

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PARADOXE ENTRE INFINITUDE DE LA CORPORÉITÉ DANSANTE ET  
ORIGINE DE LA POSTPORNOGRAPHIE PERFORMATIVE : AUTOPOÏÉTIQUE  
REPENSANT LA SIGNATURE D'UNE CHORÉGRAPHE-INTERPRÈTE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN DANSE

PAR

GENEVIÈVE SMITH-COURTOIS

AVRIL 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 tiens d'abord à remercier le Département de danse. Merci au SCAE de m'avoir permis d'intégrer et mener à terme la maîtrise, qui m'était si chère ; aux enseignantes, qui m'ont transmis intelligemment leur très précieux savoir ; au personnel, pour son soutien ; et aux collègues, pour leur curiosité, leur partage et leur luminosité. Merci également au Département de musique pour l'accès à leur chambre anéchoïque.

Je souligne aussi l'apport à ma recherche de deux expériences fondamentales : mon stage au Performing Arts Forum en France, et mon séjour artistique en Australie et à Singapour. Merci au ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de la Science pour la Bourse à la mobilité, et au comité de l'Université de Nouvelle-Galles du Sud pour leur invitation. Merci à tous les artistes qui y ont alimenté mes réflexions.

Tout spécialement, je remercie infiniment celles qui m'ont guidée dans ma recherche, contre vents et marées, avec une patience, une générosité, une qualité de présence et une ouverture d'esprit inouïes. Merci à ma directrice, l'artiste et professeure Danièle Desnoyers, pour sa très riche sensibilité, et merci à ma codirectrice, l'historienne de l'art et professeure en sexologie Julie Lavigne, pour son admirable solidité.

Merci à Juliette Pottier-Plaziat pour sa collaboration si inspirante, enthousiaste, sensorielle et perspicace. Merci aux membres du jury, mesdames Desnoyers, Lavigne, Martin et Harbonnier-Topin, pour leur ouverture. Merci à mon partenaire, l'artiste graphique Christophe Brand, sans qui je n'aurais pu achever mon projet de maîtrise à cette étape de ma vie et de ma carrière. Merci à ma famille et mes amis, pour tout. En somme, merci à tous pour l'émergence de cette vie intellectuelle, élargissant ma conscience et générant un renouvellement de ma pratique.

## DÉDICACE

À ma grand-mère,  
mon père,  
ma mère,  
et au bébé,  
qui viendra,  
peut-être.

... un infini non pas seulement signifié, mais réel, appartenant au mouvement dansé.

(Gil, 1989, p. 101, 2006, p. 2)

We utilize sexually explicit words, pictures, performances to communicate our ideas and emotions. We denounce sexual censorship as anti-art and inhuman. We empower ourselves by this attitude of sex-positivism.

(Sprinkle, 1998, p. 196)

Je voudrais me concentrer sur une perspective qui focalise sur la performativité – de la danse, aussi bien que de l'*Écriture*. Plutôt que de parler de la danse et de l'*Écriture* au sens 'général', je voudrais l'approcher à partir de la perspective du mouvement et de sa corporéité – et d'examiner les deux formes d'expression, danser et écrire, comme un phénomène du mouvement.

(Traduction libre de Smith-Courtois, Brandstetter, 2011, p. 120)

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ .....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCTION	
SIGNER LA PROBLÉMATIQUE OU MON $\infty$ POSTPORNOGRAPHIQUE .....	1
Posture de chercheur : le mouvement du cœur .....	1
Motivation : une réflexion sexologique .....	2
État de la question : une question d’omniprésence et d’omni-absence .....	2
But : le mouvement comme vecteur de sens.....	4
Questions de recherche : une question de distance.....	4
Revue de littérature, cadre théorique et méthodologie : complexité infinie.....	5
CHAPITRE I	
CADRE THÉORIQUE OU UNE CRÉATION PARADOXALE.....	9
1.1 Unité et unicité : à la source du cadre théorique.....	9
1.2 L’infinitude de la corporéité dansante .....	12
1.2.1 L’infinitude esthétique .....	12
1.2.2 La théorie des deux (voire trois) infinis de danse .....	15
1.2.3 De l’infinitude métaformelle au nexus corporel et chorégraphique... ..	19
1.3 L’origine de la postpornographie performative .....	22
1.3.1 Dès le premier sens, un lien privilégié avec les arts .....	22
1.3.2 Un ballet de poitrine et un col de l’utérus.....	22
1.3.3 Fondements théoriques relatifs à mon esthétique postpornographique..	25
1.4 Repenser sa signature du mouvement .....	30
1.4.1 La signature en danse d’auteur .....	30
1.4.2 Trois facettes d’une signature sous une double perspective .....	33
1.4.3 Spiraler sa signature .....	35
1.5 Unité et unicité : apprivoiser les questionnements de recherche.....	36
1.5.1 Une infinitude imagée, vivante et métachiasmatique .....	36
1.5.2 Une signature agentique.....	37
1.5.3 Une consubstantialité hypothétique .....	40

