

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES SPATIALITÉS CORPORELLES ET SCÉNOGRAPHIQUES DE *L'HABITER* :
TROIS ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES PRENANT POUR INSPIRATION
TROIS ŒUVRES D'ART VISUEL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
KATIA-MARIE GERMAIN

JANVIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement ma directrice Andrée Martin d'avoir guidé ma réflexion et ma pratique à travers une approche rigoureuse, perspicace et sensible. Je remercie également les membres du jury Danièle Desnoyers et Mario Côté d'avoir assisté aux trois représentations, et d'avoir généreusement contribué aux discussions.

Merci à l'ensemble du personnel du Département de danse de l'Université du Québec à Montréal, ainsi qu'aux organismes subventionnaires des bourses FARE et Pierre-Lapointe pour leur précieux soutien.

Je remercie ma collaboratrice Marie-Gabrielle Ménard pour la confiance, le dévouement, la grande qualité de nos échanges et le plaisir partagé en studio.

Je remercie finalement Olivier Desjardins pour le soutien constant et inestimable, incluant les nombreuses discussions, les questions et les commentaires. Merci de m'aider à mieux comprendre mon engagement dans la pratique, et de m'encourager à suivre la voie de la création.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES TABLEAUX.....	ix
RÉSUMÉ.....	x
CHAPITRE I	
INTRODUCTION.....	1
1.1 Positionnement de ma démarche artistique et motivations.....	1
1.2 Présentation de mon projet de création.....	2
1.2.1 Genèse du projet.....	2
1.2.2 Étude n° 1 : Bettina Hoffmann, <i>La Ronde</i> , 2004.....	7
1.2.3 Étude n° 2 : Djamel Tatah, <i>Sans titre</i> , 2006.....	9
1.2.4 Étude n° 3 : Hans Op de Beeck, <i>Location 6</i> , 2008.....	11
1.3 Concepts-clés.....	13
1.3.1 À propos de l'état de corps.....	13
1.3.2 L'habiter.....	16
1.4 Objectifs-clés et question de recherche.....	19
1.5 Pertinence de l'étude.....	19
1.6 Limites de l'étude.....	20
1.7 Méthodologie.....	21
CHAPITRE II	
REVUE DE LITTÉRATURE.....	24
2.1 L'état de corps.....	24
2.1.1 Corps poétique, corporéité.....	24
2.1.2 <i>États d'être</i>	27
2.1.3 <i>États dansés</i>	28
2.1.4 <i>États de corps de danse</i>	30
2.2 L'habiter.....	32
2.2.1 <i>Être dans l'espace</i>	32

2.2.2	<i>Faire avec l'espace</i>	33
2.2.3	Habiter l'espace scénique.....	34
2.2.3.1	La scène du théâtre.....	35
2.2.3.2	La spatialité.....	36
2.2.3.3	<i>Habiter en danseur</i>	36
2.3	Des pistes de recherche pour les artistes.....	37
CHAPTRE III		
RÉCITS DE PRATIQUE ARTISTIQUE.....		
3.1	Étude n° 1, librement inspirée de l'oeuvre <i>La Ronde</i> de Bettina Hoffmann.	39
3.1.1	Les pauses.....	40
3.1.2	Le choix des objets et des accessoires.....	43
3.1.3	Intégrer le mouvement.....	45
3.1.3.1	Oiseau.....	45
3.1.3.2	Les solos.....	46
3.1.3.3	Philippe.....	48
3.1.4	Travailler en duo.....	49
3.1.4.1	Image/mouvement.....	49
3.1.4.2	Séquence synchro.....	50
3.1.5	L'écriture chorégraphique et la proposition finale.....	51
3.1.6	Conclusion: constats et développement.....	52
3.1.6.1	Le son.....	53
3.1.6.2	La temporalité.....	53
3.1.6.3	Tonicité.....	54
3.2	Étude n° 2, librement inspirée de l'œuvre <i>Sans titre</i> de Djamel Tatah.....	58
3.2.1	Le dispositif : tests préliminaires.....	59
3.2.1.1	Surfaces et supports de projection.....	59
3.2.1.2	La couleur projetée.....	60
3.2.1.3	Le son.....	61
3.2.2	Le mouvement : premières tentatives.....	61

3.2.2.1	Vêtements : la métamorphose.....	62
3.2.2.2	Les personnages sans titre et les gestes inutiles.....	63
3.2.2.3	Le mur et les objets.....	64
3.2.3	Structure et défi.....	66
3.2.4	La proposition finale.....	68
3.2.4.1	Déplier.....	68
3.2.4.2	Les passages.....	69
3.2.4.3	La couleur : sensation et écriture.....	70
3.2.4.4	Explorations et choix finaux.....	71
3.2.5	Conclusions.....	72
3.3	Étude n° 3, librement inspirée de l'œuvre <i>Location 6</i> d'Hans Op de Beeck.	76
3.3.1	Le dispositif : scénographie et lumière.....	77
3.3.2	Premiers mouvements : entrer dans le dispositif.....	78
3.3.2.1	Les feuilles mortes.....	78
3.3.2.2	Image/mouvement.....	79
3.3.2.3	Tâches et positions.....	80
3.3.2.4	Observations.....	81
3.3.3	La construction chorégraphique.....	82
3.3.3.1	La séquence de base.....	83
3.3.3.2	La structure.....	84
3.3.3.3	Le retour des objets.....	86
3.3.4	Le développement des tableaux finaux.....	87
3.3.4.1	Le carrousel.....	87
3.3.4.2	Les objets et le croisé.....	88
3.3.4.3	Les feuilles.....	88
3.3.5	Conclusions et constats.....	90
CHAPITRE IV		
ANALYSE.....		
4.1	Présences et états.....	95

4.1.1	Microvariations et dosages.....	95
4.1.2	Concentration et résonance.....	97
4.2	La temporalité.....	99
4.2.1	Décélération: immobilité et lenteur.....	99
4.2.2	Structures temporelles : l'attente et l'inattendu.....	101
4.3	Lieux et paysages.....	103
4.3.1	La fabrication du lieu.....	103
4.3.2	Lumière, ombre et obscurité.....	105
4.3.3	Immersion et contemplation.....	107
4.3.4	Espaces pluriels.....	108
4.4	Le familier et l'étrange; réalités et fictions.....	109
4.4.1	Fictionnalisations.....	110
4.4.2	Repères et décalages.....	112
4.5	Conclusions.....	114
CHAPITRE V		
DISCUSSION.....		
5.1	Déplacements méthodologiques.....	118
5.1.1	Art visuel et art chorégraphique : transpositions.....	118
5.1.2	Système chorégraphique : posture, écriture, dramaturgie.....	121
5.2	Retour sur la notion de présence.....	125
5.2.1	Présences situées et états de présence.....	125
5.2.2	Effets de présence.....	129
5.3	Des paramètres à approfondir dans une perspective interdisciplinaire.....	133
5.3.1	Le cadre spatial.....	133
5.3.1.1	La lumière.....	134
5.3.1.2	La frontalité.....	137
5.3.2	Le temps.....	139
5.3.2.1	Le cadre temporel : limites et durée.....	139
5.3.2.2	La perception du temps et la lenteur.....	142

5.3.3 L'horizon d'attente.....	145
CONCLUSION.....	150
BIBLIOGRAPHIE.....	155

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Hoffmann, B. (2004). <i>La Ronde</i> . 3 séquences, projection vidéo, 12 minutes, en boucle. Repéré à www.bettinahoffmann.net	7
1.2 Tatah, D. (2006). <i>Sans titre</i> . Huile et cire sur toile. 180 x 320 cm (2 panneaux). Photo Jean-Louis Losi. Djamel Tatah, Adagp, Paris 2013. Repéré à http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/2014/01/07/djamel-tatah-a-la-fondation-maeght-lhumanite-en-question.html	9
1.3 Op de Beeck, H. (2008). <i>Location 6</i> . Installation sculpturale, médias mixtes, brouillard et lumière artificielle, 18 mètres de diamètre x 4 mètres de hauteur (cylindre). Repéré à www.hansopdebeeck.com	11
3.1 Étude n° 1 : Liste des mots-clés.....	55
3.2 Étude n° 1 : Les pauses.....	56
3.3 Étude n° 1 : Séquence synchro.....	56
3.4 Étude n° 1 : Les solos.....	57
3.5 Étude n° 1 : Déplacement de la lampe.....	57
3.6 Étude n° 2 : Liste des mots-clés.....	73
3.7 Étude n° 2 : Déplier.....	74
3.8 Étude n° 2 : Passage.....	74
3.9 Étude n° 2 : Image de paysage.....	75
3.10 Étude n° 2 : Transformation du drap.....	75
3.11 Étude n° 3 : Liste des mots-clés.....	91
3.12 Étude n° 3 : Enfiler la veste.....	92
3.13 Étude n° 3 : Le carrousel.....	92
3.12 Étude n° 3 : Les objets et le croisé.....	93
3.13 Étude n° 3 : Les feuilles.....	93

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Analyse de mes créations antérieures.....	4
1.2 Liste d'œuvres et d'artistes.....	6

RÉSUMÉ

Prenant comme point de départ le corps du danseur dans un dispositif scénographique, ce mémoire-création interroge la dynamique qui unit corps et lieu, dans la création chor ographique. Les concepts d'* tat de corps* et de *l'habiter*  clairent mon processus pratique et réflexif, lui-même guidé par la question : comment créer de nouvelles façons d'habiter l'espace scénique ? Je cherche ainsi à faire des liens entre les spatialités corporelles et scénographiques de l'œuvre de danse et, plus spécifiquement, de ma démarche artistique de chorégraphe-interprète. Ce projet s'élabore dans la réalisation de trois études chorégraphiques prenant pour inspiration trois œuvres d'art visuel. Cette démarche a pour but de mieux comprendre et approfondir mon processus de création et ses liens avec les arts visuels, ainsi que d'observer et préciser mes méthodes de travail. De manière plus générale, elle vise à ouvrir des pistes de réflexion sur la question de l'habiter de l'espace scénique, et sur la façon dont les artistes de la danse appréhendent et investissent l'espace du th tre.

De type autopo t ique, ce projet s'inscrit dans le cadre des recherches qualitatives et se développe à travers l'observation du processus créatif et l'analyse des œuvres cr ees. L'utilisation du récit de pratique et la méthode d'analyse inductive générale me permettent de conceptualiser ma démarche artistique autour de quatre éléments centraux : les qualités de présences et d' tats, la temporalité, la création de lieux et de paysages et le rapport au familier et à l'étrange. De plus, les résultats ouvrent sur le potentiel méthodologique, pratique et théorique d'un croisement entre les codes, les langages et les façons de faire des arts visuels et de la danse. La question de l'habiter est alors revisitée pour interroger, dans une perspective interdisciplinaire, des paramètres susceptibles d'orienter les conduites de l'attention du danseur et du spectateur : la lumière, la frontalité, le cadre temporel, la lenteur et l'horizon d'attente. Cette réflexion soulève des stratégies de composition et d'écriture chorégraphique qui, en faisant le pont avec les arts visuels, m'invitent à repenser l'œuvre de danse.

Mots-clés : Création, danse contemporaine, art visuel, scénographie, état de corps, habiter, présence, espace scénique, interdisciplinarité.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

1.1 Positionnement de ma démarche artistique et motivations

Depuis 2010, ma démarche artistique de chorégraphe-interprète s'intéresse à la perception des formes sensibles. Comment le corps crée-t-il des formes dans l'espace ? Comment sa conscience intervient-elle dans la manipulation et l'organisation de ces formes ? Quels impacts engendre cette rencontre entre corps, formes et espace ? C'est en définissant l'intime relation entre les aspects physiques et visuels de la création que la gestuelle devient pour moi porteuse de sens et parvient à provoquer l'émergence de logiques inusitées. La subtilité, le détail et le raffinement sont au cœur du travail de composition tout comme au cœur du travail corporel des interprètes. Guidée par des principes d'authenticité et de justesse, je m'intéresse à la capacité du danseur de s'approprier ce langage précis jusqu'à générer un état d'écoute et de pleine présence que je nomme « état de corps ». Cette démarche vise la création d'environnements ouverts à l'interprétation, susceptibles de dépayser¹ le spectateur, l'impliquant dans la construction de son imaginaire sensible et poétique.

Dérivée de mon parcours en arts visuels², la création chorégraphique est toujours abordée, plutôt que par sujets ou par thèmes, par la *matière* — le corps, le mouvement — qu'il s'agit de percevoir et de manipuler pour qu'elle génère tranquillement son propre sens. Une démarche sensible et intuitive qui, appuyée par

¹ Par « dépayser », j'entends la possibilité de lui faire perdre ses repères habituels. Par définition : « Déconcerter quelqu'un en le transportant dans un cadre inhabituel, en modifiant ses habitudes » (CNRTL, 2015).

² Après des études collégiales en arts plastiques, j'ai complété en 2007 un baccalauréat en arts visuels à l'Université Laval.

ma volonté de développer un langage chorégraphique personnel, m'a incitée à adopter le rôle de chorégraphe-interprète depuis mes premières créations. Cette double posture me permet de conjuguer deux pôles : le rôle de danseur m'offre une nouvelle voie interprétative fascinante, celle de vivre l'œuvre *de l'intérieur*, alors que le rôle de chorégraphe s'accorde avec mon regard d'artiste visuelle et son attrait pour la forme, m'invitant à prendre une distance et à « voir » l'œuvre afin d'en saisir le sens. La création laisse ainsi presque toute la place à l'expérience du mouvement, vécu dans une négociation et un dialogue constants entre la manipulation et la lecture de mon propre corps.³ Au fil de quelques années de pratique, cette façon d'aborder la création a généré ce constat : l'état de découverte et d'ouverture dans lequel me plongeait chacune de mes créations en danse se traduisait difficilement dans un discours, tout comme le savoir-faire acquis de manière implicite dans mon expérience de chorégraphe-interprète se partageait parfois malaisément avec d'autres. L'œuvre de danse que je produisais m'apparaissait dans une complexité difficilement saisissable par le langage, et mon incapacité à la saisir conceptuellement ne me permettait jamais d'atteindre l'assurance, la satisfaction ou la fierté de sa finalité. Cette prise de conscience a motivé mon désir de mieux cerner ma démarche chorégraphique à travers une problématique artistique de recherche-crédation.

1.2 Présentation de mon projet de création

1.2.1 Genèse du projet

Mon projet s'est développé en faisant un retour réflexif sur ma pratique chorégraphique des cinq dernières années pour en cibler les principales récurrences. Les concepts d'*état de corps*, de *micro-lieu* et de *l'habiter* ont ainsi peu à peu émergé

³ Cette relation particulière sous-jacente au rôle de chorégraphe-interprète est abordée par Claire Rousier (2002) dans son livre *La danse en solo, une figure singulière de la modernité* : « Dans ce travail solitaire, le danseur est à la fois acteur et spectateur de lui-même, explorateur et créateur de sa propre matière gestuelle » (p.8).

d'une réflexion sur les spatialités corporelles et scénographiques qui caractérisent mes œuvres⁴. Parallèlement, à l'été 2014, alors que mes questionnements prenaient forme, je réalisais une étude chorégraphique dans le cadre du séminaire *Atelier-création* de l'UQAM ayant pour titre *À la manière de...*⁵. La consigne initiale consistait à sélectionner l'œuvre d'un artiste — qu'elle soit dansée, visuelle ou autre — et à s'en inspirer pour la création d'une performance chorégraphique. Mon choix s'est arrêté sur l'œuvre vidéo *La Ronde* de l'artiste Bettina Hoffmann : une œuvre, découverte il y a plusieurs années, qui m'apparaît aujourd'hui significative pour ses liens avec les concepts étudiés. Mon exploration s'est donc inspirée de cette œuvre d'art vidéo, et ce court processus a été particulièrement fécond. L'utilisation de ce type de contrainte créative me permettait, contrairement à ma démarche habituelle, de circonscrire des paramètres de travail précis avant même l'expérience du studio. Cela stimulait également mon imaginaire en dirigeant ma pratique vers des éléments inexplorés. Finalement, prenant pour inspiration la démarche de Hoffmann, cette méthode m'invitait à renouer avec le domaine des arts visuels, qui avait constitué ma première approche de la création jusqu'en 2007, et qui influençait depuis ce temps ma façon d'aborder la danse. Ce dialogue me laissait envisager que d'autres formes d'art et d'autres œuvres pourraient nourrir ma réflexion et ma démarche de recherche-création en danse. La pertinence de cette expérience m'a incitée à poursuivre ce type de travail dans le cadre de ce mémoire.

J'ai donc, en premier lieu, constitué un tableau qui retrace les caractéristiques de mes créations antérieures (voir p.4). J'ai pris soin de noter les paramètres scénographiques et corporels que j'avais déjà utilisés, ceux qui revenaient fréquemment et ceux que j'aimerais aborder pour une première fois ou approfondir davantage.

⁴ Le cheminement de cette réflexion sera présenté au point 1.3 (p.13) à travers la mise en relation des concepts-clés.

⁵ Ce séminaire (DAN7221) était enseigné par Danièle Desnoyers.

Tableau 1.1 Analyse de mes créations antérieures

	FOLDS (2014)	Aube (2012)	Y demeurer (2010)	II II (2010)	Deux (2009)	octobre. (2009)	Five minutes fifty-three (2008)
Interprètes	Solo + 1	5 interprètes féminines (duos)	Duo féminin	Quatuor féminin	Duo féminin	Duo homme et femme	Solo
Durée	30 minutes	30 minutes	15 minutes	30 minutes	10 minutes	6 minutes	6 minutes
Scéno	MATIÈRES Tulles suspendus du plafond, projection vidéo, caméra, jeux de lumières/ombres, couleurs chaudes/froides	MATIÈRES Tissu rectangulaire au sol, imprimé fleuri	MATIÈRES Tissu rectangulaire au sol, imprimé fleuri	MATIÈRES -	MATIÈRES -	MATIÈRES -	MATIÈRES -
	COSTUMES Pantalons longs foncés, chemises	COSTUMES Robes couleurs terre	COSTUMES Robes sans manches et manches courtes	COSTUMES Robes sans manches et manches courtes	COSTUMES Robes manches courtes	COSTUME Chandails à capuchons à manches longues, rose-rouge	COSTUMES Robe sans manches rose-rouge
	MUSIQUE Planant	MUSIQUE Notes de piano, rythme dissonant	MUSIQUE Musique ambiante, vrombissement	MUSIQUE Ambiante	MUSIQUE Rythme répétitif, musique ambiante	MUSIQUE « mélodie » sombre, bruits	MUSIQUE Répétitif, électronique
	ESPACE Centre, idée de profondeur, moyenne kinesphère	ESPACE Sur et autour du tissu, petite kinesphère, lumière qui encadre le tissu, noirs qui ponctuent l'action	ESPACE Relation entre ce qui est sur le tissu, ce qui est à l'extérieur, lumière qui encadre le tissu	ESPACE Chaque duo dans son espace	ESPACE Lumière qui entoure les interprètes	ESPACE -	ESPACE Lumière qui suit le mouvement, petite kinesphère
Corps/mouvement	Lenteur, transferts de poids – limite de l'équilibre, synchronisme, canon, répétition accélère/décélère mouvement continu, debout, détail, précision, subtilité	Duos, regards indirects, contrepoids, petits gestes, synchronisme, ressemblance entre les interprètes, mains, proximité, détail, précision, subtilité	Synchronisme, ressemblance, contrôle/relâché mouvements au sol, contraste rapide/lent, attraction/répulsion, détails	Dialogue entre les duos/ mouvements qui se répondent, mouvements dirigés par la tête, détails, action/réaction	Épaules renfrognées, mouvements centripètes, regard vers soi et au sol, corps en attente, pauses, action/réaction, pulsion/impulsion	Jeu de formes /composition dans la gestuelle	Travail des mains, complexité dans la gestuelle, détail, subtilité
Mots-clés (textures, couleurs, sensations, expressions, concepts)	Soi, multiplication, plis/replis, dialogue, obscurité, trompe l'œil, jeu 2D/3D, couleurs neutres, hypnotisant, temps suspendu, répétition, chaud/froid	Double, identité, ressemblance, perception, subtilité, échanges de rôles, perte de repères, vide, étrangeté, cinéma, jeu avec le temps, subtilité, états de corps, enveloppant/dissonance	Errance, lieu inconnu, synchronisme, paysage, lâcher-prise	Espace entre, densité	Petits gestes, perte d'identité, errance, en attendant Godot	automne	Dialogue avec soi-même, langage non-verbal, langage des mains, énergétique, vif

Simultanément, j'ai constitué un corpus d'œuvres — principalement visuelles — qui m'interpelaient pour leur résonance avec les trois concepts choisis (voir p.6). Ma volonté de demeurer dans un stade de recherche, à l'abri des contraintes habituelles de diffusion et de production, m'a incitée à élaborer mon projet à travers des études chorégraphiques. À partir du corpus d'œuvres initial, j'ai donc sélectionné trois œuvres qui me serviront d'inspirations pour la réalisation de trois études⁶ : l'œuvre vidéo *La Ronde* (2004) de l'artiste berlinoise Bettina Hoffmann (à l'origine de ce projet) ; l'œuvre picturale *Sans titre* (2006) de l'artiste français Djamel Tatah ; et l'installation sculpturale *Location 6* (2008) de l'artiste belge Hans Op de Beeck. Guidée par l'analyse de mes créations antérieures, j'ai choisi, à partir de chacune de ces œuvres, des paramètres scénographiques, esthétiques et corporels qui me serviront à la fois de points de départ et de contraintes pour stimuler le travail en studio. De plus, un paramètre scénographique sera commun à chacune des études : la présence d'une ou de plusieurs source(s) lumineuse(s). Ce choix a été motivé par ma prise de conscience du rôle significatif de la lumière dans chacune de mes créations antérieures. En plus de permettre de découper l'espace de la représentation, la lumière suggère une attention particulière à l'œuvre, à la fois pour le spectateur et pour le performeur. Selon son intensité et son orientation, elle peut réduire le champ de visibilité du danseur (ou du public), lui permettant de s'immerger dans l'espace environnant immédiat en diminuant les stimuli extérieurs. La lumière m'apparaissait donc comme un élément important à observer et explorer en relation avec les concepts abordés, qui contiennent en eux-mêmes une forte dimension spatiale.

⁶ À cet égard, je précise que mon processus créatif se distinguera de celui de la *citation* (« phrase chorégraphique, musicale, plan cinématographique, etc., inséré dans une création d'un artiste sans qu'il en soit l'auteur » [Larousse, 2015]) ou de la *relecture* (« action de relire [interpréter] une seconde fois ou d'un autre point de vue » [Larousse, 2015]). Tel qu'indiqué, les œuvres initiales seront utilisées pour m'inspirer certains paramètres de départ. La création qui suivra sera libre de s'éloigner du propos ou de l'essence de ces œuvres.

Tableau 1.2 Liste d'œuvres et d'artistes

Peinture et dessin
<ul style="list-style-type: none"> - Adrian Ghenie, <i>Pie fight interior</i>, 2014 - Betty Goodwin, <i>Transpercer</i>, 1994 - Djamel Tatah, <i>Sans titre</i>, 2006 - Joshua Flint - Kiki Smith - Le Caravage - Michaël Borremans, <i>Beard</i>, 2010 - Xue Ruoze, <i>Cancelled Landscape</i>, 2015 - Zhang Xiaogang
Vidéo / audio
<ul style="list-style-type: none"> - Bettina Hoffman, <i>La Ronde</i>, 2004 - Bill Viola, <i>The Quintet of the Astonished</i>, 2000 - Julie Favreau, <i>Leur cinéma</i>, 2010 - Kerry Tribe, <i>Here and elsewhere</i>, 2002 - Magalie Babin, <i>Bruits de fond</i>, 2011 - Olivia Boudreau, <i>L'Étuve</i>, 2011
Sculpture et installation
<ul style="list-style-type: none"> - Berlinde de Bruckere, <i>Caroline</i>, 2001, <i>Les Deux</i>, 2001 - David Altmejd, <i>Le flux et la flaque</i>, 2014 - Hans Op de Beeck, <i>Location 6, Lounge, Still Lifes, Vanitas</i> - Isaac Cordal - Jan-Peter E.R. Sontag, <i>Gamma Vert</i>, 2013
Photographie
<ul style="list-style-type: none"> - Bernard Faucon, <i>La Dix-neuvième Chambre d'amour</i>, 1986, <i>Les papiers qui volent</i>, 1980 - Boe Marion - Eija-Liisa Ahtila, <i>Where is where</i>, 2008 photographié par Marja-Leena Hukkanen - Nygårds Karin Bengtsson - Thomas Demand, <i>Vault</i>, 2012
Installation/performance
<ul style="list-style-type: none"> - James Turrell - Janet Cardiff - Rafael Lozano-Hemmer, <i>Pulse room</i>, 2006 - Ragnar Kjartansson, <i>Bonjour</i>, 2015
Performance, danse, théâtre
<ul style="list-style-type: none"> - Daniel Jeanneteau, <i>Quelqu'un va venir</i> (mise en scène Claude Régy) - Linda Gaudreau - Manon de Pauw - Meg Stuart - Michèle Anne De Mey - Robert Lepage - Romeo Castellucci - Stéphane Gladyszewski

1.2.2 Étude n° 1 : Bettina Hoffmann, *La Ronde*, 2004



Figure 1.1 Hoffmann, B. (2004). *La Ronde*. 3 séquences, projection vidéo, 12 minutes, en boucle. Repéré à www.bettinahoffmann.net

Dans une des vidéos du triptyque *La Ronde* de Bettina Hoffmann, six personnages sont assis autour d'une table où l'on trouve des objets qui rappellent la scène d'un déjeuner : un couvert, des litres de lait et de jus d'orange, des biscuits, du sucre, etc. Chaque individu est immobilisé dans une posture singulière alors que la caméra filme la scène en se déplaçant autour de la table dans un mouvement circulaire. L'image laisse entrevoir une pièce étroite de couleur pâle, dans un décor épuré. La vidéo répète en boucle sa trajectoire, sans que nous percevions le moindre mouvement des corps. Cette œuvre s'inscrit dans une recherche de l'artiste, amorcée par la photographie, qui explore l'idée d'arrêter le temps en figeant le mouvement. Ainsi elle a photographié puis filmé des images où les personnages sont immobilisés dans l'action : « Ils semblent interagir les uns avec les autres alors qu'en réalité ils s'ignorent » (Fraser, 2004). L'artiste utilise des objets et des situations de la vie quotidienne qui comportent un potentiel narratif, toutefois en figeant l'image elle génère ambiguïté et tension (psychologique et physique). La vidéo est aussi détournée de sa fonction initiale qui vise à capter le mouvement : c'est le mouvement de la caméra que l'on suit, et l'immobilité de la scène que l'on ressent.

Plusieurs idées m'ont interpellée face à cette œuvre : figer le temps dans un art de l'éphémère, générer tension et vulnérabilité par l'immobilité, détourner l'utilisation

d'objets et de situations de la vie quotidienne. Comme points de départ et d'inspiration pour ma première étude chorégraphique, j'ai retenu l'immobilité, les positions des personnages de Hoffmann ainsi qu'une scénographie incluant une table, une chaise et des objets qui rappellent la scène d'un déjeuner. Je souhaite explorer ce lieu restreint et finement mis en scène afin d'observer les relations qui se créent entre le(s) corps et les objets (et entre les corps eux-mêmes) à l'intérieur d'une suite de poses — voire de pauses⁷ — maintenues dans la durée. Comme source lumineuse, une lampe sur pied sera dirigée vers la table. Celle-ci pourrait permettre de circonscrire l'espace de l'action, mais également de travailler le rapport au temps par l'utilisation de l'obscurité : les gestes seraient suspendus dans l'immobilité lorsqu'éclairés, alors que les changements de position se feraient dans le noir. En plus d'occuper le rôle de chorégraphe-interprète, j'envisage de travailler cette proposition avec une deuxième interprète qui contrôlerait d'abord la lumière avant de se joindre à l'action pour un travail en duo.

⁷ Dans son livre *L'impossible image*, qui tisse des liens entre la photographie et la danse, Michelle Debat (2009) présente la *pause* comme une image-temps qui ouvre à d'autres temps, à d'autres espaces : « Si la pose a parfois à voir avec l'attitude [...], la pause en revanche travaille avec la matière, l'énergie, le potentiel d'expression que le corps diffuse entre deux mouvements, cette qualité du passage entre deux états déjà vibratoires et qui définit l'être du moment » (p.31).

1.2.3 Étude n° 2 : Djamel Tatah, *Sans titre*, 2006



Figure 1.2 Tatah, D. (2006). *Sans titre*. Huile et cire sur toile. 180 x 320 cm (2 panneaux). Photo Jean-Louis Losi. Djamel Tatah, Adagp, Paris 2013. Repéré à <http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/2014/01/07/djamel-tatah-a-la-fondation-maeght-lhumanite-en-question.html>

Le travail pictural de Djamel Tatah est caractérisé par la représentation de figures humaines grandeur nature dans de grands espaces colorés, peints en aplat. Dans *Sans titre* (2006), quatre corps jumeaux, d'un âge se situant entre l'enfance et l'adolescence, apparaissent dans la toile en position debout. Chacun d'eux affiche une posture particulière. Les trois premiers corps sont rapprochés tandis que le quatrième s'éloigne des autres et regarde vers le spectateur. Les vêtements (vestes et pantalons longs) sont de couleurs sombres et l'arrière-plan est d'un bleu uni. Dans les visages, des teintes bleuâtres soulignent les ombres, en contraste avec la blancheur de la peau. Pouvant être qualifié comme un univers silencieux et habité (Le Hars, 2013), le travail de Tatah présente des êtres humains désincarnés, pensifs, « errant dans le non-lieu de la toile, en dehors du temps » (Houeix, 2008). Les personnages et le fond

apparaissent sur un même plan, par l'épuration des formes et l'absence de variation dans la couleur d'arrière-plan. Néanmoins, les toiles suggèrent une impression de profondeur dans l'espace et le temps : « Ils produisent la sensation d'un champ d'une profondeur immense, de même la couleur abstrait l'œuvre de toute situation historique et géographique. Il n'y a pas de lieu et il n'y a pas d'heure » (Arts actuels, le magazine des arts contemporains, 2013).

Bien que j'aie choisi l'œuvre *Sans titre* de 2006 pour ma deuxième étude chorégraphique — notamment pour l'emplacement et les postures des corps dans l'espace, le choix de la couleur et les regards des personnages —, l'ensemble du corpus d'œuvres de Djamel Tatah m'a interpellée⁸. J'en retiens la pudeur, la retenue et l'introspection dans l'expression des personnages, l'errance, les sentiments de solitude et de mélancolie, mais également et surtout le rôle de la couleur, susceptible de plonger le corps dans un état et un lieu ouverts, un *non-lieu*, un lieu *en dehors du temps*. Pour travailler la couleur dans ma proposition chorégraphique, j'envisage l'utilisation d'un projecteur vidéo comme source lumineuse. Celui-ci projetterait une lumière colorée qui recouvrirait l'espace. La partition vidéo serait constituée d'un long plan qui passerait très graduellement d'une couleur unie à une autre. La gestuelle serait, elle aussi, réalisée en « aplat », c'est-à-dire tout en lenteur, sans accent ni contraste, comme une lente progression d'un mouvement à l'autre. Cette progression pourrait également se retrouver dans un changement de costume qui soulignerait le passage d'un « personnage » à l'autre. L'action se déroulerait sur une musique très minimaliste, voire en silence. Dans ce solo où j'occuperai le rôle de chorégraphe-interprète, je souhaite que la couleur, la gestuelle et le costume subissent une lente et constante métamorphose.

⁸ Je relève plus particulièrement les œuvres intitulées *Sans titre* de 2003, 2005, 2008 et 2012.

1.2.4 Étude n° 3 : Hans Op de Beeck, *Location 6*, 2008



Figure 1.3 Op de Beeck, H. (2008). *Location 6*. Installation sculpturale, médias mixtes, brouillard et lumière artificielle, 18 mètres de diamètre x 4 mètres de hauteur (cylindre). Repéré à www.hansopdebeeck.com

Location 6 est une installation sculpturale d'envergure qui utilise la technique du trompe-l'œil. De l'extérieur, on aperçoit une large structure de bois de forme circulaire d'où émerge un corridor d'entrée. Lorsque le visiteur pénètre cette

structure, il se retrouve dans une pièce vitrée qui offre une vue panoramique sur ce qui semble être un paysage extérieur. De l'autre côté des vitres, on voit une plaine de neige immense dans un climat brumeux, un ciel nuageux et quelques arbres de couleur grise. Dans la pièce, tous les éléments sont d'un monochrome gris-blanc et un espace est aménagé au centre pour permettre au spectateur de s'asseoir. *Location 6* veut troubler toute idée de perspective ou de limite. L'artiste joue avec les perceptions du spectateur et bouleverse les repères. Il présente des environnements que le public sait fictifs, construits et mis en scène, mais auxquels il est possible de croire, invitant ainsi à se poser la question de la réalité et de la fiction. Il montre au spectateur des lieux, des moments et des personnages identifiables, quoiqu'inexistants. Op de Beeck explore les grandes problématiques de notre rapport au temps, à l'espace et à l'autre, usant des thèmes de la disparition des distances, la désincarnation de l'individu et l'abstraction du temps (Ting, 2011).

C'est d'abord la référence au paysage — à la fois représentation et expérience sensible du sujet en relation avec ce qui l'entoure (Grout, 2004)⁹ —, qui m'a interpellée pour réaliser ma troisième étude chorégraphique. Ainsi je souhaite que ma proposition évoque une nature construite, fabriquée. À ce stade-ci de mon projet, je songe à couvrir le sol de feuilles d'arbres séchées peintes en blanc. Le danseur serait quant à lui habillé de vêtements pâles. Dans la gestuelle, je m'intéresserai aux idées de contemplation et de trompe-l'œil, mais également à la question des distances, soit entre un corps et un environnement, entre un corps et un autre ou entre une intention de bouger et l'exécution d'un mouvement. Un intérêt particulier sera porté au regard dans une volonté de passer du *regarder* au *voir* comme activité non objectivante : « ne rien regarder, ne pas appuyer son regard sur les choses, ne pas chercher à les percer, fait en contrepartie qu'il n'y a pas de limite dans son champ de vision et ce ne

⁹ « Peut-on l'aborder [le paysage] comme un état particulier de notre corps en lien avec le monde? » (p.48). Une question que pose Catherine Grout (2004) dans une réflexion philosophique et artistique sur la notion de paysage.

sont pas seulement ses yeux mais aussi son corps qui voit » (Grout, 2004, p.82). La nature de la source lumineuse reste à confirmer, de même que le nombre de danseurs. J'envisage également la possibilité, pour cette étude, d'occuper uniquement le rôle de chorégraphe en travaillant avec un(e) ou deux interprètes.

1.3 Concepts-clés

Deux concepts-clés guideront mes réflexions dans la réalisation de ces études chorégraphiques¹⁰ : l'état de corps et l'habiter, ce dernier faisant également intervenir la question du lieu. La mise en relation de ces concepts retrace le cheminement de ma pensée depuis le début de mon parcours à la maîtrise, qui découle à la fois de l'observation de ma démarche et de mes recherches théoriques. Alors que la question des statuts du corps¹¹ alimentait au départ mes réflexions, la question du rapport au lieu s'est peu à peu insérée dans mes recherches en constatant l'influence grandissante de la scénographie dans mon processus.

1.3.1 À propos de l'état de corps

Mon passage des arts visuels vers la danse est motivé par le choix du corps comme objet et sujet de l'œuvre ; le corps comme outil de sensation et de connaissance.¹² Au sein de mes réflexions sur le corps, le concept d'état de corps est apparu comme révélateur de l'état d'ouverture, d'écoute et de pleine présence que je ressentais, dans la création et la manipulation du mouvement. En même temps, il référait à cette *texture* ou *enveloppe* intangible qui semblait émaner du corps, aux dires des

¹⁰ Ces deux concepts seront également approfondis au chapitre II (p.24).

¹¹ Philippe Guisgand (2012) définit cette question comme « la façon dont le chorégraphe conçoit et utilise le corps, et la manière dont ce statut se rend lisible sur scène pour le spectateur » (p.237).

¹² Ce choix du corps comme médium fait écho à ma conception de l'œuvre comme un vaste champ d'expérience sensible ouvert à l'interprétation tout au long de sa création. C'est dans les écrits de la chercheuse Danielle Boutet (2014) que j'ai trouvé des pistes de réflexion pour éclaircir ma propre conception de l'art. Dans une série de textes intitulés *L'expérience artistique*, elle met en lumière une vision de l'art comme expérience de signifiante et mode de conscience.

spectateurs de mon travail. Mes recherches sur ce concept m'ont permis de rendre compte de sa complexité, tant il fait appel aux dimensions profondes et singulières de l'être. Dans le milieu de la danse contemporaine, l'utilisation de cette expression fait référence à l'idée d'une expérience englobante de l'individu :

Les « états de corps » interrogent alors, d'une part, les techniques sophistiquées de la danse et, d'autre part, le corps organique et interne capable d'expressivité, sans toutefois que ni le champ politique, ni le matériau idéologique, ni le champ générique, individuel, personnel ou identitaire ne soient laissés pour contre. (Febvre et Massoutre, 2012, p.32)

Le théoricien du mouvement Hubert Godard (1995), dans son analyse fonctionnelle du mouvement dansé, abonde en ce sens lorsqu'il relie la question de l'état de corps à la « fonction tonique ». Celle-ci concerne l'acquisition de notre verticalité en lien avec notre histoire affective et relationnelle. La fonction tonique détermine les mouvements intrinsèques du corps en réponse à la gravité et est porteuse de notre rapport au monde. Godard situe ainsi le concept d'état de corps dans sa dimension ontologique.

Dès 1997, la théoricienne et historienne de la danse Laurence Louppe présente l'état de corps comme une notion centrale de la création chorégraphique, faisant référence aux turbulences et aux tensions qui se développent dans l'expérience du corps et du mouvement. L'état de corps se situe dans une réflexion plus large sur ce qu'elle nomme *corps poétiques*, soit ces *autres* corps possibles convoqués par le chorégraphe pour se délivrer de l'idée d'un corps absolu. Comme le présente l'auteure, les chorégraphes de la modernité, en quête de leur unicité, se sont peu à peu détournés du modèle anatomique pour tenter de réinventer la définition du corps. Ainsi Louppe amorce une réflexion sur l'idée d'un corps qui s'affranchit de ses frontières, un corps *dilaté*, un *corps ouvert*. C'est notamment cette « subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de corps » (Bernard, Nioche et Perrin, cité dans Perrin, 2006a, p.101) engendrée par la danse qui a conduit le philosophe Michel Bernard à préférer le terme

« corporéité » (Perrin, 2006a), faisant référence au corps compris comme une matière vivante et en mouvement. Alors que le mot *corps* suppose une réalité anatomique « universelle, permanente, une et autonome » (Bernard, 2001, p.86), la *corporéité* se rapproche davantage de l'événement ou du phénomène, comme un « spectre sensoriel et énergétique d'intensités hétérogènes et aléatoires » (Bernard, 2011, p.71). À défaut de pouvoir définir le corps comme un objet malléable et universel, il s'agit désormais de tenter de saisir les dynamiques à l'œuvre, de comprendre ce corps en devenir, ou ce *devenir-corps*, pour reprendre les termes de Louppe (1997). C'est donc au sein de ces dynamiques complexes et parfois difficilement exprimables que pourrait se loger l'expression état de corps dans la danse, faisant référence à ce caractère « illimité » du corps.

