. On se retrouve encore face à cette dialectique qui s'insère entre forme et sensation. On pénètre une histoire fragile, et jamais acquise, qui s'écrit dans le récit de la répétition, dans ce va et vient constant, entre tangible et intangible, entre instabilité et permanence. Car si la coïncidence entre actions et déplacements s'occupent de la forme, les intentions travaillent non seulement les qualités du mouvement mais aussi l'ensemble de la section, en lui conférant son aura, en générant des sensations spécifiques. Dans un premier temps il y a perte des intentions, autrement dit perte du sensible, pour laisser le temps à la forme de trouver une permanence dans le corps des interprètes. Dans un deuxième temps, une fois la forme acquise, tout le sensible qui a conféré à cette section sa dynamique et son aspect insaisissable, ne refait pas automatiquement surface. Le corps en possédant la forme,

s'attache et se rassure à travers elle, et si l'interprète la perçoit comme une finalité, il continue de s'éloigner du sensible. Il s'agit alors de recréer une mobilité interne, en réinjectant dans la séquence une instabilité, à faible dose, mais qui agira beaucoup plus sur le sensible que sur le déroulement même de la section, c'est-à-dire qui agira sans altérer en profondeur le parcours des interprètes. Pour la section *toucher impossible*, j'ai demandé aux danseuses de jouer avec le temps, en leur suggérant de précipiter ou d'étirer le temps avant d'établir un contact avec leur partenaire. Altération qui déjoue les intentions du corps, qui vient effacer l'intention parfois trop visible d'aller vers l'autre et redonne à la séquence sa qualité d'imprévisibilité. Ainsi les danseuses se surprennent tout en surprenant l'autre. Instabilité qui met des danseuses sur le qui-vive en générant une écoute intense qui elle régénère du sensible. Procédure utilisée par de nombreux chorégraphes, qui apportent des changements juste avant l'ouverture du rideau. Pina Bausch peut, par exemple, changer l'ordre de déroulement de l'oeuvre, tandis que William Forsythe demande aux danseurs de modifier la direction d'un enchaînement, d'inverser une phrase en l'exécutant à gauche plutôt qu'à droite. Variations de dernière minute qui déstabilisent les danseurs en intégrant dans le fixe une part d'incertitude et garde l'oeuvre via l'interprétation bien vivante.

«...les savoirs de la composition, leurs passages dans les termes de l'écriture, ne cherchent pas à asseoir des formes établies, normalisantes ou reproductibles: c'est la complexité croissante de leurs instances, dans la manipulation attentive de leur matière délicate que la danse se doit d'avancer sans cesse vers l'insaisissable.»¹⁸

¹⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:240.

CONCLUSION

Le processus de création de *toucher 7x dé-composé* a oscillé entre une phase d'expansion à une phase plus statique, d'une phase d'abandon à une phase de contraction pour finalement trouver une présence, trouver une sorte d'équilibre entre différentes tensions nécessaires à la représentation.

Ces phases qui se sont manifestées à travers le processus, sont également des phases qui ont traversé le corps des interprètes. Mais ce qui a traversé le corps des interprètes s'est avant tout constitué à l'intérieur de ma propre corporéité. Comme s'il y avait non seulement aucune différence entre le corps des interprètes et le corps de l'oeuvre, mais également entre le corps du chorégraphe et le corps de l'oeuvre. Si je percevais facilement que l'émergence du mouvement est sous influence de ma propre 'signature corporelle', je me suis rendu compte que toutes les phases chorégraphiques, la construction, la structure, la composition, la répétition, bref toutes ces tentatives pour relier ou délier les mouvements, pour les organiser afin qu'ils se bousculent ou se rattrapent en libérant des tensions sensibles, se trouvent également sous influence de l'ensemble de ma corporéité.

Le corps du chorégraphe et le sensible qui l'accompagne se reflètent donc continuellement dans l'oeuvre qui agit comme image-miroir. Les textures musculaires se manifestent dans les textures chorégraphiques. Relâchements, tensions, abandons et résistances qui composent la corporéité

du chorégraphe participent autant à l'émergence du mouvement qu'à la composition chorégraphique.