CHAPITRE II	
DÉMARCHE DE CRÉATION ET MÉTHODOLOGIE : DE L'AUTOPOÏÉTIQUE À LA DISTANCIATION .....	42
2.1 Autopoïétique d'une autre nature .....	43
2.2 Approfondir l'expérience anéchoïque .....	45
2.3 Concrétisation d'une infinitude .....	47
2.4 Paradigme féministe et stratégies postpornographiques.....	51
2.5 Corps-mouvement et captation vidéo .....	52
2.6 Interchorégraphie et optimisation de la distanciation .....	55
 CHAPITRE III	
ANALYSE DES RÉSULTATS OU UN RENOUVÈLEMENT FÉMINISTE ET MÉTA-ARTISTIQUE.....	57
3.1 Une nouvelle corporéité de la conscience : les sons du mouvement de la réflexion .....	57
3.2 <i>Signé</i> $\infty$ <i>Post-X</i> $\infty$ : Processus et finalité.....	59
3.2.1 <i>XX</i> .....	59
3.2.2 Du son des mouvements de la corporéité au mouvement des sons de la corporéité.....	61
3.2.3 <i>XXX</i> .....	63
3.2.4 <i>Signé</i> $\infty$ <i>Post-X</i> $\infty$ : matière interchorégraphique.....	64
3.2.4.1 D'un dispositif scénique à un nouveau mode de visionnement..	65
3.2.4.2 Une corporéité entre objet et sujet.....	67
3.3 Un retour à l'autopoïétique .....	68
3.3.1 Une infinitude : un renversement .....	68
3.3.2 Une postpornographie sage pour une signature plus radicale.....	69
3.3.3 Interaction et matière interchorégraphique .....	71
3.4 Une signature du mouvement interdisciplinaire à la posture féministe.....	72
 CONCLUSION	
RÉSOLUTION DE L'ÉNIGME ET APPEL À UNE SUITE .....	75
 ANNEXE A	
REPRÉSENTATION DE LA TRAJECTOIRE SPATIO-TEMPORELLE DU SYSTÈME DE MISE EN MOUVEMENT INSPIRÉ PAR L'INFINI .....	76
 ANNEXE B	
BOSOM BALLET ET PUBLIC CERVIX ANNOUNCEMENT (SPRINKLE, 1998).....	77

ANNEXE C	
ORGANISATION DU CARNET DE PRATIQUE .....	78
ANNEXE D	
BIOGRAPHIE DE JULIETTE POTTIER-PLAZIAT .....	79
ANNEXE E	
LA CHAMBRE ANÉCHOÏQUE EN DOUZE TITRES.....	80
ANNEXE F	
DÉROULEMENT DU DYPTIQUE ET ANALYSE SÉQUENTIELLE .....	81
ANNEXE G	
CONTEXTE DE LA PRÉSENTATION .....	82
BIBLIOGRAPHIE.....	83

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Schéma des concepts	10
3.1	La chambre anéchoïque en images	62
3.2	Photographies de <i>Signé ∞Post-X∞</i>	74

## RÉSUMÉ

En prenant son ancrage dans mes expériences de danse en France, à Singapour et en Australie, ce mémoire de recherche-crédation a comme but, par la création de *Signé ∞Post-X∞*, de repenser ma signature à travers une quète de visibilité de la sexualité féminine en danse d'auteur contemporaine. Ainsi, le projet se centre sur cette question : Pourquoi l'infinitude et la postpornographie se révèlent-elles être des caractéristiques aussi essentielles à ma signature du mouvement ? La recherche est de nature purement qualitative, conçue sous la perspective d'une chorégraphe-interprète, s'enracine dans une posture autopoïétique et s'inscrit dans une démarche féministe.

Pour affiner ma perception de l'infinitude, j'ai perfectionné un système de mise en mouvement que j'avais créé, et j'ai intégré à ma pratique mon interprétation de la théorie des deux infinis de danse du philosophe José Gil. Parallèlement, aspirant à la création d'un matériel chorégraphique incontestablement postpornographique, je me suis approprié deux extraits d'une œuvre phare de l'artiste et sexologue Annie Sprinkle : le *Bosom Ballet* et le *Public Cervix Announcement*. Quant à ma signature, j'en ai fait une nouvelle expérience sensorielle et perceptive basée sur 30 heures dans une chambre anéchoïque. Aussi, j'ai donné à la création la forme d'un diptyque pour pouvoir extirper du terrain de recherche la matière interchorégraphique, qui est au cœur de la signature du mouvement. Ainsi, *Signé ∞Post-X∞* est constituée d'un solo créé pour l'interprète Juliette Pottier-Plaziat, intitulé *XX*, et d'un solo que je me suis créé à titre de chorégraphe-interprète, *XXX*. De plus, la démarche a mis en lumière mon goût prononcé pour la rencontre entre danse et image. Enfin, elle a culminé par une présentation sur invitation s'inscrivant dans le cadre de la Journée internationale de la femme 2017, dont le thème et l'image, au Québec, s'inspiraient de l'infini.