De nos jours, des chercheurs continuent d'interroger la multiplicité des dimensions (ontologique, physique, affective, cognitive, identitaire, technique, etc.), impliquées dans l'état de corps (Febvre et Massoutre, 2012). Qu'il soit défini par « l'ensemble des tensions et intentions qui s'accroissent intérieurement et vibrent extérieurement » (Guisgand, 2012, p.33), ou par l'activation d'un réseau qui sollicite à la fois l'émotion, l'attention, la perception et l'action (Harbonnier, 2012, p.52), l'état de corps implique une dynamique relationnelle complexe. Pour certains artistes du mouvement, l'état de corps, ou plus précisément le passage d'un état à un autre, est étroitement lié à l'émotion et apparaît comme une alternative au travail sur la forme (Gravel, 2012, Stuart, 2010). Tout comme le concept de présence (Bienaise, 2008), l'état de corps sollicite chez le danseur un processus de changement d'attention : un état de réceptivité, de concentration, lié à la conscience du faire (Guilmaine, 2012). Contrairement à la présence toutefois, l'état de corps pourrait nécessiter un processus de lâcher-prise au niveau intellectuel, une façon de « laisser le corps prendre le dessus » (Harbonnier, 2012, p.51). Andrée Martin (2012) expose d'ailleurs le mécanisme du ressouvenir activé dans l'état de corps, qui permet au danseur, par un processus de l'ordre de l'intention et de l'attention, d'entrer en relation avec ce qui

s'est conservé en lui : « C'est là un phénomène qui travaille magnifiquement du dedans, dont on ne connaît pas précisément toutes les articulations, mais qui permet à l'interprète de générer par lui-même images et sensations et ce, uniquement par la convocation des expériences passées et du souvenir » (p.55). Si la dynamique interne du danseur est indéniablement génératrice de l'état de corps, ce dernier n'est pas sans faire appel également à une dynamique relationnelle sujet-environnement. En effet, la perception qu'a le danseur de l'espace qui l'entoure influence sa gestuelle, et cette gestuelle informe le lieu créé par l'œuvre. En m'interrogeant sur la dynamique de l'état de corps propre à ma démarche, cette relation m'est apparue de plus en plus importante. Car cette couche de sens et de profondeur qui émane de la corporéité dansante semble aussi s'élaborer, à l'intérieur de mes créations, dans une façon singulière de concevoir l'espace et d'habiter le lieu.

1.3.2 L'habiter

Mes créations ont en commun la volonté de délimiter un lieu au sein de l'espace de la représentation : un micro-lieu fictif, inventé par et pour l'œuvre, à l'intérieur du théâtre. Alors que les lieux de mes premières pièces étaient circonscrits par des frontières imaginaires, mes plus récentes créations ont trouvé appui sur l'intégration d'éléments scénographiques, offrant un repère au corps pour situer visuellement cet espace qu'il *habite*. C'est en découvrant le travail de la chercheuse Julie Perrin que le choix de ce terme a pris tout son sens. Introduisant le concept de *l'habiter* dans le milieu de la danse, elle en propose une définition intéressante : « Habiter n'est pas se loger, ni résider, ni établir sa demeure. Habiter, c'est construire un mode d'occuper le lieu et inventer une façon propre d'être à l'espace » (Perrin, 2012, p.256). L'habiter concerne donc la question de la pratique des lieux, d'un *faire avec l'espace*. En même temps que cette notion fait référence à une *manière d'être* du corps — rejoignant le concept d'état de corps dans sa dimension ontologique —, elle se lie à l'habitat, et donc à l'espace occupé par l'humain. Cet espace est compris comme

anthropologique, construit par et pour l'expérience, impliquant à la fois une présence à soi, une présence à l'autre et une présence au lieu. Marion Segaud (2012) définit l'habiter comme cette action de « tracer un rapport au territoire en lui attribuant des qualités qui permettent à chacun de s'y identifier » (p.70). L'espace est donc appréhendé différemment et prend une signification singulière selon les pratiques effectuées : « la question de l'habiter ne peut plus être posée d'une seule modalité d'être avec l'espace, mais de multiples rapports à l'espace, mis au jour selon les intentionnalités et les pratiques » (Stock, 2007, p.111). Le géographe Mathis Stock, dans ses questionnements sur l'habiter comme pratique des lieux, valorise cette conception de l'espace comme condition et ressource de l'action — plutôt que comme étendue, contenant ou surface.

C'est donc à la fois les domaines des sciences humaines, de l'urbanisme et de l'architecture qui se sont penchés sur la question de l'habiter. Ils ont développé un champ d'étude qui a conduit à repenser la relation entre l'être humain et le lieu, et à considérer la façon dont le lieu s'imprègne du corps et, inversement, le corps s'imprègne du lieu. Poursuivant ce raisonnement, l'historien et danseur Mark Franko conçoit le corps comme un *lieu pratiqué par l'espace* : « Le corps construit l'espace en l'habitant. L'espace, en étant habité, détermine les possibilités corporelles du mouvement » (Franko, cité dans Perrin, 2013, p.11). Ainsi le corps ne constituerait pas une réalité fixe, mais prendrait avant tout « la forme de ses actions surgies de la relation du sujet au lieu » (Perrin, 2013, p.12). De même que le phénomène de l'habiter me semble riche d'une variété de points de vue qui pourraient enrichir le milieu de l'art, la danse contemporaine pourrait contribuer à nourrir cette réflexion en créant de nouveaux espaces et de nouvelles formes possibles d'habiter.

On pourrait être tenté de croire qu'aborder ce concept en danse, c'est interroger l'architecture du lieu ou favoriser une démarche de type *in situ*, laquelle tente de déjouer le dispositif théâtral traditionnel jusqu'à sortir complètement de son cadre.

Perrin (2012) amène toutefois une importante nuance à cette question de l'espace et du lieu sous-tendue par le concept de l'habiter. Ainsi elle situe cette tendance à rejeter le théâtre dans une croyance en la primauté du lieu et en sa puissance à « imposer des usages et à déterminer la relation au public » (p.251). À l'opposé, elle promeut l'idée selon laquelle l'événement scénique, par les tensions qu'il impose, suffit à reconfigurer le lieu pour mettre en place « les conditions d'une perception nouvelle de l'espace » (p.252). Quelle est la réponse d'une œuvre au dispositif traditionnel ? Invitant à une interprétation plus complexe et plus subtile des rapports entre le corps et le lieu, Perrin présente l'habiter comme une action des différentes spatialités de l'œuvre — chorégraphique, corporelle, scénographique, voire acoustique — qui constitue le « feuilleté d'espace inventé par une œuvre » (p.251). Elle expose ainsi le travail de chorégraphes qui, tout en maintenant la frontalité et l'immobilité du public, ont instauré une relation au lieu qui a exigé de le réinterpréter sans cesse. En résultent des pièces qui arrivent à « *produire des liens nouveaux, des dynamiques perceptives insolites, des figures de l'attention* » (p.257).

Je retrouve dans ces derniers mots le même désir qui anime ma démarche de création et qui semble avoir motivé mon parcours créatif, des arts visuels vers la danse. Comment créer de nouveaux espaces scénographiques et corporels ? Des espaces que Michel Foucault (2009) pourrait qualifier d'*utopies situées*, ou *hétérotopies*, soit ces espaces *absolument autres* construits par l'homme dans l'espace qu'il occupe. Des espaces qui inventent des logiques inusitées, des contre-emplacements, définis comme « des emplacements qui suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » (Foucault, 1994, p.755). Cette perception différente, cette création d'espace, c'est l'occasion d'une intensification de l'imaginaire, nous dit Perrin.

1.4 Objectifs-clés et question de recherche

Le concept de l'habiter, défini par l'action de « construire un mode d'occuper le lieu et inventer une façon propre d'être à l'espace » (Perrin, 2012, p.256), me permet aujourd'hui d'observer différemment ma démarche de création chorégraphique. Il me permet, d'une part, de considérer l'importance du lieu, ou du micro-lieu, dans la construction de la corporéité du danseur, voire de son état de corps. Il me permet, d'autre part, de réfléchir sur la capacité du corps dansant — et par le fait même de l'œuvre — à créer de nouveaux espaces, à produire des contre-emplacements (Foucault, 2009). Cette recherche-crédation a donc pour but principal d'observer le phénomène de l'habiter à travers trois études chorégraphiques, selon l'hypothèse qu'il me permette de tisser des liens entre les spatialités corporelles et scénographiques qui caractérisent ma démarche artistique. Comment créer de nouvelles façons d'habiter l'espace scénique ? Cette grande question à la base de ma recherche regroupe les quatre sous-questions suivantes : Quels sont les éléments constitutifs d'une dynamique de l'habiter dans mon processus de création en danse ? Quel type de travail corporel favorise cette dynamique ? Quelle est l'influence du dispositif scénographique ? Quels modes d'habiter émergent de ce processus — comment les définir ? Cette recherche vise ainsi à mieux comprendre, approfondir et articuler ma démarche de création chorégraphique et ses liens avec les arts visuels, de même qu'à observer et préciser mes méthodes de travail. De manière plus générale, il vise à ouvrir des pistes de réflexion sur la question de l'habiter de l'espace scénique, et sur la façon dont les artistes de la danse appréhendent et investissent l'espace du théâtre.

1.5 Pertinence de l'étude

Tel que le présente Perrin (2012), lorsque la question du lieu de l'œuvre a été réfléchi par les artistes de la danse, il en a parfois résulté la construction de nouvelles architectures ou le déploiement d'un courant *in situ* qui a valorisé une sortie

des théâtres¹³. Le dispositif théâtral traditionnel peut apparaître comme une entrave à la liberté créative des artistes, et le déplacement vers des lieux quotidiens, inusités ou extérieurs se révèle comme une voie privilégiée pour interroger l'espace de représentation et repenser la relation au spectateur. En ce sens, la spécificité de mon projet de recherche-crédation réside en ce qu'il réinsère ces questions au sein du lieu théâtral traditionnel. La méthode de travail envisagée, prenant en outre comme points de départ les œuvres existantes de trois artistes, transpose également dans le milieu de la danse des notions qui y sont peu abordées telles que la couleur, le paysage ou le trompe-l'œil. Ce processus valorise un dialogue qui pourrait ouvrir de nouvelles perspectives dans le milieu disciplinaire de la danse. Approfondir ma propre démarche en lien avec d'autres pratiques, d'autres formes d'art et d'autres œuvres m'apparaît comme un procédé stimulant qui pourrait informer de façon singulière mon objet de recherche. Finalement, la question de l'habiter, mettant en relation à la fois le mouvement du corps et l'espace mis en scène, pourrait introduire des pistes de réflexion sur le rôle de la scénographie qui, bien qu'omniprésente dans les créations chorégraphiques contemporaines, a été peu théorisée dans le milieu de la danse (Perrin, 2010).

1.6 Limites de l'étude

Ce projet de recherche-crédation ne se présente pas comme une étude exhaustive sur le concept de l'habiter ou l'histoire de l'espace scénique, mais comme une analyse de pratique dont l'habiter constitue une porte d'entrée théorique. Ainsi, les formes de l'habiter qui en émaneront seront issues de ma propre expérience et posture d'artiste. Cette posture sera celle de la chorégraphe-interprète. Bien que je sois consciente que cette dualité influencera mon expérience, elle m'apparaît primordiale pour traduire

¹³ Je note à titre d'exemple le travail de la chorégraphe américaine postmoderne Anna Halprin, pionnière de la danse *in situ* (Massiani, 2011). Plus récemment, au Québec, le collectif La 2^e Porte à Gauche continue d'interroger l'espace de la représentation à travers des projets qui se déroulent dans des lieux inusités, à l'extérieur du théâtre (www.la2eporteagauche.ca).

fidèlement les réalités de ma démarche artistique. De plus, bien qu'une recherche-crédation sur la spatialité de l'œuvre puisse faire intervenir la question de l'attention et de la relation au spectateur, j'ai choisi de circonscrire à priori cette étude depuis l'acte chorégraphique, c'est-à-dire qu'elle se situera du côté de l'œuvre en train de se faire. L'étape de diffusion devant public sera donc exclue afin que cette recherche-crédation puisse renouveler ma démarche sans que la motivation principale se dirige vers la réception de l'œuvre. Ce positionnement se conjugue à ma volonté de demeurer dans une dynamique d'exploration du début à la fin du processus, alors qu'une étape de production pourrait orienter différemment le travail en studio. À cet égard, il me semble pertinent de choisir de travailler par « études », ce qui me permettra, de plus, d'appréhender mon objet de recherche-crédation sous différents angles, matériaux et propositions. Le nombre d'études s'est limité à trois pour permettre cette variété tout en offrant suffisamment de temps pour approfondir chacune d'elle, considérant également le temps d'élaboration matérielle (scénographique) qui les précède.

1.7 Méthodologie

Cette démarche s'inscrit dans le cadre des recherches qualitatives, qui valorisent à la fois la connaissance empirique et la posture subjective du chercheur ou du chercheur-crédateur. L'Association pour la recherche qualitative (1996) présente celle-ci comme une « démarche discursive et signifiante de reformulation, d'explicitation ou de théorisation d'un témoignage, d'une expérience ou d'un phénomène » (p.181). Mon projet s'inscrit dans le paradigme post-positiviste et une posture constructiviste, qui cherchent à donner sens, par l'interprétation, à des réalités complexes telles que vécues de l'intérieur (Bruneau et L. Burns, 2007). Ma démarche de recherche-crédation, qui étudie la relation de l'artiste à son œuvre, est de type autopoïétique et correspond au mode que Laurier et Gosselin (2004) définissent par la volonté de l'artiste de lire sa pratique à la lumière de théories sur la création artistique pour créer un modèle ou formuler un cadre théorique. La création devient ainsi espace de

réflexion, à la fois sujet et objet de la recherche. Visant à mieux comprendre ma pratique artistique, cette démarche se développera à travers une mise en perspective et un va-et-vient entre l'observation du processus créatif et l'analyse des œuvres créées. En ce sens, mon regard de chercheuse et de créatrice sera tout autant introspectif et réflexif que contextuel, c'est-à-dire que la pratique sera observée dans une approche plus globale (Bruneau et L.Burns, 2007).

L'expérience de création se déroulera en trois étapes distinctes qui correspondront aux trois études chorégraphiques. La fin de chaque étude sera suivie d'une présentation informelle prenant la forme d'une répétition que j'ai choisi d'ouvrir exclusivement aux trois membres du jury. Tout au long de ces études, les données seront principalement recueillies à l'aide d'un journal de création. Après chaque étude se déroulera une période d'écriture qui s'étendra sur une durée de deux à trois semaines. Cela vise la production d'un récit de pratique qui aura pour but, avec l'aide du journal, de retracer en détail mon expérience du travail de création, incluant la description des exercices réalisés et des défis rencontrés, de même que la formulation des idées et des concepts qui ont émergé. Comme l'expose L. Burns (2007), le récit de pratique se présente comme un outil d'autoréflexivité et d'autoconscientisation qui a « la particularité de rendre compte de l'individu, de l'artiste, du faire, de l'intime et des processus à même la création » (p.266). En ce sens, la construction de récits constitue en elle-même une première forme d'analyse descriptive puisqu'elle vise à traduire l'expérience de terrain dans une production textuelle qui exige la classification du contenu et sa mise en relation. Mucchielli et Paillé (2003) révèlent d'ailleurs que l'analyse en mode écriture a comme spécificité qu'elle se déploie sous la forme ouverte d'un flux et donc d'une analyse vivante et flexible qui peut faire écho à la complexité des situations étudiées.

Les trois récits de pratique feront ensuite l'objet d'une analyse inspirée de la méthode d'analyse inductive générale décrite par Blais et Martineau (2006). Cette méthode est

définie comme « un ensemble de procédures systématiques permettant de traiter des données qualitatives, ces procédures étant essentiellement guidées par les objectifs de recherches » (p.3). Elle vise donc à donner sens à un corpus de données et les objectifs ou questions de recherche se présentent comme une sorte de guide qui permet de cibler les objets à être étudiés par le chercheur. Le processus d'analyse a pour but le développement de catégories, leur mise en relation, puis leur intégration au sein d'un cadre de référence.¹⁴ Ce processus m'a semblé être signifiant pour ma recherche puisque transférable au contexte singulier de la création. D'ailleurs, les auteurs précisent que ce type d'analyse « se prête particulièrement bien aux études de nature qualitative et exploratoire pour lesquelles il existe relativement peu de modèles ou de théorie » (p.14).

¹⁴ Les auteurs définissent le terme *catégorie* par « une production textuelle se présentant sous forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de recherche » (Blais et Martineau, 2006, p.4).

CHAPITRE II

REVUE DE LITTÉRATURE

Sans recenser la totalité des discours qui sous-tendent ces phénomènes complexes et englobants, je dégagerai les principales pistes de réflexions théoriques qui me permettent à ce jour d'interroger, dans ma démarche artistique, les liens entre l'espace corporel et l'espace du lieu de l'œuvre. Ces pistes sont regroupées sous les concepts d'*état de corps* et de *l'habiter*.

2.1 L'état de corps

D'entrée de jeu, il faut souligner le caractère flou du concept d'état de corps. Ainsi introduit dans les concepts-clés (p.13), il fait référence à un ensemble d'activités et de processus complexes qui colorent la dynamique du danseur (tels que le dialogue tonique, l'intention, l'attention, la perception ou la mémoire corporelle [Guisgand, 2012]). Concept aux multiples ramifications, il s'est taillé depuis quelques années une place importante dans le discours artistique sur la danse. Entre la manipulation du corps-objet et l'investissement du corps-sujet du danseur, il me semble révélateur de la complexité de l'expérience chorégraphique.

2.1.1 Corps poétique, corporéité

Pour comprendre le concept d'état de corps, il est intéressant de le situer dans le contexte d'une redéfinition du corps dans la danse : « la danse contemporaine (comme l'art contemporain) a conduit à modifier le regard sur le corps et sa compréhension, à bouleverser la notion de corps entendue comme entité objective et figée, comme structure organique permanente » (Perrin, 2006b, p.101). Les artistes

ont, depuis la modernité, tenté de réinventer leur relation au corps, si bien qu'aujourd'hui « différents corps circulent, visibles ou invisibles, à l'intérieur des corps dansants, comme autant de vagues mystérieuses dont les références corporelles se confondent ou se superposent » (Louppe, 1997, p.72). Dans son livre *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe (1997) présente la façon dont ces chorégraphes et danseurs sont parvenus à redécouvrir et à réinventer, sinon leur propre corps, leur propre tonalité poétique. Par un retour historique qui expose la vision de nombreux artistes (de Cunningham à Trisha Brown) et de penseurs du mouvement (tels que Laban et Godard), elle introduit la notion de *corps poétique* pour traduire la diversité des conceptions et des pratiques reliées au corps dansant. En réfléchissant aux conditions de cette émergence poétique, elle insère l'expression « état de corps » pour qualifier ce *supplément* du corps qui s'actualise dans l'expérience. La poésie du corps se trouve en effet précisément dans les états et les tensions qui s'y développent. Selon Louppe, l'art chorégraphique a d'ailleurs évolué en termes de choix d'états de corps. Elle retrace ce parcours en posant la question, centrale à la fois pour la création et pour la lecture de l'œuvre : quel corps est en jeu ? C'est cette matière organique — « matière à penser, à travailler, à vivre dans le souci d'une expérience permanente » (p.76) — qui devient pour l'artiste en danse le véhicule de sens à partir duquel prend naissance tout son art, chaque corps révélant une proposition de pensée sur le corps.

La danse a ainsi contribué à bouleverser nos façons de concevoir le « corps ». Comme mentionné précédemment (p.14), c'est notamment ce déplacement qui a conduit le philosophe Michel Bernard à développer toute une réflexion sur la notion de « corporéité ». Celle-ci résonne entre autres dans le milieu de la danse puisqu'elle accorde une valeur importante à la sensorialité. Pour Bernard (2011), c'est le système sensoriel, regroupé sous quatre chiasmes principaux, qui anime la corporéité. Il résume ainsi la dynamique de ce système, qu'il conçoit comme un processus fictionnaire : « nos sens ne fonctionnent pas isolément, mais d'une façon solidaire et

organique par le jeu d'un entrecroisement permanent à la fois avec le monde, entre eux, avec l'acte de parler ou d'écrire comme processus d'énonciation linguistique et, enfin, entre des corporéités distinctes » (p.126). Le système sensoriel produit donc des fictions puisque « la sensation n'est jamais pure mais est contaminée par tous les autres sens (Bernard, cité dans David, 2011, para.2). Ainsi, toute sensation s'accompagne de la création de simulacres qui placent celle-ci dans une dynamique de projection imaginaire, et par le fait même sans limites. Pour Bernard, « c'est principalement parce que la sensation se déborde elle-même, outrepassse sans cesse les frontières du corps, que la corporéité doit être pensée comme une ouverture » (Perrin, 2006a, p.102). Contrairement au corps anatomique qui peut être vu comme une entité, la sensation « est toujours un processus de traversée » (Bernard, Nioche et Perrin, cité dans Perrin, 2006a, p.102).

La corporéité possède ainsi un caractère ouvert et illimité et dans la danse, « chaque moment apporte et modèle une corporéité distincte » (Bernard, 2011, p.165). Il est intéressant de noter que Louppe aborde de façon similaire ce caractère ouvert et illimité du corps en le rattachant aux réflexions de Rudolf Laban sur la kinesphère, laquelle se définit comme « le volume sphérique imaginaire qui entoure le corps » (Collod, Challet-Haas et Brun, 2007, p.13). Ainsi Louppe fait intervenir, dans la poétique du corps, le phénomène de l'illimité du corps kinesphérique : la kinesphère posséderait un caractère expansif « qui peut dilater jusqu'à l'infini (ou rétrécir d'autant) la communication poétique d'un état de corps » (Louppe, 1997, p.69). C'est donc dans le contexte de ce corps poétique, de cette corporéité évanescence qui dépasse les frontières matérielles du corps anatomique que s'est logée l'expression *état de corps* dans le milieu de la danse, élevant ainsi au premier plan le caractère singulier et exceptionnel du sujet-danseur.

2.1.2 *États d'être*

Pour comprendre le phénomène d'état de corps, il est important de souligner que celui-ci est intimement lié à l'expérience individuelle qui le génère. Étymologiquement, « l'état de corps » réfère à une *manière d'être* du corps, alors que le terme « état » se définit comme une « manière d'être (soit stable, soit sujette à des variations) d'une personne ou d'une chose » (CNRTL, 2015). En situant l'état de corps dans la « fonction tonique » (aussi appelée « fonction posturale »), Hubert Godard (1995) rejoint cette définition qui met au premier plan le caractère singulier de l'individu. En effet, selon l'auteur, la fonction tonique conditionne notre manière de bouger et de percevoir et représente « la cristallisation de notre rapport au monde » (Kuypers, 2006, p.69). Elle regroupe trois aspects fondateurs de la qualité d'un geste chez l'individu, soit l'organisation des processus gravitaires, la perception d'une situation et sa « coloration affective » (Godard, 1994, p.72), et finalement la coordination des muscles nécessaires à l'exécution d'un mouvement.

Godard distingue également le phénomène d'état de corps de celui de présence, lesquels peuvent avoir une certaine parenté d'esprit dans le milieu de la danse puisqu'ils se reportent tous deux au caractère intime et difficilement exprimable qui émane du danseur¹⁵. Pour Godard, la question de la présence est plutôt reliée à ce qu'il nomme le « pré-mouvement », qui se définit par notre attitude envers le poids avant de bouger. Cette attitude détermine la charge expressive du mouvement à venir. Ainsi la présence pourrait relever davantage d'une préparation au mouvement, et donc de l'action immédiate, alors que l'état de corps concernerait un ensemble plus général de postures, d'attitudes et de manières d'appréhender le monde. On peut aussi supposer que l'état de corps se situerait dans notre « gestosphère », que Godard définit comme l'ensemble des possibilités gestuelles développées par une personne en

¹⁵ Dans son mémoire de maîtrise en danse, Johanna Bienaise (2008) tente de mieux comprendre le phénomène de présence à soi du danseur, alors que celle-ci peut être perçue comme « mystérieuse, incommunicable et difficilement définissable » (p.2).

fonction de son histoire. Pour Godard, la gestosphère a une portée symbolique : les gestes qui la constituent sont fondateurs de notre rapport aux autres et au monde.

Cette façon d'aborder l'état de corps par sa dimension symbolique est aussi soulevée par la psychanalyste Anne Béraud (2012), en référence au travail de la chorégraphe Pina Bausch. Béraud présente l'état de corps comme un *événement de corps*, se ralliant au concept d'image du corps de Lacan et au corps fantasmé de la psychanalyse. Pour Bausch, le rôle du danseur serait de construire le geste qui révélera l'état, jusqu'à atteindre l'émotion d'une intimité ignorée. Pour Lacan, le corps symbolique est à la fois symbolisé, symbole « et, surtout, signifiant, c'est-à-dire, agent de changements opérés dans ma réalité somatique, affective et sociale » (Nasio, 2007, p.113). Lacan repère trois états du corps qu'il nomme réel, imaginaire et symbolique : « Mon corps est toujours fantasmé, mais quand je le ressens il prend le statut de réel ; quand je le vois il prend le statut d'imaginaire, et quand il provoque un changement dans ma vie, il prend le statut de signifiant » (Nasio, 2007, p.113). Selon cette vision, l'atteinte d'un état de corps par le mouvement ouvrirait l'accès à la dimension symbolique de l'individu jusqu'à permettre un façonnement de soi. L'état solliciterait nos facettes les plus enfouies, et cette prise de conscience donnerait au corps un pouvoir transformateur. C'est ainsi que la danseuse Nayoung Kim a vu par exemple s'opérer chez elle un changement radical suite à son travail avec Pina Bausch : femme fragile, elle est devenue forte de sa fragilité (Béraud, 2012).

2.1.3 *États dansés*

Chez plusieurs chorégraphes contemporains, l'état de corps est étroitement lié à l'émotion. S'appuyant sur les témoignages des chorégraphes et danseurs qu'elle a interrogés, Nicole Harbonnier (2012) constate que plusieurs artistes sont à la recherche d'un état émotif qui s'actualise dans le corps pour générer le mouvement. Le travail d'*état de corps* est alors synonyme d'un travail d'*état* et désigne souvent

une émotion particulière qui se transmet dans le corps à un moment précis de l'expérience. On voit aussi apparaître chez les danseurs, tentant de qualifier ce phénomène, d'autres termes tels qu'*état de réceptivité, état d'ouverture, résonance, auto-organisation*. Tous réfèrent à une *plongée dans l'expérience sensible* dont le résultat pourrait être une mise à distance à l'égard de l'activité intellectuelle. Andrée Martin (2012) souligne que cette mise à distance, par un mécanisme du ressouvenir, permet au danseur de puiser dans ses mémoires psychiques et corporelles pour travailler le mouvement. Pour Philippe Guisgand (2012), cette activité pourrait être de l'ordre d'une intelligence pratique, désignée par Bourdieu sous le concept de « sens pratique » :

Se rapportant à une maîtrise pratique des situations, hors réflexion, hors effort et hors langage, le sens pratique est, selon Bourdieu, un état de corps qui réactualise les dispositions acquises dans le passé et les ajuste au contexte d'action partiellement modifié par rapport aux situations de leur incorporation. (p.230)

Chez plusieurs artistes, ce processus « hors réflexion » et « hors langage » est souvent lié à l'apparition du mouvement involontaire¹⁶ et se présente comme une façon de se libérer de certains codes. Ainsi le décrit par exemple le chorégraphe-interprète Benoît Lachambre : « De là vient ma décision de sortir d'une forme, ou de la forme, pour avoir accès à une liberté d'expression beaucoup plus vaste par le biais du travail d'état » (Lachambre, cité dans Gravel, 2012, p.4). La pratique de la chorégraphe Meg Stuart (2010) est à ce titre exemplaire, mettant sur scène des *états dansés* qu'elle considère comme des « fréquences ou des températures plutôt que comme quelque chose qui pourrait facilement être exprimé par des mots » (p.20). On perçoit particulièrement dans le travail de Stuart la volonté de passer rapidement d'un état à un autre « sans faire de pause ni se laisser d'espace pour réfléchir » (p.20). C'est alors l'écart entre les actions et les états qui transparait sur scène, laissant place à des réactions inattendues.

¹⁶ Cela rejoint la définition de l'émotion comme « conduite réactive, réflexe [et] involontaire vécue simultanément au niveau du corps » (CNRTL, 2015).

Mais en même temps que les interprètes soulignent ce besoin de lâcher-prise, on peut supposer de la nécessité d'une réelle prise de conscience du travail corporel dans l'atteinte d'un état de corps :

Si pendant un court moment on a pu croire à l'authenticité du corps à un point tel qu'il suffisait au danseur de convoquer ces « états de corps et d'être » — sorte de composé d'émotions, d'expériences, d'images, d'affects et de sensations — pour qu'ils soient miraculeusement effectifs, on sait pertinemment aujourd'hui qu'il faut bien plus, et que ce « plus », ce supplément du corps, passe entre autres par une double articulation du travail corporel proprement dit et de la conscientisation active de celui-ci. (Martin, 2012, p.55)

Cette idée d'une prise de conscience active du travail corporel m'apparaît centrale pour comprendre la dynamique génératrice de l'état de corps. La prise de conscience met également de l'avant la notion d'attention, intégrée par Harbonnier (2012) dans le « réseau de boucles interactives entre émotion-attention-perception-action » (p.52) qui serait constitutif de la dynamique de l'état de corps. Dans ce réseau, Harbonnier souligne, citant Godard, l'antériorité de la perception par rapport au geste : « c'est d'abord l'organisation de la sphère perceptive (proprioception, vision, tactilité, audition) qui va nourrir le mouvement, et son développement sera le prédicat de toute motricité fine » (Godard, 1994, p.72). Ainsi Harbonnier introduit, en référence à la perception et l'attention, un élément important pour tenter de comprendre l'état de corps : celui d'une dynamique relationnelle interne *en lien avec l'environnement*.

2.1.4 *États de corps de danse*¹⁷

Toutes les interprètes interrogées par Harbonnier (2012) font état « d'une expérience de l'ordre de la fusion avec l'espace » (p.51), ce qui pousse la chercheuse à se demander : « En ce sens, la propriété permanente inhérente à l'expression état de corps ne renverrait-elle pas finalement à la persistance d'une dynamique relationnelle

¹⁷ Expression utilisée par Harbonnier (2012) dans l'article *Plongée dans l'expérience sensible*.

sujet-environnement » (p.52)? Reliant sa pensée à celle de José Gil, elle présente cette appropriation de l'espace par le corps comme un *investissement affectif* qui permet au danseur de se projeter dans l'environnement et « d'envisager sa relation corps-espace comme une seule matière indivisible et transformable » (p.51). Harbonnier démontre que les travaux de Godard approfondissent cette notion d'expérience en danse : le sens du geste organise la dynamique relationnelle sujet-environnement ; inversement, la dynamique sujet-environnement façonne la matière corporelle (présentée comme un ensemble de phénomènes respiratoires, posturaux et perceptifs).

Guisgand (2012) aborde cette même dynamique pour rendre compte de l'état de corps. S'appuyant notamment sur la lecture deleuzienne de Bergson, il considère que les contraintes spatiales peuvent modifier, chez le danseur, les paramètres de la réalisation d'un geste : « Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur ces images extérieures : il leur restitue du mouvement » (p.232). À cet égard, Godard (1995) démontre comment l'information visuelle génère une expérience kinesthésique immédiate :

Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois. (p.227)

En même temps que l'on peut comprendre que l'environnement visuel immédiat influence l'état de corps du danseur, Godard introduit le rapport au spectateur dans cette dynamique, lui-même investi d'un état corporel face au mouvement du corps qu'il voit. Guisgand (2012) aborde spécifiquement cette relation entre le corps du danseur et celui du spectateur. Pour lui, l'état de corps du danseur est indissociable de la personne qui le regarde et l'incorpore. Dans le langage courant, l'expression désigne d'ailleurs à la fois la pratique et la réception, et sa recherche tend vers une

définition qui permettrait de rendre compte de cette dualité. Au sein de ses réflexions, il pose l'hypothèse de l'existence d'un *schéma de rappel* — chez l'interprète et le spectateur — « c'est-à-dire un ensemble mnésique reliant les conditions de réalisation d'un geste aux caractéristiques de l'environnement dans lequel il se déroule et préparant le mouvement à venir » (p.232).

C'est donc en considérant à la fois les dimensions ontologique, affective, physique, cognitive et relationnelle que nous pourrions réellement appréhender la complexité de la dynamique de l'état de corps. Alors il sera possible de s'éloigner des termes *état d'être* et *état dansé* pour se rapprocher de celui, peut-être plus englobant, d'*état de corps de danse*.

2.2 L'habiter

C'est l'observation de ma démarche tout comme l'étude du concept d'état de corps qui a permis le déplacement de mes réflexions vers le concept de *l'habiter*. Celui-ci regroupe un vaste champ de pratiques et de théories dans des domaines variés. Plusieurs ouvrages, dont celui de Paquot, Lussault et Younès (2007), témoignent de la riche polysémie de ce verbe et de la pertinence de continuer à s'y interroger. L'habiter questionne la dynamique qui unit le corps à l'espace et, en danse, on peut y voir des liens avec le concept d'état de corps en ce qu'il réfère à l'investissement du corps au sein du lieu où il évolue.

2.2.1 Être dans l'espace

Notion qui se construit aux 19^e et 20^e siècles, l'habiter se fonde sur « la conjonction entre un lieu et un individu singulier » (Segaud, 2012, p.70) et apparaît dans la sociologie en 1960 comme un indicateur culturel. Dans *Anthropologie de l'espace*, Marion Segaud (2012) situe l'habiter à la fois dans son aspect essentiel (il concerne

toute l'espèce humaine) et dans son aspect identitaire (il s'agit d'un trait fondamental de l'être et il y a autant de manières d'habiter que d'individus). En retraçant les fondements de l'habiter, l'auteure présente les deux principaux philosophes à l'origine de son développement : Gaston Bachelard qui, dans sa poétique de l'espace, propose une interprétation en profondeur du rôle de la maison comme fondatrice d'un rapport particulier à soi et au monde ; Martin Heidegger qui tisse des liens philosophiques entre le penser, le bâtir et l'habiter, affirmant que l'homme habite en poète par cette prise de mesure de l'espace qui est sur terre.

Pour Heidegger, l'habiter englobe l'ensemble des activités humaines et se réfère à la « manière dont les mortels *sont* sur la Terre » (Stock, 2007, p.104). Sa philosophie a grandement influencé le développement de ce concept dans toutes les sphères humaines et sociales. Selon le géographe Mathis Stock (2007), la définition actuelle de l'habiter est héritée de cette vision, se référant souvent à la façon dont les individus *sont* dans l'espace. Le principal problème relevé par Stock, d'une philosophie de l'habiter qui se concentre sur l'être *dans* l'espace, est qu'elle rend la conception de l'espace statique et prédéterminée. Elle empêche ainsi de saisir les multiples façons dont l'espace est mobilisé dans une variété de situations, et « d'appréhender les configurations dynamiques et les dimensions spatiales de l'engagement des individus dans l'action » (p.108).

2.2.2 *Faire avec l'espace*

Stock (2007) propose plutôt de situer la problématique de l'habiter du côté de la *pratique*, provoquant un déplacement conceptuel du traditionnel *être* dans l'espace vers un *faire avec de l'espace*. Ainsi l'espace devrait être défini par les multiples usages et modalités qui y sont rattachés. De façon similaire, Segaud (2012) soulève l'idée d'une relation corps/espace par appropriation. Elle présente l'appropriation comme « l'ensemble des pratiques qui confèrent à un espace limité, les qualités d'un

lieu personnel ou collectif» (p.73). Cet ensemble de pratiques permet d'identifier le lieu, en même temps que le lieu génère les pratiques.¹⁸

La question du faire avec l'espace est selon Stock (2007) un questionnement plus adapté aux sociétés contemporaines « dont les individus pratiquent une multiplicité de lieux dans des situations variées et dans des intentionnalités différentes » (p.112). La problématique de l'habiter concerne donc, selon lui, la question de la pratique des lieux — c'est-à-dire ce que font les individus avec les lieux. Dans cette primauté du faire, on s'intéresse principalement aux actes, aux actions et aux acteurs. Stock distingue également des *situations* d'habiter, soit des événements au cours desquels l'espace apparaît à travers les activités des individus, et des *régimes* d'habiter, soit des modèles qui caractérisent un type de relation à l'espace en prenant en considération les conditions de possibilité des pratiques.

2.2.3 Habiter l'espace scénique

En danse, la vision de Julie Perrin fait écho à cette conception de Stock de l'habiter comme pratique des lieux. Perrin (2012, 2013) considère ainsi l'imprégnation réciproque du corps et du lieu dans la dynamique de l'habiter, et ce concept émerge de ses recherches sur la spatialité comme paramètre d'analyse de l'œuvre chorégraphique.

¹⁸ Il est intéressant de noter que, selon Segaud, l'attribution d'une signification à un lieu se fait par l'observation et par les mots, les objets et les symboles qui lui sont attachés : « le nommer, comme nous le faisons quotidiennement en puisant dans le lexique disponible ou en nous risquant à détourner ou inventer un terme ("un petit nom"), c'est non seulement reconnaître un lieu, mais se l'approprier, lui donner consistance en le faisant sien, lui prêter un sens, le produire en quelque sorte » (Depaule, cité dans Segaud, 2012, p.77).

2.2.3.1 La scène du théâtre

La problématique de l'habiter en danse pose d'abord la question de l'espace scénique. Ce lieu dans lequel se projette le corps du danseur, c'est souvent le lieu du théâtre, lui-même empreint d'une tradition perceptive particulière. Le théâtre a d'abord été conçu pour la vue et la vision¹⁹, et cette conception s'est déplacée dans le dispositif occidental à l'italienne que nous connaissons aujourd'hui, ayant comme conséquence sur le mouvement une codification de la technique (Perrin, 2012). Ces structurations de l'espace sont encore profondément ancrées dans les corps, les perceptions, et dans le mode de présentation des chorégraphies (Perrin, 2006b). L'artiste en danse Léna Massiani (2011), dans sa thèse de doctorat, dresse le portrait de l'évolution du dispositif théâtral et démontre comment la tradition historique a imposé une division entre l'espace de la scène et l'espace du public :

Ce [le théâtre latin] n'était plus le lieu de la participation du monde de la cité, mais un espace réservé qui se coupait de l'extérieur. La construction d'un mur en fond de scène et l'utilisation d'un rideau en avant-scène (celui-ci monte par le bas) accentuait d'ailleurs fortement et concrètement la fermeture du théâtre sur lui-même. (p.26)²⁰

Les paramètres de frontalité et d'immobilité du public demeurent aujourd'hui majoritaires dans le milieu de la danse, ce qui pousse la chercheuse et chorégraphe à affirmer qu'« il y aurait donc une attitude de type contemplative sous-tendant deux postures qui se font face, l'une qui regarde et l'autre qui agit » (p.23). Ce constat a motivé plusieurs artistes en danse, dès les années 60, à se questionner sur la possibilité de transformer le spectateur en acteur, que ce soit par sa participation sur scène ou dans la salle, ou en déplaçant la scène dans l'espace public. Mais alors que l'influence du dispositif théâtral peut être vue comme contraignante pour certains artistes, on constate que, pour Perrin, cette influence demeure relative puisque le lieu

¹⁹ Le terme *théâtre* est dérivé de *theatron* et de *theamai* qui signifie voir ou contempler (Perrin, 2012).

²⁰ Le passage de la scène ouverte (qui caractérise le théâtre antique) à la scène fermée (qui caractérise le modèle latin) a par ailleurs engendré la naissance du décor (Hubert, 2011).

du théâtre n'est qu'une des nombreuses spatialités mises en jeu par l'événement scénique.

2.2.3.2 La spatialité

« Le terme “habiter” permet de nouer le lieu à l'événement à travers le surgissement d'un espace singulier » (Perrin, 2013, p.11). Perrin distingue aussi *lieu* et *espace* : alors que le lieu est une structure inerte et stable, l'espace prend en considération les vecteurs de direction et de vitesse de même que la variable du temps. L'espace est donc un *lieu pratiqué*, et le corps un *lieu pratiqué par l'espace*. La notion de spatialité permet d'interroger les multiples couches qui forment cette dynamique. Pour Perrin, la spatialité est organisée par différentes strates : 1) le dispositif théâtral, 2) les spatialités scéniques (la scénographie, les trajets, les emplacements des danseurs), et 3) les spatialités corporelles (un ensemble d'éléments en lien avec la nature, la qualité et la dynamique du mouvement). Selon son hypothèse, la spatialité organise le régime de visibilité et d'attention de l'œuvre ; elle oriente un point de vue et favorise un trajet perceptif. Perrin (2012) définit l'attention comme « la façon dont un objet, en l'occurrence une pièce chorégraphique, sollicite un spectateur » (p.19). Pour la chercheuse, c'est l'attention qui permet l'ouverture à l'inconnu de l'œuvre. La relation esthétique s'exprime donc à travers des spatialités multiples, au-delà du seul lieu théâtral qui délimite l'espace de représentation et l'espace de réception. Ainsi, on ne peut plus se contenter de penser le théâtre comme une contrainte puisque « l'événement chorégraphique comme technologie de l'attention est susceptible à lui seul de réinventer les usages du dispositif théâtral » (p.22).