«Car le corps du chorégraphe, bien plus que son nom comme label, est ce qui a constitué le danseur, de même que le danseur a construit la signature chorégraphique à partir de son propre corps.»¹

Tandis que le corps chorégraphique se constitue à même la matière sensible qui compose le corps des interprètes et le corps de la chorégraphe, la sensibilité du corps, elle, se constitue à même la matière qui compose notre monde.

«La matière, sa texture, sa consistance, sa mouvance apparaissent comme le support de l'avènement de toute sensibilité...de même que la sensibilité apparaît comme constitutive de toute matière. Aussi, entre le monde matériel et la matière corporelle, il n'y a pas d'écart mais mille différences qui n'empêchent pas la connexion ou le rapprochement de se faire. Il y a toujours un pli virtuel-actuel entre la matière dite «vivante» et la matière dite «inerte.»²

Transmutation possible qui s'insère au coeur de ma propre sensibilité dans laquelle la matière dite inerte a toujours été porteuse de poésie. Le sensible participe à ces combinaisons multiples, à ces rencontres totalement insensées mais qui créent des affinités entre deux choses qui, de prime abord, ont l'air complètement étrangères l'une à l'autre. La sensorialité contenue dans l'eau, l'air, la lumière, la transparence d'une fenêtre ou l'opacité d'un mur, le son du disque dur ou le craquement d'un oeuf, ont non seulement cette capacité d'agir sur le corps et sur le geste dansant, mais la matière qui les compose s'apparente à la matière qui nous compose.

La sensation, tout en affectant une corporéité essentiellement dansante, affecte également l'être humain dans sa totalité en venant toucher son humanité. La sensation du mouvement, parce qu'elle met avant tout le corps en relation, relation avec soi, avec le monde et avec les autres, retravaillent continuellement une 'géographie des relations'. C'est à travers cette géographie que

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:282.

² Aurore Després, *Travail des sensations*, op. cit., p:311.

notre rapport au monde se ramifie, sur le plan affectif comme sur le plan poétique. D'où la nécessité de ré-explorer sans cesse, d'entretenir ou même d'ouvrir ces chemins relationnels.»³ Chemins relationnels qui se tissent autant avec la planète, l'univers, la matière inerte, qu'avec la matière vivante et évidemment les autres. Les sensations, en travaillant une corporéité réseautique et en circuits, tendent à effacer les différences et les distances qui s'insèrent entre moi et le monde, entre moi et mes semblables. Car nos corps tout en étant à la fois uniques et singuliers, sont également multipliés en six milliards d'exemplaires. Le corps n'est donc plus considéré comme quelque chose de détaché, de séparé, comme quelque chose d'à part, voire même étranger à lui-même, mais au contraire, la sensation replace le corps à l'intérieur d'un réseau dont la complexité nous travaille sans cesse et nous échappe constamment, tout en étant lui-même réseau dont la complexité nous travaille et nous échappe.

Les sensations sont à la fois le coeur, la périphérie et les satellites de mon corps. Elles s'apparentent au monde de l'innommable⁴ et flirtent avec les insaisissables. Sensations, flux, temps, sont de par leurs natures fluants et mouvants, dans cette impossibilité même de les attraper autrement dit de les posséder, on ne peut qu'être ces insaisissables. La pratique dansante opère une transmutation, elle travaille justement à nous faire devenir ces intangibles, corps-flux, corps-circuit, corps-circulation. Tandis que l'écriture, elle, ne peut que travailler l'effleurement, en tentant de rendre un peu plus tangibles ces intangibles, en tentant de donner un semblant de texture à ce qui m'entraîne, à ce qui m'attire tant et m'échappe continuellement.

³ *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p:177.

⁴ *L'innommable* est le titre d'un roman de Samuel Beckett.

BILIOGRAPHIE

Monographies

Després Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine*, Thèse de Doctorat, Université Paris VIII, 1998, 560 p.

Jankélévitch Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 2. La méconnaissance*, Seuil, Paris, 1980, 247 p.

Jankélévitch Vladimir et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, 1978, 317 p.

Laban Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Arles, 1994, 276 p.

Launay Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban - Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1996, 287 p.

Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997, 340 p.

Articles

Benoît Agnès, *Créateurs de l'imprévu* dans *Nouvelles de Danse*, no 32/33.