La recherche a fait émerger la création d'un dispositif consistant en une boucle de rétroaction vidéographique fusionnant des captations en direct objectives et subjectives et se répétant infiniment. Celui-ci a supporté la création du matériel chorégraphique teinté d'un imaginaire dansant et d'un état de performance aussi paradoxaux que féminins. Par le fait même, il s'est avéré que le terrain de pratique a permis la création d'une nouvelle méthode de collecte et d'analyse des données. La chambre anéchoïque a favorisé le développement d'une nouvelle organicité. L'analyse des résultats a fait éclore des discours succincts mais novateurs autour d'objets de pensées qui ne relèvent pas uniquement du domaine de la danse, et a mis en lumière un renouvellement de ma pratique, méta-artistique et à la posture féministe.

Mots clés : Art du mouvement, Non-mouvement, Infinitude, Postpornographie, Expression de la sexualité féminine, Signature du mouvement

## ABSTRACT

Paradox between dancing corporeity's infinitude and performative post-porn's origin: autopoietic rethinking a choreographer-performer's signature.

Rooted in my dance experiences in France, Singapore and Australia, this research-creation thesis, aims, with the creation of *Signé ∞Post-X∞*, to rethink my own movement signature, through a quest of feminine sexuality's visibility in self-authored contemporary dance. Thus, my project is centred on this question: Why do infinitude and post-pornography turn out to be traits so essential to my signature? This research is purely qualitative, conceived from a choreographer-performer's perspective, rooted in an autopoietical stance and set in a feminist approach.

To refine my perception of infinitude, I have perfected a system of setting in motion, which I have created, and integrated in my practice the theory of the two dance infinites from philosopher José Gil. In parallel, seeking the creation of an undeniably post-pornographic choreographic material, I appropriated two extracts of artist and sexologist Annie Sprinkle's one of her most seminal works: the *Bosom Ballet* and the *Public Cervix Announcement*. I've turned my signature into a new sensory and perceptive experience, based on 30 hours spent in an anechoic chamber. Also, I made this creation a diptych, in order to extricate from field research, the inter-choreographic material, which is at the heart of the signature. Thus, *Signé ∞Post-X∞* consists of one solo created for performer Juliette Pottier-Plaziat, titled *XX*, and a solo I created for myself, as a choreographer-performer, *XXX*. Besides, the process highlighted my taste for the meeting of dance and image. Finally, it culminated with a presentation as part of the 2017 International Women's Day, which theme and visuals, in Quebec, was inspired by infinity.

This research has led to the creation of a device, blending objective and subjective live video captures, and video feedback looping infinitely. It helped to support the creation of the choreographic material, tinted with a dancing imaginary and a state of performance as paradoxical as feminine. That practice field allowed the creation of a new method of data collecting and analysis. The anechoic chamber fostered the development of a new organicity. The analysis of the results brought up succinct but innovative discourses about objects of thought that do not belong solely to the field of dance and brought to light a renewal of my meta-artistic practice and feminist stance.

Keywords: Art of Movement, Non-Movement, Infinitude, Post-Pornography, Expression of feminine sexuality, Moving signature

## SIGNER LA PROBLÉMATIQUE OU MON ∞ POSTPORNOGRAPHIQUE

Posture de chercheure : le mouvement du cœur

Ce même printemps où j'esquissais mon intention de recherche-crédation pour la maitrise, en 2010, j'enregistrais mon entreprise individuelle au Registraire des entreprises du Québec sous l'appellation *Geneviève - Artiste du mouvement*. Selon Nancy (2001), définir la danse comme art du mouvement mène à admettre que nous ne connaissons rien d'autre de la danse que notre propre expérience de celle-ci. J'y crois, et pour moi cette expérience est à priori absolue.

J'ai toujours dansé et je danserai toujours, en m'immobilisant, posant et réfléchissant tout autant qu'en plongeant dans le mouvement et en m'émouvant de lui. La vie est danse ; la danse, c'est ma vie. Mes créations sont enfantements et, selon moi, c'est la mort, l'antonyme encore incréé de cet art. C'est une expérience de l'infinitude.