2.2.3.3 Habiter en danseur

C'est dans son rapport à l'habiter que l'artiste pourrait renouveler aujourd'hui la scène instituée. La question qui se pose pour Perrin, face à l'œuvre chorégraphique,

est donc celle de la pratique des lieux, d'un *faire avec l'espace*. L'habiter, dans l'espace de la représentation, s'intéresse aux liens qui unissent les multiples spatialités de l'œuvre. Cela concerne l'occupation du lieu par l'invention de modalités d'être et de faire propres à la fois à l'espace et à l'individu. Par sa manière singulière d'appréhender et de pratiquer les lieux, l'artiste pourrait contribuer au développement d'une philosophie de l'habiter :

Si le touriste ou l'homme d'affaires constituent pour les géographes des individus-types dont l'activité est à examiner, il est évident que celle des artistes appelle un examen minutieux. Car elle tient tout autant d'une démarche ethnographique que d'une poétique propre : les artistes d'une part révèlent par imitation, reproduction ou contagion des pratiques existantes, faisant preuve d'une observation fine du contexte dans lequel ils opèrent. Ils déploient d'autre part un art de faire singulier et une esthétique susceptibles de susciter de nouveaux espaces. Ils inventent une nouvelle forme possible d'habiter. (Perrin, 2013, p.12)

L'apport des artistes serait donc porteur pour interroger ces usages de l'espace. De plus, l'utilisation de la scénographie m'apparaît particulièrement intéressante pour observer ces manières d'*habiter en danseur*, comme le formule Perrin. Les conditions instaurées par le décor et la mise en scène permettent à la fois d'inventer matériellement un lieu, de générer physiquement des pratiques et d'y associer, par la présence, des manières d'être.

2.3 Des pistes de recherche pour les artistes

Quelques chercheurs ont déjà abordé le concept de l'habiter dans le cadre d'études en arts ou en architecture. Par exemple, l'artiste Léna Massiani (2011) a construit l'objet de ses études doctorales au sein d'un dispositif de création *in situ* qui « laisse envisager la possibilité d'ouvrir le dispositif frontal à une autre forme de dialogue entre l'espace de réception et l'espace de représentation » (p.137). Les résultats de ses recherches introduisent cette dynamique complexe de l'habiter. L'artiste en arts visuels Marie-Hélène Leblanc (2006), dans son mémoire de recherche-crédation,

approfondit la notion de l'habiter dans les champs de l'architecture, de l'art participatif et de l'installation. Alors que son cadre théorique prend comme principale influence le philosophe Heidegger, son projet d'installation vise à s'interroger sur la présence à soi et la présence au lieu. Dans ses recherches en architecture, qui s'intéressent aux lieux ouverts sur l'extérieur, Laurence Kimmel (2006) développe une poétique du repère comme mode d'habiter l'espace. Cela lui permet de penser ces lieux pour leurs caractéristiques sensibles en considérant les multiples modalités et manières d'être au monde.

Je retrouve fréquemment, dans les œuvres des artistes qui m'interpellent, une résonance avec les concepts relevés dans le cadre de cette recherche. Que ce soit dans la façon singulière dont je perçois des états de corps chez les personnages de Zhang Xiaogang, Djamel Tatah ou Michaël Borremans, ou dans les espaces chargés de Betty Goodwin, Kiki Smith ou Berlinde de Bruckere. Dans les œuvres qui renouvellent ma perception, l'art devient souvent un lieu de détournement : qui se situe à la limite de l'habité et de l'inhabité chez Bernard Faucon, Bettina Hoffmann ou Thomas Demand ; qui propose de nouvelles échelles perceptives chez Hans Op de Beeck, Isaac Cordal ou Michèle Anne De Mey ; qui utilise la scénographie pour revisiter le lieu de la performance chez Ragnar Kjartansson, Daniel Jeanneteau ou Jean-Pierre Perreault. Ainsi, en trame de fond, les œuvres de ces différents artistes m'accompagneront pour me permettre de repenser et approfondir ma propre démarche.

CHAPITRE III

RÉCITS DE PRATIQUE ARTISTIQUE

Ce chapitre suivra le développement du travail de création en studio pour chacune des trois études chorégraphiques. Dans chaque récit, je présenterai les principales explorations scénographiques et corporelles réalisées, je reviendrai sur l'élaboration de la proposition finale, puis je soulèverai certains concepts qui ont émergé et ont permis son avancement. Il est à noter que la création de chaque étude a été suivie d'une présentation devant jury incluant une discussion. Chaque récit, rédigé dans les semaines suivant la présentation, est accompagné d'une liste de mots-clés et de quelques photos.

3.1 Étude n° 1, librement inspirée de l'œuvre *La Ronde* de Bettina Hoffmann

Ma première étude chorégraphique s'est déroulée du 5 février au 11 mars 2016 sur un total d'environ 60 heures de répétitions, dont la plupart ont eu lieu à la piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM. Cette étude a également bénéficié des retombées d'une période de création antérieure réalisée à l'extérieur du cadre universitaire²¹. Cette expérience a été profitable puisqu'elle m'a permis de confirmer la pertinence de mes concepts-clés et de choisir plus spécifiquement certains axes à explorer. Je rappelle aussi que l'idée de cette première étude est née d'un exercice réalisé en solo à l'été 2014 dans le cadre du séminaire *Atelier-crédation* de la maîtrise en danse (voir p.3).

²¹ Du 5 au 16 octobre 2015, j'ai réalisé une résidence de création à la Briqueterie, centre chorégraphique du Val-de-Marne (France), grâce au soutien de Circuit-Est centre chorégraphique.

Pour cette proposition, j'ai travaillé en compagnie de l'interprète Marie-Gabrielle Ménard²². Comme paramètre de travail, j'avais préalablement choisi de reproduire une scène de déjeuner. Ma scénographie incluait une table nappée, deux chaises et des objets de la vie quotidienne comme de la vaissellerie (assiette, bol, fourchette, cuillère, verre, tasse), des produits alimentaires (boîte de céréales, litre de lait, boîte de jus, pain, orange, pomme) et autres (bouilloire, ciseaux, briquet). J'ai éclairé la table avec une lampe sur pied disposée à environ un mètre de celle-ci.

3.1.1 Les pauses

Pour commencer la recherche, nous avons repris les postures et expressions de chacun des six personnages présents dans l'œuvre de Hoffmann, en relation aux objets mis à notre disposition. Je souhaitais prendre conscience de l'effet qu'elles suscitaient dans le corps : quel(s) état(s), quel(s) sentiment(s), quelle(s) intention(s) ? J'avais envie de plonger dans cet univers qui m'intriguait et, d'une certaine façon, entrer dans la peau de ces personnes dont la présence me fascinait. À l'été 2014, j'avais moi-même expérimenté brièvement cet exercice en tant que chorégraphe-interprète tandis qu'ici, j'ai réalisé cette exploration avec une autre interprète. La consigne corporelle de départ était simple : maintenir les positions choisies, pour une durée à déterminer, en ne laissant transparaître aucun mouvement du corps (ni ajustement ni clignement d'yeux). Après avoir mémorisé les actions de base, nous en avons improvisé de nouvelles pour finalement en sélectionner une quinzaine. Pour pouvoir passer d'une position à l'autre tout en maintenant cette apparence d'immobilité, j'ai choisi d'effectuer les transitions dans le noir. Alors que Marie-

²² Marie-Gabrielle Ménard est diplômée du Collège Montmorency (2001), puis de Ladmmi (2005). Elle cofonde en 2006 la compagnie MANDALA SITÛ, où les chorégraphes Marie-Pascale Bélanger (*L'Œil du Pigeon*), Dave St-Pierre (*Warning*), Manon Oligny (*Tartare*), Louis-Martin Charest, Brice Noeser, Pierre Lecours, Normand Marcy et David Rancourt (*Bijoux*) et Virginie Brunelle ont été invités à créer des œuvres. De 2010 à 2012, elle a collaboré aux Imprudanses en tant qu'arbitre. Depuis les dernières années, elle partage son temps entre le métier d'interprète, de répétitrice et de conseillère artistique.

Gabrielle prenait les positions, je contrôlais l'interrupteur, assise sur une chaise à distance de l'action. La tâche principale était de trouver la façon la plus efficace et fonctionnelle de passer d'une position à l'autre dans l'obscurité. À certains moments du processus, les conditions du studio ne nous permettaient pas d'avoir accès à une obscurité totale. Nous avons profité de cette situation pour nous concentrer sur les postures indépendamment des déplacements dans le noir.

À cette étape, le premier défi a été de travailler l'expression du visage de Marie-Gabrielle, naturellement très expressive et démonstrative. Les postures initiales laissaient transparaître une théâtralité qui accentuait le côté dramatique et narratif des actions, alors que je recherchais plutôt une certaine neutralité. Certaines directives, que nous avons rappelées souvent au début du processus, nous ont permis d'y tendre graduellement : relâcher les muscles du front, fermer la bouche, changer la direction du regard. Les mots *pudeur* et *retenue* sont revenus à plusieurs reprises dans nos discussions. Ce qu'ils évoquaient aidait Marie-Gabrielle à mieux saisir ce que je recherchais. Nous avons décrit cette quête par les mots *expressivité contenue*. Nous voulions également éviter d'avoir, à l'inverse, un visage qui semblerait figé et sans vie.

Dans cet exercice, occuper davantage le rôle de spectatrice a été particulièrement révélateur. En observant et variant la durée des postures de dix secondes à plus d'une minute, je m'interrogeais sur les qualités de présence qui émergeaient. Certaines positions me fascinaient, et j'aurais pu les regarder pendant de longues minutes, alors que d'autres me laissaient plutôt indifférente. Pourquoi ? Comment rester vivante dans l'immobilité ? Est-ce par une tension musculaire, un mouvement interrompu, l'imaginaire, la pensée, un sentiment intérieur ? Et quelle(s) sensation(s) l'immobilité produit-elle chez moi ? Un questionnement qui est revenu du début à la fin de ce processus. Les positions « efficaces » dégageaient une puissante charge sensible, et j'ai réalisé qu'elles produisaient chez moi un sentiment d'étrangeté. Nous avons donc

essayé de noter les détails corporels de ces postures intrigantes pour pouvoir les reproduire à chaque fois de façon très précise. Lorsqu'elles étaient moins satisfaisantes, nous les observions et proposons de légères variations : fermer la bouche, relâcher les épaules, lever les yeux, déplacer l'angle du coude, etc. Cela exigeait une concentration très élevée pour Marie-Gabrielle puisqu'elle devait, à chaque changement de position, incorporer rapidement une multitude de détails souvent très subtils. Comme conséquence, cela empêchait parfois l'atteinte d'une qualité de présence, à l'inverse de notre objectif. Néanmoins, je me demandais si le fait d'être occupé mentalement et physiquement, malgré l'apparence d'immobilité, pouvait aussi contribuer à l'effet de présence recherché. Il s'agissait peut-être d'une question de dosage. Nous avons donc graduellement laissé de côté certains détails corporels et sommes arrivées à la conclusion qu'il fallait aussi, et surtout, que ça vienne « de l'intérieur ».

Nous avons rapidement noté que les positions étaient intéressantes lorsqu'elles semblaient provenir d'une action interrompue, d'un mouvement d'*aller-vers*, à la manière d'une photographie qui parvient à figer l'entre-deux d'un mouvement en cours. Ce rapport à la photographie est revenu fréquemment nourrir ma réflexion, en référence à la lecture de *L'impossible image* de Michelle Debat (2009), qui établit des liens entre la photographie et la danse. Sa pensée m'a d'abord permis de concevoir l'immobilité comme la condensation de plusieurs énergies. De plus, la différence qu'elle établit entre les termes *pause* et *pose* me semblait particulièrement adéquate. Alors que le terme *pose* fait davantage référence à une posture figée, la *pause* me permettait de considérer les positions comme un passage entre deux mouvements, entre deux états. J'ai donc souvent utilisé le mot *pause* lors des répétitions pour remplacer celui de posture.

Très tôt dans le processus, nous avons pris conscience de l'effet de rupture qui existait entre les pauses et les déplacements dans le noir. Cela nécessitait pour Marie-

Gabrielle de conjuguer deux états opposés : un état de pleine présence dans l'immobilité et un état de hâte qui devait être efficient et fonctionnel lors des transitions. Pour cette raison et pour nous permettre de mieux intégrer et approfondir les pauses, nous en avons assez rapidement fixé l'ordre et la nature. Au fil du processus, nous avons aussi réalisé qu'il serait inévitable de considérer les déplacements dans le noir comme faisant partie intégrante de la chorégraphie, et qu'il faudrait en préciser chaque manipulation. Nous avons donc pratiqué les transitions en pleine lumière afin d'en avoir un meilleur contrôle. Ceci nous permettait également d'atteindre plus facilement un état de « performance » puisque nous nous sentions davantage mises en scène lorsque nous étions éclairées. Nous avons aussi choisi d'allonger les noirs, qui au départ se voulaient très rapides, afin de ne pas précipiter inutilement nos gestes.

3.1.2 Le choix des objets et des accessoires

Dès le départ, j'ai porté une attention particulière à la nature des objets puisque je croyais qu'ils pourraient avoir une influence sur la lecture de l'œuvre. En plus de ceux choisis au préalable, j'ai graduellement rassemblé une variété d'objets dont certains de même nature mais de grandeurs et de couleurs différentes (lunettes, bibelot, carnet de notes, feuilles de papier, cuillère en bois, lanterne, chandelle, corde, arrosoir, cadre, plante, etc.). En réfléchissant au rôle de ceux-ci, je me demandais quelle direction privilégier : reconnaissables, symboliques, qui proviennent de la culture populaire, anciens, qui traversent les âges, affichant des marques commerciales, abstraits ? J'ai opté pour des objets de la vie quotidienne facilement reconnaissables, et choisi de diminuer la visibilité des marques commerciales afin de tendre vers un environnement plutôt neutre et sans référence trop explicite à une culture particulière (les vêtements — chemises et pantalons aux tons neutres — ont été sélectionnés pour la même raison). En solo, j'ai essayé différents agencements en variant le type, la forme, le nombre et l'emplacement des objets. Je souhaitais créer

une organisation spatiale qui permettrait de dévoiler et dissimuler certains objets au fil des manipulations. Pour réaliser cette idée, nous avons soulevé la possibilité d'intégrer une tablette sous la table ou de cacher des objets au sol. Les deux options ont été essayées mais n'ont pas été retenues. D'une part, elles rendaient les actions bruyantes et moins efficaces dans le noir. D'autre part, j'ai constaté que le fait d'utiliser trop d'objets rendait l'espace chargé et les déplacements moins apparents, donc moins intéressants.

Après avoir expérimenté la même séquence de tableaux immobiles avec des agencements différents, nous avons réalisé que chaque changement d'objet, aussi minime soit-il, nécessitait pour Marie-Gabrielle une période de réappropriation. Leur texture, leur forme, leur grosseur et leur emplacement affectaient sa proprioception et sa capacité à être efficace dans les transitions, particulièrement dans l'obscurité. Ce constat, tout comme la prise de conscience du temps passé à la seule coordination des accessoires, a motivé mon désir de fixer un agencement à conserver pour la durée de l'étude. Tel que souligné dans mon journal de pratique : « trop de temps dans la manipulation, doit revenir dans le corps » (Journal, 15 février 2016). À ce moment du processus, il m'apparaissait primordial de recentrer ma concentration sur le travail corporel.

Le choix de la lampe sur pied a quant à lui été concluant dès le départ car celle-ci était facilement contrôlable. J'ai d'abord utilisé une lampe de type photographique, puis j'ai trouvé une lampe plus commune qui était davantage reliée au reste des éléments scénographiques et qui donnait une ambiance plus feutrée et quotidienne. L'option d'utiliser une deuxième source de lumière a aussi été brièvement explorée. J'ai toutefois choisi de conserver une source unique de lumière afin de simplifier à la fois l'espace visuel (la deuxième lampe était inévitablement éclairée par la première), et la gestion des fils et des manipulations, qui devenait parfois complexe même avec une seule lampe. La rallonge, qui connectait celle-ci, a d'ailleurs dû être considérée

au même titre que les autres objets puisqu'au cours de la séquence le fil devenait de plus en plus présent et visible dans l'espace. Son déplacement a donc été intégré à la structure chorégraphique.

Tout au long de mon journal de pratique, je retrouve également une multitude de notes à propos de la gestion des objets et autres aspects techniques. Nous avons pris conscience que l'essence de cette étude se trouvait dans les détails, ainsi chaque élément devait être bien choisi puisqu'il pouvait changer le cours de l'action et sa perception. Même si ma scénographie de départ paraissait extrêmement simple, j'ai réalisé à plusieurs reprises l'ampleur du temps passé à gérer ces aspects techniques. Cela passait par le montage de la table, la dissimulation des sources de lumière, la modification d'un objet, le repassage de la nappe, la mise en place des rallonges, etc. Comme conséquence, je devais être vigilante pour ne pas négliger mon rôle d'interprète, qui se retrouvait souvent à la fin de ma liste de tâches.

3.1.3 Intégrer le mouvement

3.1.3.1 Oiseau

Dans cette première étude, je souhaitais explorer différentes façons d'intégrer le mouvement. Bien que les déplacements dans l'obscurité constituaient en eux-mêmes un intérêt de recherche important, je désirais inclure graduellement le mouvement de façon visible. La première option envisagée a été de choisir des postures qui faisaient bouger le corps de manière presque imperceptible. Cela s'est traduit par des pauses où le corps exerce une légère pression sur un objet, générant un subtil tremblement corporel ou — tout dépendant du matériau — une contraction de l'objet. Une deuxième piste a été de me diriger vers le mouvement des objets en eux-mêmes, d'où est née l'idée d'une première séquence gestuelle en réponse à l'action de laisser tomber une cuillère au sol. Comment la récupérer ? Dans le climat établi auparavant

par l'usage de l'immobilité, cela représentait une action énorme. Nous avons alors entrepris de la décomposer graduellement par une série de légères modifications de la posture. C'est donc l'idée d'une descente au sol qui s'exécute dans une suite de petits gestes qui a influencé cette séquence, que nous avons toutes les deux explorée en tant qu'interprètes. Lorsque je dirigeais Marie-Gabrielle, je la guidais vers une désamplification des mouvements : il y avait parfois un décalage entre sa perception de l'amplitude du mouvement, qui lui semblait petit, et sa réelle résonance dans l'espace, qui m'apparaissait énorme. Encore une fois, je souhaitais travailler dans une expressivité et une gestuelle contenues et éviter les grands déplacements dans l'espace. Comme directive supplémentaire, nous cherchions de nouveaux chemins dans notre propre corps, en ayant comme référence imaginaire une perte de repères spatiaux, comme si le haut, le bas, l'avant et l'arrière de l'espace changeaient constamment de direction. Pour Marie-Gabrielle, c'est l'idée d'une désorganisation contrôlée (dans le sens de non chaotique) à la fois du rythme, de l'espace et des trajets de ses mouvements qui a été la plus porteuse pour nourrir son interprétation. Nous avons nommé cette séquence *oiseau* en référence au rythme et à la qualité de la gestuelle qui a émergé.

3.1.3.2 Les solos

Une deuxième séquence de mouvements, explorée une fois de plus toutes les deux en tant qu'interprètes, est née de l'idée de lier les pauses de départ. En position debout, sans table ni objets, nous passons d'une pause à l'autre et observons comment celles-ci voyageaient dans notre corps, dans un rythme continu. Cet exercice créait un défi gestuel stimulant puisque respecter l'ordre des postures imposait des voies et des passages inhabituels dans le corps. En regardant Marie-Gabrielle, je trouvais intéressant d'observer en même temps une précision et une impression de flou dans le trajet de ses mouvements. De l'intérieur, nous avons également constaté un aspect insaisissable : notre tâche était de passer d'une pause à l'autre, mais sans jamais

l'atteindre réellement puisque nous étions en continuelle mouvance. Le fait d'exécuter les mouvements en l'absence des objets des postures initiales contribuait aussi à cette impression. Pour Marie-Gabrielle, le mot *impossibilité* décrivait cette quête. Pour mieux intégrer ces solos et les rendre plus fluides, nous les répétitions en boucle. Lorsque j'ai dirigé Marie-Gabrielle, je lui ai demandé de réduire l'amplitude de ses mouvements pour tendre graduellement vers une gestuelle qui serait plus concentrée et près du corps, se rapprochant davantage de ma propre façon de bouger. Je lui ai aussi fait répéter la séquence les yeux fermés afin qu'elle porte son attention sur son expérience interne. J'avais remarqué que, en exécutant cette séquence, son visage devenait plus expressif : je voyais apparaître un plissement de front et/ou de sourcil, et la bouche s'ouvrir. Je souhaitais plutôt que son visage conserve l'expressivité contenue des postures. En prenant conscience de ces éléments et avec la pratique, nous sommes parvenues à tendre vers cet objectif.

Nous avons également fait l'exercice de s'enseigner l'une et l'autre les séquences gestuelles ainsi créées, toutefois je n'ai pas poursuivi cette voie. Comme chaque solo était lié à une façon personnelle d'intégrer le mouvement, laissant place à une certaine part d'improvisation, je trouvais plus pertinent d'approfondir nos propres séquences. Une fois celles-ci mémorisées et maîtrisées, j'ai ajouté une légère variation rythmique : nous devions atteindre la posture à l'origine du mouvement et la maintenir pour une fraction de seconde, avant de la défaire. Cette variation était intéressante car elle faisait un lien avec les tableaux immobiles du début. Comme pistes de recherche supplémentaires, nous avons essayé de modifier l'amplitude et l'angle des mouvements, d'isoler certaines parties du corps, puis de passer par les états que nous associons aux personnages de l'œuvre. J'ai toutefois réalisé que ces explorations complexifiaient inutilement la gestuelle : celle-ci m'apparaissait plus intéressante lorsque simplifiée à la consigne de départ. La clé résidait peut-être seulement dans la pratique. Ces séquences ont été nommées *les solos*.

3.1.3.3 Philippe

Une troisième séquence gestuelle est née d'un exercice nommé *personnage*, que j'avais imaginé avant le début de mon travail en studio. J'ai d'abord demandé à Marie-Gabrielle de choisir un des personnages de l'œuvre de Hoffmann pour l'observer et en faire une analyse. Je lui ai posé les questions suivantes : qu'est-ce qu'il dégage ? Comment qualifierais-tu sa présence, son état, sa physicalité ? Je lui ai demandé d'imaginer son habitat, son environnement, tout en spécifiant que cela pouvait se décrire par des mots, des couleurs, des textures, des adjectifs, etc. Je lui ai ensuite demandé de choisir un ou des objets ainsi qu'un endroit autour de la table (avant, arrière, dessus ou dessous) qui le représentait. Après avoir pris en notes ses réponses²³, elle m'a présenté son personnage et pendant ce temps, j'ai écrit ce que cela m'inspirait en termes de qualités et de types de mouvements. Avec en tête mes propres notes et les siennes et à ma demande, elle a composé une séquence de sept à dix mouvements puis a lié ces mouvements entre eux. Elle m'a présenté la gestuelle ainsi formée dans un rythme très lent.

Par cet exercice, je souhaitais observer si la création de cette « histoire » — ce processus de mise en contexte et de mise en scène — pouvait teinter, de façon implicite, la qualité des mouvements et de l'interprétation. Pour Marie-Gabrielle, ce travail était intéressant puisqu'il fournissait des points de repère à l'interprétation. Comme observatrice, il a été pour moi difficile d'évaluer si cet effet a oui ou non eu lieu, toutefois je pouvais percevoir une certaine clarté et une uniformité dans ses mouvements. L'exercice m'est finalement apparu intéressant à développer surtout pour le type de gestuelle qu'il a produit. Celle choisie par Marie-Gabrielle, en relation

²³ Ces mots ont émergé du processus : « calme, grande solitude, courage d'agir, à l'aube d'une action, déconnexion, éloignement, isolement d'un chaos extérieur, déconnecté de son habitat chaotique, bruit, chargé, lourd, fuite, dilemme, réflexion, à la seconde où il a trouvé, concentré, concentration, concentrique, plein, interne, imperturbable, position décentrée d'un côté de la table, bouilloire, tasse, briquet, mains » (Journal, 18 février 2016).

avec le personnage et accentuée par la lenteur, me semblait si banale et quotidienne (presque insignifiante) qu'elle devenait paradoxalement singulière et attirante. J'ai demandé à Marie-Gabrielle de m'enseigner ses mouvements, que nous avons par la suite explorés en duo (voir p.50). J'ai nommé cette séquence *Philippe*, nom donné par Marie-Gabrielle au personnage choisi.

3.1.4 Travailler en duo

3.1.4.1 Image/mouvement

En incluant une deuxième interprète dans cette étude, je souhaitais travailler le mouvement en duo. Un des premiers exercices réalisés à cet égard a été celui que j'ai nommé *image/mouvement*. Il s'agissait d'observer un espace donné — dans lequel nous avons placé des objets —, d'y visualiser une position/posture, puis d'y entrer pour l'exécuter. En premier lieu, nous avons disposé dans l'espace des éléments scénographiques qui n'étaient pas liés à l'œuvre de référence. J'avais apporté une panoplie d'objets de formes et de couleurs diverses (chandelle, corde, verre de vin, fleurs séchées, papier et autres). Lorsque la mise en scène était choisie, nous avions la possibilité d'ajouter, d'enlever ou de repositionner des objets à notre convenance. Quand l'une de nous deux entrait dans l'espace pour y prendre position, l'autre pouvait, au moment qu'elle jugeait opportun, lui demander de bouger en lui disant tout simplement « bouge » le nombre de fois désiré. Sous cette directive, la personne en scène devait alors faire un mouvement de son choix. L'observatrice était également invitée à dessiner les positions et les images qui l'inspiraient, l'interpellaient et captaient son attention²⁴. Tout au long de l'exercice, nous pouvions entrer et sortir de l'espace mis en scène, occupant tour à tour, et dans un ordre aléatoire, les rôles de performeuse et de spectatrice. Dans un deuxième temps, nous

²⁴ Nous avons plus tard utilisé ces dessins pour inspirer une séquence de mouvements, mais cette piste n'a pas été poursuivie car elle était selon moi trop éloignée du propos de l'étude.

avons la possibilité d'occuper l'espace en même temps, prenant chacune une position en réponse et en relation à celle de l'autre.

Cet exercice, qui durait parfois plus de 30 minutes, a été répété à plusieurs reprises pendant le processus et était toujours très stimulant, nous faisant complètement perdre conscience du temps. À chaque essai, j'inclus la lampe sur pied comme source unique de lumière et de la musique minimaliste d'ambiance. Ces éléments nous aidaient à perdre nos repères habituels, nous transportant, comme l'a dit Marie-Gabrielle, « dans un espace qui n'est pas le réel » (Journal, 18 février 2016). En réalisant ce type d'exercice, je souhaitais que nous développions notre sensibilité visuelle en portant une attention particulière à l'espace et aux objets. Ces improvisations nous ont aussi permis de travailler l'écoute et la présence à l'autre. Nous avons finalement répété cet exercice dans la scénographie choisie en relation à l'œuvre de Hoffmann. De cela, j'ai retenu certains tableaux que j'ai utilisés par la suite pour créer la structure chorégraphique.

3.1.4.2 Séquence synchro

Une deuxième piste de travail en duo a été développée dans le synchronisme. Cette idée est apparue suite à l'exercice du personnage mentionné précédemment (p.48), dont j'ai repris la gestuelle dans un rythme lent. Le synchronisme et la lenteur m'interpellaient puisqu'ils impliquaient un nouveau rapport au corps, au temps, à l'espace et à l'autre. De plus, je trouvais intéressant de donner une certaine importance aux gestes choisis, en soi banals et quotidiens. Pour arriver à un synchronisme parfait, nous devons préciser les moindres détails, de la direction du regard à l'angle du coude en passant par la position de chaque doigt. Notre attention était particulièrement sollicitée puisque nous devons, pour une première fois, manipuler lentement des objets en plus d'être à l'écoute de l'autre. Notre tâche était donc d'accorder autant d'importance à chaque petit mouvement. Les mots *monotone*,

égal, plein et résonance ont émergé pour traduire notre expérience. Lorsque nous avons intégré cette séquence dans l'agencement scénographique de départ, il était intéressant de composer avec les obstacles que nous rencontrions. D'autres objets se trouvaient tout à coup dans le chemin de nos mouvements. Cela créait une certaine dichotomie entre le calme et le contrôle de notre gestuelle et la désorganisation des objets. Cette séquence a été nommée *séquence synchro*.

3.1.5 L'écriture chorégraphique et la proposition finale

Avec chacun des exercices décrits préalablement, je créais graduellement une matière chorégraphique à mettre en relation. Je constatais que mon imaginaire était particulièrement stimulé lorsque je songeais à la proposition de façon chronologique : penser au développement de la structure dans le temps faisait naître de nouvelles idées. Ainsi une partie de la construction s'est d'abord réalisée dans ma tête, inspirée à la fois par nos répétitions, nos échanges et par le visionnement d'extraits vidéos du travail en cours. La perception du temps et de l'espace a particulièrement guidé mes réflexions, et le mot *subtilité* est revenu souvent tout au long de ce processus. Dans la structure finale de l'étude, il était pour moi primordial que le mouvement s'intègre de façon très graduelle. Les premiers mouvements visibles choisis ont été ceux d'un léger déséquilibre et d'une contraction du corps, ceux des objets, puis ceux de la séquence *oiseau*. Je souhaitais également qu'il y ait alternance entre des images fixes et des images en mouvement. Il m'intéressait d'explorer ce va-et-vient du début à la fin de la pièce, contrairement à une construction en crescendo qui se dirige graduellement vers une montée dramatique. Les *solos* et la *séquence synchro* ont donc été intégrés entre des tableaux immobiles.

Certains moments ont marqué des points importants dans l'écriture chorégraphique. Un de ceux-ci est né d'un changement d'interprète dans le noir : Marie-Gabrielle prenait ma place dans l'ombre alors que je prenais la sienne dans la lumière. Ce

tableau était suivi par une lente marche qui soulignait mon entrée dans l'espace, tandis que Marie-Gabrielle restait immobile. J'ai répété cette scène trois fois, à la manière dont un rembobinage fait un retour en arrière. Un autre moment important a été récupéré d'une des improvisations *image/mouvement* : Marie-Gabrielle exerçait une pression sur la boîte de céréales, laquelle exerçait une pression sur mon bras qui, posé sur la table, entraînait le déplacement de la nappe et des objets. Ce tableau provoquait dans l'espace une sorte de mouvement latéral global en même temps que chaque élément, séparément, semblait rester immobile.

Finalement, un moment tournant a été créé par une volonté de rupture dans la perception de l'espace. Ceci est d'abord apparu subtilement lorsque j'ai demandé à Marie-Gabrielle, pendant la séquence *synchro*, de glisser très lentement sous la table, comme si tout à coup le sol s'affaissait sous elle, glissant à un niveau inférieur. Elle poursuivait sa gestuelle sous la table avec la séquence *oiseau*, pendant que je gardais une position immobile, puis elle revenait lentement sur sa chaise. D'une certaine façon, ce moment soulignait deux espace-temps simultanés : un temps saccadé sous la table, dans la semi-obscurité, et un temps ralenti sur la table, dans la lumière. Un dernier jeu de perception, plus marquant, a été réalisé avec la volonté de déplacer les chaises et la lampe dans l'obscurité de sorte que l'image offre un nouveau point de vue, suggérant que le public ait fait une rotation de 180 degrés autour de la scène. Cela avait comme effet de produire une perception tout à coup complètement différente de l'espace.

3.1.6 Conclusion : constats et développement

Vers la fin du processus, des paramètres se sont précisés et des concepts ont émergé et influencé le travail. Certains sont nés des discussions avec le jury et constituent encore des pistes de questionnement.

3.1.6.1 Le son

La question du rapport à l'ouïe a été soulevée à plusieurs reprises. Comment le son participe-t-il à cette proposition ? Dans l'obscurité, les manipulations étaient parfois exigeantes et involontairement bruyantes, et cela influençait la perception de la pièce. Nous y avons donc porté une attention particulière. Nous avons finalement choisi de camoufler le plus possible les bruits reliés aux déplacements dans le noir afin de favoriser l'effet de surprise lorsque la lumière ouvrait. Le son était également à considérer par la musique, sélectionnée dès le début du processus. De style ambiant, en motif circulaire et répétitif, elle contribuait à notre concentration et à notre présence corporelle. En cours de route, j'ai remixé cette musique de travail avec un autre extrait sonore qui proposait une variation rythmique. La question du dosage du volume a aussi été soulevée : trop forte, la musique diminuait la sollicitation des autres sens.

3.1.6.2 La temporalité

La temporalité a été un mot-clé important. Nous avons constaté que le rapport au temps était intrinsèque à la nature du projet : construit sous forme de tableaux, proposant une certaine forme de répétition et des variations dans une suite de pauses, il rappelait le principe de la série en photographie. Pour choisir la durée des pauses, j'essayais d'être à l'écoute de mes sensations pour fermer la lumière juste avant le point décisif où la pause ne soutenait plus mon attention. La durée des noirs est restée quant à elle, le plus souvent, tributaire du temps nécessaire à accomplir l'action. Toutefois le *timing*, à la fois des tableaux et des noirs, est demeuré un point de questionnement important.

Le rapport au temps était également présent au sein des concepts de souvenir et de mémoire qui ont émergé. Dans tous les tableaux immobiles — peut-être pour ses

références à la photographie —, je ressentais et percevais dans les corps quelque chose de l'ordre de la remémoration. Comme si le corps se rappelait une situation ou un événement et, telle une photographie vivante, le reproduisait hors de son contexte, sur scène. Ce rapport au souvenir nous a aidées dans l'interprétation puisqu'il impliquait l'imaginaire, ce qui selon moi participait à notre présence. J'ai alors soulevé l'hypothèse que l'état de corps pourrait provenir à la fois du physique — de l'agencement corporel et spatial —, et de l'imaginaire en action. Le rapport au temps était finalement particulièrement troublant dans le processus même du travail : nous perdions tout simplement conscience des heures qui passaient.

3.1.6.3 Tonicité

Les termes *engagement tonique*, *tonicité* et *attitude posturale* ont été importants dans le travail corporel. Puisque la pièce se développait dans la subtilité, chaque détail devenait visible. Nous avons donc travaillé les microvariations, particulièrement lorsque nous étions en duo. Quand j'ai intégré les *solos* en duo — c'est-à-dire que nous exécutions nos séquences respectives en même temps dans l'espace —, cet aspect est devenu important pour atteindre une unité malgré nos différentes qualités de mouvements (plutôt indirecte pour ma part et plutôt directe pour Marie-Gabrielle). Dans la séquence *synchro*, porter attention à l'attitude posturale a aussi été utile pour rendre compte de nos différences (j'étais plus refermée sur moi-même alors que Marie-Gabrielle était droite et verticale).

Au fil du processus, je trouvais intéressant de constater qu'il n'y avait pas nécessairement de constance dans l'immobilité : une pause fascinante pouvait devenir banale, et vice-versa. Le fait de penser à habiter le corps de façon tridimensionnelle, en prenant conscience de son volume et de ses multiples facettes (incluant par exemple l'espace derrière) nous a aidées à rester dans un état vivant de découverte. Marie-Gabrielle a aussi soulevé l'idée de penser à la porosité de notre corps. Ce mot

laisse entendre qu'entre les pores se trouve une ouverture qui permet une expansion vers l'extérieur, en même temps qu'un accès vers l'intérieur. À propos de la tonicité, nous avons finalement souhaité rester dans une corporéité du quotidien et éviter les moments de tension qui faisaient trop référence à un corps entraîné de danseuse.

ÉTUDE 1

- Subtilité
- Temporalité
- Répétition, rupture
- Suite, série, séquençage
- Punctum
- Timing
- Entre-deux
- Souvenir
- Mémoire
- Attitudes posturales, engagement tonique
- Pudeur
- Expressivité contenue
- Pré-mouvement
- Horizon d'attente
- Microvariations
- Référentiel
- Cinétique
- Hyperréalisme
- Synchronicité
- Pose versus pause
- Neutralité
- Quotidien
- Présence

Figure 3.1 Étude n° 1 : Liste des mots-clés

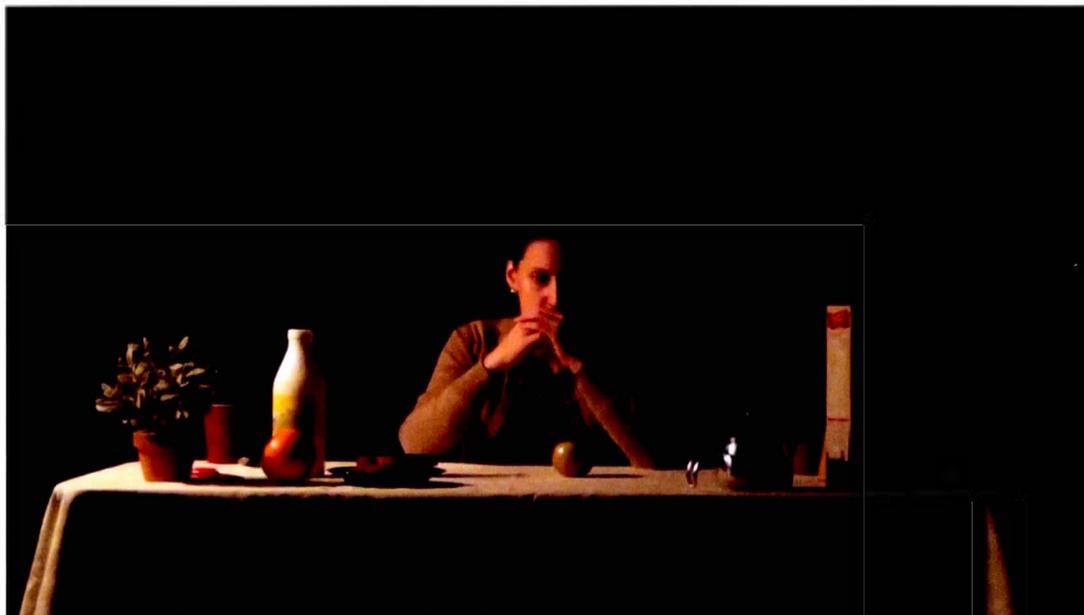


Figure 3.2 Étude n° 1 : Les pauses



Figure 3.3 Étude n° 1 : Séquence synchro



Figure 3.4 Étude n° 1 : Les solos

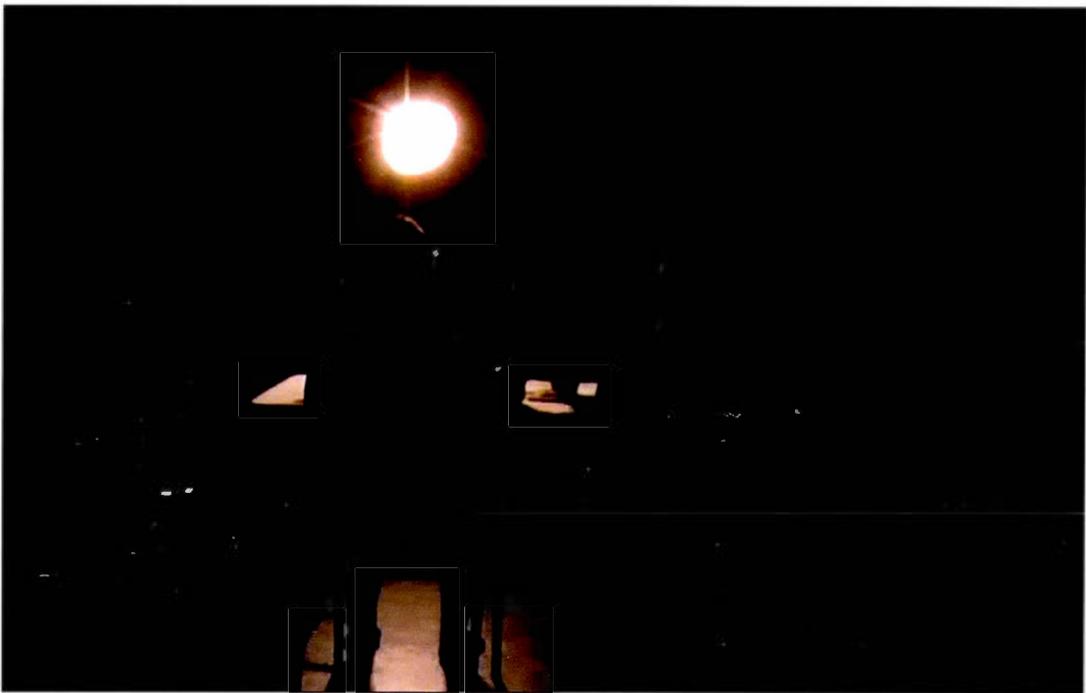


Figure 3.5 Étude n° 1 : Déplacement de la lampe

3.2 Étude n° 2, librement inspirée de l'œuvre *Sans titre* de Djamel Tatah

Ma deuxième étude chorégraphique s'est déroulée du 4 avril au 10 mai 2016 sur un total d'environ 65 heures de répétitions, dont la plupart ont eu lieu à la piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM. Tels qu'introduits précédemment (p.9), mes paramètres de travail de départ étaient les suivants : un projecteur vidéo qui diffuse de la couleur, une gestuelle en « aplat » (c'est-à-dire sans accent ni contraste), et en filigrane quelques thèmes qui apparaissent dans l'œuvre du peintre (la solitude, la mélancolie, l'errance). De plus, je souhaitais que la couleur projetée, le mouvement du corps et le costume se transforment lentement et graduellement. Avant d'entrer en studio, j'avais réalisé une séquence vidéo d'environ quinze minutes composée d'une suite de couleurs choisies à partir du corpus d'œuvres de Tatah : mauve, rouge, jaune, vert et bleu. Celles-ci apparaissaient pour une durée d'environ deux minutes trente chacune et des transitions d'une minute enchaînaient les couleurs en fondu. Considérant la nature de cette proposition, j'ai choisi de travailler en solo pour pouvoir expérimenter de l'intérieur ces paramètres et me permettre une grande liberté dans la façon de les utiliser par essais et erreurs (alors que le travail en duo est susceptible d'accélérer la prise de décision et le besoin de verbalisation).