_____ , *Conversation avec Fewliz Wolfzahn* dans *Nouvelles de Danse*, no 32/33.

_____ , *Conversation avec Alessandro Certini* dans *Nouvelles de danse* , no 32/33.

Bosseur Jean-Yves, *Du jeu à l'écrit ou de l'écrit au jeu* dans *Nouvelles de danse*, no 22.

Dupuy Dominique, *Alchimie du souffle* dans *Marsyas*, no 32, décembre 1994.

Ginot Isabelle, *Dominique Bagouet, La composition comme fonction*, dans *Nouvelles de Danse*, no 36/37.

Godard Hubert, *Le geste et sa perception*, dans «La danse au XXème siècle», Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Paris, Bordas, 1995.

_____, *Le souffle, le lien*, dans *Marsyas* no 32, décembre 1994.

Goulthorpe Mark, *William Forsythe et une architecture de la disparition*, dans *Nouvelles de danse*, no 36/37.

Kuypers Patricia, *De l'improvisation à la composition*, dans *Nouvelles de danse*, no 22, hiver 1995.

_____, *La composition*, dans *Nouvelles de danse*, no 36/37.

Madden Peter, *Effort: sensing, activating, crystallizing*, dans *Recueil de textes, Théorie et observation du mouvement*, enseigné par Gurney Bolster, UQAM, Montréal, automne 1995.

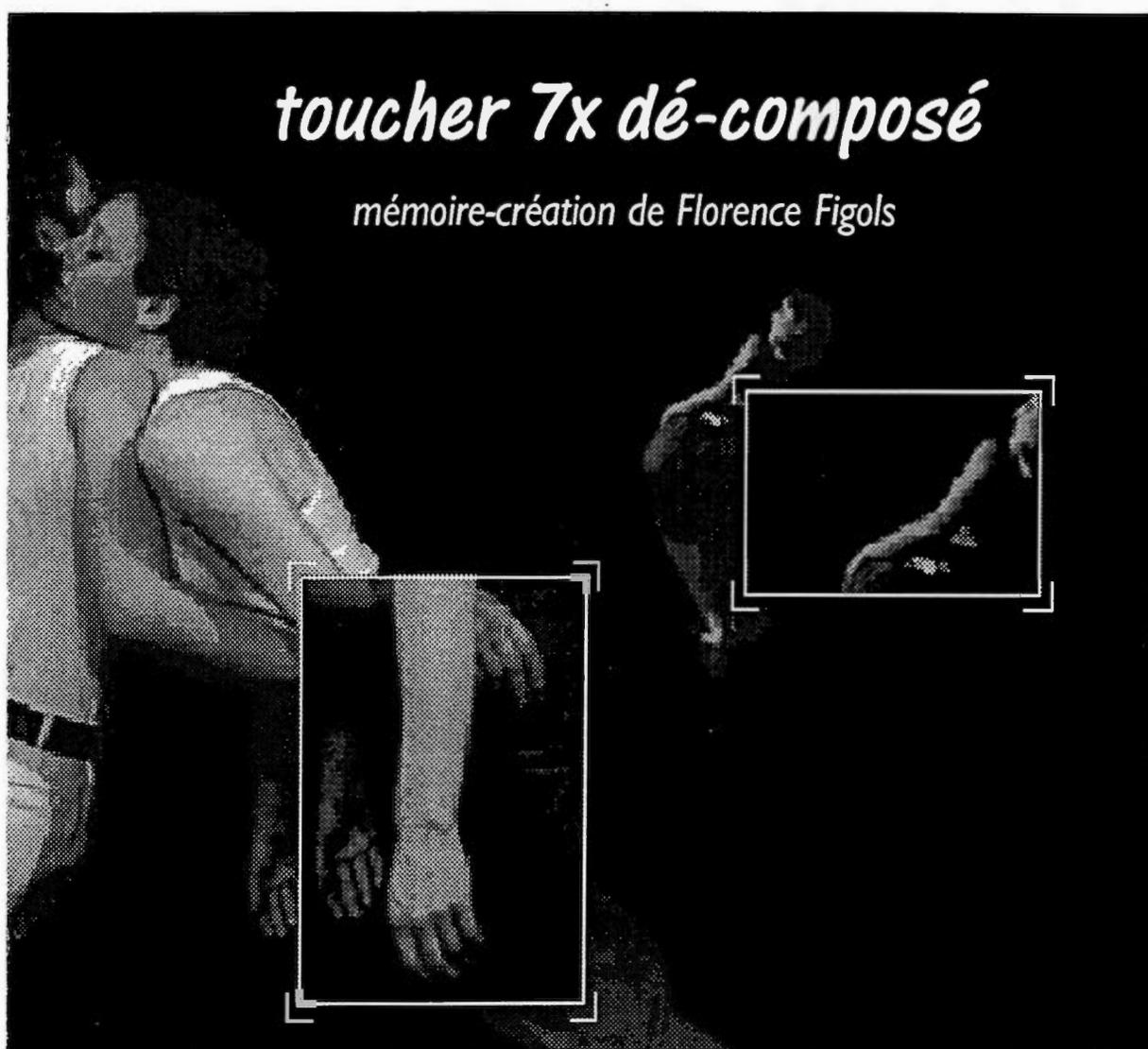
Renz Arco, *Entretien avec Anna Teresa de Keersmaeker*, dans *Nouvelles de danse*, no 36/37.

Dictionnaire

Le petit Robert, Le Robert, Paris, 1980.

ANNEXES

*Le département de danse de l'UQAM présente dans le cadre
de son programme de maîtrise*



à la Piscine-Théâtre du 27 au 31 janvier 1999

toucher 7x dé-composé est une suite de courtes expériences chorégraphiques qui mettent en jeu sensations tactiles et processus de composition.

Avec cette pièce j'ai voulu avant tout explorer d'autres façons d'aborder le travail chorégraphique par rapport à ma façon habituelle. Il s'agissait donc, d'une part, d'impliquer les interprètes dans la construction du langage chorégraphique et d'autre part, de travailler une phrase dansée non pas par ajout de mouvement mais plutôt de laisser une phrase se développer à l'intérieur d'un volume.

C'est donc à l'intérieur des espaces intermédiaires qui relie l'improvisation à la composition que j'ai travaillé chacune des sept séquences. Cet aspect du processus de création constitue le cœur de ma recherche. Comment une séquence se développe-t-elle? Comment et jusqu'où fixer la danse? Ici, aux tentatives de saisir la coïncidence ou de répéter l'accidentel, se juxtapose un jeu de construction et de déconstruction continu.

Exigeant de nombreuses improvisations, un tel mode de processus de création implique directement les interprètes. Celles-ci transforment, alimentent et affectent, selon leur propre personnalité, la matière dansante. J'ai donc questionné la façon dont le geste ou les consignes sont transmises aux interprètes en début de processus. Comment communiquer le mouvement et par quels chemins passer? Qu'est-ce qui est privilégié, la forme ou les qualités, les sensations ou les images?

Entre interprètes et chorégraphe, entre improvisation et composition un questionnement émerge et chaque jour des réponses se font et se refont à même l'acte de chorégrapheur.

toucher 7x dé-composé

<i>chorégraphie</i>	<i>Florence Figols avec la participation des interprètes et de Dany Fortin</i>
<i>interprétation</i>	<i>Ruth Douthwright Elinor Fueter Sara Hanley</i>
<i>répétitrice</i>	<i>Dany Fortin</i>
<i>musique</i>	<i>Morton Feldman, György Ligeti Andreas F. Raseghi et Christian Wolff</i>
<i>bande sonore</i>	<i>Alain Provost</i>
<i>scénographie</i>	<i>Florence Figols et Robert Gautier</i>
<i>costumes</i>	<i>Florence Figols et les interprètes</i>
<i>direction technique et lumière</i>	<i>Robert Gautier</i>
<i>régie</i>	<i>Eddie Massé</i>
<i>photographie et graphisme</i>	<i>Robert Gautier</i>
<i>direction du mémoire</i>	<i>Michèle Febvre et Paul-André Fortier</i>
<i>participantes aux ateliers d'exploration</i>	<i>Marie-Pascale Bélanger, Dany Fortin, Marysole Gagnière, Anne-Marie Jourdenais, Maria Kefirova, Julie Perry et les interprètes.</i>
<i>membres du jury</i>	<i>Michèle Febvre, Paul-André Fortier Sylvie Fortin, Iro Tembeck</i>

J'aimerais tout d'abord remercier mes interprètes, mes directeurs de mémoire et Dany Fortin pour la confiance et la présence qu'ils m'ont témoigné tout au long du processus. Merci également à Eva Kyzirides, Suzy Lovell et Harry Standjofski pour leur complicité et sensibilité artistique. Merci à Misha et Livia pour leur inspiration au quotidien.