Le processus créatif de ma deuxième étude peut se diviser en deux grands volets : d'une part, une période d'expérimentations multiples et diversifiées ; d'autre part, la construction de la proposition finale. Je note que, dans la première phase de recherche, j'ai ressenti à plusieurs reprises le besoin de faire un retour par écrit sur les étapes réalisées, tant celles-ci s'effectuaient de façon intuitive et dans un va-et-vient parfois désordonné.

3.2.1 Le dispositif : tests préliminaires

3.2.1.1 Surfaces et supports de projection

La première étape consistait à définir le dispositif scénographique : où situer le projecteur ? Quelle surface ou quel support accueillerait efficacement la couleur projetée ? Mon premier essai a été de diriger la lumière sur les murs noirs de la salle en variant l'emplacement du projecteur : près ou loin du mur, de côté, de face, en diagonale, sur le mur seulement, sur le mur et le plancher, sur le corps. J'observais aussi la grandeur de la projection et à chaque test, je me promenais dans la salle pour accéder à différents points de vue. Tout au long du processus, j'ai considéré ce point de vue du spectateur sur l'action, rendu possible grâce à la captation vidéo et, occasionnellement, par l'utilisation du miroir.

J'ai préféré dès le départ une projection en diagonale qui couvrait à la fois le mur et le plancher. Lorsque je regardais la scène d'un point de vue également en angle du mur, mais du côté opposé au projecteur, j'observais que le reflet de la couleur apparaissait à son degré le plus éclatant. Le trajet de la lumière sur le sol créait de plus le dessin d'un point de fuite qui suggérait une idée de profondeur. Cet éclairage accentuait les traits d'ombre et renforçait l'impression de volume du corps, en contraste avec l'aplat du mur. L'éclairage sur le mur et le sol me permettait finalement une plus grande surface de déplacement, alors qu'en éclairant le mur uniquement je devais demeurer à proximité de celui-ci pour rester dans la lumière.

C'est dans cet emplacement que j'ai commencé la recherche de mouvements. Toutefois elle s'est effectuée, particulièrement pendant les trois premières semaines, dans un va-et-vient constant avec la recherche d'autres dispositifs. J'ai ainsi tenté de projeter sur un miroir qui reflétait la lumière, ce qui créait deux couloirs de couleur ; de projeter sur les sièges bleus des estrades, ce qui donnait davantage l'impression

d'une immersion dans la couleur grâce à la profondeur; de créer un couloir de projection plus ou moins grand, ce qui laissait entrevoir seulement une ou des partie(s) du corps; de disposer un drap blanc au mur et/ou au sol, ce qui faisait ressortir la couleur de façon plus éclatante; d'intégrer des objets divers, ce qui dynamisait l'espace en créant davantage de zones d'ombre et de points de lumière.

3.2.1.2 La couleur projetée

Dès le début du processus, en même temps que j'expérimentais des dispositifs, j'essayais différentes variations de couleurs : plus vives, plus foncées, plus franches. Il y avait parfois un décalage entre la couleur à l'écran et celle qui sortait du projecteur, et la question du dosage de la luminosité et de la saturation a été réfléchi tout au long de l'étude. La couleur plus saturée et plus sombre favorisait un sentiment d'immersion car elle se distinguait de la lumière naturelle, contrairement aux couleurs plus pâles. Je souhaitais que la projection colorée altère la perception des couleurs réelles, et pour cette raison j'ai éliminé au fil du processus certains choix (par exemple le jaune). Je m'interrogeais aussi sur la signification et l'effet de chaque couleur, et j'ai songé à leur attribuer au préalable des mots qui évoquaient leurs qualités (par exemple jaune=énergique). Toutefois, comme je souhaitais en même temps éviter les associations convenues (rouge=amour, etc.), j'ai abandonné cette idée afin que des rapprochements inattendus puissent émerger (ou non) de l'expérience.

Dès la première journée, j'ai aussi constaté qu'il serait important de porter attention à la durée des couleurs et aux transitions de l'une à l'autre. Je réalisais que mon montage de départ était trop rapide et les transitions trop brusques : comme je songeais à travailler en lenteur, il serait préférable que les couleurs s'enchaînent de façon subtile. Il me fallait également bien choisir l'ordre des couleurs puisque le passage de l'une à l'autre faisait parfois ressortir des nuances brunâtres moins

intéressantes. Pendant tout le processus, j'ai passé plusieurs moments à observer les variations d'une couleur à l'autre. D'abord pour faire des choix, ensuite pour m'inspirer et générer des idées, et finalement pour chorégraphier précisément le mouvement de la couleur, idée sur laquelle je reviendrai dans la proposition finale.

3.2.1.3 Le son

Dans la première phase du processus, j'ai créé une ambiance sonore de travail. Je souhaitais une présence très subtile, et j'ai trouvé des sons de la nature qui m'interpellaient car ils étaient plutôt organiques et plus ou moins reconnaissables. J'ai créé deux montages : le premier était composé d'un bruit de vent, caractérisé par une sorte de vibration, et le deuxième provenait du bruit d'une avalanche de neige dans lequel on pouvait entendre un rythme effacé (résultat du montage où j'avais répété le son en boucle). Au fil d'explorations avec le mouvement, j'ai choisi d'intégrer les deux trames sonores dans une composition qui proposait une très lente progression de l'une à l'autre. De la même façon que pour la première étude, la présence du son contribuait à construire une sorte de bulle et à me plonger plus facilement dans l'univers créé. Dans cette étude, le type de son choisi m'aidait également à entrer dans l'état de concentration exigé pour travailler en lenteur.

3.2.2 Le mouvement : premières tentatives

Il est difficile de retrouver précisément la chronologie des exercices qui ont mené à la recherche de mouvements, tant ceux-ci s'effectuaient dans un chevauchement, en alternance ou en parallèle, et ce dans différents essais de dispositifs. Comme je souhaitais rester ouverte à l'inattendu et que j'ignorais ce que je cherchais de façon précise, mes premières improvisations avaient des directives plutôt vagues.

3.2.2.1 Vêtements : la métamorphose

Dès le départ, et tout au long de ce processus, j'ai travaillé avec des costumes de différentes formes et couleurs ainsi qu'avec différentes coiffures. Je souhaitais créer une suite de « personnages », définis par une allure particulière, à partir desquels générer du mouvement. À plusieurs reprises, j'ai réalisé des improvisations dans différents éclairages colorés en changeant fréquemment de vêtements. Comme point de référence, j'avais en tête les postures des personnages de Tatah et comme directive, je tentais de ressentir l'effet de la couleur en observant l'espace, mon corps et mes vêtements. Trois agencements sont ressortis de ces improvisations : 1) une veste noire à col montant qui couvrait mes cheveux, dans un éclairage mauve ; 2) une robe bleu marin à boutons et les cheveux tressés, dans un éclairage bleu ; 3) un t-shirt blanc et une jupe blanche et les cheveux détachés, dans un éclairage jaune. Pendant quelques répétitions, j'ai improvisé avec ces trois « personnages ». Le premier était caractérisé par une posture aux épaules renfrognées et une lente marche stylisée, le deuxième par un mouvement de va-et-vient entre une position debout et une position assise, et le troisième par une série de petits mouvements de transferts de poids qui, partant des pieds en position debout, se propageaient dans l'ensemble du corps.

Un autre vêtement est apparu en cours de route et m'a accompagnée pendant plusieurs jours : une large tunique mauve qui descendait jusqu'en bas des genoux. J'appréciais sa couleur vive et je trouvais intéressant qu'elle soit surdimensionnée (trop grande). Elle m'offrait ainsi un autre rapport au corps et cela avait une influence sur ma façon de bouger. Elle était également boutonnée de haut en bas, et je croyais qu'elle serait pratique pour un éventuel changement de costume. J'avais effectivement comme idée de départ, ainsi mentionné précédemment, de créer une gestuelle qui générerait une lente métamorphose d'un vêtement à l'autre. J'ai essayé cet exercice en superposant des couches de vêtements. Bien que l'idée me semblait très intéressante, elle m'est vite apparue contraignante. Sans trafiquer les costumes,

les façons de passer de l'un à l'autre dans la lenteur étaient limitées et il était difficile de ne pas briser le rythme que je souhaitais soutenu. De plus, puisque les gestes devaient être précis car fonctionnels, j'avais peu de place pour l'exploration. Après quelques répétitions, ce défi m'est apparu peu stimulant et il m'éloignait de mon intérêt principal, soit celui de la couleur. J'ai donc choisi de l'abandonner. Toutefois, j'ai continué à porter une attention particulière aux vêtements dans les exercices qui ont suivi, car le rapport au tissu comme couleur, texture et matière m'apparaissait intéressant.

3.2.2.2 Les personnages sans titre et les gestes inutiles

En improvisant dans différents costumes, j'ai créé à plusieurs reprises des séquences de mouvements à partir des personnages des toiles *Sans titre* de Tatak. Pour m'inspirer, j'ai observé les différentes œuvres du peintre et j'ai ressorti certains concepts qui m'interpellaient : le non-lieu, l'intemporalité, l'utilisation de modèles traités comme des motifs picturaux, l'abstraction de la couleur. Le 11 avril, j'ai transcrit cette citation dans mon journal de pratique, qui traduisait bien selon moi la mélancolie des personnages : « L'œuvre de Tatak est sous le signe de la solitude, une solitude au milieu des autres, une solitude profondément sociale, celle qu'on ne peut connaître qu'en société » (Michaud, cité dans Musée d'art moderne et contemporain Saint-Étienne Métropole, 2014). Le thème de l'errance est aussi ressorti de cette recherche et il m'a guidée jusqu'à la fin de ce processus. Il m'était significatif car il faisait écho à la fois au travail du peintre et aux concepts d'habiter et d'état de corps à la base de ma recherche. Je faisais des liens avec les réflexions de Debat et la notion d'entre-deux qui a émergé de ma première étude. Debat (2009) définit l'errance comme « cet entre-deux temps, cet entre-deux lieux, cet entre-deux états grâce à qui on est comme en lévitation, en apesanteur, aspiré par le présent et expulsé par l'instant » (p.39). L'auteure relie aussi l'errance à un temps de décélération du regard et des perceptions, ce qui m'intéressait en travaillant entre autres dans la lenteur.

J'ai donc eu envie de traduire ce thème en une suite nommée *gestes inutiles*, soit des gestes qui, faisant référence au quotidien, ne sont pas liés à un objectif particulier. Des gestes qui s'effectuent dans un moment d'attente ou entre deux actions, de façon plus ou moins consciente : regarder autour, mettre les mains dans les poches, manipuler un bouton de chemise, croiser les bras, passer la main dans les cheveux, etc. J'ai aussi essayé d'abstraire et de complexifier ces mouvements en improvisant, toutefois je trouvais plus intéressant, dans la lenteur, de demeurer dans le banal et de travailler avec peu de gestes. Cela permettait de faire davantage de place au mouvement de la couleur.

3.2.2.3 Le mur et les objets

Le rapport au mur a émergé au fil des improvisations, comme je lui faisais parfois face, pendant ma performance, pour observer et ressentir la couleur. À la manière des toiles de Tatak où l'aplatissement de la couleur peut suggérer une idée de profondeur, j'interrogeais ce support en deux dimensions. J'ai d'abord tenté de développer une séquence gestuelle où j'utilisais le mur comme contrepoids. En gardant un contact constant avec celui-ci, je me déplaçais sur sa surface. Je trouvais intéressant que le mur permette d'exécuter certains mouvements qui donnaient l'impression de défier la gravité. Toutefois, j'ai rapidement laissé de côté cet exercice puisque j'y voyais peu de liens avec mes intérêts principaux. J'ai ensuite intégré la simple action de regarder le mur comme s'il s'étendait en profondeur, me situant à une très grande proximité de celui-ci. Ce rapport inhabituel créait une impression d'étrangeté que je trouvais stimulante, et j'ai par la suite ajouté une chaise pour me permettre davantage de positions tout en maintenant la proximité et le regard vers le mur. Ceci a donné naissance à un court tableau où je me déplaçais lentement le long du mur de gauche à droite, assise sur une chaise, en repoussant le sol avec mes pieds. J'ai poursuivi brièvement cet exercice dans une improvisation en remplaçant la chaise par un siège bas sans dossier et en utilisant le mur pour me repousser dans l'espace.

Outre la chaise, j'ai intégré divers types d'objets pour capter différemment la couleur. C'est alors que j'ai choisi de réutiliser la table nappée de l'étude n° 1. Projeter la couleur sur un tissu qui recouvrait un objet à trois dimensions — contrairement à la projeter sur un tissu fixé au mur ou au sol — avait pour effet de dynamiser l'espace. L'intégration de ces objets suggérait également l'idée d'une pièce d'habitation, ou d'une chambre, et les couleurs apparaissaient comme différentes ambiances qui pouvaient aussi marquer différents temps du jour ou de la nuit. J'ai effectué quelques improvisations libres dans cette scénographie qui me fournissait une sorte de repère pour situer le corps. Au terme d'une de celles-ci, j'ai déplacé la table contre le mur dans un angle de 45 degrés, et je trouvais intéressant cet emplacement inattendu. L'ombre créée donnait l'impression que la table s'étendait au-delà du mur, soulignant la présence du mur à la fois comme limite et prolongement.

Dans l'improvisation, la nappe blanche sur la table stimulait également mon regard. La couleur y était franche et saturée — plus que sur le mur ou sur mon propre corps — et cette prise de vue me permettait de ressentir davantage son effet. Sa pertinence m'a donné envie d'intégrer d'autres tissus jusqu'à disposer sur la table une pile de draps pâles de différentes nuances. Cette pile projetait une ombre vers le mur, et j'ai fait quelques explorations pour tenter d'y dissimuler une ou des parties de mon corps. Pour stimuler la présence de la couleur, j'ai également réfléchi à différentes variations possibles, notamment celles d'utiliser des vidéos de couleurs en mouvement ou de diviser verticalement ou horizontalement l'image en deux couleurs. J'ai poursuivi cette dernière option. En divisant l'image en deux couleurs distinctes et en jouant avec l'emplacement de la projection, j'arrivais à faire correspondre la ligne de séparation des couleurs avec la surface de la table. J'appréciais ce rapport qui découpait l'espace et donnait l'impression de faire cohabiter deux lieux distincts. Je pouvais également, par des mouvements de haut en bas, passer d'une couleur à l'autre. Cette scénographie m'est apparue la plus porteuse, et j'ai entrepris de l'approfondir pour ma proposition finale.

3.2.3 Structure et défi

Au fil du processus, j'ai fait quelques tentatives pour approfondir le mouvement en lui imposant une structure. La première a été de construire des suites de tableaux composés de différents agencements costume/coiffure/couleur. Toutefois, tel que je l'ai décrit précédemment, le passage d'un vêtement à l'autre était souvent ardu et je trouvais parfois difficile d'y donner sens. En improvisant avec l'exercice des personnages de Tatah, j'ai ensuite construit une structure chorégraphique par répétition et accumulation qui se développait comme suit : posture 1, suivie de postures 1 et 2, suivies de postures 1, 2 et 3, suivies de postures 1, 2, 3, et 4, etc. Entre chaque répétition, j'intégrais l'action de regarder le mur. Je trouvais au départ ce défi stimulant puisqu'il orientait le développement de la gestuelle, et j'ai essayé cet enchaînement dans la scénographie incluant la table nappée. J'ai alors situé la séquence dans un trajet qui partait du mur jusqu'à une chaise placée au bout de la table.

À travers les différents exercices, allant des explorations scénographiques à celles du mouvement, je franchissais difficilement l'étape d'un approfondissement. Je jonglais entre les multiples possibilités, mais il me manquait un sens, une orientation, un point de repère pour les développer. Je réalisais que la seule présence de la couleur n'était pas toujours suffisante pour générer le mouvement, l'état ou la sensation et faire des liens entre les différents éléments. J'ai donc voulu prendre du recul pour me poser des questions aussi générales que : qu'est-ce que je cherche ? Quels sont mes objectifs ? Pourquoi bouger et comment ? Je me retrouvais avec un sentiment familier, souvent ressenti dans mes longs débuts de projet, soit celui de ne pas trop savoir quelle direction privilégier.

J'ai alors fait un retour sur le processus de l'étude n° 1, car j'avais été surprise de constater à quel point son déploiement s'était fait rapidement et comment les liens

s'étaient construits de façon évidente, voire presque naturelle. Je me demandais ce qui avait permis cette façon de faire, et j'en suis venu au constat que la première étude m'offrait des pistes concrètes avec lesquelles interagir : les objets et les gestes liés à leurs fonctions ainsi que la mise en scène qui faisait référence au déjeuner. À l'inverse, les éléments de ma deuxième étude étaient du côté de l'abstraction : la couleur, des tissus, l'errance. J'ai donc supposé qu'il me manquait un équilibre entre le concret et l'abstrait, et que de « concrétiser » un de mes paramètres pourrait peut-être faire avancer le processus.

Dans ma première étude, mon repère « concret » se trouvait d'abord dans les objets choisis. Considérant les éléments de ma deuxième étude, mon repère pourrait-il se trouver dans une situation ou une tâche concrète et précise ? Le 20 avril, j'ai noté cette idée dans mon carnet de pratique et j'ai observé les paramètres scénographiques sélectionnés, outre la couleur : une table, une chaise, des draps et des tissus divers. Ces éléments m'ont amenée à choisir de mettre en espace et en situation l'action de *plier ou déplier du linge*. Comment cette activité pourrait-elle se développer ? À partir de ce moment, la structure de la proposition finale s'est construite mentalement et rapidement du début à la fin. Il m'était facile de développer cette idée en lien avec toutes les expérimentations effectuées au préalable. Cette tâche me permettait de donner un sens et de justifier la présence de la table et des autres éléments (la table serait utilisée pour prendre et déposer le linge ; c'est en allant récupérer un tissu tombé au sol que je voyagerais d'une couleur à l'autre, etc.). Elle me permettait aussi d'intégrer plus naturellement certains gestes nés des improvisations antérieures. Toute l'évolution de la pièce s'est donc construite autour de simples actions liées au tissu : le déplier, le chiffonner, le déposer sur la table, le reprendre, le laisser tomber au sol, le récupérer, l'échapper à nouveau. Le tout étant ponctué de quelques changements de positions (m'asseoir sur une chaise, me relever, m'asseoir au sol) et de *gestes inutiles* (mettre les mains dans mes poches, croiser les bras, replacer mon bouton).

3.2.4 La proposition finale

3.2.4.1 Déplier

En plus des draps dépliés sur la table, j'ai ajouté une pile de linges sur mes genoux. La première phase consistait à trouver, dans le mouvement, une façon de plier ou de déplier les tissus — j'hésitais entre les deux — un par un, dans une lenteur extrême, puis de les déposer sur la table. J'ai finalement choisi l'action de déplier, voire de chiffonner le linge, puisqu'elle proposait un certain décalage avec l'action quotidienne (il convient plus naturellement de plier du linge plutôt que l'inverse). Cela créait également un lien avec l'amas de draps sur la table, alors que les tissus que je chiffonnais s'ajoutaient à la pile.

J'ai commencé la recherche en utilisant exclusivement des tissus blancs. Comme cette partie s'échelonnait sur plusieurs minutes, je me questionnais sur la possibilité de soutenir l'attention du spectateur dans la lenteur. J'ai donc essayé des variations : dans la vitesse (du plus lent au plus vite, et l'inverse) ; dans le mouvement lui-même (plus quotidien ou plus stylisé) ; dans le nombre de linges ; dans mon regard et ma posture. Finalement, j'ai choisi de rester dans une gestuelle plutôt fonctionnelle, de maintenir la lenteur continue, mais de diminuer la quantité de linges pour réduire la durée nécessaire à l'action.

Dans cette section de la pièce, j'étais assise dans un éclairage bleu. Cela générait chez moi une grande sensation d'apaisement et de calme, voire d'assoupissement. À la manière d'une méditation, ma concentration se dirigeait presque exclusivement sur l'effort de maintenir à chaque moment un rythme parfaitement égal (les seules variations apparaissant dans la pression que je portais sur le linge). Mon attention était donc complètement orientée vers la réalisation du geste, en même temps que j'observais la couleur. Le thème de l'errance me revenait en tête, et j'essayais de

m'imaginer dans un lieu difficilement repérable dans le temps et dans l'espace ; dans un entre-deux un peu flou où mes gestes étaient sans finalité et sans but. À cette étape, je me suis aussi questionnée sur la nature de mon regard. D'une part, mes yeux perdaient parfois le « focus », comme si ma vision périphérique s'activait davantage. D'autre part, je réalisais que mon regard se refermait naturellement vers mon propre corps. J'y ai donc porté attention afin qu'il s'ouvre à l'occasion vers l'extérieur.

3.2.4.2 Les passages

Un moment significatif de l'étude consistait à me déplacer entre les deux couleurs horizontales en partant d'une position debout à une position assise au sol (et vice-versa). La ligne de séparation des couleurs se voyait nettement sur mon corps, et ma lente descente permettait de suivre sa progression jusqu'à une immersion complète. Lorsque cette ligne atteignait mes yeux et que je passais d'une couleur bleu-vert à une couleur rougeâtre, je ressentais un changement d'état très fin et subtil. L'espace rougeâtre générait une certaine charge sensible, possiblement liée à la portée dramatique de cette couleur chaude. J'essayais d'être présente à ces changements sans les amplifier ou les traduire dans la gestuelle. J'appréhendais la couleur comme une texture dans laquelle mon corps se déplaçait.

Un autre passage important s'effectuait à la fin de l'étude. Assise face au mur, je tirais lentement le tissu déplié sur la table à ma gauche (j'avais attaché tous les draps ensemble), pour le laisser glisser au sol, à ma droite. Le drap passait ainsi de la couleur verte à la couleur rouge. La manipulation était cachée par mon propre corps de sorte que seul le mouvement du drap était visible de l'extérieur. Cette transformation était intéressante non seulement en raison du changement de couleur, mais en raison de la transformation du drap qui, tout à coup, de façon plus abstraite, sortait de sa condition statique, donnant l'impression de prendre vie.

3.2.4.3 La couleur : sensation et écriture

Dans la dernière étape de ma recherche, j'ai été inspirée par un article sur la couleur. Maurice Dérivé (2008), spécialiste de la couleur, conçoit celle-ci comme une sensation et non comme une matière ou une fraction de la lumière. Donnant l'exemple d'un citron qui est jaune dans la lumière blanche et pour un œil normal, il décrit la couleur comme une sensation physiologique liée à trois dimensions : la nature de l'objet, la lumière qui l'éclaire et qui permet à l'œil d'en recevoir le message, et l'œil qui perçoit ce message et le communique au cerveau. Je trouvais intéressant de considérer la couleur comme variable, relative et intimement liée à la perception. La prise en considération de la perception du spectateur a ainsi motivé certaines décisions, notamment l'ajout de tissus, dans la première section, dont la couleur paraissait particulièrement vive et changeante dans les différents éclairages. J'ai aussi créé certains effets de surprise avec la couleur alors que, par exemple, je remplaçais subtilement un linge vert par un linge orangé.

En plus de m'intéresser à la perception des couleurs, je voulais chorégraphier celles-ci en lien avec le mouvement. Le montage vidéo a donc subi de multiples allers-retours jusqu'à la fin des répétitions pour trouver la bonne teinte, la bonne durée et la bonne suite. En développant la structure finale, j'ai inclus des changements de couleur à des endroits spécifiques qui s'effectuaient toujours dans une lente progression. Le mouvement de la couleur venait en complément ou en opposition à celui du corps : par exemple, un premier mouvement de la couleur (du bleu au mauve) s'effectuait lorsque le corps était immobile, tandis qu'un autre (de l'orangé au rouge) s'effectuait au même rythme que ma descente au sol. Le fait d'utiliser deux couleurs superposées et indépendantes l'une de l'autre m'offrait d'autant plus de possibilités.

En observant le mouvement des couleurs et la ligne d'horizon formée par leur contact, la référence à la nature et au paysage a fait surface. J'ai alors recherché puis projeté, à titre d'exploration, une série d'images de paysages comportant une ligne d'horizon (plaines de sable, ciel, coucher de soleil, etc.) que je faisais correspondre à la surface de la table. Une de ces images donnait un effet particulièrement intéressant, et je l'ai intégrée au montage final. Elle présentait un dégradé de couleurs qui élevait la ligne d'horizon au-dessus de la pile de linge (plutôt que de la faire correspondre à la surface de la table).

3.2.4.4 Explorations et choix finaux

J'ai finalement choisi comme vêtements un pantalon noir et une veste vert forêt. D'une part, la nature de ces vêtements, amples et sans genre, me rappelait les vêtements des œuvres du peintre. D'autre part, j'en suis venue à la conclusion que les vêtements de couleurs vives interféraient avec les différentes couleurs projetées et les tissus colorés. Ainsi, les couleurs plus neutres servaient davantage la proposition. J'ai également songé, en plus des vêtements, à l'idée de blanchir la peau de mon visage, à l'image des œuvres. Je trouvais toutefois que cela générerait peut-être trop de référence à la danse Butôh. J'ai finalement choisi de blanchir seulement les parties dénudées de mes bras, soit des mains jusqu'aux coudes, ce qui donnait à la couleur sur cette partie de mon corps une teinte plus franche.

Vers la fin de l'étude, j'ai fait un ajout à la trame sonore. Je souhaitais que le son soit légèrement plus reconnaissable au début de l'étude et qu'il s'abstraie de plus en plus. J'ai ainsi intégré, au début de ma séquence et pour une durée d'environ cinq minutes, un autre son de la nature, soit celui de la pluie. Je trouvais intéressant, au même titre que l'image de paysage incluse dans le montage des couleurs, d'ajouter une référence à l'extérieur, au *dehors*.

J'ai fait quelques essais pour jouer avec les proportions, dans la proposition finale : varier la taille de la pile de linge et la grandeur ou la hauteur de la table, varier l'amplitude de la projection. J'ai finalement décidé de restreindre la projection pour me permettre d'atteindre ses limites : côté jardin, la table disparaissait dans le noir et côté court, je dissimulais un linge dans l'ombre. La grandeur choisie pour la projection donnait aussi un caractère plus intime à l'espace. J'ai également fait une pile de linge de taille moyenne pour faire davantage référence au quotidien, et j'ai utilisé deux tables pour accentuer la présence de la couleur sur le drap blanc.

3.2.5 Conclusions

En terminant, je note ces quelques idées qui apparaissent dans mon carnet de pratique comme porteuses de réflexion. Le concept de métamorphose, qui a guidé ma recherche initiale dans une volonté de passer d'un vêtement à l'autre, a resurgi à la fin du processus dans l'usage de la couleur, qui permettait à elle seule la transformation du lieu, des objets et du corps. La couleur est aussi apparue comme possible lieu de passage entre réalité et fiction. La lenteur, monotone et soutenue, contribuait également au passage vers l'abstrait — alors que mes mouvements provenaient de gestes fonctionnels et quotidiens — en plus d'être susceptible de créer des effets d'illusion chez le spectateur. Certains points ont aussi été soulevés par le jury comme potentiels de questionnements ou de recherches futurs : la présence d'ombre au sein du dispositif qui crée une découpe du corps ; le choix de travailler en lenteur pour interroger le passage des arts visuels vers la danse (et vice-versa) ; la distinction des horizons d'attente des spectateurs dans ces deux disciplines.

En cours de route, en observant mon travail, j'ai eu une pensée pour celui du chorégraphe Jean-Pierre Perreault, et je note finalement cette citation, trouvée dans mes recherches, qui m'attirait de façon particulière :

Ce sont avant tout mes espaces (mes lieux) qui sont les créateurs des êtres qui les habitent. Je suis un chorégraphe de l'espace. Je crée des lieux ambigus, à la fois intérieurs et extérieurs, des lieux ouverts mais aussi qui engouffrent. Ils donnent forme aux êtres, les situent quelque part, les isolent souvent, les rassemblent parfois. (Perreault, cité dans Martin, 1994)

ÉTUDE 2

- Temporalité/intemporalité
- Errance
- Immersion
- La couleur comme sensation
- Réalité/quotidienneté vs abstraction/fiction
- Métamorphose/transformation
- Micro/macro
- Continuum – continuité
- Décélération du regard et des perceptions

Figure 3.6 Étude n° 2 : Liste des mots-clés



Figure 3.7 Étude n° 2 : Déplier



Figure 3.8 Étude n° 2 : Passage



Figure 3.9 Étude n° 2 : Image de paysage



Figure 3.10 Étude n° 2 : Transformation du drap

3.3 Étude n° 3, librement inspirée de l'œuvre *Location 6* d'Hans Op de Beeck

Ma troisième et dernière étude chorégraphique s'est déroulée en deux blocs de travail : du 6 juin au 6 juillet, puis du 15 au 31 août 2016²⁵. J'ai réalisé un total d'environ 70 heures à la piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM, incluant 50 heures avec l'interprète Marie-Gabrielle Ménard. Comme paramètres de départ, inspirée par l'œuvre d'Hans Op de Beeck, j'ai sélectionné des éléments de la nature qui, sur scène, feraient référence à un paysage fabriqué : deux sacs de feuilles d'arbres séchées et un arbre sans feuillage d'environ 9 pieds de hauteur. De plus, je souhaitais explorer les idées de trompe-l'œil et de contemplation. Avant d'entamer le processus, j'ai revisité la démarche de l'artiste et j'ai pris en note ces quelques points qui m'interpellaient particulièrement, et que je consulterai à quelques reprises comme sources de réflexion : l'expérience de l'image ; le désir de créer une forme de fiction visuelle qui livre un moment d'émerveillement, de silence et d'introspection ; une réflexion sur la complexité de la société et sur les questions universelles de sens et de mortalité qui y font écho ; l'utilisation de la perspective comme une façon de diriger le regard du spectateur vers l'intérieur, vers la contemplation du *soi* ; un paysage infini qui entoure le sujet²⁶.

Le choix de la source lumineuse était incertain et allait faire partie de mes premières expérimentations. Les paramètres corporels à travailler étaient également préliminaires : je m'intéressais à la question des distances (entre deux corps ou entre un corps et son environnement) et au regard. En plus de travailler comme chorégraphe-interprète, j'ai travaillé de nouveau avec l'interprète Marie-Gabrielle Ménard, avec qui j'avais établi une belle complicité lors de l'étude n° 1, et qui connaissait déjà bien la teneur de mes questionnements. J'ai aussi considéré, avant

²⁵ J'ai convenu ces deux périodes de travail pour m'adapter à la disponibilité des studios et des personnes impliquées.

²⁶ www.hansopdebeeck.com

d'entamer cette troisième étude, le fait de ne pas repartir de zéro mais d'utiliser comme matériaux de base certains éléments de mes études précédentes (par exemple le son et la pile de linge de la deuxième étude, la séquence gestuelle de la première). Même si je n'ai finalement pas réutilisé ces éléments précis, j'ai amorcé l'étude n° 3 avec, en trame de fond, l'expérience et le parcours de mes deux études antérieures.

3.3.1 Le dispositif : scénographie et lumière

J'ai consacré mes premières répétitions, en solo, aux expérimentations scénographiques. Alors que je songeais au départ à peindre les feuilles séchées en blanc (en rappel à l'œuvre), j'ai finalement choisi de maintenir leur couleur d'origine pour en conserver l'aspect naturel. La couleur blanche m'interpellait néanmoins et, après avoir pensé utiliser des vêtements blancs, j'ai plutôt choisi d'intégrer un drap blanc qui apportait un contraste visuel intéressant. J'ai donc dédié plusieurs heures à jouer avec l'emplacement de mes éléments dans l'espace : éparpiller ou rassembler les feuilles, les placer sous l'arbre ou à distance de lui, placer le drap autour du tronc, sur ou sous les feuilles, tendu, fripé, etc. Simultanément, je faisais des expérimentations avec la lumière. J'ai d'abord essayé différentes lampes de scène qui, fixées à la passerelle du deuxième étage de la piscine-théâtre, se dirigeaient vers les éléments de décor. L'éclairage me semblait toutefois trop fort (il m'était techniquement impossible de contrôler l'intensité) et, surtout, il faisait trop référence à une mise en scène de théâtre. Je cherchais plutôt à créer une ambiance familière qui donnerait une impression de réel au paysage construit. J'ai donc apporté quelques lampes que je possédais chez moi : une lampe sur pied (peinte en noir pour mieux la dissimuler), une lampe de lecture, une lampe de poche et une lampe de table (accompagnée d'une petite table blanche pour la déposer).

Après quelques séances en studio, un agencement a capté mon attention : du côté jardin, les feuilles mortes éparpillées sur le plancher entouraient l'arbre, et l'ensemble

était éclairé de face par la lampe sur pied ; du côté court, le tissu blanc était tendu au sol, formant un large rectangle sur lequel se trouvait la lampe de table posée sur la table basse. J'appréciais cette mise en scène car elle me donnait l'impression d'intégrer deux lieux dans le même espace : l'intérieur et l'extérieur. J'ai essayé plusieurs variations au sein de cet agencement : placer l'arbre devant, derrière, éloigné ou près du tissu, placer la lampe sur pied devant ou derrière l'arbre, déplacer la table basse, étendre plus ou moins les feuilles au sol, utiliser un deuxième tissu blanc pour agrandir l'espace, etc. J'ai également essayé d'utiliser des gels et des ampoules de couleur sur les lampes pour varier l'ambiance, toutefois je n'ai pas retenu cette option car elle suggérait une fois de plus un côté trop théâtral. Au fil de quelques séances, j'ai choisi de diminuer l'intensité des ampoules (passant de 60 à 40 puis à 25 watts) pour accentuer la subtilité des éclairages sur le corps et les autres éléments. La question de la lumière — son emplacement tout comme sa qualité — a d'ailleurs été très importante dans le développement de cette étude (j'y reviendrai ultérieurement). C'est donc dans cet agencement de base, à quelques variations près, que s'est réalisé l'ensemble des exercices qui ont suivi.

3.3.2 Premiers mouvements : entrer dans le dispositif

3.3.2.1 Les feuilles mortes

Une de mes premières préoccupations a été de savoir comment utiliser les feuilles mortes. Celles-ci avaient une présence particulière dans l'espace — du fait de leur texture, leur légèreté et le son qu'elles produisaient — et je souhaitais les utiliser activement dans la proposition. J'ai noté plusieurs idées dans mon carnet de pratique : laisser tomber les feuilles au sol, simuler une pluie de feuilles mortes tombant du plafond, utiliser un ventilateur pour simuler le vent, cacher un sac de feuilles sous le drap blanc et sortir les feuilles tranquillement, etc. La question du vent est revenue à quelques reprises et, après avoir essayé d'utiliser un ventilateur, j'ai décidé

d'abandonner cette voie qui, bien qu'intéressante, nécessitait trop de considérations techniques.

Deux actions, imaginées au préalable, ont retenu mon intérêt. La première était constituée d'un lent déplacement du corps d'un lieu à l'autre (intérieur/extérieur) qui avait pour but d'aller chercher des feuilles à l'«extérieur» et de les ramener à l'«intérieur»²⁷. J'ai trouvé ce moment particulièrement intéressant dès le premier essai, exécuté par Marie-Gabrielle. Le passage du corps d'un lieu à l'autre, le déplacement des feuilles et le mouvement de la lumière sur le corps généraient une certaine poésie. La deuxième action consistait à amasser un tas de feuilles puis à le laisser tomber. Nous avons essayé cette chute de feuilles à différents rythmes, avec différents gestes et à divers endroits dans l'espace. Bien que les premiers essais ne me satisfassent pas complètement, je voyais le potentiel de cette idée, qui a été travaillée jusqu'à la proposition finale. Ces deux actions m'ont aussi permis d'amorcer ma liste des *moments*, soit des actions flottantes, des mouvements qui ne se liaient pas encore à une structure ou à une signification particulière, mais qui révélaient un certain potentiel dans la beauté ou l'évocation qu'ils généraient.

3.3.2.2 Image/mouvement

Dès le départ, j'ai souhaité reprendre l'exercice *image/mouvement* réalisé dans l'étude n° 1 et qui consistait, en résumé, à observer l'espace puis à y prendre une position, inspirée de ses observations (voir p.49). J'avais apporté divers objets que nous pouvions intégrer comme sources d'inspirations supplémentaires : des vêtements, des draps, des chaises, des feuilles blanches, un cadran, des souliers, de la corde, un tissu fleuri, une fausse plante, des sacs, et quelques autres. À tout moment pendant le processus, nous pouvions également allumer ou éteindre l'une ou l'autre des deux

²⁷ L'espace « intérieur » était délimité par le tissu au sol ; nous avons nommé cet espace la *maison*. L'espace « extérieur » était composé de l'arbre et des feuilles au sol ; nous avons nommé cet espace la *forêt*.

lampes choisies (la lampe sur pied et la lampe de table). Cet exercice avait surtout pour but de nous permettre d'appriivoiser et de nous approprier l'espace. Il nous a également permis de prendre conscience du potentiel narratif des objets, et ce davantage que dans la première étude (où il y avait également présence d'objets). L'utilisation d'objets dans cet espace particulier générait plus rapidement dans l'imaginaire des situations ou histoires fictives.

3.3.2.3 Tâches et positions

Une autre façon d'intégrer le mouvement a été d'improviser avec la consigne d'exécuter des tâches, actions ou postures simples²⁸. Un premier exercice consistait à choisir, en solo, une liste de six à dix tâches ou postures dont la durée pouvait varier, et à les situer spatialement.²⁹ L'une après l'autre puis en même temps dans l'espace, nous avons exécuté les séquences ainsi créées. Une variante consistait à improviser une série de tâches ou de positions en relation à l'autre : une première personne prenait une position dans l'espace tandis que la deuxième personne l'observait puis prenait à son tour une position en lien avec elle, et ainsi de suite. Ces improvisations, captées par la vidéo, me permettaient d'observer les relations et les liens qui émergeaient entre les corps.

Un dernier exercice lié à l'idée de tâche a été d'enfiler ou d'enlever un vêtement. Cette idée avait probablement surgi à la fois en raison de la référence à l'automne suggérée par la scénographie — le passage de l'intérieur à l'extérieur en cette saison exigeant un changement de vêtement —, et des vestiges de l'étude n° 2, où j'avais expérimenté de multiples changements de costumes. Nous avons donc essayé cette scène préalablement imaginée : en lenteur, Marie-Gabrielle enfilait une veste en

²⁸ L'utilisation d'une tâche concrète était apparue, dans l'étude n° 2 (p.66), comme une façon efficace d'orienter l'élaboration du mouvement.