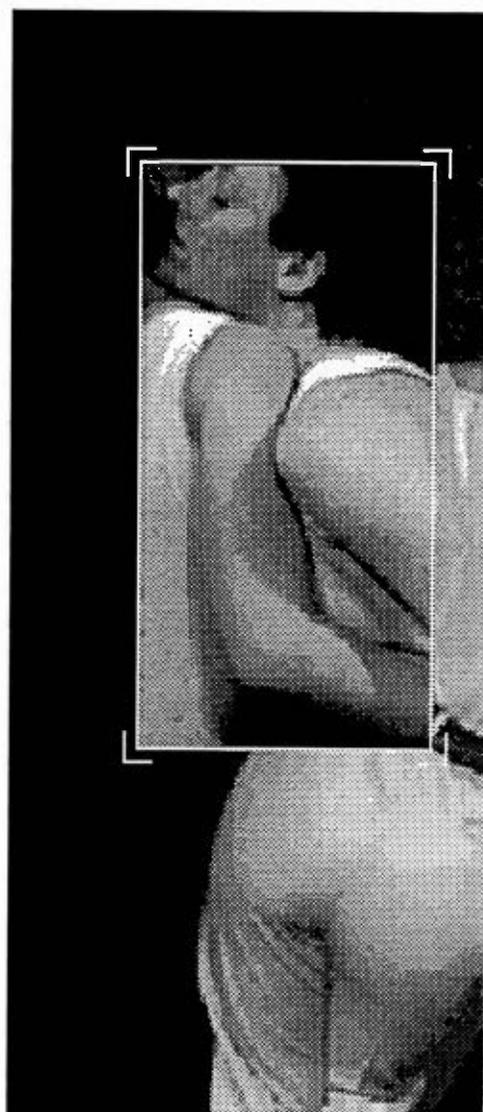
J'aimerais également remercier Annie Brisson, Josée Gagnon, pour leur contribution à la réalisation du projet ainsi que Marie-Stéphane Ledoux, Manon Levac, Louis Pelchat pour leur regard et commentaires.

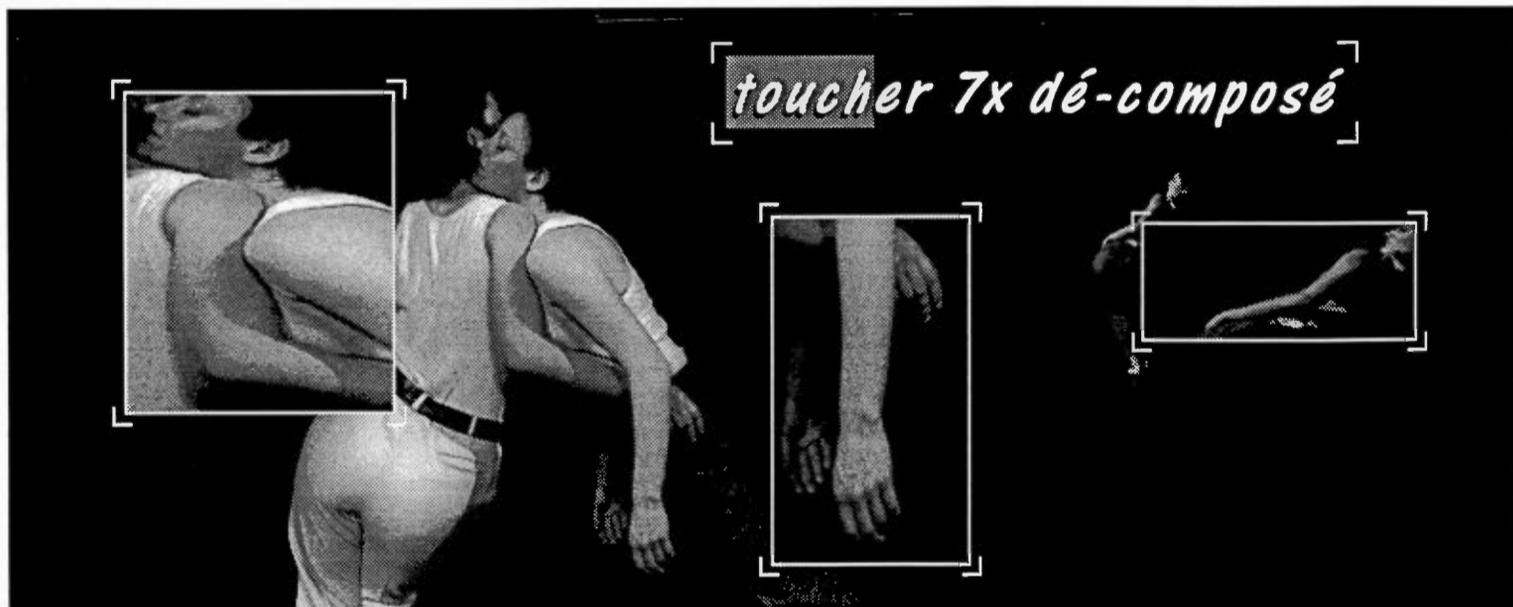
Merci à Marie-Edmée de Brouin et Robert Duguay, du département de danse, pour leur collaboration.