²⁹ Dans cet exercice, j'avais également intégré une chaise pour permettre davantage de possibilités d'interaction.

même temps que je chaussais des souliers, puis nous effectuions ces mouvements en sens inverse (c'est-à-dire enlevions souliers et veste). Bien que j'aie finalement décidé de ne pas poursuivre cette séquence précise en duo, j'ai ajouté sur ma liste des *moments* le mouvement d'enfiler une veste, que je trouvais pertinent dans cet environnement.

3.3.2.4 Observations

Dans toutes les improvisations réalisées, nous avons porté une attention particulière à l'observation de l'espace et du corps : la profondeur, l'angle et l'orientation de chaque élément, les différents points de vue sur la scénographie et l'action, et plus spécifiquement l'effet de la lumière sur le corps, les objets et autres éléments scénographiques. La position de la lumière (de côté, de derrière, de face, en diagonale) et sa distance avec chaque corps créaient des effets différents (contre-jour, clair-obscur, pénombre, contraste). J'aimais que la lumière parvienne à découper le corps de sorte qu'apparaisse ou disparaisse l'une ou l'autre de ses parties.³⁰ De plus, à travers l'observation, la lenteur a pris tout son sens : elle donnait le temps de percevoir les changements de lumière, qui passaient presque inaperçus dans un rythme plus rapide.

Nous avons aussi réalisé un exercice ayant comme principal sujet l'observation de l'espace, au sein duquel j'avais préalablement disposé quelques objets. Par diverses consignes, je dirigeais d'abord Marie-Gabrielle, située dans la *maison*, les yeux fermés, vers l'observation de ses propres sensations (le poids de son corps sur le sol, le rythme de sa respiration, le contact de l'air sur sa peau et dans ses poumons, le volume des membres de son corps, la lumière sur ses paupières, le son environnant). Je lui demandais d'imaginer les pores de sa peau perméables à l'air et à la lumière. Je l'invitais ensuite à prendre conscience de l'espace autour d'elle, puis je lui demandais

³⁰ Ce point avait d'ailleurs été soulevé lors de l'étude n° 2 (p.72).

d'ouvrir les yeux. Je l'invitais alors à observer l'espace qui l'entourait : les couleurs, les textures, la distance qui la séparait des objets, le reflet de la lumière sur ceux-ci ainsi que leur emplacement, leur grandeur, leur forme. Je lui demandais de prendre conscience des détails qui attiraient son attention. Quelles impressions et sensations lui procurait le lieu ; quels étaient les effets sur son corps ? Je lui demandais de définir ce lieu par des mots, de le situer dans le temps, puis d'imaginer une histoire ou un événement s'y étant déroulé. Quel était son rôle dans cet événement ? Où se trouvait-elle dans l'espace, quels vêtements portait-elle, que faisait-elle ? Pour terminer l'improvisation, je l'invitais à refermer tranquillement les yeux, puis à se laisser bouger dans cet espace et cette situation imaginaires.

Par cet exercice, je cherchais surtout à voir ce que le lieu pouvait dégager en termes d'impressions, d'idées, de sensations et de sentiments. Pour Marie-Gabrielle, l'exercice avait généré une hypersensibilité à l'environnement. Cela lui permettait une forme d'intimité avec le lieu, ainsi elle pouvait facilement y imaginer diverses situations. De plus, le moindre détail devenait pour elle important et fascinant à regarder. Cet exercice lui a aussi fait voir et imaginer non pas un seul lieu, mais de multiples lieux au sein du même environnement. J'ai retenu de son improvisation finale un moment particulier où, à la fin de l'exercice, elle était affaissée sur la chaise, la tête légèrement vers l'arrière, et bougeait lentement. Ce *moment* m'a incitée à créer, par la suite, une séquence de gestes autour de la chaise.

3.3.3 La construction chorégraphique

Pour approfondir le mouvement et lui donner sens, j'ai précisé certains paramètres susceptibles d'orienter le travail corporel dans une structure plus concrète. À la suite de l'exercice d'observation, j'avais créé une courte séquence de mouvements simples : se lever du côté cour et faire quelques pas vers le fond de la scène, revenir sur ses pas et s'asseoir, se lever du côté jardin, enfiler une veste, l'enlever, se relever

côté jardin et marcher vers la *forêt*. J'ai alors décidé, à partir de cette suite, de travailler le rapport au temps en utilisant la répétition : l'action serait constituée d'une série de tableaux où un même moment se répète, mais avec de légères variations.

3.3.3.1 La séquence de base

Nous avons expérimenté la série de mouvements autour de la chaise en boucle et en alternance, pour nous permettre de nous regarder mutuellement. J'avais placé la lampe et la table basse légèrement devant et à droite de la chaise. La table dessinait l'ombre d'un carré au sol et la lampe éclairait à la fois la chaise et l'arbre. J'avais choisi cet emplacement après plusieurs essais à déplacer la table et la lampe dans les différents coins du tissu. Je cherchais à éviter trop de contre-jour tout en ayant un éclairage qui créerait des zones d'ombre et de lumière. Dès mes premières observations de cette séquence dans l'espace, j'ai été fascinée par le mouvement de la lumière qu'elle permettait. Même si elle n'avait pas été créée spécifiquement en fonction de la lumière, son exécution combinait plusieurs images qui m'avaient interpellée dans les improvisations précédentes. Certaines parties du corps se perdaient par exemple dans le noir, ce qui découpait le corps de façon surprenante. Cette suite de mouvements, par les variations qu'elle permettait, m'est tout de suite apparue pertinente à approfondir. En même temps, je me demandais si les mouvements qui la composaient étaient d'une trop grande simplicité. Nous avons donc fait quelques exercices pour voir comment — et si — ceux-ci pourraient s'approfondir et se complexifier. Nous avons fait des improvisations où nous exécutons la séquence en boucle, à tour de rôle, avec la volonté de faire évoluer chacun des mouvements : comment pouvaient-ils se déployer ? La consigne était donc d'essayer des variations : exagérer ou prolonger le geste ; le diminuer ; changer la qualité du corps ; ajouter un geste ; changer les niveaux (debout, au sol, etc.).

Je n'ai finalement pas modifié la séquence d'origine dans son essence, mais l'exercice nous a permis de développer une meilleure conscience de chaque geste et de peaufiner nos actions (par exemple dans la façon de se lever, où poser les pieds, comment transférer son poids, etc.). Bien que les gestes apparaissent extrêmement simples, la lenteur leur donnait une certaine difficulté d'exécution, notamment dans les transferts de poids de la marche et des actions de se lever et de s'asseoir. Pendant ces improvisations, nous avons également peu à peu porté attention à la sensation de la lumière sur notre corps, prenant conscience des parties dans l'ombre ou éclairées. Cette conscience ajoutait à notre présence et nous permettait de moduler les détails de chaque geste. Nous avons également essayé de légères variations dans le degré de lenteur de nos mouvements. J'ai réalisé qu'une plus grande lenteur donnait de l'importance au moindre geste, alors qu'une lenteur plus modérée lui donnait un aspect trop « précieux » (l'impression de « faire attention »).

Pour travailler cette séquence dans l'espace, j'ai accompagné nos explorations d'une ambiance sonore. Après quelques recherches, j'ai trouvé un extrait qui m'a tout de suite inspirée. Il s'agissait d'un montage que j'avais réalisé pour une autre recherche, il y a quelques années, et que je ne n'avais finalement jamais utilisé. Dans le contexte de cette étude, cette musique m'interpellait : elle était assez subtile pour ne pas prendre trop de place et, en même temps, son rythme effacé répondait au caractère énigmatique, voire narratif, de l'action. Cet extrait sonore nous a accompagnées jusqu'à la fin de ce processus.

3.3.3.2 La structure

En parallèle à l'exploration de la séquence de base, je souhaitais construire une structure où nous exécuterions cette séquence en duo, mais parallèlement et de façon désynchronisée. Pour travailler la répétition, j'ai utilisé des noirs, à la manière de ma

première étude³¹. Ceux-ci servaient cette fois-ci à marquer un changement dans le temps (tel un saut en avant ou en arrière dans la suite de mouvements) ou un changement de personne, c'est-à-dire un échange de rôles entre moi et Marie-Gabrielle. La première structure — imaginée et écrite au préalable — m'est apparue beaucoup trop longue (elle durait plus de 40 minutes), mais comportait plusieurs rapports intéressants. En ne créant aucun contact direct entre nous deux, je souhaitais que des liens se forment simplement en raison de la variation de la distance qui nous séparait. J'aimais également l'idée que deux personnes se trouvent dans le même espace sans avoir l'impression d'être à la même « place ». Au fil du processus, j'ai essayé plusieurs constructions différentes (incluant des versions avec peu ou pas de passage au noir). Je cherchais à créer une structure qui parviendrait à maintenir mon intérêt dans le temps. En expérimentant, je notais des idées d'options pour varier la séquence de base : ouvrir l'autre lumière, enfiler une autre chemise, déplacer la chaise ou la lumière, rapporter des feuilles de l'extérieur, renverser la lampe, sortir avec la veste, passer derrière ou devant l'arbre, ramasser des feuilles et les laisser tomber, ajouter des petits accessoires. Nous avons noté quelques mots et idées qui sont ressortis de ces expérimentations : « qualité solitaire, apparition/disparition, texture, épaisseur, étrangeté, la lenteur laisse plus de place aux relations, anonyme mais commun, la référence au cinéma » (Journal, 25 juin 2016).

À ce stade du processus, je trouvais difficile d'être à la fois chorégraphe et interprète, puisque l'essence du propos reposait sur le jeu d'écriture entre les deux corps et que la caméra captait difficilement les subtilités de la présence corporelle et de l'éclairage. J'ai pensé demander à une deuxième interprète de venir en studio mais, faute de disponibilité, j'ai plutôt observé Marie-Gabrielle dans l'exécution de la structure en solo. Cela me permettait de visualiser plus facilement la séquence en duo et d'observer les effets de l'éclairage, la lenteur et la présence. Le fait de combiner

³¹ Le passage au noir était réalisé par la personne assise grâce à un interrupteur dissimulé sur l'un des accoudoirs.

cette observation en direct au visionnement de la vidéo me semblait être un bon compromis. Même si j'étais consciente que, dans ce cas-ci, mon double rôle me limitait à certains niveaux, je trouvais important de participer à l'élaboration de l'étude en tant qu'interprète. D'une part, cela me permettait une meilleure compréhension de ce qui se passait (cela a orienté certains choix). D'autre part, cela reflétait les réalités de la posture de chorégraphe-interprète que je souhaite continuer à occuper dans mes futures créations.

3.3.3.3 Le retour des objets

J'avais noté dans mes *options* l'utilisation d'accessoires, et j'ai peu à peu intégré cette idée dans la structure. Pour la réaliser, j'ai fixé un sac (remplacé plus tard par un contenant noir) à l'arrière du dossier de la chaise qui nous permettait d'y prendre et d'y déposer des objets. J'ai d'abord intégré, dans ma structure, un *moment* caractérisé par l'action de prendre un objet dans le sac et le déposer sur la table. Ce rapport aux objets amenait une étrange narrativité, et son observation m'a donné l'idée d'un nouvel exercice, semblable à celui d'*image/mouvement*, basé sur le fait de créer une construction dramatique dans le noir. L'exercice consistait, à tour de rôle, à choisir des objets et à les placer dans l'espace de sorte que nous ayons l'impression qu'un événement y avait eu lieu. Cela se faisait dans le noir et la lumière s'ouvrait lorsque les objets étaient en place. Nous avons ensuite un temps d'observation pour laisser les impressions surgir. La deuxième étape était de nous intégrer à tour de rôle dans cette mise en scène. La personne qui observait l'autre était responsable de contrôler l'ouverture et la fermeture de la lumière. Nous avons effectué cet exercice à deux reprises en notant des mots, phrases ou idées en lien avec l'« événement » qui nous apparaissait.³² Je n'ai retenu aucune des images spécifiques ainsi créées, qui tendaient parfois vers une portée trop dramatique, toutefois j'ai inclus un moment dans la

³² Je souhaitais ensuite créer des séquences de mouvements à partir de ces notes, toutefois je n'ai finalement pas poursuivi cette idée.

structure finale qui était le résultat d'un déplacement d'objets dans le noir. Je préférais finalement utiliser peu d'objets, possiblement pour donner plus d'importance à chacun d'eux.

3.3.4. Le développement des tableaux finaux

Dans chacune des structures essayées, je notais ce qui marchait plus ou moins bien. J'en suis venue à choisir quatre tableaux principaux autour desquels j'ai approfondi la séquence finale : *le carrousel*, *les objets*, *le croisé*, et *les feuilles*. À cette étape, nous avons également réfléchi aux questions : qu'est-ce que le lieu génère et qu'est-ce que nous générons dans le lieu ? Les mots *intimité*, *privacy*, *solitude*, *accès unique*, *calme*, *disponible*, *neutre*, *possibilités*, *vaste*, *ouvert* sont ressortis pour décrire le lieu, alors que les mots *chaleur*, *trace*, *étrangeté*, *matière*, *masse*, *texture*, *conscience du poids*, *singularité*, *lieu commun*, *dépersonnalisé*, *poreux* ont émergé quant à notre présence.

3.3.4.1 Le carrousel

Le *carrousel* a fait l'objet du plus grand nombre de versions jusqu'à la fin. Ce tableau consistait en une suite d'actions répétées, entrecoupées de changements de rôles dans le noir. Je souhaitais, entre autres, répéter le moment d'enfilage de la veste, mais comme cela se faisait en lenteur, la séquence me paraissait parfois trop longue. Nous avons donc essayé de varier le nombre de répétitions, l'ordre des sections entrecoupées de noir et le décalage entre nos deux parcours. Cette dernière option était intéressante à explorer, car la distance plus ou moins grande entre nos deux corps suggérait une lecture différente. De plus, nous pouvions à certains moments réussir à dissimuler ou faire apparaître l'autre selon notre position en lien avec la lumière. Nous avons également étudié une multitude de détails corporels (la position des pieds, la position assise sur la chaise, l'inclinaison, l'ouverture ou la fermeture du tronc en se levant ou en s'assoiant, l'orientation de la tête et du regard, etc.). La

durée des noirs a également changé : alors que nous essayions au départ de les raccourcir au maximum, ayant pour effet de nous forcer à précipiter nos déplacements, nous avons finalement choisi de les rallonger tout au long de la pièce de façon à conserver presque le même rythme dans l'obscurité. Cela avait pour effet bénéfique d'éviter les sons inutiles et moins intéressants reliés à nos déplacements.

3.3.4.2 Les objets et le croisé

La séquence *objets* commençait par mon action de déplacer, l'un après l'autre, trois objets qui passaient du panier derrière la chaise jusqu'à la table. Marie-Gabrielle replaçait ensuite ces objets dans le panier. Ces deux moments étaient entrecoupés du *croisé*, alors que nos deux corps s'entrecroisaient jusqu'à prendre la position de l'autre. L'introduction de ces éléments suscitait pour moi un nouvel intérêt — un nouveau sens — qui permettait de mieux soutenir le rythme continu. De plus, cette action nous forçait à nous rapprocher de la lumière, créant un éclairage au contraste plus vif. Ce rapprochement nous permettait aussi, une fois de plus, de dissimuler l'une ou l'autre partie de l'un ou l'autre corps. Quelques variations ont été essayées dans la séquence *objets*, notamment en ce qui a trait au nombre et à la nature de ceux-ci. J'ai finalement choisi de conserver le livre et la plante : pour la couleur rouge et la forme rectangulaire du livre, et pour la référence à la nature « fabriquée » de la plante artificielle. Quant à la section du *croisé*, je l'ai choisie car elle apportait un nouveau rapport entre les deux corps, soit celui d'un rapprochement dans l'espace. Elle pouvait également suggérer une forme de changement de rôle, alors que chacune de nous allait prendre la position que l'autre occupait précédemment.

3.3.4.3 Les feuilles

La question du son est devenue plus présente vers le dernier tiers du processus, et elle s'est surtout manifestée lors de l'utilisation des feuilles dans l'espace. La séquence

feuilles commençait par l'entrée de Marie-Gabrielle dans l'espace *forêt*. La suite consistait à ramasser une pile de feuilles, puis à revenir vers l'espace *maison* en marchant, avant de laisser tomber les feuilles sur le tapis blanc. J'avais volontairement situé l'action de ramasser les feuilles vers le fond de l'espace afin de jouer avec la perspective. Pour se rendre au point donné, Marie-Gabrielle faisait une lente marche. Comme celle-ci me paraissait particulièrement — trop — longue, et qu'en contrepartie je trouvais le bruit des pas intéressant, j'ai eu l'idée de l'exécuter dans le noir afin que l'attention se porte spécifiquement sur le son. Je souhaitais alors créer une certaine gradation, passant d'un son plus subtil à un son plus fort. Nous avons essayé plusieurs variations à cet égard, car la moindre différence dans la position des pieds au sol et dans la quantité de feuilles faisait varier significativement le bruit. Nous essayions également d'éviter les bruits trop abrupts qui suggéraient l'idée d'un déplacement rapide et non contrôlé.

Alors que la marche se faisait dans le noir, l'action de ramasser les feuilles se faisait dans la lumière. C'est le seul moment de la pièce où j'ai décidé d'allumer la lampe sur pied pour mieux voir l'action (tout le reste de l'étude étant éclairé exclusivement par la lampe de table). Cette deuxième lampe permettait aussi de mieux percevoir l'étendue des feuilles au sol. Le ramassage des feuilles produisait quant à lui un son d'une plus grande intensité que la marche, et nous avons multiplié les feuilles de même que nous avons ralenti le mouvement afin de décupler cette présence sonore. Après différents essais, nous avons choisi de terminer cette action en laissant tomber graduellement les feuilles dans le noir. Je trouvais intéressante l'image qui suivait, marquant la fin de la pièce : les feuilles étaient éparpillées dans la *maison* et les objets étaient dans la *forêt*. Cela suggérait une interpénétration d'un lieu à l'autre de même qu'une impression soudaine de désordre ou de désorganisation.

3.3.5 Conclusions et constats

Cette dernière étude a surtout été marquée par l'observation et la création de *relations* entre les corps, les objets et l'environnement. En tant qu'interprètes, notre présence était constamment redirigée à la fois vers nos propres mouvements, vers l'espace qui nous entourait et vers l'écoute de l'autre. Ce dernier point nous a d'ailleurs amenées à préciser les liens entre nos deux parcours distincts en faisant correspondre des moments précis (par exemple le son de la marche de Marie-Gabrielle avec mon enfilage de la veste, ou ma descente vers les objets avec sa levée de la chaise, etc.).

Mon intérêt pour le rapport au temps, dans l'écriture chorégraphique, s'est aussi affirmé. À ce propos, de même que nous l'avions fait pendant le processus, le jury a soulevé la référence au cinéma, cette fois-ci dans l'utilisation de la coupure (le passage au noir) comme une ellipse temporelle, et en lien avec les notions d'événement, de plan, de composition et de cadrage. Ils ont également souligné le côté plus « théâtral » de cette proposition en comparaison aux précédentes, et l'idée d'une nouvelle forme de narrativité.

En feuilletant le livre *Corps, espace, image* (Tufnell et Crickmay, 2014) à la recherche d'inspiration pour des exercices d'improvisation, j'ai souligné ce passage, intéressant pour développer ma réflexion, qui substitue les notions d'espace et de temps : « Les notions de lieu et d'occasion sont bien plus chargées de signification que celles d'espace et de temps. Car l'espace à l'image de l'homme est lieu et le temps à l'image de l'homme est occasion... tout est affaire de trouver et d'agencer les entre-deux... » (p.158).

En terminant ce dernier récit, je note l'ampleur des considérations techniques requises pour ce type de travail. L'attention à l'œuvre suscitée par mes propositions a exigé un

souci du détail qui a dû se retrouver non seulement dans la corporéité, mais dans l'ensemble des ajustements techniques. L'étude n° 3 a été exigeante en ce qui concerne le temps d'installation et de désinstallation (la préparation de la pièce au noir, l'installation des éléments, l'emplacement des rallonges, la position des interrupteurs, la dissimulation des fils, l'ajustement des objets, la fixation du tissu au sol, etc.), nécessitant environ 50 minutes à chaque répétition en studio.

ÉTUDE 3

- Intérieur/extérieur
- Lieu/paysage
- Relations
- Distance
- Solitude
- Apparition/disparition (caché/dévoilé)
- Texture, épaisseur
- Étrangeté
- Lenteur
- Cinéma
- Passage
- Transformation du corps par la lumière et l'ombre (découpe)
- Intimité
- Familier vs étrange
- Poétique
- Puissance évocatrice du son
- Climat
- Micro-mouvement
- Perspective
- Théâtral – nouvelle narrativité
- Cinétique

Figure 3.11 Étude n° 3 : Liste des mots-clés



Figure 3.12 Étude n° 3 : Enfiler la veste

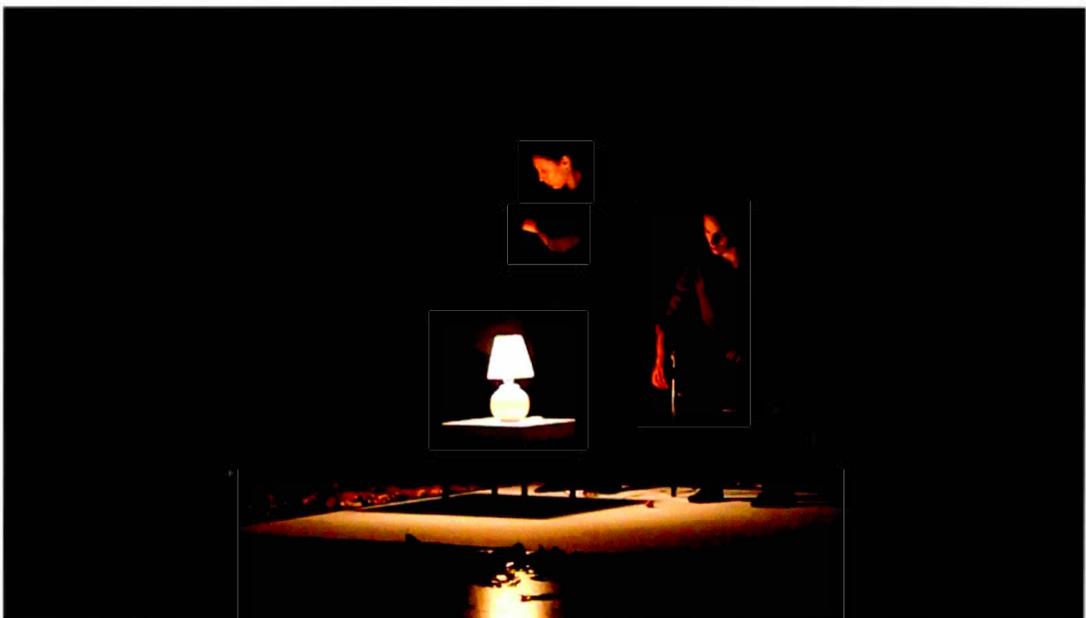


Figure 3.13 Étude n° 3 : Le carrousel



Figure 3.12 Étude n° 3 : Les objets et le croisé

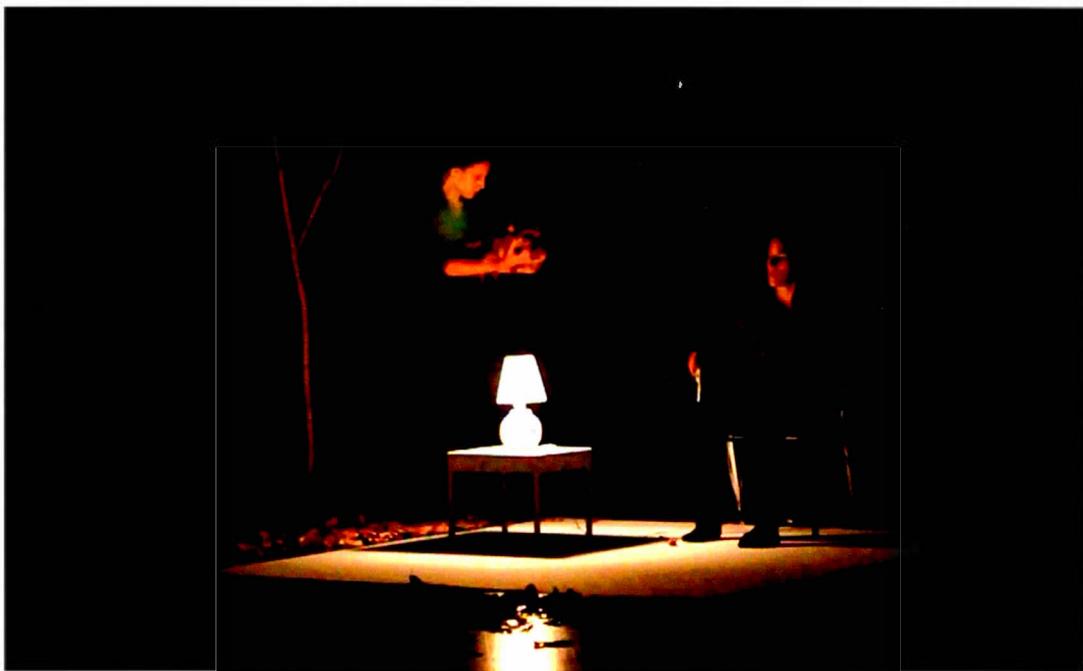


Figure 3.13 Étude n° 3 : Les feuilles

CHAPITRE IV

ANALYSE

L'ensemble des récits de pratique a constitué le point central de l'analyse. Leur écriture, réalisée dès la fin du travail en studio, a représenté un outil de remémoration particulièrement intéressant. Cela m'a permis d'articuler de manière consciente les liens entre mes intentions, mon expérience et ma prise de décision de même que les relations entre les différents éléments abordés. Ainsi présenté au chapitre I (p.21), ce processus a été guidé par la méthode d'analyse inductive générale proposée par Blais et Martineau (2006). En résumé, les étapes consistent à : 1) « faire une lecture préliminaire des données brutes », 2) « identifier des segments de textes spécifiquement reliés aux objectifs de recherche », 3) « étiqueter des segments de textes pour créer des catégories », 4) « réduire les catégories répondantes ou similaires », et 5) « créer un modèle qui intègre les plus importantes catégories » (p.9). Ces étapes de relecture, d'annotation et de mise en relation ont été alimentées, de plus, par le souvenir de ma propre expérience. Tout au long de l'analyse, l'écriture — ou plus précisément la production de textes suivis en tant qu'exercice de reformulation — m'a également semblé nécessaire pour m'aider à faire émerger le sens et raffiner les regroupements. Je souligne finalement que les discussions qui ont suivi les présentations devant jury ont nourri mes réflexions, en plus d'ouvrir des considérations sur la place du spectateur.

Cette analyse a également été guidée, suivant la méthode choisie, par les objectifs et questions de recherche. Ainsi présentés au premier chapitre (p.19), ceux-ci se sont formulés autour de la question de l'habiter de l'espace scénique. Mon projet visait à établir des liens entre le dispositif scénographique et le travail corporel dans le but

d'approfondir ma démarche de création chorégraphique et son rapprochement avec les arts visuels. L'analyse m'a donc permis de créer un cadre de référence autour de quatre éléments considérés comme fondateurs d'une dynamique de l'habiter : le corps, le dispositif, le rapport au temps et le rapport au spectateur. Plus spécifiquement, l'analyse des récits m'a permis de dégager et de mettre en relation des catégories plus propres à ma démarche qui apparaissent centrales dans le développement des trois études : l'émergence de qualités de présences et d'états, la temporalité, la création de lieux et de paysages et le rapport au familier et à l'étrange.

4.1 Présences et états

Les qualités de présence des corps ont joué un rôle primordial dans le développement et l'approfondissement des trois propositions. Au terme *état de corps*, défini préalablement comme concept-clé (p.13), se sont greffées d'autres notions qui m'ont permis d'interroger la dynamique relationnelle interne propre au rôle de danseur. Au sein de cette dynamique, nous avons développé des qualités de finesse, de subtilité et de précision qui ont caractérisé l'ensemble des performances. Au centre de l'expérience, la concentration est apparue comme une activité charnière de mobilisation mentale et physique. Elle permettait à la fois d'ouvrir les sens et d'écarter de notre conscience certains éléments étrangers à l'action en cours. En tant que point pivot de la recherche, le sujet de la présence sera également abordé dans l'ensemble des sections qui suivent.

4.1.1 Microvariations et dosages

Le *micro* (par définition, « petit » et « restreint » [CNRTL, 2016]) et le *peu* (de faible intensité ou quantité [CNRTL, 2016]) ont animé l'ensemble des paramètres de recherche, et plus particulièrement le travail du corps. Ce travail passait par l'expérience de microvariations concernant à la fois la sensation interne et l'image du

corps projetée. Une multitude de détails étaient étudiés concernant la direction, l'angle, l'orientation, la position et la qualité de telle partie du corps ainsi que du regard. L'ensemble et la nature de la mise en scène faisaient en sorte que chaque détail devenait visible et orientait le sens de l'action. Une simple variation de l'inclinaison de la tête pouvait suggérer une expression neutre ou, à l'inverse, dramatique. La subtilité m'apparaissait donc nécessaire, de même que fascinante. Nous avons d'ailleurs porté une attention particulière au seul fait de se tenir dans l'espace, caractérisé par nos attitudes posturales. Dans le travail en duo, la prise de conscience de cette tonicité de la posture nous permettait de faire des choix pour tendre vers une unité malgré nos différences corporelles, relevées dans le premier récit (p.54). Le type d'engagement tonique généré était également indissociable du travail sur la lenteur, qui influençait la mise en tension du corps³³.

Dès la première étude, nous avons constaté que le dosage entre la précision des détails corporels et le besoin d'un sens qui provienne « de l'intérieur » allait être primordial. Ainsi relevé dans le premier récit de pratique³⁴, porter notre attention que sur les détails exigeait une concentration si élevée que cela empêchait parfois l'atteinte d'une qualité de présence. À l'inverse, ne se fier qu'aux sensations internes ne permettait pas toujours que la présence atteigne le spectateur³⁵. De la première à la dernière étude, le souci du détail s'est donc transformé, passant par la nécessité, pour le danseur, d'incorporer des directives extérieures (dictées par l'autre), jusqu'à davantage la création et l'intégration de ses propres consignes internes, dérivées de son expérience des microvariations. Cette prise en charge autonome des détails corporels s'est révélée inévitable dans la deuxième étude, puisque je travaillais en solo. Cela s'est poursuivi dans l'étude n° 3, probablement encouragé par le fait que

³³ Le sujet de la lenteur sera abordé en profondeur au point 4.2.1 (p.99).

³⁴ Voir *Les pauses*, p.40.

³⁵ Tout au long des études, en tant que chorégraphe, j'expérimentais moi-même la position de spectateur en me situant à l'extérieur de l'action ou en observant les vidéos des répétitions.

nous occupions toujours simultanément l'espace dans des trajets distincts (contrairement à l'étude n° 1 où je pouvais occuper davantage une position extérieure à l'action). Cette forme d'autonomie s'expérimentait alors dans des improvisations où nous répétitions en boucle les séquences gestuelles pour nous permettre d'essayer différentes variations et valider certains choix. De plus, lors d'improvisations en alternance, l'observation de l'autre alimentait notre propre expérience, nous inspirant de nouvelles façons de faire.

La subtilité propre au travail du micro et l'importance du dosage concernaient également notre expressivité. J'ai vite trouvé plus intéressant de travailler dans une certaine pudeur, c'est-à-dire que je préférais que les sensations ne transparaissent pas explicitement dans le corps ou le visage des danseurs. Cela a motivé mon souhait de privilégier, dès la première étude, une forme de *désamplification* de l'expression et/ou du mouvement. Même si je voulais générer des sensations et des qualités dans l'exécution, je désirais rester fidèle à leur degré de subtilité, et ainsi j'évitais de les exagérer dans une expression reconnaissable particulière. Nous avons donc travaillé dans ce que nous avons nommé une *expressivité contenue*. Cela s'arrimait à une certaine forme de retenue, en particulier dans le visage qui recèle évidemment un fort potentiel expressif. Cet effacement d'expression faciale découlait également de mon désir de ne pas nous engager dans l'espace d'abord par la vue — ce que nous faisons habituellement — afin de laisser davantage de place aux autres sens et aux autres parties du corps.

4.1.2 Concentration et résonance

Le souci du détail et du dosage (mais également du rythme et de la relation aux autres éléments³⁶) exigeait une grande capacité de concentration. Nous étions ainsi très

³⁶ La relation aux autres éléments sera abordée tout au long des sections suivantes, alors que la question du rythme sera abordée au point 4.2 (p.99).

occupées, à la fois mentalement et physiquement. Nous avons l'impression que ce fait pouvait aussi contribuer à nos qualités de présence puisque cela impliquait de se ramener constamment à l'instant présent, vécu en relation à soi, à l'autre et à l'environnement. En faisant un retour sur l'ensemble des études, je constate que ce rapport à la concentration pourrait être relié à trois principales activités, qui ont animé la plupart des exercices : l'attention, l'observation et l'imaginaire. L'attention concernait la capacité à diriger notre conscience vers un ou des éléments précis (incluant la sensation) ; l'observation correspondait à l'examen minutieux de ces éléments ; et l'imaginaire permettait la création de liens et de sens³⁷. L'ordre de ces activités pouvait varier et elles pouvaient apparaître en alternance ou en simultané.

Je trouvais également important que cette concentration puisse générer une charge sensible que je comprenais comme un « état de corps ». Je souhaitais que les qualités de présence puissent submerger le corps et résonner jusqu'à l'espace d'un éventuel spectateur. Le danger résidait alors dans le fait que l'exigence de la concentration dirige notre regard vers l'intérieur et, à l'inverse de notre objectif, nous enferme dans une bulle hermétique. Nous avons fait ce constat dès la première étude et, pour pallier ceci tout au long du processus, nous avons considéré notre corps dans ses multiples volumes — le corps comme matière tridimensionnelle —, ce qui nous gardait dans un état vif et de découverte. Le terme « porosité » a également nourri notre imaginaire, celui-ci référant à la fois à un accès vers l'intérieur et à une expansion vers l'espace. Nous avons comme directive de prendre conscience du caractère poreux des limites de notre corps, et en particulier de notre peau, et cela influençait notre façon d'être dans — et de faire avec — l'espace. L'environnement était d'ailleurs imaginé comme

³⁷ Plus spécifiquement et par définition, l'attention est la « capacité de concentrer volontairement son esprit sur un objet déterminé », l'observation est l'« action de regarder attentivement les phénomènes, les événements, les êtres pour les étudier, les surveiller, en tirer des conclusions, etc. », et l'imaginaire est ce qui est créé par l'imagination, elle-même définie comme la « capacité d'élaborer des images et des conceptions nouvelles, de trouver des solutions originales à des problèmes » (Larousse, 2016).

texture, et cela nous permettait de ressentir davantage notre pouvoir de résonance et la portée de nos gestes.

4.2 La temporalité

Le concept de temporalité a émergé du processus à la fois comme une découverte et comme un enjeu essentiel. D'une part, le travail sur l'immobilité et la lenteur a révélé qu'une diminution du rythme des actions pouvait engendrer une certaine forme d'ouverture d'espace (et de temps), de même que l'impression d'un ralentissement des sens. Ce ralentissement pouvait nous permettre d'entrer plus facilement dans un état réceptif, et donc de générer une corporéité particulière. D'autre part, l'écriture de l'œuvre dans le temps a pris une place importante et a été interrogée par diverses stratégies visant à déjouer l'attente du spectateur.

4.2.1 Décélération: immobilité et lenteur

Avant même de comprendre l'importance du rapport au temps dans mon processus, j'ai choisi l'immobilité comme paramètre de recherche dans l'étude n° 1 pour instaurer un nouveau rapport à soi, à l'espace et à l'autre. Elle imposait l'idée d'une décélération, et cette idée s'est poursuivie dans l'utilisation de la lenteur. La prise en charge de ces paramètres par le corps a soulevé des questions sur la nature de la présence qui émergeait. Dans la première étude chorégraphique, l'immobilité a été comprise non pas comme une position statique, mais comme une expérience signifiante qui suppose la condensation de plusieurs énergies. Les pensées de l'auteure Michelle Debat (2009) à ce sujet ont particulièrement nourri ma réflexion et orienté le travail du corps³⁸. Celui-ci, d'apparence immobile, était compris comme matière vibrante, énergie et potentiel d'expression. Le concept de « pause », relié à

³⁸ Debat (2009) présente ainsi l'immobilité : « On est là, non plus dans ce temps-ellipse saisi dans l'entre-deux, mais dans ce feuilleté lumineux qui dit l'épaisseur du temps, dans cette immobilité apparente du corps et de l'image qui n'est que la condensation de plusieurs énergies » (p.37).

une qualité de passage du corps entre deux états ou deux mouvements, nous a permis d'atteindre cette charge sensible dans l'intention d'*aller-vers*. Plutôt que de figer le corps dans une posture stable et confortable, nous tentions de suggérer que la pause ait capté un instant fortuit, à la manière dont une photographie prise sur le vif laisse apparaître d'étranges impressions liées à un mouvement en cours. La référence à la photographie était d'ailleurs implicite à notre travail, alors que nous recherchions précisément ce point de bascule, cet instant qui capte l'attention et d'où semble émaner d'autres temps, d'autres espaces³⁹. C'est sans doute également ce rapport qui a évoqué, au sein même de l'interprétation, les concepts de mémoire et de souvenir. Pour alimenter nos sensations dans l'incarnation de nos pauses, nous avons intégré l'activité de remémoration. La relation entre l'instant présent et le souvenir d'une action passée (créée par l'imaginaire) contribuait à maintenir notre présence active et vivante lorsque nous soutenions les pauses dans la durée.

La lenteur s'est présentée, elle aussi, comme ouverture d'espace et de temps. Choisie d'abord de façon intuitive, son utilisation s'est avérée déterminante. Diminuer le rythme des actions permettait d'augmenter la présence et l'importance d'autres types d'éléments. Dans la deuxième étude, par exemple, la lenteur faisait davantage de place au mouvement de la couleur alors que dans la troisième étude, elle donnait le temps de percevoir la lumière, dont les variations auraient pu, autrement, passer inaperçues. La lenteur constituait donc une façon de diriger l'attention non seulement vers le corps, mais vers les multiples matières et textures qui l'entouraient⁴⁰. Elle ouvrait également l'accès, plus que tout autre procédé, à notre propre espace intérieur. Tous les transferts de poids, allant de l'action de s'asseoir au simple mouvement de la

³⁹ À ce sujet, la notion de *punctum* de Roland Barthes (1980) a été soulevée pour décrire cet élément difficilement nommable, ce point sensible, ce détail d'une photographie qui vient « percer » le spectateur, suscitant de sa part une vive émotion.

⁴⁰ Cela a possiblement contribué à faire appel à un mode de réception des propositions n'appartenant pas exclusivement à la danse, mais relevant tout autant des arts visuels. Ce point, soulevé lors des discussions avec le jury suivant les présentations, m'apparaît important à considérer pour le développement de mes réflexions.

marche, nécessitaient un effort particulier, une maîtrise fine et précise des tensions internes. Pour maintenir la constance du rythme, nous devons donner une attention égale à chaque partie de notre corps, sans quoi des mouvements plus rapides apparaissaient malgré nous, répondant à une réaction intuitive du corps. Cette conscience aiguisée contribuait nécessairement à activer un état d'éveil et de réceptivité, et la lenteur s'est donc révélée comme un moyen privilégié de travailler avec finesse et profondeur les qualités de présence à soi et à l'autre.

4.2.2 Structures temporelles : l'attente et l'inattendu

Diverses stratégies d'écriture permettant de structurer le mouvement dans le temps ont émergé en cours de route dans une volonté de brouiller la chronologie des actions. Dans chaque étude, le lent déploiement imposait une certaine forme d'attente pour le spectateur, et j'ai souhaité interroger ce rapport. Dans la première étude, j'ai utilisé le principe de la série pour construire une suite de pauses sans lien de causalité — dont j'emprunterai à Debat (2009) l'appellation d'une *esthétique de la séquence-série* (p.33). L'obscurité servait alors à créer une rupture entre les images⁴¹. La seconde étude évoquait quant à elle la dilatation du temps, usant d'un long continuum qui ne laissait transparaître aucune variation rythmique. La dernière étude combinait finalement les deux stratégies précédentes : la coupure de l'image était utilisée comme ellipse temporelle — le passage au noir suggérant soit un retour en arrière ou un bond vers l'action à venir —, alors que les mouvements éclairés étaient faits d'un long continuum donnant l'impression d'une action ininterrompue. Ce type de structure temporelle produisait des effets sur l'interprétation et la perception. Par exemple, user du principe de la série imposait une rupture d'état, passant d'une concentration sur la présence à une concentration sur la tâche fonctionnelle à accomplir pour atteindre la prochaine action. La qualité intemporelle du continuum, par l'aplat du rythme, générait quant à elle une sorte de décélération physique et

⁴¹ La question de la lumière – présence et absence – sera approfondie au point 4.3.2 (p.105).

mentale, produisant une sensation de calme qui pouvait se rapprocher d'un état méditatif⁴².

Tout au long du processus, le rapport au temps s'est également immiscé dans la question du *timing*, soit non seulement le temps accordé à chaque chose, mais également sa vitesse, sa durée et ses liens avec les autres actions. Plus particulièrement, la durée de chaque élément était interrogée car elle pouvait affecter la perception : combien de temps peut-on maintenir les pauses immobiles ? ; combien de temps les séquences en lenteur retiennent-elles mon attention ? ; combien de temps peut-on soutenir l'attente dans l'obscurité ? Mon double rôle de chorégraphe-interprète limitait parfois mes observations, néanmoins je trouvais intéressant de songer à ces questions, sans nécessairement en trouver toutes les réponses. L'importance du timing se présentait également dans le travail en duo, dans le déploiement d'une action par rapport à l'autre. Dans la dernière étude, cela a d'ailleurs constitué un point central dans l'écriture chorégraphique. Même s'il n'y avait volontairement aucun rapprochement physique entre les interprètes, un dialogue s'établissait dans la rencontre de leurs deux trajets distincts, exécutés simultanément. Ainsi décrit dans le récit de pratique : « En ne créant aucun contact direct entre nous deux, je souhaitais que des liens se forment simplement en raison de la variation de la distance qui nous sépareit » (p.85). Les points de rencontre, spécifiquement choisis, produisaient de plus des effets sur l'une et l'autre (par exemple, le mouvement de l'une créait de l'ombre sur l'autre ou deux mouvements similaires et simultanés renforçaient un tel type de dynamique).

Il est finalement intéressant de soulever que le travail dans un studio de style boîte noire a aussi affecté, pendant les trois études, la sensation du temps réel qui

⁴² L'effet de rupture était particulièrement présent dans l'étude n° 1 (p.42), alors que l'effet méditatif a surtout été observé dans l'étude n° 2 (p.68).

s'écoulait. La perte de repère s'effectuait bien malgré nous dans la réalité du temps quantifiable passé en studio⁴³.

4.3 Lieux et paysages

La scénographie a pris une place de plus en plus importante au fil des études chorégraphiques, jusqu'à interroger la possibilité d'une forme d'immersion dans l'espace. La création du dispositif contribuait, d'une certaine façon, à restreindre le champ d'action du danseur — de même que son champ visuel — tout en l'invitant à accroître sa perception des éléments présents à l'intérieur de ces limites. L'attention portée au travail des matières a généré la possibilité de nouvelles configurations du corps et du lieu jusqu'à évoquer des zones d'occupations distinctes et des lieux multiples au sein d'un même espace.

4.3.1 La fabrication du lieu

De même que pour le corps, le souci du détail a occupé une place importante dans l'utilisation des éléments scénographiques. Le choix de ceux-ci a été inspiré par les œuvres des artistes de référence, puis motivé par mon désir de travailler ces éléments pour leurs qualités particulières. Mais c'est avant tout l'agencement des matières qui contribuait chez moi à générer sens et sensations. Les questions de quantité, de grandeur, de proportion, de couleur, de profondeur, d'orientation, de disposition, de texture et de forme ont été omniprésentes dans l'ensemble des propositions. L'aspect visuel et formel de la mise en scène activait mon imaginaire, et tous les éléments étaient consciemment sélectionnés et disposés dans l'espace, presque à la manière dont on construit un tableau. L'observation occupait d'ailleurs une grande place dans

⁴³ La conception du temps chez les Grecs a été soulevée pour approfondir les différentes façons d'envisager la temporalité. Ceux-ci dégagent notamment trois types de temps (Chronos, Kairos et Aïon), que l'on pourrait résumer comme référant à la durée, au moment et à l'intensité (Cosnard, 2005).

le processus. Chaque expérimentation scénographique était suivie de son observation, de différents points de vue. Cela me permettait de faire des choix sur la configuration du dispositif et sur l'angle le plus pertinent à privilégier pour le spectateur. J'ai choisi de situer ce dernier, lors des répétitions ouvertes, dans un rapport traditionnel frontal à l'action. Ce positionnement face à l'œuvre permettait, par un certain contrôle sur le point de vue, une plus grande liberté quant aux possibilités de déjouer la perception et dissimuler certaines contraintes techniques (tels que fils et interrupteurs) ou certains éléments à dévoiler en cours de route. Cela contribuait à favoriser l'impression de réel du dispositif (j'y reviendrai au point 4.4 [p.109]). Finalement, il est intéressant de noter que ce rapport frontal pouvait participer à rapprocher la proposition d'une œuvre visuelle puisqu'il imposait un mode de réception similaire à celui de la peinture ou de la photographie, par exemple⁴⁴.

La fabrication du lieu était donc tributaire du travail des matériaux, mais le corps contribuait lui aussi à sa transformation. L'exercice *image/mouvement*, qui visait à observer et s'appropriier le lieu, a par exemple influencé le choix de certains éléments et objets⁴⁵. Dans les deux dernières études, c'est véritablement l'expérience du corps dans l'espace qui a orienté le développement de la scénographie, que ce soit l'intégration d'une table et de tissus dans l'étude n° 2 ou l'organisation de la pièce « intérieure » dans l'étude n° 3. Les exercices d'improvisations permettaient également de générer des dispositions inattendues. L'emplacement de la table accolée au mur, dans la seconde étude, a émergé par hasard suite à une improvisation⁴⁶.

Le son a lui aussi été utilisé comme matière pour la formation du lieu. La trame sonore était souvent constituée de sons abstraits et ambiants qui facilitaient la concentration et la présence des danseuses en créant une sorte de texture

⁴⁴ Cela a été soulevé lors des discussions avec le jury.

⁴⁵ Voir *Image/mouvement*, p.49 et p.79.

⁴⁶ Voir *Le mur et les objets*, p.64.

environnante. Comme je le décrivais dans un récit de pratique, « la présence du son contribuait à construire une sorte de bulle et à me plonger plus facilement dans l'univers créé » (p.61). Le son proposait également certaines variations rythmiques susceptibles de renouveler l'attention du spectateur (particulièrement dans la lenteur). Les bruits reliés à nos propres manipulations ont quant à eux été interrogés puisque, dans l'obscurité, ils trahissaient parfois les effets de surprise recherchés. Lors de la dernière étude, nous avons exploré cette voie en travaillant, telle une trame sonore, les bruits reliés à la manipulation des feuilles mortes⁴⁷.

4.3.2 Lumière, ombre et obscurité

Dans la sélection des éléments scénographiques, un choix déterminant a été l'abandon des éclairages traditionnels du théâtre pour privilégier des sources de lumière plus intégrées au dispositif, dont certaines empruntées au quotidien. En amont du travail en studio, j'avais décidé d'aborder le rôle de la lumière pour sa capacité à découper et délimiter l'espace de la représentation, et à restreindre le champ visuel du danseur et du spectateur⁴⁸. En comparaison à un éclairage traditionnel de scène — provenant majoritairement du plafond —, un type d'éclairage plus intégré aux autres éléments a semblé favoriser la compréhension et l'émergence d'une dynamique d'ensemble, telle une façon de lier tous les paramètres. Dans les première et dernière études, les sources lumineuses étaient d'ailleurs visibles au sein même de l'action, et la qualité feutrée des lampes domestiques répondait au caractère familier des scènes créées. Dans la deuxième étude, la lumière colorée du projecteur vidéo liait l'ensemble des éléments en imposant une autre perception des couleurs réelles. Ce dialogue avec la lumière occupait donc une place importante, et je m'intéressais, dans la performance, aux effets et aux sensations de celle-ci sur le corps. D'ailleurs, dans toutes les études, la création du mouvement était intimement

⁴⁷ Voir *Les feuilles*, p.88.

⁴⁸ Voir Chapitre I, p. 5.

liée à la présence de la lumière. L'attention qui y était portée orientait d'abord certains choix gestuels de même que l'emplacement des actions. Dans la deuxième étude, une partie du travail corporel découlait de ma volonté de me déplacer entre deux couleurs projetées. Dans la dernière étude, l'effet de la lumière sur notre corps nous faisait privilégier tel angle, telle orientation et telle suite de mouvements. De plus, nous travaillions avec la lumière du dispositif pendant toute la durée des répétitions en studio, à l'inverse d'une méthode plus traditionnelle où la lumière de scène arrive vers la fin du processus, lors des représentations en théâtre. La délimitation d'un espace de travail au sein même du lieu de création imposait donc une certaine forme d'immersion, à la fois dans la lumière et dans l'obscurité. Ceci a possiblement influencé notre perception de la temporalité de l'œuvre (rythme, durée, vitesse), mais également notre capacité d'attention à la subtilité des éléments, dont les détails nous semblaient parfois amplifiés. Ce travail a d'ailleurs, je pense, contribué au choix final d'utiliser une quantité limitée d'éléments. Il aurait en effet été plus ardu d'observer les effets de la lumière dans un environnement chargé de mouvements et d'objets.

Avec l'utilisation de la lumière ont également (et inévitablement) émergé l'ombre et l'obscurité. La proximité des sources lumineuses accentuait la présence de zones d'ombre sur le corps et les éléments, soulignant l'impression de volume — la forme tridimensionnelle — de ceux-ci. Cela renforçait, une fois de plus, l'aspect pictural, photographique ou sculptural du rendu visuel (et donc son rapprochement avec les arts visuels). Au terme de la deuxième étude, nous avons relevé l'influence et le potentiel de l'ombre au sein du dispositif, et ce paramètre a été volontairement exploré dans la dernière étude. La lumière et l'ombre sont alors devenues porteuses de mouvements et créatrices de nouvelles découpes du corps, permettant de faire apparaître ou disparaître l'une ou l'autre de ses parties. Ce jeu d'apparition/disparition était particulièrement stimulant puisqu'il suggérait, sans artifice, la reconfiguration du corps et de l'espace.

Dans les première et dernière études, l'obscurité a également été activement utilisée comme rupture de l'image. Le noir marquait un passage entre deux actions et, comme mentionné au point 4.2.2 (p.101), il pouvait servir à suggérer une forme d'ellipse dans le temps et dans l'espace, en plus de jouer sur le rythme global de la proposition. L'obscurité permettait ainsi de manipuler l'image en contrôlant ce qui est vu et ce qui est caché. Cela constituait une façon de tromper l'œil et l'attente du spectateur. L'obscurité nécessitait finalement une certaine forme de virtuosité de la part des interprètes puisque nous devons réaliser des manipulations et des déplacements sans le support de la vue. Comme conséquence, cela stimulait notre attention aux mouvements et éveillait notre conscience corporelle.

4.3.3 Immersion et contemplation

La combinaison des éléments scénographiques a généré une certaine forme d'immersion du danseur dans l'environnement. Il y avait d'abord immersion dans la boîte noire du studio, puis au sein de la mise en scène éclairée. Comme mentionné précédemment, la lumière permettait de restreindre le champ visuel du danseur, le plongeant dans l'intimité de l'espace environnant. L'accompagnement sonore contribuait également à cette dynamique en occupant le champ auditif du danseur. Les exercices visaient souvent spécifiquement à s'immerger dans l'espace en vue de l'appivoiser et se l'approprier. Il s'agissait alors de ressentir les effets des composantes du lieu sur le corps (plus précisément : la présence des objets dans l'étude n° 1, la couleur dans l'étude n° 2 et la lumière dans l'étude n° 3). Je souhaitais toutefois qu'il y ait imprégnation réciproque, c'est-à-dire que le corps influence également le lieu jusqu'à générer sa transformation. Les exercices d'improvisation⁴⁹ permettaient donc aussi d'occuper le lieu, d'en construire le sens et ainsi de le modifier. Concernant cette préoccupation, j'ai noté cette question dans mon dernier récit de pratique pour guider mes réflexions : « qu'est-ce que le lieu génère et qu'est-

⁴⁹ Par exemple, l'exercice *Image/mouvement* (p.49) et l'exercice d'observation (p.81).

ce que nous générons dans le lieu » (p.87) ? Le caractère intime de cette relation est ressorti dans les trois études.

Alors que le dispositif suggérait une certaine forme d'immersion, il nécessitait tout autant une attitude de contemplation active. Cette attitude se traduisait d'une part dans notre capacité à voir et à apprécier les détails, les variations, et à en détecter les subtilités. Les exercices d'improvisation mentionnés précédemment incluaient l'observation, et cela visait à raffiner notre sensibilité visuelle. L'attitude contemplative se retrouvait d'autre part dans notre capacité à plonger notre regard tout autant vers l'intérieur, vers l'observation de nos états. En lien avec cette activité de contemplation, la notion de paysage, explicitement nommée dans la troisième étude pour ses références à la nature, est intéressante à considérer. En effet, l'expérience du paysage (qui peut se lier à l'expérience d'une œuvre d'art) est présentée par Grout (2004) comme une expérience sensible du sujet concernant à la fois le *dedans* et le *dehors*, c'est-à-dire les sensations internes et le contexte environnant⁵⁰. Finalement, on peut supposer que ces deux points reliés à l'immersion et la contemplation pourraient aussi se retrouver dans l'expérience du public, soumis à des paramètres similaires. Le spectateur ainsi impliqué deviendrait un observateur actif, passant du statut de regardeur à celui de témoin d'un événement dont il fait partie, en quelque sorte.

4.3.4 Espaces pluriels

L'attention portée au dispositif et ses possibilités d'immersion ont contribué à faire naître de multiples lieux au sein d'un même espace. Cela s'est traduit par l'apparition

⁵⁰ De façon similaire, François Jullien aborde ce double jeu du dedans et du dehors : « Dans le paysage, le perceptif se révèle en même temps affectif ; je perçois à la fois du dedans et du dehors, c'est cela qui fait paysage. Je suis pris dans ce fait que je suis percevant en même temps du dedans et du dehors de moi-même. Le paysage, ce sont des choses inanimées, comme des rochers ; l'inanimé le plus extérieur à l'humanité se révèle en même temps le plus intime de l'humain : c'est cela qui fait paysage » (Jullien, cité dans Durand, 2014, para.14).

de zones distinctes produisant différents effets sur le corps, ou par la création de scènes référant à divers lieux familiers. La formation de zones distinctes est d'abord apparue dans la première étude par le passage au noir, qui créait en alternance deux perceptions complètement différentes de l'espace. Dans l'étude n° 2, elle s'est manifestée dans la superposition de deux couleurs dont la ligne de partage correspondait à un élément scénographique (la table). Dans l'étude n° 3, elle était suggérée par la juxtaposition de deux scènes : intérieure et extérieure. Le découpage au sein d'un même espace éclairé favorisait la création de sens par une mise en relation avant même l'intégration du corps, de même que cela multipliait les possibilités de développement dans le temps. Le point d'intérêt résidait également dans le passage du corps d'un lieu à l'autre, qui pouvait être source de transformation. Dans la deuxième étude, par exemple, le passage du vert au rouge générait un subtil changement d'état dans la performance⁵¹. Dans la dernière étude, la simple marche de l'intérieur vers l'extérieur — et vice-versa — suggérait un changement d'espace par la seule modification de la texture du sol.

De plus, les lieux fabriqués pouvaient en eux-mêmes faire référence à une multitude d'espaces, des lieux connus et familiers tels que la salle à manger dans la première étude, le lavoir dans la deuxième, et le paysage d'automne dans la dernière. Cette prise de conscience a soulevé la possibilité d'évoquer volontairement d'autres espaces au sein du lieu créé, que ce soit par l'image ou par le son. Par exemple, dans la deuxième étude, la projection d'une image de paysage a été intégrée à la séquence vidéo, et un bruit de pluie a été ajouté au montage sonore.

4.4 Le familier et l'étrange ; réalités et fictions

Les trois études ont eu en commun le fait de générer des scènes qui mélangeaient des impressions de réalité et de fiction. Le travail du corps et du dispositif suggérait à la

⁵¹ Voir *Les passages*, p.69.

fois la mise en place de repères et leur détournement. Le repère, se présentant comme une invitation familière à entrer dans l'œuvre, était accompagné de l'étrange⁵², faisant appel à l'imaginaire. Le rapport à l'imaginaire s'est par ailleurs manifesté tout au long du processus pour construire des liens entre les différents éléments.

4.4.1 Fictionnalisations

Le recours à la fiction s'est d'abord révélé dans le processus même de la création, à travers différents exercices de composition et d'improvisation. Dès la première étude, le rapport au personnage a été utilisé pour générer une corporéité particulière. Dans l'exercice des *pauses* (p.40), l'idée initiale était d'incarner les postures des acteurs de l'œuvre de référence, chez qui je percevais une présence singulière. Je m'intéressais alors aux effets que les pauses immobiles, maintenues sur une période plus ou moins longue, pouvaient générer dans le corps. De même, l'exercice nommé *personnage* visait à faire une analyse détaillée d'un des personnages de l'œuvre par l'observation et l'imagination de ses caractères, de ce qu'il dégage, de sa physicalité et de son contexte environnant⁵³. Ce processus de fictionnalisation a généré des mouvements et des qualités d'exécution se rapprochant du banal et du quotidien. Dans la deuxième étude, l'idée du personnage a été reprise relativement aux œuvres de Djamel Tatah.⁵⁴ Cette fois-ci, cela servait à créer une suite de mouvements dérivée de ma perception des œuvres. Dans les deux cas, ce procédé permettait d'entrer rapidement dans une certaine forme d'intimité avec le travail ; entrer dans le corps par la création de repères internes, soit des repères liés à des sensations, des perceptions ou des caractéristiques personnelles.

⁵² Par définition, « qui est hors du commun, qui sort de l'ordinaire, inhabituel » (CNRTL, 2016).

⁵³ Voir *Philippe*, p.48.

⁵⁴ Voir *Les personnages sans titre et les gestes inutiles*, p.63.

Les objets ont également été utilisés, au fil des études, pour leur potentiel narratif. Cela a pris une place de plus en plus consciente de la première à la dernière étude. Dans l'étude n° 1, les objets étaient plutôt utilisés pour leurs qualités formelles ou fonctionnelles, et je portais plus ou moins attention au fait qu'ils pouvaient générer, pour le spectateur, la construction d'une trame narrative. Dans la troisième étude, l'intégration d'objets au sein du dispositif m'a donné dès le départ l'impression d'une étrange narrativité, et nous avons observé ces liens plus spécifiquement⁵⁵. Par exemple, un exercice d'improvisation visait à créer, à l'aide d'objets, des images suggérant qu'un événement dramatique avait eu lieu⁵⁶. Pour la proposition finale, les quelques objets présents ont été choisis à la fois pour leurs qualités formelles et pour les références qu'ils évoquaient. Toutefois, je souhaitais demeurer dans la subtilité et ne pas accentuer par le geste leur portée symbolique. Bien que nous étions conscientes de leur potentiel d'évocation, les objets agissaient surtout comme une forme de repère physique au mouvement.

L'espace a finalement été construit et imaginé jusqu'à créer des fictions visuelles⁵⁷. Le rapport à l'imaginaire, dans l'appropriation de l'espace, a certainement joué un rôle dans les qualités de présence. Dans la deuxième étude, par exemple, le thème de l'errance m'aidait à concevoir l'environnement comme un entre-deux lieux, ce qui affectait l'interprétation de mes mouvements, que j'imaginai comme sans finalité particulière. Dans l'étude n° 3, nous avons réalisé un exercice qui suggérait de façon plus explicite une forme de fictionnalisation à partir de l'espace⁵⁸. Ce type d'exercice

⁵⁵ D'ailleurs, au cours de ce processus, nous avons noté que l'élaboration de la trame narrative nous faisait penser à certains procédés plus propres au cinéma. Cela a également été soulevé par des membres du jury, qui ont fait référence à des artistes comme David Lynch, Alejandro Jodorowsky et Jean-Marie Straub.

⁵⁶ Voir *Le retour des objets*, p.86.

⁵⁷ L'expression *fiction visuelle* (traduite de l'anglais *visual fiction*) est notamment utilisée par l'artiste Hans Op de Beeck en référence aux intérêts de sa démarche : « He seeks to create a form of visual fiction that delivers a moment of wonder, silence and introspection » (www.hansopdebeeck.com).

⁵⁸ Voir *Observations*, p.81.

permettait à l'interprète, qui devait alors imaginer un événement fictif, de construire une certaine trame narrative à partir du lieu. Cela ne visait toutefois pas à renforcer les possibles interprétations narratives de la performance, mais plutôt à stimuler la sensibilité visuelle et corporelle du danseur jusqu'à favoriser une hypersensibilité à ce qui l'entoure. De même que pour l'utilisation de personnages, la création de fictions par le visuel et par l'espace attribuait un caractère intime aux actions. Les trois stratégies créatives citées, soit le rapport au personnage, à l'objet et à l'espace, permettaient finalement l'émergence de possibilités gestuelles : une séquence de mouvements dérivée des postures reliées aux objets dans l'étude n° 1, une suite nommée *gestes inutiles* dans l'étude n° 2⁵⁹.

4.4.2 Repères et décalages

Dans les trois études, les matières utilisées évoquaient le quotidien et le familier. Cette présence était flagrante dans la première étude, alors que les éléments et les objets choisis rappelaient de façon explicite une scène de déjeuner. Dans cette étude, le rapport au réel a influencé le développement du mouvement, construit en référence aux fonctions des objets. Dans la deuxième étude, la relation au concret est apparue comme une stratégie pour pallier ma difficulté d'approfondir et de lier des éléments exclusivement abstraits, par exemple l'influence de la couleur (voir p.66). Dans la dernière étude, des points de repère ont été placés dès le départ dans la création de deux espaces, intérieur et extérieur (l'arbre, les feuilles mortes et le son qu'elles produisaient, etc.). Le rapport au quotidien et au familier s'est donc immiscé dans le dispositif, mais également dans la nature des mouvements qui ont émergé. Dans la deuxième étude, l'ajout d'une pile de linge a influencé le développement du mouvement autour des actions de plier et de déplier. Dans la dernière proposition, l'action s'est concentrée autour du fait de marcher, de s'asseoir, de se relever et de ramasser des feuilles. Il est ressorti des trois études qu'une certaine désamplification

⁵⁹ Voir *Les solos*, p.46, et *Les personnages sans titre et les gestes inutiles*, p.63.

ou une simplification de la gestuelle contribuait plus efficacement à la proposition. Le quotidien et le banal semblaient magnifiés par eux-mêmes en raison du contexte dans lequel ils se présentaient, incluant le rythme et le dispositif. Dans les trois études, l'utilisation de mouvements et d'objets reconnaissables et l'impression de réel des scènes permettaient donc de situer le corps et de fournir des repères à la fois pour le danseur et pour le spectateur.

En même temps, l'ensemble des stratégies chorégraphiques s'attardait à déjouer cette prise sur le réel. La volonté d'une perte de repères s'opérait à de multiples niveaux, que ce soit par l'utilisation du noir comme perte de repères visuels, l'utilisation de la couleur comme perte de repères spatiaux, l'utilisation de structures rythmiques telles que l'immobilité et la lenteur — mais aussi le synchronisme, abordé brièvement — comme perte de repères temporels, ou l'inscription de nouveaux trajets gestuels dans le corps — dérivés des points précédents — comme perte de repères physiques. Le son contribuait également à ce passage entre le réel et la fiction en nous transportant, comme mentionné auparavant, hors du quotidien. Ce détournement des repères habituels imposait ainsi la création de nouvelles façons d'aborder l'autre, l'espace, le temps, mais également son propre corps. Il y avait donc cette conversation omniprésente entre le concret et l'abstrait, entre le familier et l'étrange.

Cette relation a généré des questions sur l'horizon d'attente du spectateur. Les trois études usaient d'un dispositif simple et d'un environnement reconnaissable permettant facilement d'y entrer, mais de nouveaux éléments étaient fréquemment introduits de façon à déjouer l'appréhension du moment à venir et susciter des effets de surprise. Le caractère trompe-l'œil de l'action était rendu possible par certains éléments scénographiques (dont la lumière), mais également par la simple disposition du matériel qui permettait de dissimuler et dévoiler certains objets au fil de l'action (par exemple, dans la deuxième étude, je remplaçais subtilement un linge vert par un

linge orangé)⁶⁰. Cette relation entre la réalité et la fiction contribuait possiblement à interpeller le spectateur en évoquant un vécu familier tout en laissant une place importante à l'imagination. D'ailleurs, le jury a soulevé, lors des présentations, que les œuvres sollicitaient particulièrement la mémoire visuelle du regardeur, à la fois en référence à des scènes quotidiennes et au monde de l'histoire de l'art. Les noms de divers courants artistiques et d'artistes ont en ce sens été soulevés en cours de route en référence à ma liste d'œuvres et d'artistes réalisée en amont du processus de studio (voir p.6), ainsi que lors d'échanges avec ma collaboratrice Marie-Gabrielle, avec ma directrice Andrée Martin, puis avec les autres membres du jury. Parmi les références, je note la nature morte de Morandi, l'hyperréalisme de Dwayne Hanson, l'esthétique du clair-obscur de George De la Tour et de Le Caravage, la vidéo ralentie de Michael Snow, le travail photographique de Bernard Faucon, Nygård's Karin Bengtsson et Boe Marion, le travail pictural de Joshua Flint et Xue Ruozhe.

4.5 Conclusions

Les stratégies utilisées pour travailler l'ensemble des paramètres abordés ont en commun la possibilité d'altérer, de renouveler et de détourner les perceptions du performeur et/ou du spectateur. À la lumière de cette analyse, il est intéressant de constater à quel point les éléments s'activent dans une dynamique d'ensemble, dans une conversation où l'un et l'autre se complètent et se répondent. L'interrelation étant omniprésente, il est difficile d'aborder l'un d'eux sans en faire intervenir un ou plusieurs autres. Cela découle entre autres du fait que, dans le processus même de création, tous les paramètres ont été travaillés conjointement, voire de façon simultanée. La composition chorégraphique prenait en considération l'ensemble et les choix étaient validés en fonction de cette dynamique.

Les liens entre les paramètres occupent donc une place primordiale. D'ailleurs, le

⁶⁰ Voir *La couleur : sensation et écriture*, p.70.

mouvement a souvent émergé d'une relation à l'objet, à la lumière, à l'autre corps, à l'image, à l'imaginaire, etc. Cette *relation entre*, cet *entre-deux*, est ainsi revenu à plusieurs reprises et à plusieurs niveaux durant tout le processus. Que ce soit dans l'entre-deux mouvements qui caractérise l'immobilité, dans l'entre-deux états provoqué par le passage au noir, dans l'entre-deux corps du travail en duo, dans l'entre-deux images qui alterne lumière et obscurité, dans l'entre-deux temps suggéré par l'esthétique de la séquence-série, dans l'entre-deux lieux des espaces pluriels, ou dans l'entre-deux des œuvres créées, qui se situent à la rencontre des arts visuels et de la danse. Devant le constat d'une pratique qui intègre, de façon de plus en plus consciente, les connaissances, les codes et les modes de pensée de ces deux disciplines, ce dernier point, qui soulève la question de l'interdisciplinarité, me paraît particulièrement intéressant à approfondir.

CHAPITRE V

DISCUSSION

Les œuvres que j'ai produites depuis le début de mon parcours de chorégraphe ont toujours été « chorégraphiques », c'est-à-dire qu'elles s'inscrivaient pleinement, et sans l'ombre d'un doute, dans le champ disciplinaire de la danse⁶¹. Je me suis toujours intéressée spécifiquement au développement du travail corporel, à la composition de séquences de mouvements. Néanmoins, je pouvais sentir que les arts visuels, ma formation artistique initiale, ne se trouvaient jamais bien loin. Je recevais fréquemment des commentaires de spectateurs qui constataient cette influence dans certaines de mes propositions qui contenaient pourtant peu (ou pas) d'éléments autres que le ou les corps dans l'espace. Avec pour seule matière le mouvement du corps puis avec l'aide d'éléments scénographiques rudimentaires, mon processus de création passait déjà par la volonté d'une perte de repère, par un désir de transporter le danseur et le spectateur hors du réel; les plonger dans un univers qui sollicite leur imaginaire. Mes choix créatifs répondaient alors à mon attrait pour la forme vivante et en mouvement, à ma sensibilité, à mon instinct.

À la suite d'un processus réflexif et conséquemment au développement de ma démarche, présentée au premier chapitre (p.1), j'ai positionné cette recherche-crédation, en amont du travail en studio, du côté de l'espace de l'œuvre : l'espace du corps du danseur ; l'espace de la performance. Je souhaitais interroger les spatialités de l'œuvre qui, prenant comme point de départ la dynamique interne du danseur, organisent en couches multiples, successives et complémentaires son régime

⁶¹ En comparaison, je pense à certains chorégraphes (par exemple Jérôme Bel) qui bouleversent les frontières du spectacle « dansé » en faisant appel à d'autres disciplines telles que la performance, le théâtre ou la musique.

d'attention (Perrin, 2012). Comment créer de nouveaux espaces scénographiques et corporels ? Quelle est la réponse d'une œuvre au dispositif théâtral traditionnel ? En soulignant cette dernière question, je m'inscrivais, d'une certaine façon, en faveur de cette tradition qui positionne le public dans un rapport frontal et « extérieur » à l'œuvre. Néanmoins, en cherchant à créer de « nouveaux » espaces scéniques, je posais l'hypothèse, appuyée par les recherches de Perrin, que la complexité de ce rapport puisse encore être source de découvertes et de dynamiques inusitées qui m'invitent à repenser son usage. À l'intérieur du lieu du théâtre, créer de l'espace ou créer d'autres espaces, des *espaces autres* ; proposer une ouverture qui permette une intensification de l'imaginaire.

Cette recherche a trouvé des pistes de réponse dans la prise de conscience et l'influence de mes deux formations, complémentaires l'une à l'autre : les arts visuels et la danse. L'espace entre ces disciplines a soulevé un potentiel d'ouverture inexploré. À ce propos, les discussions avec le jury, généreuses, ont été particulièrement révélatrices. La présentation de mes études chorégraphiques a généré l'impression unanime de se trouver devant une œuvre également sculpturale ou picturale ou photographique, une installation chorégraphique ou une chorégraphie cinématographique. Mais, en même temps, une œuvre qui ne pourrait résulter que du travail des acteurs de la danse — danseurs et chorégraphes —, qui possèdent une compréhension singulière de l'expérience du mouvement dans l'espace et dans le temps. Ce constat m'a incitée à interroger plus précisément cette rencontre interdisciplinaire.

Au terme du parcours de terrain, les concepts préliminaires qui ont formé le cadre théorique de cette recherche — soit l'état de corps et l'habiter — sont restés tout aussi pertinents. Est cependant renouvelée ma façon de les activer dans un processus pratique et réflexif. À la lumière de ce cheminement, ce chapitre s'appliquera donc à 1) revoir les méthodes utilisées qui m'invitent à redéfinir mon approche de la

création ; 2) faire un retour sur la notion de présence telle qu'elle a émergé du processus ; et 3) retracer les principaux paramètres susceptibles de générer différents modes d'attention qui, par leur croisement interdisciplinaire, pourraient informer de façon singulière la question de l'habiter.

5.1 Déplacements méthodologiques

5.1.1 Art visuel et art chorégraphique : transpositions

Le processus pratique qui a guidé cette recherche s'est déployé dans une méthodologie qui, en faisant le pont entre la danse et l'art visuel, a réorienté mon approche de la création. Ce processus a eu comme particularité de proposer un croisement entre des œuvres de différentes disciplines et, ce faisant, soulève le potentiel d'un traitement interdisciplinaire. Le Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (2016) décrit une pratique interdisciplinaire en art comme « une pratique artistique qui intègre les connaissances, compétences ainsi que les modes de pensée de deux ou de plusieurs disciplines artistiques et non-artistiques dont les langages et lexiques sont en interrelation ». Cette définition me semble particulièrement signifiante puisqu'elle suppose non pas la juxtaposition de plusieurs disciplines au sein d'une même œuvre — par exemple une œuvre qui intègre la danse *et* la vidéo, la vidéo *et* la sculpture —, mais la rencontre entre des modes de pensée, des connaissances et des langages dérivés de formations et d'expériences spécifiques et distinctes⁶². Elle situe donc l'interdisciplinarité non pas tant du côté des matériaux, mais du côté d'une mise en relation à la fois pratique et théorique. Du côté de l'ouverture et de l'investissement d'un *espace entre*. Dans son mémoire sur l'interdisciplinarité, Mougeolle (2014) décrit cette dynamique de l'inter comme

⁶² Un décloisonnement disciplinaire par juxtaposition serait plutôt défini par une pratique *multi* ou *pluri* disciplinaire : « (...) alors que le *multi* (du latin "*multus*" : nombreux, abondant) ou le *pluri* (du latin "*plures*" : plus nombreux, plusieurs) s'attachent à une superposition ou une juxtaposition d'éléments, *l'inter* ("entre" en latin) les met en relation » (Mougeolle, 2014, p.5).

un espace intermédiaire qui « crée des liens actifs, des intersections, met en contact, réconcilie, redistribue, recompose » (p.48).

Un tel type de processus de mise en relation se retrouve dans la méthodologie qui a précédé mon travail en studio. Cela s'est d'abord présenté dans le retour réflexif qui m'a permis de dégager des concepts fondateurs en comparant les œuvres que j'ai créées dans les années passées.⁶³ Ces concepts-clés — l'état de corps et l'habiter — ont ensuite été mis en relation avec un spectre plus large d'œuvres d'artistes de différentes disciplines (voir p.6). Cela me permettait de mettre en perspective mes intérêts en observant le déploiement de démarches qui m'interpellent et utilisent d'autres matériaux et d'autres médiums. Finalement, pour l'élaboration de nouvelles études chorégraphiques, j'ai mis en relation quelques-unes de ces œuvres, finement sélectionnées, avec mon propre processus. Cette méthode n'est pas sans avoir eu des effets sur les résultats obtenus : les contraintes scénographiques et corporelles, inspirées des œuvres de référence, ont entraîné le déplacement de paramètres de travail propres aux arts visuels vers les arts de la scène.

Cette activité de transposition⁶⁴ a contribué à diriger différemment mon regard de chorégraphe en réactivant mon passé — et ma formation — d'artiste visuelle. Dans les trois études, le choix des paramètres initiaux m'a incitée à intégrer un ensemble de notions et de procédés liés à d'autres médiums que la danse. Dans la première étude, inspirée de l'œuvre de Bettina Hoffmann, l'utilisation de l'immobilité a généré des considérations propres à la photographie telles que le principe de la série, le clair-obscur, la composition et le cadrage de l'image. En choisissant de faire de la couleur

⁶³ Cela s'est présenté, tel que décrit par Laurier (2006), comme une solution pour conduire le projet de recherche-création : « L'autre partie de la solution est de revenir sur ce qu'il y a, dans les années de pratique artistique antérieures, et qui représente des lignes de force et les points de tangence entre les œuvres déjà créées constituant ici une sorte d'antécédents de productions antérieures de l'artiste chercheur pour aller vers l'œuvre à faire » (p.83).

⁶⁴ Par définition, l'« action de faire passer quelque chose, fait d'être transposé dans un autre domaine en l'adaptant à des conditions nouvelles, à un contexte différent » (Larousse, 2016).

un paramètre de recherche central pour la deuxième étude, inspirée de l'œuvre de Djamel Tatah, j'ai intégré de façon plus ou moins consciente des notions et des procédés plus propres à la peinture tels que le fondu, le dégradé, l'aplat, la saturation, la complémentarité des couleurs. Finalement, dans la dernière étude, inspirée de l'œuvre d'Hans Op de Beeck, la référence au paysage a mis de l'avant des notions de perspective et de trompe-l'œil plus propres à un travail de type installatif, de même que des procédés de montage et de traitement de l'image (tels que la coupure, le plan et la luminosité) utilisés en cinéma. Tous ces éléments pourraient faire l'objet de recherches subséquentes tant ils ont nourri ma réflexion et orienté ma pratique. Ma sensibilité à ces paramètres, acquise dans mon parcours en art, m'a permis d'aborder le rôle des matières au-delà d'une présence superficielle, et cela a orienté l'ensemble de la construction chorégraphique.

L'effervescence du travail en studio a révélé le potentiel de la démarche entreprise qui, prenant donc comme point de départ une contrainte inspirée des arts visuels, a particulièrement stimulé mon imaginaire en reliant les deux disciplines qui caractérisent mon parcours. La *contrainte* créative s'est présentée plutôt comme un *moteur* créatif, une façon de concentrer mon attention autour de quelques éléments fondateurs et de creuser le développement de ceux-ci jusqu'à leur transformation (plutôt que d'inventer des relations entre des éléments disparates). Les balises ainsi imposées constituaient, plutôt que des limites, des points de repère qui fournissaient une direction, une orientation au déploiement de la créativité. Elles permettaient aussi une meilleure compréhension de l'œuvre en train de se faire. La clarté des paramètres et la capacité pour les participants de les saisir offraient une prise concrète sur le travail. Cela laissait plus de liberté pour que le sens, tout comme de multiples découvertes, émergent en cours de route sans déstabiliser l'ensemble du processus.

5.1.2 Système chorégraphique : posture, écriture, dramaturgie

Les méthodes de travail tout comme ma compréhension du concept de l'habiter m'ont incitée à adopter une lecture de l'œuvre en émergence différente de ma lecture habituelle, qui place le corps comme principal générateur d'images, de sens et de sensations. Le type d'attention porté aux matières, suscité par l'usage de la scénographie, a eu pour conséquence d'augmenter la présence et l'importance de tous les éléments au sein du processus et de la mise en scène : le corps, la lumière, le son, la couleur, la texture, la composition, etc. Le corps a ainsi délaissé quelque peu son rôle de premier plan, tout en continuant d'occuper une place centrale : celle d'activer — de rendre vivant — l'ensemble du dispositif. Tel que je le soulevais dans les conclusions de mon analyse (p.114), cela a engendré le déploiement d'une démarche où tous les éléments sont travaillés en interrelation de façon presque simultanée, à la manière d'un système. Cette prise en charge de tous les paramètres de l'œuvre a exigé que j'occupe de multiples rôles au fil du processus pour manipuler à la fois le mouvement, le son, la lumière, la scénographie, la technique, etc. Cette relation s'est présentée non pas comme une volonté d'un contrôle absolu sur l'œuvre, mais comme un vecteur d'inspiration, un terrain de jeu, une façon d'aborder l'œuvre sous différents points de vue, me permettant d'élargir mes horizons.

Inévitablement, cette posture multiple a également généré certaines limitations. Je relève plus particulièrement l'ampleur du temps passé à gérer des aspects techniques (notamment du fait que les propositions exigeaient un souci du détail), la limite de mes connaissances dans certains domaines (je pense par exemple à la composition sonore), et le défi de passer d'un rôle à l'autre ou d'incorporer deux rôles simultanément. Plus particulièrement, je devais constamment ramener à mon attention mon expérience d'interprète puisqu'elle était susceptible d'être négligée vu l'ampleur de mes autres tâches. De plus, jongler entre le regard observateur de la chorégraphe et le regard introspectif de l'interprète limitait parfois mes possibilités

d'intervention. À cet égard, il a été bénéfique de travailler également avec une autre interprète pour me permettre de comparer mon expérience et d'adopter ponctuellement un point de vue exclusivement extérieur à l'action. Néanmoins, cette posture hybride et multiple — qui guidait mon attention non seulement vers le corps mais vers les autres paramètres de l'œuvre — m'a permis d'observer le développement de l'écriture chorégraphique et son rôle d'une façon singulière et déterminante.