Ce travail a pu être réalisé grâce au support financier du département de danse de l'UQAM.

Cette présentation publique n'est pas un spectacle chorégraphique habituel. C'est l'aboutissement d'une démarche de création et d'interprétation en vue de rencontrer les exigences partielles de la maîtrise en danse de l'UQAM.

Le programme en danse de l'UQAM a comme objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse au Québec.





toucher 7x dé-composé

Le département de danse de l'UQAM présente dans le cadre de son programme de maîtrise
le mémoire-créditation de Florence Figols

toucher 7x dé-composé

interprètes Ruth Douthwright
Elinor Fueter
Sara Hanley
lumière Robert Gautier

du 27 au 30 Janvier '99 à 19h et le 31 Janvier à 18 h

à la Piscine-Théâtre 840 rue Cherrier, métro Sherbrooke / entrée libre / durée: 40 min.



communiqué

Le département de danse de l'UQAM présente ***toucher 7x dé-composé***, mémoire-crédation de Florence Figols à la Piscine-Théâtre située au 840 rue Cherrier, du 27 au 30 janvier 1999 à 19h et le 31 janvier à 18h.

toucher 7x dé-composé est une suite de courtes expériences chorégraphiques qui mettent en jeu sensations tactiles et processus de composition.

Le toucher tout comme l'absence de toucher sont ici le moteur même du mouvement, le centre nerveux de chacune des sept séquences qui composent ce travail.

À cette partition sensible se greffe une exploration des espaces intermédiaires qui relie l'improvisation à la composition. C'est à l'intérieur de ces espaces que chacune des sept séquences a pris forme pour finalement se préciser. Cet aspect du processus de création constitue le cœur de cette recherche. Comment une séquence se développe-t-elle? Comment et jusqu'où fixer la danse? Ici, aux tentatives de saisir la coïncidence ou de répéter l'accidentel, se juxtapose un jeu de construction et de déconstruction continu.

Exigeant de nombreuses improvisations, un tel mode de processus de création implique directement les interprètes. Celles-ci transforment, alimentent et affectent, selon leur propre personnalité, la matière dansante. La façon dont le geste ou les consignes sont transmises aux interprètes en début de processus est questionnée. Comment communiquer le mouvement et par quels chemins passer? Qu'est-ce qui est privilégié, la forme ou les qualités, les sensations ou les images?

Entre interprètes et chorégraphe, entre improvisation et composition un questionnement émerge et chaque jour des réponses se font et se refont à même l'acte de chorégraphe.

toucher 7x dé-composé est une des exigences partielles de la maîtrise en danse. Le jury est composé de Madame Michèle Febvre et Monsieur Paul-André Fortier, qui assurent la co-direction de ce mémoire-crédation, et de Mesdames Sylvie Fortin et Iro Tembeck.