Le chorégraphe Christian Rizzo, qui place l'écriture chorégraphique comme un enjeu central dans la construction de ses œuvres, définit celle-ci comme « la mise en jeu des éléments entre eux, temporellement et physiquement, dans un espace ; le fait de voir des zones de tension, des harmoniques » (Champesme, 2010, p.15). Pour Rizzo, l'écriture chorégraphique ne sert pas seulement à organiser les formes et les images, elle en est elle-même génératrice : « les formes et les images apparaissent par l'activité d'écriture plutôt que l'inverse » (p.15). Cette conception de l'écriture est intéressante à mettre en perspective puisque mon analyse a démontré à quel point c'est l'interrelation entre les éléments qui a généré le sens de chaque étude. C'est cette *relation entre*, cet *entre-deux* qui s'est présenté, à terme, comme possible ouverture d'espace et de sens. Sibony (2003) développe cette pensée de l'*entre-deux*, qu'il définit comme un espace ouvert et dynamique : « [l'entre-deux] est une expérience des limites, mais il s'agit des *limites qu'impose la forme de l'espace tiers* qui s'appelle l'entre-deux, qui n'est ni le sujet ni l'objet, ni moi ni l'autre tout en étant le lieu renouvelé de leurs croisements et de leurs rencontres » (p.49). La relation à l'autre crée donc un espace intermédiaire ou, pour reprendre l'expression de Besse (2013) dans sa philosophie de l'habiter, « l'espace des espacements », qui correspond

à « l'espace vivant des interactions » (p.45).⁶⁵ Dans cette conception de l'entre-deux comme dynamique de croisements, de tressages et d'interactions qui survient dans l'œuvre, l'activité d'écriture, comprise comme le travail de mise en relation des paramètres qui composent l'œuvre, devient un enjeu important. Perrin (2012) rappelle d'ailleurs que celle-ci a pour fonction essentielle de soutenir la cohérence de l'œuvre et l'attention du spectateur.

Aborder le concept de l'habiter m'a donc permis d'adopter une approche plus globale de la création et de porter mon attention précisément sur l'émergence et le déploiement des relations entre les différents paramètres. Ma façon d'organiser ces liens dans l'œuvre a constitué en quelque sorte son régime d'habiter, lui-même compris comme un mode d'organisation, un ensemble de règles, de facteurs, de pratiques et d'idées qui caractérisent son fonctionnement⁶⁶. Ce mode d'organisation m'apparaît comme fondateur et il n'est pas sans faire écho à la notion de dramaturgie telle qu'elle se présente de nos jours dans le milieu de la danse. Dans le théâtre antique, l'espace dramaturgique correspondait à l'espace non représenté, « qui est perçu uniquement à travers le dialogue, par opposition à l'espace scénique où se déroule le jeu » (Hubert, 2011, p.22). Longtemps comprise comme une « étude de l'art de la composition »⁶⁷ (Biet et Kuntz, s.d.), la dramaturgie actuelle suit différents courants, qu'ils soient textuel, historique, intellectuel, théorique ou critique. En danse, le rôle du dramaturge adopte différentes approches : décodage du sens, question de

⁶⁵ Cela correspond pour Besse (2013) à un espace qui « s'élève » au-dessus des délimitations matérielles et physiques, lors des interactions humaines. Ainsi l'habiter est un art de l'espacement : « On n'habite pas avec les autres sans cette mesure instituée entre nous, c'est-à-dire sans cette mesure d'espacement au sein de laquelle arrive le "nous" » (p.43). Il y aurait dans l'habiter un fin réglage des proximités et des distances qui doit être entretenu, ajusté et redéfini de manière permanente.

⁶⁶ Le mot *régime* peut être défini par : 1) « Mode d'organisation d'une société, d'un État ; ensemble des institutions, des pratiques, des idées qui le caractérisent », 2) « Manière habituelle d'agir, de se comporter ; règles de conduite que l'on adopte » ou 3) « Manière dont se produit, évolue un phénomène physique ; ensemble des paramètres qui caractérisent un système » (CNRTL, 2016).

⁶⁷ « En grec ancien, le dramaturgen est celui qui compose le poème, mais au sens moderne, le dramaturge est aussi celui qui analyse ledit poème et tente d'en ouvrir le sens » (Réseau en scène Languedoc-Roussillon, 2009, p.9).

logique, organisation scénique, approche sensitive de la forme (Réseau en scène Languedoc-Roussillon, 2009). Au Québec, la dramaturgie est présentée par Guy Cools (2005) comme une façon d'aider l'artiste à « déterminer la structure sous-jacente à la représentation » pour permettre au chorégraphe de « développer sa propre “langue”, et mieux l'articuler » (p.91). Dans sa réflexion, Cools emprunte à la linguistique les concepts de « structure profonde » et de « structure de surface » qu'il transpose au domaine du spectacle pour interroger l'œuvre à la fois dans sa production intrinsèque — invariable peu importe le contexte de présentation —, et dans son échange avec le public pendant la performance.⁶⁸

Bien que Cools distancie le rôle de dramaturge de celui de chorégraphe⁶⁹, ces deux niveaux sont intéressants à considérer dans mon processus d'écriture chorégraphique. Comme le rappelle Bernard (2001), « toute écriture chorégraphique d'un spectacle est toujours réécrite non par le jeu de l'interprétation seule, mais par celui du simple exercice de la perception du spectateur » (p.213). D'ailleurs, tel que je l'ai mentionné auparavant, la démarche entreprise dans le cadre de ce mémoire, qui a engendré le déploiement d'un système chorégraphique, a généré la nécessité d'un va-et-vient constant entre l'acte de création et l'acte de réception, entre la chorégraphie et l'observation. Mon regard s'est à priori dirigé vers la relation esthétique qui relie l'œuvre au danseur ; le corps au lieu. Toutefois, dans ma recherche de nouvelles tensions perceptives au sein du dispositif théâtral, la pensée du public était omniprésente, à la manière dont le conçoit Rizzo : « le public est là dès le départ mais c'est la notion qui est là, il n'a pas de corps » (Rizzo, cité dans Champesme, 2010,

⁶⁸ La structure profonde correspond à la structure découverte pendant le processus de recherche et de répétition, et « qui devient au bout du compte la structure de la production même, nous permettant de la répéter aussi souvent qu'il le faut dans diverses conditions de temps et d'espace » (Cools, 2005, p.92). La structure de surface correspond à la représentation, toujours unique, « dont les conditions particulières du moment – espace, temps, rapport au public... – influencent, traduisent et animent la structure profonde » (p.92).

⁶⁹ Le dramaturge occupe plutôt un rôle passif, c'est-à-dire qu'il se situe à l'extérieur de l'action, ce qui lui permet d'avoir une vue d'ensemble en plus de servir d'intermédiaire entre les différents acteurs de l'œuvre.

p.13). Le processus de cette recherche-création a eu de particulier que cette pensée qui relie le danseur, l'œuvre et le public, dans l'écriture chorégraphique et la dramaturgie de l'œuvre, a été influencée par une autre discipline, celle des arts visuels. Cette perspective interdisciplinaire a orienté le régime d'attention — c'est-à-dire « la façon dont une œuvre chorégraphique mobilise un mode d'attention particulier » (Perrin, 2012, p.20) » — de chaque étude. Ce croisement – qui sera abordé au point 5.3 (p.133) – est porteur puisqu'il me permet de repenser cette « réorganisation plus subtile des forces, des cadres, des plans, des frontières » (Perrin, 2012, p.250) qui forment selon Perrin la dynamique de l'habiter.

5.2 Retour sur la notion de présence

5.2.1 Présences situées et  tats de présence

Avant de poursuivre sur le potentiel de ce croisement, il me semble important de revenir sur la question de la dynamique interne du danseur, qui a constitué le point de départ de cette recherche. Il est intéressant de relever que le terme * tat de corps*, à l'origine de mes intérêts et de ma fascination pour la danse, a été peu présent dans le processus de terrain. Est-ce le constat de sa charge sémantique, issu de la recherche préliminaire, qui m'a incitée à écarter ce terme du travail en studio? Tel qu'approfondi au chapitre II (p.24), l'état de corps en danse se présente comme un phénomène complexe et englobant provenant de la dynamique interne du danseur en lien avec l'environnement (Harbonnier, 2012). Il pourrait se définir comme un ensemble de tensions, d'intentions (Guisgand, 2012), d'affects et de sensations sollicitant les mémoires psychiques et corporelles (Martin, 2012) de même que l'intelligence pratique du sujet, dans un processus hors réflexion et hors langage (Guisgand, 2012). Ce processus serait quant à lui ontologique, relié à la manière dont l'individu appréhende le monde selon son histoire affective et relationnelle (Godard, 1995).

Ainsi défini comme un caractère intrinsèque de l'individu, il me semblait vain de vouloir « travailler » l'état de corps sans passer par un façonnement plus profond et extrême (à la manière, par exemple, dont la chorégraphe Pina Bausch cherche à percer le secret de ses interprètes, pointant leur intimité enfouie et ignorée pour faire émerger la diversité de leurs états de corps [Béraud, 2012]). Or j'avais peu d'intérêt à entreprendre ce type de processus, et je constate maintenant que le travail sur la dynamique interne du danseur a plutôt passé par l'activation d'un autre concept, celui de la présence. Bien que l'état de corps du danseur m'apparaisse aujourd'hui tout aussi fascinant et réel, il m'a finalement semblé, en tant que concept, trop englobant (et par le fait même trop vague) pour l'aborder directement et le rendre effectif dans le processus de terrain. Ainsi, la notion de présence m'apparaissait ici plus adaptée au contexte de ma pratique.

La présence s'active d'abord par une *présence à soi*, définie par Bienaise (2008) comme « une pratique conscientisée, attentive et lucide de l'interprète, qui est dans une écoute fine de ses sensations et de ses perceptions » (p.2). Comme le rappelle l'auteure, le mot *présence* renvoie, par son origine étymologique, à l'immédiateté. Elle implique donc nécessairement un rapport au temps présent. Dans la création des études, notre attention s'est dirigée sur l'expérience intime immédiate, sur la perception et la sensation de chaque instant. Cela passait entre autres par la prise de conscience des multiples nuances et des subtilités qui composaient le mouvement (voir p.95). La lenteur est apparue comme un moyen de faciliter l'accès à cette expérience intime en provoquant un ralentissement des sens qui pouvait se rapprocher d'un état méditatif. De plus, elle nous a permis d'aiguiser notre conscience en exigeant de porter une attention égale, en tout temps, à chaque partie du corps.

Mais en même temps que nous souhaitions *être* présentes à ces multiples sensations, nous cherchions à *avoir* de la présence, donc à atteindre une qualité singulière, « un *être-là* bien particulier qui différerait d'un comportement banal et quotidien » (Féral

et Perrot, 2012, p.14). Une présence qui aurait des effets sur l'ensemble de l'œuvre et sur le spectateur⁷⁰. Cela a passé, en plus de la présence à soi et au temps présent, par la présence à l'ensemble des éléments constitutifs du lieu. Bienaise (2008) rappelle d'ailleurs que la présence est également une affaire de relation, en ce que nous sommes avant tout présents pour quelqu'un ou quelque chose : « La présence est une rencontre, une manière d'être en contact, en communication avec un autre que moi » (p.7). Notre dynamique interne s'est construite dans la prise de conscience des effets générés par la relation à l'autre, qu'il soit corps, élément ou matière⁷¹. La présence était donc intimement reliée au contexte dans lequel nous étions et, de même que ce contexte produisait des effets sur nous, nous souhaitions imprégner ce lieu de notre présence. Les réflexions de Bernard (2011) et de Louppe (1997) sur l'idée d'un corps *dilaté* (un corps qui, par la sensation, dépasse ses frontières matérielles) ou celle de l'*illimité kinesphérique* (une kinesphère qui peut se dilater à l'infini)⁷² font écho à la façon dont nous avons appréhendé l'espace environnant. Dans la pratique, la présence était aussi activée en imaginant la porosité de notre peau et, ainsi, l'expansion de notre corps.

Dans la présence au lieu, l'appropriation apparaît comme une activité fondatrice et essentielle. Ségaud et Cahiez soulignent d'ailleurs son importance dans la dynamique de l'habiter. Selon Cahiez (2014), « la proximité répétée d'une personne au lieu qu'elle habite, la manière dont elle l'investit engendre une appropriation de l'espace d'habitation par l'habitant » (p.57). L'appropriation permet d'établir une relation entre soi et l'espace pour le singulariser, lui donner une signification intime et personnelle. Ségaud (2012) définit cette activité comme « l'ensemble des pratiques qui confèrent à un espace limité, les qualités d'un lieu personnel ou collectif » (p.73).

⁷⁰ Ainsi décrit dans l'analyse : « Je souhaitais que les qualités de présence puissent submerger le corps et résonner jusqu'à l'espace d'un éventuel spectateur » (p.98).

⁷¹ Par exemple, dans l'étude n° 3, notre attention se portait spécifiquement sur la sensation de la lumière sur notre corps ou sur la distance qui nous séparait de l'autre interprète.

⁷² Voir *Corps poétique, corporéité*, p.24.

Ce sont les pratiques des individus qui permettent d'identifier le lieu et, réciproquement, « le lieu permet d'engendrer des pratiques » (p.73). Dans mon processus, l'appropriation passait par l'observation et par le rapport à l'imaginaire. Comme le souligne Godard (1995), le visuel et le kinesthésique⁷³ sont indissociables, « ce que je vois produit ce que je ressens » (p.227), et mes sensations influencent et informent l'interprétation de ce que je vois. Tel que démontré, l'interprète était invitée, par différents exercices, à observer les matériaux et les éléments du lieu et à attribuer au lieu des images, des mots, des objets ou des sensations afin de le définir⁷⁴. À l'inverse, l'attribution de caractéristiques au corps, qu'elles soient physiques ou imaginées — je pense par exemple à l'exercice du *personnage* dans l'étude n° 1 (p.48) —, permettait de faire des choix quant aux usages et aux configurations du lieu de même qu'à la sélection de ses éléments. Cela a eu pour conséquence de créer une qualité de présence que l'on pourrait dire « pleine » mais également « située », soit investie et inscrite dans l'espace. Dans sa réflexion sur la dynamique relationnelle sujet-environnement activée dans l'état de corps, Harbonnier (2012) qualifie de façon similaire cette activité d'appropriation comme un *investissement affectif*⁷⁵.

La présence s'est donc définie, dans la pratique, par une forme de mouvance : entre la présence à soi et la présence à l'autre, entre la présence au réel et la présence à l'imaginaire, et parfois même entre la présence à l'immédiat et au temps passé (je pense par exemple au rapport à la remémoration dans l'étude n° 1 [p.53]). Féral et Perrot (2012) soulèvent cette question de la variabilité des modalités de la présence, en référence aux recherches de Jean-Louis Weissberg. Ce dernier définit la présence comme « un état parmi des propositions variées d'apparitions et de disparitions des

⁷³ Par définition : « Qui se rapporte à la perception consciente de la position ou des mouvements des différentes parties du corps » (Larousse, 2016).

⁷⁴ Voir *Fictionnalisations*, p.110.

⁷⁵ Voir *États dansés*, p.28.

nappes multiples qui constituent l'état de présence» (p.12). Il soulève ainsi une nouvelle expression, celle d'*état de présence*, qui implique cette dimension qualitative et modulable de la présence. Au cœur de chaque étude, cet état de présence correspondait à un état d'éveil et de réceptivité, mais également à un état de concentration relié à la conscience du faire, et du *faire avec l'espace*⁷⁶.

5.2.2 Effets de présence

Cette manière de singulariser l'espace et de générer des qualités de présence a sans doute contribué à produire des *effets de présence* au sein de l'œuvre. Cette notion apparaît comme une deuxième façon d'aborder le concept de présence dans mon processus, et elle crée un premier rapprochement avec les arts visuels. Cette expression, donnée par Féral et Perrot (2012), pourrait se définir, dans le cas des arts vivants, par le « sentiment de présence d'un corps — corps vivant généralement — face auquel le sujet qui le regarde a l'impression, voire la sensation, qu'il est présent dans son propre environnement » (p.14). Si j'introduis ici cette notion, c'est que la présence a effectivement eu des effets — aussi mystérieux soient-ils — sur la dynamique globale de l'œuvre. Sans la forte impression de présence des danseurs, l'ensemble du dispositif aurait pu sembler banal, inadéquat ou superficiel. Le travail en studio, mu entre autres par la volonté de détourner les perceptions, a soulevé quelques pistes pour, en plus de générer des états de présence, générer des effets de présence dans l'œuvre.

Ce concept se fonde d'abord sur l'idée que la sensation de présence peut se manifester sur d'autres paramètres que le corps dans l'œuvre. À titre d'exemple, Féral et Perrot (2012) illustrent comment, dans les créations de Michel Lemieux et Victor Pilon, des éléments scénographiques génèrent des effets de présence par la relation

⁷⁶ Cela rejoint par ailleurs la pensée de Stock (2007) qui situe la problématique de l'habiter du côté de la pratique. Plutôt que de définir l'habiter par la façon dont les individus *sont* dans l'espace, il s'intéresse à la question du *faire avec l'espace* (voir Chapitre II, p.33).

qu'ils entretiennent avec les corps réels : « les effets de présence mis en place (...) n'ont de véritable effet que parce qu'ils voisinent dans l'espace avec des comédiens réels dont la présence charnelle vient amplifier la force de l'illusion, et souligner la proximité du vivant dont tout pourtant les éloigne » (p.16). La présence des corps vivants produirait donc des effets sur les autres éléments qui composent l'œuvre. Ces éléments créeraient alors, sur scène, des impressions de réel, des illusions de présence. Dans le cas de Lemieux et Pilon, ces effets sont amplifiés par l'utilisation de la technologie — ils utilisent une technique de projection particulière qui crée l'illusion de vidéos en trois dimensions, à la manière d'un hologramme —, mais il est tout à fait possible d'envisager l'influence de la présence des corps sur la perception d'éléments scénographiques plus rudimentaires.

De façon embryonnaire, cette idée émerge dans mon processus dans la relation aux objets. D'une part, dans les trois études, l'extrême attention portée à ceux-ci — dans leur choix, leur déplacement, leur manipulation, leur emplacement, etc. — leur donnait une importance manifeste, leur attribuait une charge sensible et affective, une sorte de présence extraquotidienne. Cette qualité propre aux objets prenait donc comme source la qualité de présence des danseuses. D'autre part, certains procédés donnaient l'illusion que les objets bougeaient par eux-mêmes. Je prends pour exemple la fin de l'étude n° 2, marquée par une manipulation du drap. Alors que mon corps paraissait immobile, le drap se déplaçait de la table jusqu'au sol, donnant l'impression non seulement qu'il changeait d'espace, mais qu'il changeait de nature et prenait vie. Cette idée s'est également manifestée dans l'étude n° 1 lors du déplacement des objets dans l'obscurité. Nos manipulations transformaient l'espace physique de façon invisible, générant un doute — ou du moins une étrange sensation — quant au processus de ce déplacement. Dans ce cas, même si le spectateur savait que les interprètes étaient à l'origine des déplacements, il se trouvait confronté dans ses propres perceptions puisque ni l'image ni le son — nous tentions de dissimuler tout bruit relié à la manipulation — ne donnaient d'indice sur ce processus.

Cette façon de faire se rapporte à ce que Féral et Perrot (2012) appellent un *processus d'illusionnement du spectateur* : « ce dernier [le spectateur] sait que ses sens le trompent (...) et que là où il croit qu'il y a de l'être, il n'y a que tromperie » (p.21). Ce processus est constitutif de l'effet de présence tel qu'il se manifeste fréquemment dans les arts visuels et médiatiques, lorsqu'il y a absence de corps humain. L'effet de présence se fonde alors sur la dissociation entre les sens pour créer un décalage entre ce qui est visible et ce qui est perçu, « entre la perception et la pensée de la chose à laquelle cette perception est habituellement associée » (p.21). Pour illustrer son fonctionnement, Féral et Perrot prennent l'exemple de l'artiste Janet Cardiff qui, dans ses installations, reconstitue des présences sonores et visuelles qui génèrent, chez le spectateur, des sensations identiques à celles perçues dans un environnement réel. L'artiste brouille ainsi les repères du public de sorte qu'il ne parvienne plus à faire la distinction entre le réel et la fiction. En proposant une dissociation entre la vision et l'écoute, elle désorganise les informations envoyées par les sens et met en échec « le mode de fonctionnement habituel des perceptions » (p.21). Comme le soulèvent les auteures, « pour percevoir, il faut aller chercher dans sa mémoire une concordance entre les sons entendus et une image, une représentation » (p.21).

Cela ouvre par ailleurs des considérations sur le fonctionnement même de la perception. Les recherches d'Alain Berthoz (2000) démontrent non seulement que la perception du mouvement est une affaire de coopération entre les différents sens, mais que le cerveau projette sur le monde des pré-perceptions. Le cerveau impose à la réalité de l'image une pré-interprétation, qu'il va valider en sélectionnant les informations sensorielles qu'il reçoit⁷⁷. Lorsqu'il y a un conflit entre ces différentes informations — par exemple dans l'expérience de la réalité virtuelle où il y a une

⁷⁷ L'homme prévoit ainsi les conséquences d'une action en faisant appel à sa mémoire : « Un champion de ski ne traite pas en permanence les informations provenant de ses sens, ce serait trop long. Dans son esprit, il déroule la course, prévoyant l'état dans lequel devraient se trouver ses capteurs sensoriels et vérifiant que leur état correspond à sa prévision » (Pessis-Pasternak, 1997, para.1).

dissociation entre la vision et le mouvement —, il y a recalibration de la perception, une sorte de réorganisation qui permet au cerveau de produire des sensations nouvelles, des réflexes; d'inventer des mouvements.

Ce phénomène de la perception apparaît comme un nouvel intérêt dans mon travail. Dans cette recherche, il s'est présenté à la fois dans la distanciation entre le mouvement et l'image, décrite plus haut, mais également entre l'image et le son. Je pense par exemple à l'étude n° 3 où Marie-Gabrielle, dans l'obscurité, marchait dans les feuilles ou laissait lentement tomber celles-ci au sol. La rupture entre le son et l'image avait pour effet que la présence du son était amplifiée; il paraissait exagérément fort. De plus, ces actions dans le noir étaient exécutées volontairement plus longtemps que le temps fonctionnel nécessaire, et cela créait une certaine rupture entre ce que le spectateur percevait dans le noir et le résultat visible lorsque la lumière revenait. La dimension sonore du dispositif, et plus particulièrement les sons reliés aux manipulations physiques d'éléments sur scène, se présente comme un facteur à considérer dans l'implantation de repères et leur détournement. Féral et Perrot (2012) avancent à cet égard que « le monde de l'ouïe [pourrait permettre] d'activer un monde invisible qui devient plus réel que le réel » (p.22). De plus, selon Cardiff (n.d.), le son peut être un moyen privilégié pour transporter le spectateur dans un espace *autre* : « Sound has an innate ability to transport you out of your body so if you give an audience various soundscapes you can transport them through their imagination into many different places » (p.2).

Les effets de présence, dans les arts vivants, exposent donc une autre façon de considérer le pouvoir et le potentiel du corps dans ses multiples modalités et dans l'« expansion » de sa présence. De plus, ils s'inscrivent dans l'intime relation qui relie l'œuvre au spectateur et à la portée de son horizon d'attente, sujet qui sera abordé au point 5.3.3 (p.145).

5.3 Des paramètres à approfondir dans une perspective interdisciplinaire

5.3.1 Le cadre spatial

Certains paramètres abordés dans le cadre de ma recherche proposent des pistes qui ouvrent sur le potentiel pratique et théorique d'un croisement entre les disciplines des arts visuels et de la danse. Le cadre spatial est un premier paramètre à observer. Dans ma démarche, son déploiement a contribué, ainsi mentionné en introduction de ce chapitre, à créer des œuvres chorégraphiques qui se rapprochent d'œuvres visuelles. Dans ces dernières, le cadre est un élément important : l'artiste visuel inscrit souvent son œuvre à l'intérieur des limites d'un support circonscrit ; dans le cas des arts bidimensionnels, une surface plus ou moins rectangulaire et plus ou moins grande. La composition s'organise dans cet espace propre et la création peut aisément faire fi, en totalité ou en partie, de l'espace de sa présentation.

Dans ses recherches sur la spatialité, Perrin (2012) introduit la notion de cadre en référence à la pensée de Louis Marin, créant ainsi des parallèles avec le domaine pictural. Pour Marin, le dispositif général de cadrage est formé de trois opérateurs : le cadre, le plan et le fond. Le cadre pourrait être défini par la bordure qui encadre l'œuvre : il représente les frontières, les limites, le bord de scène. Le plan est quant à lui la paroi transparente « qui se déploie *all over*, de bord à bord, de gauche à droite, du haut en bas, sur toute l'œuvre » (Marin, 1988, p.65). Il est la paroi frontale que l'on nomme sur scène le « quatrième mur ». Le fond serait finalement la toile du tableau, le support, l'arrière-plan duquel émergent les figures, elles-mêmes créées par les marques du pinceau ou les trajets du corps. Dans cette réflexion sur l'espace scénique, le cadre apparaît comme un enjeu significatif en ce qu'il structure, selon Perrin et Marin, la relation au public. Il crée donc non seulement l'espace de l'œuvre, mais aussi l'espace du spectateur ; il autonomise l'œuvre en même temps qu'il

instaure les conditions de sa réception. Certaines figures d'encadrement pourraient par ailleurs orienter nos *manières de voir* (Marin, 1988).

Dans mon processus, l'utilisation de la scénographie a permis de redéfinir les limites de chaque œuvre, d'en esquisser les contours, de l'inscrire dans un cadre aux bordures définies indépendamment de celles du théâtre. C'est d'ailleurs la création d'un micro-lieu, un lieu à l'intérieur du lieu, qui a permis dans ce projet d'interroger la relation à l'espace de la représentation sans ressentir, comme d'autres artistes auparavant, le besoin de sortir du théâtre. Cette façon de délimiter l'œuvre trouve écho dans une philosophie de l'habiter puisque « la délimitation transforme la simple étendue en un espace habitable » (Zanini et Bonnin, cité dans Besse, 2013, p.46) en faisant apparaître une première organisation spatiale⁷⁸. Dans cette délimitation, la lumière et la frontalité ont été pour moi des facteurs déterminants. Ils ont permis d'« encadrer » l'œuvre de façon particulière, et de diriger l'attention du spectateur.

5.3.1.1 La lumière

La lumière a été choisie en amont du processus comme paramètre à explorer. La lumière dirigée permettait à la fois de délimiter l'espace donné à voir, plongeant le reste de la salle dans l'obscurité, et de créer plusieurs lieux simultanés au sein d'un même environnement. Dans la deuxième étude, les couleurs superposées créaient deux espaces distincts alors que dans la troisième étude, deux lampes séparaient les espaces « intérieur » et « extérieur »⁷⁹. Le processus de cette recherche a donc révélé le potentiel de la lumière comme outil de composition. Celle-ci est d'ailleurs fréquemment utilisée au théâtre (et je dirais souvent davantage qu'en danse) pour suggérer un changement de lieu, créer une rupture entre les actes ou isoler plusieurs

⁷⁸ « De l'étendue infinie est ôtée une parcelle finie où réside le sujet, un *ici*, un *chez*. Établir, ériger une limite, c'est sortir d'un état indéfini, c'est extraire quelque chose pour conférer une dimension, voire une mesure (*nomos*) et imprimer une qualité » (Zanini et Bonnin, cité dans Besse, 2013, p.46).

⁷⁹ Voir *Espaces pluriels*, p.108.

zones sur la scène⁸⁰. De plus, dans mon projet, l'usage d'une source lumineuse intégrée au dispositif et contrôlée par les interprètes s'est révélé comme un moyen de renforcer une forme d'autonomie de l'œuvre puisque celle-ci n'empruntait alors au théâtre que son potentiel de boîte noire⁸¹.

En même temps que la lumière a permis de délimiter les contours de l'œuvre, elle a dissimulé les frontières matérielles du théâtre, faisant ainsi disparaître le fond, ou l'arrière-plan. Cette volonté se manifeste dans toutes les pièces que j'ai créées à ce jour. La lumière dirigée — qu'elle provienne d'un éclairage de scène ou, dans le cas des présentes études, d'un éclairage intégré au dispositif — suggère autour de l'action l'impression d'un vide; un espace infini, indéterminé. Même dans l'étude n° 2, qui utilisait le mur, la projection de la couleur pouvait simuler — de même que Djamel Tatah le souhaitait lui-même lorsqu'il peignait de grands espaces colorés — l'effet d'une profondeur infinie. Ce jeu de cadrage des contours et du fond restreignait le champ visuel du danseur et du spectateur; cela permettait de diminuer les stimuli extérieurs et les distractions et ainsi cela orientait le regard. Pour le danseur, tel que soulevé dans l'analyse (p.107), cela pouvait entraîner une sensation d'immersion dans l'œuvre. Cette forme de concentration du champ visuel pourrait donc favoriser une certaine « plongée » dans l'environnement créé. Immergé dans l'espace illuminé créé par la scénographie, le danseur est imprégné d'un espace-temps qu'il éprouve physiquement. Il peut alors expérimenter les deux types d'immersion nécessaires, selon Catherine Bouko (2014), pour définir l'immersion au théâtre : l'immersion sensorielle (viscérale, contemplative et/ou kinésique) et l'immersion dramaturgique

⁸⁰ Il est intéressant de noter à ce propos l'influence manifeste du cinéma sur les auteurs dramatiques du 20^e siècle. La lumière est ainsi devenue un enjeu important sur la scène théâtrale : « Les jeux de lumière n'ont pas seulement facilité les changements de lieu et la simultanéité des actions, ils ont également permis à certains auteurs dramatiques de manipuler le temps, et même de transformer le système des répliques » (Hubert, 2011, p.160).

⁸¹ À cet égard, la possibilité de contrôler de façon autonome le déploiement de l'œuvre dans l'espace soulève un potentiel intéressant dans la liberté que cela confère aux processus de création et de circulation des œuvres.

(spatiale, temporelle et/ou émotionnelle)⁸². L'intérêt d'appréhender ces possibilités d'immersion pour le danseur dans mon processus de création se trouve principalement dans la perte de repère que cela suscite. Selon Andrieu (2014), l'immersion permet au corps de plonger dans l'environnement pour plonger en lui-même et ainsi « actualiser des potentiels endogènes », « créer de nouvelles dispositions » (p.22) (soit des images, idées et sensations internes jusque-là implicites). L'immersion permet donc de renouveler le rapport à soi et à l'espace, et peut avoir des effets sur les autres paramètres de l'œuvre (par exemple, dans mon processus, elle a engendré une forme d'intimité avec le lieu créé⁸³).

En ce qui concerne l'engagement du spectateur, la possibilité d'une telle immersion est moins certaine puisque chaque étude maintient une distance et un rapport frontal à l'œuvre. Bouko (2014) souligne en effet que l'immersion du public au théâtre nécessite inévitablement le positionnement central du spectateur (excluant ainsi tout rapport frontal). Dans mon propre cas, la plongée dans l'environnement de l'œuvre serait plutôt reliée au « processus d'identification du spectateur » (Bouko, 2014, p.36), celui qui permet au public, situé à l'extérieur de l'action et plongé dans le noir, de se projeter mentalement dans la performance. Néanmoins, l'auteure souligne que l'immersion n'est pas intrinsèque à un type particulier de dispositif : « [...] l'immersion ne constitue pas une propriété du dispositif mais est un *effet* sur le participant que ce dispositif peut produire » (p.35). Bien que la position centrale du spectateur soit nécessaire à l'immersion, elle ne garantit pas en elle-même son effet : la séparation salle/scène peut très bien être conservée malgré la proximité physique. Ainsi sans parler, à proprement dit, d'expérience immersive, il n'est pas exclu d'envisager que, dans une pratique qui maintient le rapport frontal à l'œuvre, certains processus de cadrage et d'orientation du champ visuel par la lumière pourraient créer des *effets d'immersion* chez le spectateur.

⁸² Ces deux types forment selon Bouko (2014) un système interdépendant.

⁸³ Voir *Immersion et contemplation*, p.107.

5.3.1.2 La frontalité

L'effet d'immersion par la lumière maintenait donc, paradoxalement, un mode de réception frontal à l'œuvre. Au début du processus, cette frontalité a été choisie pour permettre un meilleur contrôle sur le point de vue et favoriser l'impression de réel des scènes créées. Dans sa thèse, Massiani (2011) retrace à ce propos comment la frontalité permet, sur scène, de maintenir la tension entre l'illusion et la reconnaissance :

C'est peut-être même cette tension entre l'illusion fugace de vie et le système de codage de la représentation qui nous fait jouer, en tant que spectateur, à celui qui croit et en même temps qu'à celui qui sait que ce n'est pas vrai. La frontalité assumée et utilisée comme telle permet tous les effets de style possibles et imaginables, permet, du point de vue du public, de prendre du recul faisant naître cette tension, ce balancement, entre celui qui croit et celui qui s'en tient simplement à ce qui est vu. (p.54)

La frontalité renforce ainsi les effets d'illusions et ce « balancement » qui permet au spectateur de croire tout en sachant qu'il est trompé⁸⁴. Cela pourrait d'ailleurs découler du fait que cette frontalité positionne le spectateur dans l'espace d'un seuil, soit entre l'espace de l'œuvre et celui de la réalité extérieure. Pour Besse (2013), le seuil constitue, par sa qualité spatiale, une figure importante de l'espace habitable : il est un point de rencontre, une zone de contact et de transition, un « double bord » qui possède deux fonctions : « D'une part, le seuil est comme un sas ou un tampon qui a pour but d'amortir le passage d'un espace à l'autre. [...] Mais, d'autre part, le seuil est une zone de départ, il est comme une plate-forme d'où l'on peut se projeter vers le monde extérieur » (p.54). Ce positionnement du spectateur entre deux espaces (que l'on pourrait aussi dire privé et public) contribue possiblement à activer le processus d'illusionnement présenté au point 5.2.2 (p.129). La frontalité pourrait ainsi être

⁸⁴ Au 18^e siècle, Diderot affirmait déjà comment ce « quatrième mur » qui délimite la scène – constitué, dans le théâtre à l'italienne, d'un rideau qui tombe entre les actes – « est indispensable pour que l'illusion puisse naître » (Hubert, 2011, p.136).

particulièrement efficace pour générer des impressions de réel et de fiction tout comme des effets de présence, qui découlent de ce processus.

La question de la frontalité rejoint également celle de plan soulevée par Marin, ce quatrième mur qui fait partie du cadre global de l'œuvre. Dans les trois études, cette paroi frontale était accentuée du fait que l'attention des interprètes était centrée en quelque sorte sur elles-mêmes. Marin décrit ce phénomène qui fait surgir le plan par ce qu'il nomme des *figures d'absorbement*, caractérisées par « des personnages totalement accaparés par leur activité au point d'effacer les signes de reconnaissance de la présence du public » (Perrin, 2012, p.37). Cette façon de renforcer la frontière entre la scène et la salle par « une spatialité corporelle centrée sur l'action même et non orientée vers le public » (p.37) porte en soi certains risques, dont ceux d'une division ou d'une coupure étanche entre spectateurs et acteurs. Cette crainte d'un théâtre fermé sur lui-même a d'ailleurs entraîné, dès le début du 20^e siècle, un abandon des théâtres à l'italienne et un retour à la scène ouverte en vue d'un contact plus direct (Hubert, 2011). Or on peut aujourd'hui constater, à travers la diversité des pratiques artistiques, que le mode de réception frontal à l'œuvre n'est pas nécessairement synonyme d'une attitude « passive » de l'observateur. Ce procédé d'« encadrement » peut aussi constituer un moyen de captiver le public : « C'est la négation de sa présence qui fait “tomber” [le spectateur] en arrêt devant le tableau [ou la scène], comme frappé par la fiction de son inexistence » (Fried, cité dans Perrin, 2012, p.37). La séparation entre la salle et la scène instaure en effet un climat particulier qui peut être bénéfique :

La distance qui sépare le public de l'action sur scène est rassurante, voire réconfortante. Le public sait ce qu'il a à faire, quel rôle il a à jouer. Il sait qu'il a la possibilité de divaguer et d'inventer sa propre histoire. Il sait qu'il peut comprendre ou ne pas comprendre, sans pour autant que cela modifie le cours du spectacle, sans que cela ne distraie les interprètes et dérange les autres spectateurs, sans que cela ne change non plus, dans le fond et la forme, l'œuvre élaborée, imaginée et pensée par le chorégraphe et les danseurs. (Massiani, 2011, p.50)

Cette attitude du spectateur, qui découle du mode de représentation, pourrait être souhaitable au sein de ma démarche. Ces conditions « rassurantes » instaurent un climat de confiance qui pourrait permettre au public d'être mieux « disposé » à recevoir l'œuvre. La frontalité, qui sépare l'espace de la scène de l'espace de réception, pourrait donc favoriser d'emblée une certaine forme d'ouverture.

Est-ce finalement ce surgissement du plan qui a, de façon inattendue, renforcé le contraste entre les caractères bidimensionnel et tridimensionnel de mes œuvres ; entre l'image et le sculptural ? De même que la frontalité soulignait le plan, l'éclairage, dirigé et intégré au dispositif, affectait le rendu visuel en accentuant les zones d'ombres, les formes et les textures. Les trois études réalisées, ainsi caractérisées par leurs frontières dans l'espace et par leur rendu, se rapprochaient d'une certaine façon d'œuvres picturales, photographiques, ou cinématographiques⁸⁵. Elles engageaient alors un mode de réception qui pouvait plus facilement susciter, chez le spectateur, une aptitude à la contemplation et à l'observation active des détails et des subtiles transformations à l'œuvre. La frontalité et la boîte noire, éléments caractéristiques du dispositif théâtral traditionnel, ont donc été ici réinvesties pour interroger ce rapport à l'espace. Les parallèles que ces paramètres me permettent de créer avec les arts visuels, tout comme l'ensemble des effets qu'ils génèrent, soulèvent un potentiel à explorer.

5.3.2 Le temps

5.3.2.1 Le cadre temporel : limites et durée

[On] sait que les arts visuels ont intégré le temps comme agent d'œuvres évolutives. Mais il s'agit d'un temps physique ou biologique, qui va agir selon ses propres lois. Pas un temps créé, compressé, dilaté, un temps « produit » par les choix délibérés d'un sujet qui invente son temps. Car pour inventer le temps, il faut soi-même en sécréter la matière. (Louppe, 1997, p.145)

⁸⁵ C'est notamment le constat qui a émergé des discussions avec le jury.

De façon plus conceptuelle, cette rencontre interdisciplinaire a engendré une réflexion sur la question du temps, et plus particulièrement sur celle du cadre temporel. Aborder le temps dans une œuvre chorégraphique et aborder ce même concept dans une œuvre visuelle fera appel à des considérations différentes. Dans la première voie, il est probable que le chorégraphe inscrive cette réflexion dans une durée déterminée par les limites temporelles du spectacle — un temps donné sur scène — et que son attention se porte à priori sur l'action du danseur, sur l'évolution de sa dynamique et le déploiement de son énergie. Ainsi Louppe (1997) référait, précédemment, à la façon dont la danse permet de créer des « figures de temps » (durée, dynamiques, instants, etc.) et « faire surgir le temps comme force poétique » (p.145). Du côté des arts visuels, le temps sera plutôt inscrit dans l'œuvre de manière intrinsèque comme une idée, une trace, une empreinte ou un effet. Dans la citation choisie, Louppe fait référence à des artistes comme Beuys ou Jean-Pierre Bertrand qui utilisent des matières organiques pour créer des œuvres évolutives, ou comme Man Ray qui, dans la photographie *Élevage de poussière*, laisse entrevoir la trace du temps par l'épaisse couche de poussière qui recouvre une sculpture de Duchamp. Mais le temps dans les arts visuels peut aussi être considéré en relation à l'expérience du spectateur. Je pense par exemple aux œuvres vidéos qui se déploient dans la durée (comme dans le travail d'Andy Warhol ou de Bill Viola) ou à certaines installations qui proposent au public un parcours déambulatoire.

Ce qui me semble distinguer ces deux démarches — visuelle et vivante —, c'est surtout le degré de liberté de l'artiste face au cadre temporel qui définit l'expérience de l'œuvre. La majeure partie des œuvres chorégraphiques auxquelles j'ai assisté, dans mon parcours de spectatrice, étaient construites selon un début, un milieu et une fin prédéterminés, et comprenaient intrinsèquement un certain nombre de variations rythmiques. En comparaison, la plupart des œuvres visuelles dont j'ai fait l'expérience n'avaient souvent ni début, ni milieu, ni fin, et leur durée n'était déterminée que par ma propre curiosité, mon intérêt ou ma capacité à les soutenir.

Les modifications de l'œuvre dans le temps résidaient soit dans une certaine forme de transformation (je pense par exemple aux arts numériques), ou encore dans mon propre voyage interne, perçu, senti ou réfléchi. Dans les arts visuels, la question du temps se pose souvent indépendamment d'une construction linéaire et, contrairement aux arts vivants, l'œuvre en soi a une durée que l'on pourrait dire infinie et/ou indéterminée.

Si je soulève cette comparaison, c'est que le rapport au temps a défini l'ensemble des études réalisées dans le cadre de ce mémoire, et que cela ne me semble pas étranger à une certaine volonté de tromper son aspect linéaire et évoquer ce possible caractère infini de l'œuvre. D'une part, cela s'est traduit dans mon processus par des stratégies d'écriture qui utilisaient des procédés tels que la coupure, le retour en arrière, la répétition ; des procédés qui détournaient l'impression d'un temps continu⁸⁶. D'autre part, dans mes projets chorégraphiques, il y a souvent une mise en espace et en mouvement qui suggère que l'action ait commencé avant même l'entrée du public, et qu'elle pourrait se poursuivre après sa sortie. Ainsi la lumière s'ouvre et se referme sur des interprètes en mouvement, et la pièce comprend rarement un dénouement final et définitif. Cette stratégie pourrait constituer une façon de tromper le caractère éphémère de l'œuvre et suggérer que celle-ci pourrait exister en dehors de la présence du spectateur.

Installer la durée de l'œuvre sur une période qui précède et suit l'expérience du public, c'est conférer à l'œuvre — et au danseur — préséance sur l'occupation de l'espace. C'est inviter le spectateur dans un lieu qui n'est pas neutre mais déjà occupé, habité, investi de présences et de potentialités particulières. Ce procédé pourrait d'ailleurs constituer une façon d'instaurer une dynamique où c'est le spectateur qui vient à l'œuvre, plutôt que l'œuvre qui « va chercher » le spectateur.

⁸⁶ Voir *Structures temporelles : l'attente et l'inattendu*, p.101.

L'utilisation de la scénographie, telle qu'abordée dans mon processus, pourrait renforcer cette dynamique en ce sens qu'elle construit un lieu dont les repères matériels doivent inévitablement prendre place avant le « début » de la performance, de même qu'ils y demeureront après la sortie du public. Cette façon d'appréhender les limites temporelles de l'œuvre vivante n'est pas sans rappeler une manière courante d'intégrer les performances dans le milieu muséal ou dans celui des galeries d'art : l'œuvre s'exécute sur une durée de plusieurs heures, en boucle ou en continu, et les spectateurs sont invités à entrer et sortir librement de l'espace qui lui est consacré.⁸⁷ Ce procédé propose un autre rapport à la question de la durée, dans la performance, de même qu'aux marqueurs *début*, *milieu* et *fin* qui structurent l'écriture de l'œuvre. Ce format est intéressant à mettre en relation avec le cadre temporel intrinsèque au dispositif théâtral conventionnel. De plus, ces repères temporels apparaissent comme fondateurs de la relation à l'œuvre.

5.3.2.2 La perception du temps et la lenteur

Si le spectacle en danse s'inscrit le plus souvent dans un cadre temporel fixe, les possibilités de jouer avec les perceptions du temps — du danseur et du spectateur — sont quant à elles multiples. Dans ce projet, ainsi mentionné, le mode de réception des œuvres créées a aussi été caractérisé par l'utilisation de la lenteur. Tout comme le cadre spatial, la lenteur générait l'impression d'œuvres visuelles en mouvement. Dans l'expérience, elle entraînait un ralentissement des sens, une impression de dilatation du temps, un contraste entre le temps ressenti en studio et le temps réel, ce qui nous faisait littéralement, dans le travail, perdre conscience des heures qui passaient. Le concept de temporalité (par définition, « caractère de ce qui appartient au temps »

⁸⁷ Je pense, à titre d'exemples récents, aux œuvres *Angst III* de l'artiste Anne Imhof, présentée en 2016 au musée d'art contemporain de Montréal, et *Bonjour* de Ragnar Kjartansson, présentée en 2015 au Palais de Tokyo de Paris. La première œuvre se développait sur plusieurs heures et explorait la frontière entre acteurs et publics, alors que la deuxième se répétait en boucle pendant toute la durée de l'exposition et interrogeait les mécanismes du spectacle.

[CNRTL, 2016]) est ainsi apparu dans l'analyse (p.99) comme une préoccupation nouvelle. Cela réfère à une conception du temps mouvante et complexe. Les Grecs ont recours, pour désigner les différentes façons d'aborder le temps, aux mots *chronos*, *aiôn* et *kairos*. Chacun de ces termes renferme plusieurs significations dont le sens évolue et diffère selon les pratiques et les usages⁸⁸. Selon Geisha Fontaine (2004), suivant la pensée de Deleuze, « le danseur croiserait et *Chronos* et *Aion* » (p.67). Le *chronos* désignerait l'approche quantitative et linéaire du temps (calculable dans sa durée). Il s'inscrirait donc directement dans le corps du danseur, dans ses actions et ses qualités corporelles. L'*aiôn* référerait quant à lui à un temps global et non linéaire. Il se situerait du côté de la métaphysique, des effets, étant « le lieu des événements incorporels » (p.67).⁸⁹

Le concept de temporalité se lie, d'une certaine façon, à ces conceptions de la pensée grecque. La temporalité se rapporte au « temps vécu par la conscience » (Duméry, s.d.) et inclut non seulement l'aspect quantitatif (le temps mesurable du *chronos*), mais également l'aspect qualitatif, qui correspond à la durée intérieure. Cette dernière conception me semble intéressante pour faire des liens entre la perception et la lenteur. Dans son mémoire ayant pour sujet les perceptions et sensations du temps vécu par l'interprète en danse, Stéphanie Fromentin (2014) relie cette idée au concept d'*Innenwelt* développé par Jakob Von Uexküll, lequel « se rapporte au vécu de l'individu, à ses perceptions, à ses sensations, et ce tissage intérieur crée l'expérience de l'individu » (p.32). À cet égard : « The experience of time is actively created by our minds. Various factors are crucial to this construction of the perception of time –

⁸⁸ *Chronos* peut désigner « la durée de la vie, l'âge, la partie d'une année, le délai, le temps d'un verbe, la mesure de temps » (Fontaine, 2004, p.66) alors que *aiôn* désigne selon les cas « le temps, la vie, la durée de la vie, la force vitale, la mort, la destinée, un long espace de temps indéterminé, l'éternité, l'âge, la moelle épinière, le siège de la vie » (p.65-66). *Kairos* désigne quant à lui *occurrence, occasion, moment favorable, circonstance, et saison*.

⁸⁹ Dans son mémoire, Aurélie Pédron (2013) utilise ces deux concepts pour analyser sa démarche artistique : alors que le *chronos* l'invite à *décrire* son processus (de façon chronologique), l'*aiôn* l'invite à retracer son *trajet* (de façon rithmatique).

memory, concentration, emotion and the sense we have that time is somehow rooted in space » (Hammond, cité dans Fromentin, 2014, p.32). La lenteur permet d'aborder et d'interroger ces différents facteurs cités par Fromentin qui permettent de construire sa perception du temps : la mémoire, la concentration, l'émotion et l'ancrage dans l'espace. L'analyse a démontré (p.99) que le ralentissement des sens suscité par la lenteur pouvait permettre de : solliciter la mémoire visuelle et le rapport au souvenir par l'activité de remémoration (en particulier dans l'immobilité) ; imposer un état de concentration qui facilite l'accès à notre propre espace intérieur sensible et affectif ; tromper le rapport à la gravité en donnant l'impression — à tort — d'un déploiement d'énergie égal et sans effort. La lenteur sollicite par ailleurs de façon particulière la tension musculaire, qui posséderait elle-même — formant ainsi une boucle — le pouvoir de ralentir le temps : « Le recours au maintien continu, progressif ou non, de la tension musculaire ralentit le temps (comme il épaissit l'espace). Le temps devient malléable, élastique, flexible. Il n'est plus, dans sa donne poétique, soumis aux lois physiques » (Louppe, 1997, p.148). Louppe traduit ainsi comment, dans un phrasé par exemple, le danseur provoque des variations du temps par les seules variations de sa tonicité.

En manipulant plusieurs éléments susceptibles d'influencer la perception, la lenteur pourrait donc suggérer l'idée d'un autre espace-temps. En contraste avec le rythme souvent rapide du quotidien, elle entraînerait pour l'interprète une sensation de calme, un regard vers soi. Dans ses recherches, Fontaine (2004) retrace comment la lenteur est, de façon similaire à la mienne, privilégiée par certains chorégraphes pour atteindre une qualité de mouvement. La lenteur s'arrime de plus à une volonté de faire appel à une dimension qui n'est pas quotidienne : « elle nécessite d'autres agencements dans le mouvement, une concentration sur le moindre détail et une perception intense du temps [...] » (p.238-239). Avec la lenteur, de même que se côtoient simultanément le micro et le macro (une concentration à la fois sur le détail et sur l'ensemble), le temps se dilate et apparaît dans ses multiples dimensions : le

temps linéaire, la durée intérieure, le flux temporel, le trajet, la texture... La lenteur serait ainsi selon Fontaine (2004) le lieu d'une cohabitation : « Elle permet de défaire l'antagonisme des contraires : détail et ensemble, action et écoute, instant et durée » (p.239).

Dans mon projet, la lenteur a ainsi permis de créer du temps. D'ailleurs, elle s'est imposée au départ de façon presque inévitable pour me donner le temps de percevoir et observer l'ensemble des paramètres de l'œuvre⁹⁰. C'est en partie en raison des paramètres de travail dérivés des arts visuels que son choix est apparu incontournable : elle me permettait de voir et de travailler les éléments qui se situaient à d'autres niveaux que le corps. La lenteur des gestes favorisait la prise de conscience et donc la création des multiples transformations visuelles (je pense par exemple aux changements d'objets et aux variations de lumière ou de couleur). En donnant ainsi une place importante à l'activité d'observation, elle impliquait tout autant le regard du spectateur, majoritairement sollicité par les œuvres dites visuelles, que sa sensibilité kinesthésique, sollicitée par les œuvres de danse. Si cette recherche a soulevé le désir de détourner les perceptions au sein d'une œuvre, la lenteur s'est présentée comme un enjeu intéressant pour interroger la perception du temps.

5.3.3 L'horizon d'attente

Dans le corps du danseur, dans son rapport aux autres danseurs, se joue une aventure politique (le partage du territoire). Une « nouvelle donne » de l'espace et des tensions qui l'habitent va interroger les espaces et les tensions propres du spectateur. C'est la nature de ce transport qui organise la perception du spectateur. Il est donc impossible de parler de danse ou plus généralement du mouvement de l'autre sans se rappeler qu'il s'agit d'une perception particulière, et que la signification du mouvement se joue autant dans le corps du danseur que dans celui du spectateur. (Godard, 1995, p.227)

⁹⁰ De façon connexe, Jérôme Bel utilise la lenteur pour donner au spectateur le temps de comprendre : « Je m'identifie à lui et je mesure le temps nécessaire à un spectateur lambda pour "comprendre" la scène proposée » (Bel, cité dans Fontaine, 2004, p.101).

Bien que j'aie positionné cette recherche a priori du côté de l'acte de création, il a été impossible de ne pas ouvrir mes réflexions, tout au long de cette discussion, sur le rôle du spectateur au sein de cette dynamique. Comme le présente Godard, les espaces créés par le danseur vont inévitablement interroger les espaces propres au spectateur, et vice-versa. Créer de nouvelles façons d'habiter l'espace scénique, ce serait donc aussi prendre en considérations l'expérience du public et l'étendue de ses attentes. Hans Robert Jauss (1990) aborde spécifiquement cette relation en situant l'expérience esthétique — en référence au domaine de la littérature — dans la rencontre entre « l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre » (p. 259). L'horizon d'attente du spectateur représente son « système de références objectivement formulable » (p.49). Ce système se construit selon l'histoire personnelle et culturelle de l'individu, qui détermine à la fois ses désirs, ses besoins et ses intérêts. Pour Jauss, ce système résulte de trois facteurs : « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (p.49). L'écart entre l'œuvre et l'horizon d'attente du spectateur, ce que Jauss nomme l'*écart esthétique*, impliquerait une nouvelle manière de voir.

La lenteur, l'immobilité, l'utilisation d'objets et d'effets de présence, le cadre spatial et le cadre temporel ont tous constitué des éléments susceptibles de manipuler les attentes, orienter les manières de voir et ainsi générer cet écart. De plus, il est intéressant de soulever ces facteurs en relation avec les œuvres créées dans le cadre de cette étude, dont le genre proposait un croisement entre les arts visuels et les arts de la scène. Ce genre pourrait appeler différemment l'expérience et la connaissance préalable du spectateur de danse, de même que ses références et les repères qu'il détecte dans sa lecture de l'œuvre. Le concept d'horizon d'attente m'invite à réfléchir au fin dosage entre la reconnaissance et la découverte suscitées par l'œuvre, qui s'est

présenté, dans les trois études, dans l'implantation de repères (des références au quotidien et au familial) et leur détournement⁹¹. Catherine Grout (2004), dans sa réflexion sur l'appréhension d'une œuvre d'art, distingue à ce sujet deux types d'images qu'elle nomme *images de rappel* et *images d'appel* : « Les premières nous conduisent aux évidences familières du bien connu, tandis que les secondes nous en délient et nous emportent au loin dans l'inconnu d'un autre Ouvert. L'une est représentation, l'autre est présence » (p.33). Les *images d'appel*, celles évoquées plutôt que démontrées, favoriseraient un sentiment d'ouverture face à l'œuvre et pourraient stimuler l'espace sensible et émotif du spectateur, son champ imaginaire. À la lumière de cette réflexion, il me semble que le recours à la scénographie dans l'œuvre vivante peut devenir un outil pour construire ces différents types d'images. Elle emprunte à l'univers des arts visuels les matières, textures, objets et éléments de tous genres renfermant une source infinie de références plus ou moins implicites qui orienteront à la fois le corps du danseur dans la construction de son rapport au lieu, et la perception du spectateur dans l'appréhension de son système de référence.

Si les éléments scénographiques ont été utilisés, au cours du processus, pour créer des effets de surprise (par leur apparition, leur disparition ou leur transformation), ils ont également permis de diriger ou de maintenir l'attention du public. Au sein des agencements, c'était bien souvent un détail qui parvenait à capter l'intérêt et à transformer l'espace : telle couleur, forme ou nature d'un objet, telle ombre projetée, tel angle, tel emplacement particulier, etc. Dans la lenteur, la subtilité des mouvements et les bas éclairages, le souci du détail a occupé une place toute spéciale puisque cela semblait pouvoir orienter (et même faire basculer) la lecture de l'œuvre⁹².

⁹¹ Voir *Repères et décalages*, p.112.

⁹² Ainsi décrit dans l'analyse : « L'ensemble et la nature de la mise en scène faisaient en sorte que chaque détail devenait visible et orientait le sens de l'action. Une simple variation de l'inclinaison de la tête pouvait suggérer une expression neutre ou, à l'inverse, dramatique » (p.96).

Ce détail qui attire le regard et les sens, Roland Barthes (1980) le relie, en photographie, à ce qu'il nomme le *punctum* :

Dans cet espace très habituellement unaire [d'une certaine façon, *banal*], parfois (mais, hélas, rarement) un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point). (p.71)

Dans son essai sur la photographie, Barthes démontre comment le *punctum* représente, dans l'image, un point sensible et inattendu qui vient ébranler le spectateur : « cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (...), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (p.49). Le *punctum* se distingue alors du *studium*, lui-même défini par l'auteur comme « une sorte d'intérêt général », « un affect *moyen* », « sans acuité particulière ». Cette réflexion de Barthes est intéressante à considérer puisqu'elle implique d'une autre façon l'horizon d'attente du spectateur. Le caractère inattendu du *punctum* se situe moins dans un écart esthétique qu'au sein même du système de référence du regardeur. En effet, si tel détail de l'œuvre sollicite avec force le spectateur, c'est parce qu'il fait écho, de façon plus souvent inconsciente, à son histoire individuelle⁹³. Ainsi le *punctum*, relié à une partie intime de l'être, est difficilement cernable : « l'effet est sûr, mais il est irrepérable, il ne trouve pas son signe, son nom ; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même » (p.87). Il est également, le plus souvent, non intentionnel. Il serait donc plutôt vain de vouloir, en tant qu'artiste, le faire émerger dans la composition de l'image.

Barthes témoigne néanmoins, avec cette réflexion, de la force du détail dans l'image et, possiblement, dans l'image *mise en scène*. Mais un autre élément vient ajouter à la

⁹³ Il est intéressant de constater à cet égard le rôle de la mémoire individuelle qui influence la perception de ce que nous voyons : « L'imagerie cérébrale révèle d'ailleurs que les premiers neurones de relais visuel dans le cortex sont activés, même dans le noir, par des images venues de la mémoire. Cette influence venue des profondeurs du cerveau modifie l'interprétation d'un visage, d'un objet » (Pessis-Pasternak, 1997, para.5).

pertinence du *punctum*, ce détail fulgurant qui traverse le *studium* : il posséderait une force d'expansion. D'une part, Barthes le conçoit comme un supplément, c'est-à-dire qu'il est, d'une certaine façon, un ajout de la part du spectateur : il est « ce que je vois par cet œil qui pense et me fait ajouter quelque chose à la photo » (p.77).⁹⁴ D'autre part, l'effet qu'il produit est tel que sa présence peut être décuplée, alors que « tout en restant un détail, il emplit toute la photographie » (p.77). Ainsi non seulement le corps pourrait se dilater, nous dit Michel Bernard, mais le visuel pourrait faire de même. Une volonté similaire pourrait alors se dégager du travail du corps et de la scénographie : l'émergence et l'expansion, jusqu'au spectateur, de l'état de corps et du *punctum*.

Ce dernier point ouvre donc sur la question complexe de l'expérience sensible du spectateur face à l'œuvre, ce que Grout (2004) aborde dans sa réflexion sur le paysage⁹⁵. *L'émotion du paysage*, c'est ce moment d'éveil à l'espace de l'œuvre, une rencontre à laquelle participe activement le corps du spectateur et qui correspond à une ouverture de son champ de vision et de ses sens. Ainsi ce n'est pas que le danseur qui *habite* le lieu de l'œuvre.

Le paysage est co-naissance, nous participons au moment de l'apparaître, moment-de-monde, dans lequel nous ne distinguons pas des formes, nous voyons des couleurs-de-monde dont nous ressentons les spatialisations et nous sentons des éléments sans passer par une reconnaissance. L'événement, dans un cas comme dans l'autre, se révèle suffisamment fort et perturbant pour qu'à nouveau nous repensions à notre manière d'habiter le monde, de le construire et de l'aménager. (Grout, 2004, p.132)

⁹⁴ « C'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà » (Barthes, 1980, p.89).

⁹⁵ Pour l'auteure, le paysage est interprété comme l'expérience sensible du sujet en relation avec ce qui l'entoure.

CONCLUSION

En 2010, j'ai terminé mon baccalauréat en danse à l'Université Concordia et, la même année, j'ai participé à l'événement *Danses Buissonnières* de Tangente, qui diffuse le travail de jeunes diplômés. C'était la première fois que je créais une pièce destinée à être présentée dans un contexte professionnel. J'ai chorégraphié un duo, deux corps dans l'espace. Au terme du processus pratique et réflexif qui a conduit mon projet de maîtrise, je regarde autrement le nom choisi pour cette première pièce « officielle » : *Y demeurer*. Demeurer là, quelque part. Rester dans un lieu. *Habiter*. C'est dire que le chemin parcouru me ramène finalement au tout début. De ma première à ma dernière œuvre, j'observe maintenant une forme de cohérence dans cette volonté de créer des relations entre corps et lieux. Lieux créés par l'imaginaire ou matérialisés dans l'espace, lieux fictifs, *espaces autres*, hétérotopies⁹⁶ d'où émergent des possibilités corporelles, où s'inventent des relations qui proposent d'autres manières de voir le monde.

C'est d'ailleurs le retour sur ma pratique antérieure qui a guidé le développement de ce présent projet. Si cette recherche a souhaité renouveler des *manières de voir*, elle a pris naissance dans mon désir de comprendre une certaine *manière d'être*, dans la performance. Celle, complexe, qui anime le corps dansant, le magnifie. Cette manière d'être du corps, définie par l'expression « état de corps », s'est insérée dans mes questionnements sur le rôle de la présence dans mon processus créatif de chorégraphe-interprète. Par l'observation de ma pratique, j'ai constaté l'influence du lieu dans cette dynamique, et l'habiter a émergé comme concept-clé pour me permettre d'étudier et de mieux comprendre mes œuvres et ma démarche.

⁹⁶ Expression utilisée par Foucault pour décrire ces espaces *absolument autres* (voir Chapitre I, p.18).

Le choix de ce concept a été déterminant puisqu'il a généré de nouvelles *manières de penser* l'œuvre. D'une part, il a dirigé mes réflexions sur les liens entre la scénographie et le corps. Loin d'écarter mon intérêt pour la dynamique interne du danseur, cette recherche a fait naître des procédés qui permettent au corps de s'approprier un lieu construit et mis en scène, le rendre intime, y laisser ses empreintes pour le remodeler et générer des qualités de présence. L'usage de la scénographie a facilité cette activité d'appropriation en replongeant le danseur, à chaque rencontre, dans un lieu qui lui est propre peu importe le contexte de représentation.⁹⁷ Ma relation aux matières a ainsi joué un rôle important et cela a généré, d'autre part, un éventail de considérations nouvelles. Ma réflexion s'est déployée dans la prise en charge des multiples paramètres qui composent l'œuvre et l'habiter : le corps, le dispositif, le rapport au temps et le rapport au spectateur. Cela m'a permis de conceptualiser ma démarche autour de quatre éléments centraux : les qualités de présences et d'états, la temporalité, la création de lieux et de paysages et le rapport au familier et à l'étrange.

Dans l'élaboration de cette réflexion, l'usage du récit de pratique a été révélateur. Cet exercice m'a imposé un travail rétrospectif rigoureux et détaillé. La prise de conscience qu'il a engendrée m'a permis de déployer concrètement ma démarche en confirmant, voire affirmant certaines tendances que je percevais dans mes œuvres, et en générant de nouveaux intérêts. Le rapport aux arts visuels est ressorti comme fondateur et essentiel. Une réflexion plus approfondie sur ces liens a révélé certains paramètres qui apparaissent particulièrement porteurs dans le déploiement de conduites de l'attention qui abordent la question de l'habiter dans une perspective interdisciplinaire. Certaines idées introduites dans la discussion — je pense par exemple aux cadres spatial et temporel, à l'usage de la lumière et de la frontalité et

⁹⁷ Comme le décrit bien la scénographe Doris Dzierisk : « Poser un décor au sein de ce circuit de théâtre aux architectures changeantes, c'est créer la possibilité de revenir au lieu même de la performance, à un sentiment de familiarité » (Dzierisk, cité dans Stuart, 2010, p.90).

aux notions d'entre-deux et d'effets de présence — ouvrent un champ de recherche à explorer dans le milieu de la danse. Plus que des théories, ces notions soulèvent des stratégies à mettre en œuvre dans un processus pratique. Cela constitue des pistes que je continuerai d'interroger dans le développement de mon écriture chorégraphique.

Cette recherche soulève donc un potentiel pratique, et le rapport entre les arts visuels et la danse s'est aussi inséré, dans le processus, à travers des *manières de faire*. Les œuvres de Hoffmann, Tatak et Op de Beeck ont agi comme des repères pour stimuler mon imaginaire. Les paramètres scénographiques et corporels choisis, inspirés par ces œuvres, m'ont permis de transposer dans l'art chorégraphique des considérations plus propres aux arts visuels (la couleur, le trompe-l'œil, le clair-obscur, etc.). En important des principes de composition en arts visuels dans l'écriture chorégraphique, j'ai pu mettre en relation de façon effective les deux disciplines qui caractérisent mon parcours. Les méthodes de travail explorées pourraient par ailleurs constituer une sorte de modèle pour le développement de ma pratique artistique ultérieure. Le fait d'utiliser une contrainte créative choisie à partir d'une œuvre d'art visuel a été particulièrement stimulant. Cela m'a donné des points d'ancrage qui ont accéléré le travail en studio.

Contrairement à ma démarche plus habituelle, dont les débuts se déploient lentement et avec un lot d'incompréhensions et d'incertitudes, chaque étape de création du présent projet a été plutôt fluide et harmonieuse. Au terme de chaque étude, je pouvais reconnaître une forme de cohésion entre mes intérêts de départ, l'expérience en studio et les résultats qui ont émergé. Le choix de travailler par étude a d'ailleurs été significatif. Il m'a permis de valider mon analyse à travers la répétition et la comparaison d'un même type de processus, plutôt que d'observer un cas unique. De plus, le fait de présenter mon travail au jury au terme de chaque création (plutôt qu'à la fin de l'ensemble du processus) m'a permis d'intégrer au cours du projet certains constats qui émergeaient de nos échanges (par exemple la présence d'ombre ou la

narrativité des objets). La décision de ne pas faire de diffusion publique a également été déterminante. J'ai pu concentrer mon attention sur le processus créatif sans ressentir la pression et les contraintes qui sont souvent reliées à la production d'un spectacle « fini ». Le contexte intime de la présentation permettait aussi une plus grande liberté dans le traitement de paramètres pour moi secondaires (par exemple le côté technique).

L'habiter a donc pris forme, dans la création, à travers des *manières de voir, d'être, de penser et de faire*. Dans ses écrits, Perrin (2012) démontrait comment la spatialité pouvait être utilisée, à partir de l'expérience de la réception, comme paramètre d'analyse des modalités de la relation œuvre/spectateur. Dans ma démarche de recherche, l'habiter s'est inscrit au cœur de la création, me permettant de déceler, au sein de ma pratique, ce rapport entre des spatialités multiples. Prenant comme point de départ le danseur situé dans un dispositif scénographique, les trois études ont créé des micro-lieux qui ont engendré l'ouverture d'espaces (multiples) et de temps (non linéaire). Le processus rétrospectif et autoréflexif engagé dans le cadre de cette recherche-crédation m'a permis d'observer ces feuilletés d'espace et de temps jusqu'à interroger l'essence même de leur système. Cela s'est présenté comme un moyen de remettre en question mon processus créatif à partir de l'analyse de mes propres œuvres.

Dans ma démarche, l'habiter s'est déployé dans la cohabitation des matières et des langages. Il a émergé dans la co-présence et la rencontre des corps (vivants et matériels) dont la mise en espace et en mouvement a rassemblé des façons de faire et des modes de pensée dérivés des arts visuels et de la danse. Cette rencontre a interrogé notre disposition intérieure, exigeant, pour habiter, une forme de porosité qui permet à la fois « l'écoute de la musique des autres en soi et l'appel de sa propre musique jetée vers les autres » (Besse, 2013, p.51). Cette conception de l'habiter comme pratique de l'espace et de la rencontre m'apparaît déterminante dans la

performance puisqu'elle inscrit le corps, avant même l'exécution de son premier mouvement, dans une mise en relation. L'habiter serait donc finalement l'art de créer des *espaces entre*, un art de l'espacement et de la circulation de sens qui interroge le pouvoir poétique de l'œuvre. Celui de créer des interstices, des ouvertures : dans sa propre matière, dans l'espace-temps d'un lieu, puis dans l'espace intermédiaire qui surgit de la rencontre à l'autre. Ainsi dépliée, la question de l'habiter fait écho, il me semble, à l'essence de la danse et du corps dansant.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, B. (2014). *Donner le vertige: les arts immersifs*. Montréal: Liber.
- Arts actuels, le magazine des arts contemporains. (2013). Exposition Djamel Tatah. Repéré à <http://www.artactuel.com/musee-exposition/espace-d-art-contemporain-orenga-de-gaffory-1955/evenement/exposition-djamel-tatah-7772.html>
- Association pour la recherche qualitative. (1996). *Recherches qualitatives, volume 15*, 180-194.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. France : Gallimard.
- Béraud, A. (2012). Pina Bausch et la touche de Réel. *Spirale magazine culturel, numéro 242, automne 2012*, 45-46.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre national de la danse.
- Bernard, M. (2011). *Généalogie du jugement artistique suivi de Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*. Paris: Beauchesne.
- Berthoz, A. (2000). Le cerveau et le mouvement : le sixième sens [vidéo]. Repéré à https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/le_cerveau_et_le_mouvement_le_sixieme_sens.863
- Besse, J.-M. (2013). *Habiter : un monde à mon image*. Paris : Flammarion.
- Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine: expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The Shallow End* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Repéré à <http://www.archipel.uqam.ca/1324/>
- Biet, C. et Kuntz, H. (s.d.). Théâtre occidental – La dramaturgie. Dans *Encyclopaedia Universalis en ligne*. Repéré à <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/>
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives, vol. 26(2)*, 1-18.

- Bouko, C. (2014). Vers une définition du théâtre immersif. Dans B. Andrieu (dir.), *Arts immersifs, dispositifs et expériences* (p.33-52). Pau: Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour.
- Boutet, D. (2014). L'expérience artistique. Dans *Récits d'artistes, site de recherche sur l'expérience artistique*. Repéré à http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/6_v-questions-de-sens-dans-l-art-l-uvre-vue-non-plus-comme-objet-mais-comme-champ-d-experiencesensible
- Bruneau, M. et L.Burns, S. (2007). À la conquête d'un territoire de recherche en art. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art* (p.21-78). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Cahiez, M. (2014). *Les conditions de l'habiter* (Mémoire, Design, Média et Technologie, spécialité Design et Environnements, Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne). Repéré à <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01064151>
- Cardiff, J. (n.d.). Interview between Janet Cardiff and Kelly Gordon (Hirshorn Museum). Repéré à http://www.cardiffmiller.com/press/texts/kg_jc-interview.pdf
- Champesme, M.-T. (2010). *Christian Rizzo. Quelque chose suit son cours*. Paris: Centre national de la danse.
- CNRTL. (2015). Dépayser. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9payser>
- CNRTL. (2015). Émotion. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9motion>
- CNRTL. (2015). État. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9tat>
- CNRTL. (2016). Étrange. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9trange>
- CNRTL. (2016). Micro. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/micro>
- CNRTL. (2016). Peu. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/peu>
- CNRTL. (2016). Temporalité. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/temporalit%C3%A9>

- CNRTL. (2016). Régime. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9gime>
- Collod, A., Challet-Haas, J. et Brun, D. (2007). *Dossier Laban*. Paris, Ligne de sorcière. Centre National de Documentation Pédagogique.
- Cools, G. (2005). De la dramaturgie du corps en danse. *Jeu : revue de théâtre, numéro 116 (3)*, 89-95. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/24810ac>
- Cosnard, X. (2005). *Représentation du temps et formation*. Repéré à https://spirale-educ-revue.fr/IMG/pdf/5_Cosnard_Spi_HS4_F.pdf
- Dagen, P. (2014). Que nous disent les personnages de Djamel Tatah ?. Repéré à <http://lemde.fr/2Es8FDU>
- David, G. (2011). Le pouvoir fictionnaire de la danse. Repéré à <http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/le-pouvoir-fictionnaire-de-la-danse/>
- Debat, M. (2009). *L'impossible image : photographie, danse, chorégraphie*. Bruxelles: La lettre volée.
- Déribéré, M. (2008). *La couleur* (11^e édition). Paris: Presses Universitaires de France.
- Duméry, H. (s.d.). Temporalité. Dans *Encyclopaedia Universalis en ligne*. Repéré à <http://www.universalis.fr/encyclopedie/temporalite/>
- Durand, J.-M. (2014). François Jullien : Le paysage nous révèle ce qui fait monde. Repéré à <http://www.lesinrocks.com/2014/06/14/livres/francois-jullien-tribulations-dun-penseur-en-chine-11509722/>
- Febvre, M. et Massoutre, G. (2012). États de corps. *Spirale magazine culturel, numéro 242, automne 2012*, 31-32.
- Féral, J. et Perrot, E. (2012). De la présence aux effets de présence. Écart et enjeux. Dans J. Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix* (p.11-40). Montréal : Presses de l'Université du Québec ; Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps*. Paris : Centre national de la danse.
- Foucault, M. (1994). Des espaces autres. Dans *Dits et écrits, tome IV* (p.754-764). Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*. France: Nouvelles Éditions Ligne.

- Fraser, M. (2004). Bettina Hoffmann, SpoilSPORT / Trouble-fête. *Ciel variable, numéro 66*. Repéré à <http://cielvariable.ca/bettina-hoffmann-spoilSPORT-trouble-fete-marie-fraser/>
- Fromentin, S. (2014). *Perception et sensations du temps présent vécu par l'interprète en dansant* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Repéré à <http://www.archipel.uqam.ca/6784/>
- Godard, H. (1994). C'est le mouvement qui donne corps au geste. *Marsyas*, 30, 72-77.
- Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. Dans M. Michel et I. Ginot (Eds.), *La danse au XXème siècle* (p.224-229). Paris : Bordas.
- Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre : autopoïétique d'une (re)prise de rôle* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Repéré à <http://www.archipel.uqam.ca/5114/1/M12609.pdf>
- Grout, C. (2004). *L'émotion du paysage, ouverture et dévastation*. Bruxelles : La lettre volée
- Guilmaine, A. (2012). État de porosité. *Spirale magazine culturel, numéro 242, automne 2012*, 36-37.
- Guisgand, P. (2012). À propos de la notion d'état de corps. Dans J. Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix* (p.223-239). Montréal : Presses de l'Université du Québec ; Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Harbonnier, N. (2012). Plongée dans l'expérience sensible. *Spirale magazine culturel, numéro 242*, 50-52.
- Hay, T. (2014). Djamel Tatah à la Fondation Maeght : l'Humanité en question. Repéré à <http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/2014/01/07/djamel-tatah-a-la-fondation-maeght-lhumanite-en-question.html>
- Houeix, L. (2008) Djamel Tatah. Repéré à <http://www.paris-art.com/marche-art/djamel-tatah/tatah-djamel/2938.html>
- Hubert, M.-C. (2011). *Histoire de la scène occidentale*. France : Armand Colin.
- Jauss, H.R. (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

- Kimmel, L. (2006). *Une poétique des repères : Propositions pour une architecture des repères comme mode d'habiter l'espace* (Thèse de doctorat, Université Paris C Nanterre). Repéré à https://www.academia.edu/1300442/Une_poétique_des_repères_propositions_pour_une_architecture_des_repères_comme_mode_dhabiter_lespace
- Kuypers, P. (2006). Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard. *Nouvelles de Danse, Contredanse*, 56-75.
- L. Burns, S. (2007). Le récit comme outil d'autoréflexivité, d'autoconscientisation et d'autoconstruction. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art* (p.255-281). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.9-20). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Larousse. (2015). Citation. Dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/citation/16228>
- Larousse. (2015). Relecture. Dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/relecture/67873>
- Larousse. (2016). Attention. Dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/attention/6247>
- Larousse. (2016). Imagination. Dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/imagination/41617>
- Larousse. (2016). Kinesthésique. Dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kinesth%C3%A9sique/45562>
- Larousse. (2016). Observation. Dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/observation/55426>
- Larousse. (2016). Transposition. Dans *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transposition/79226>
- Laurier, D. (2006). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.77-93). Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Laurier, D. et Gosselin, P. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans D. Laurier et P. Gosselin (dir.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* (p.165-183). Montréal : Guérin.

Le Cogueic, E. (2007). Démarches de recherche et démarches de création. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art* (p.307-329). Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Le Hars, A. (2013). L'univers silencieux et habité de Djamel Tatah à la Fondation Maeght. Repéré à <http://france3-regions.francetvinfo.fr/cote-d-azur/alpes-maritimes/l-univers-silencieux-et-habite-de-djamel-tatah-la-fondation-maeght-380417.html>

Leblanc, M.-H. (2006). *Habiter autrement le lieu de l'art; une présence à soi et à l'autre* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi). Repéré à <http://constellation.uqac.ca/481/>

Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.

Marin, L. (1988). Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures. *Les Cahiers du musée national d'art moderne, numéro 24*, 62-81.

Martin, A. (1994). Jean-Pierre Perreault. De corps et d'espaces. *Jeu : revue de théâtre, numéro 72*, 131-137.

Martin, A. (2012). Itinéraire d'un corps dansant. *Spirale magazine culturel, numéro 242, automne 2012*, 54-56.

Massiani, L. (2011). *Danse In Situ, réflexion sur la relation danseur, public, site* (Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal). Repéré à <http://www.archipel.uqam.ca/4705/1/D2291.pdf>

Mavrikakis, N. (2004). Bettina Hoffmann : Lignes directrices. Repéré à <https://voir.ca/arts-visuels/2004/08/19/bettina-hoffmann-lignes-directrices/>

Mougeolle, M. (2014). *Regard sur le faire et le créer en danse : les dynamiques de l'inter et de l'alter* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Repéré à <http://www.archipel.uqam.ca/6018/>

Mucchielli, A. et Paillé, P. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.

Musée d'art moderne et contemporain Saint-Étienne Métropole. (2014). Repéré à http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=31&exposition_id=271?cmsPreview=1

Nasio, J.D. (2007). *Mon corps et ses images*. Paris : Éditions Payot.

Paquot, T, Lussault, M. et Younès, C. (2007). *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris : Éditions La Découverte.

Pédron, A. (2013). *L'émergence en création ou l'anti-héroïsme du créateur* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Repéré à <http://www.archipel.uqam.ca/5591/>

Perrin, J. (2004). Corps et lieu. Repéré à http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=5

Perrin, J. (2004). La construction d'un vide. Repéré à http://www.danse.univ-paris8.fr/liste_documents.php?th_id=5

Perrin, J. (2006a). Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche. Dans Marchal, H. et Simon, A. (dir.), *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006). Repéré à <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>

Perrin, J. (2006b). L'espace en question. *Repères, cahier de danse, 18*, 3-6. doi : 10.3917/reper.018.0003

Perrin, J. (2010). *CNN Montpellier / Conférence : « La scénographie en danse »* [Notes de conférence]. Repéré à <http://pedagogie.acmontpellier.fr/danse/preacadansemontpellier/Conf%C3%A9rence%20-%20La%20sc%C3%A9nographie%20en%20danse.pdf>

Perrin, J. (2012). *Figures de l'attention: Cinq essais sur la spatialité en danse*. Paris: Les Presses du réel.

Perrin, J. (2013). Habiter en danseur. Dans Gay, J. et C. Girieud (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné, Cahier n°1, École supérieure des Beaux Arts Montpellier Agglomération*, 8-19.

Pessis-Pasternak, G. (1997). *Le mouvement, ce sixième sens. Les expériences en apesanteur d'Alain Berthoz, du Collège de France*. Repéré à http://www.liberation.fr/sciences/1997/05/20/le-mouvement-ce-sixieme-sens-les-experiences-en-apesanteur-d-alain-berthoz-du-college-de-france_205125

Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec. (2017). Mandat. Repéré à <http://raiq.ca/mandat/>

Réseau en scène Languedoc-Roussillon. (2009). *Danse et dramaturgie, une danse en quête de sens*. Repéré à <https://www.reseauscenes.fr/telechargements/danse%20et%20dramaturgie%20synthese2009.pdf>

Rousier, C. (2002). *La danse en solo : Une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre national de la danse.

Segaud, M. (2012). *Anthropologie de l'espace: habiter, fonder, distribuer, transformer*. Paris: Armand Colin.

Sibony, D. (2003). Création et entre-deux. *Che vuoi ?*, numéro 19, 39-56. Repéré à <http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue-che-vuoi-2003-1-page-39.htm>

Stock, M. (2004). L'habiter comme pratique des lieux géographiques. Repéré à <http://www.espacetemps.net/articles/habiter-comme-pratique-des-lieux-geographiques/>

Stock, M. (2007). Théories de l'habiter. Questionnements. Dans T. Paquot, M. Lussault et C. Younès (dir.), *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie* (p.103-125). Paris : Éditions La Découverte.

Stuart, M. (2010). *On va où, là ?*. Dijon : Les Presses du Réel.

Thomas, D.R. (2006). A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data. *American Journal of Evaluation*, 27(2), 237-246.

Ting, S. (2011). Interview : Hans op de Beeck. Repéré à <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=42>

Tufnell, M. et Crickmay, C. (2014). *Corps, espace, image*. Bruxelles : Contredanse.