Considérant ma formation et mon expérience professionnelle, je m'identifie comme chorégraphe-interprète à tendance multidisciplinaire et spécialisée en danse d'auteure contemporaine. Mon champ d'expertise est la pratique artistique et ma posture de chercheure, l'autopoïétique, ce qui engendre une étude émergeant de la pratique dansée, réfléchie et réalisée de l'intérieur. C'est donc une étude attachée à la structure dynamique reliant l'auteure à l'œuvre (Passeron, 2010), et cette structure, ici, c'est la signature du mouvement, motrice surtout, mais aussi chorégraphique et esthétique<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tout au long du mémoire, c'est ce que j'entendrai par l'expression signature du mouvement.

## Motivation : une réflexion sexologique

Il était vital pour la chorégraphe-interprète et modèle vivant que j'étais en 2010 d'approfondir une réflexion sexologique eu égard à la danse de création<sup>2</sup>. Puis, portée par une quête de visibilité de la sexualité féminine en danse, j'ai été amenée à vivre mes premières et récentes expériences de danse à l'international. Je parle de mon activité de prérecherche ciblant ma *Signature chorégraphique virtuelle*, en France (2012), et de mon projet indépendant *Infinitude antipodale*, en Australie et à Singapour (2015)<sup>3</sup>. Ils m'ont permis d'établir les prémises de cette étude, soit de découvrir et de me pencher sur l'infinitude et la postpornographie comme éléments constitutifs de ma signature du mouvement.

Par la création de l'essai chorégraphique *Signé  $\infty$ Post-X $\infty$* , j'ai désiré repenser ma signature motrice jusqu'à mon esthétique du mouvement et du non-mouvement, afin de favoriser la formation de liens théoriques novateurs entre les concepts de signature, d'infinitude et de postpornographie, qui sous-tendent ma pratique.

## État de la question : une question d'omniprésence et d'omni-absence

Les notions à partir desquelles je définis à priori ma démarche — art du mouvement, non-mouvement, infinitude, postpornographie, expression de la sexualité féminine et signature du mouvement — sont des thèmes qu'on peut rencontrer en art moderne et

---

<sup>2</sup> J'étais totalement subjuguée par l'omniprésence de corrélations entre la réalité de mon milieu et l'imaginaire sexuel. J'étais obnubilée par des questionnements liés à cette omniprésence en création. C'est pourquoi il m'était essentiel de choisir pour ce mémoire une codirection enracinée dans le domaine de la sexologie autant que dans ceux des arts et de la danse.

<sup>3</sup> Je ferai donc cycliquement référence à ces projets durant ce mémoire.

contemporain. Ils sont parfois centraux, voire moteurs mêmes de certains écrits, démarches ou créations<sup>4</sup>. Or, les écrits scientifiques se penchant sur ces concepts se font rares et épars, notamment sur les nombreuses bases de données de l'UQAM. Par exemple, ni mémoire ni thèse de notre Faculté des Arts n'ont à ce jour utilisé comme concept-clé l'une de ces notions. Cela me motive d'autant plus à poursuivre dans cette voie novatrice. D'une part, le terme *infinitude* est quasi inexistant dans le milieu de la danse. En revanche, l'infini y joue un rôle très inspirant, quoique particulièrement évanescent, pouvant selon moi suggérer par exemple la quête de la perfection, l'extrême sensibilité ou l'engagement absolu du danseur. À priori, l'infinitude est chez moi une recherche extrême de continuité, de flux, d'ouverture et de liberté dans le mouvement dansé. D'autre part, il m'est essentiel de repenser ma pratique postpornographique, car je reconnais qu'une partie substantielle de mon imaginaire dansant, de mon processus créatif et de mon esthétique chorégraphique sont postpornographiques. Contrairement aux concepts d'infini et, comme nous le verrons, de signature, le concept de *postpornographie* semble ne s'être encore taillé aucune place dans la recherche en danse. Pourtant, selon Hanna (2010), la recherche théorique est très riche en matière de danse et de sexualité. Aussi, l'avis de Verrièle est encourageant quant au rôle innovant qu'elle pourrait y jouer. Si *La pornographie est l'avenir de la danse* (2006b, p. 293-314), imaginons ce que la *postpornographie* pourrait représenter pour la discipline. Enfin, nous constatons que la notion de signature est, de mes trois intérêts fondamentaux, la plus présente dans la recherche en danse, bien que je n'aie trouvé qu'un seul écrit s'y dédiant spécifiquement et entièrement (Crémézi, 1997). En somme, je perçois une très grande rareté de ces concepts dans la littérature scientifique en danse, et tout à la fois, leur omniprésence au sein de la discipline. Cela représente pour moi un défi mais aussi une stimulation, complexifiant l'organisation de ma recherche, mais contribuant à son originalité.

---

<sup>4</sup> Pour ne citer que des femmes, pensons entre autres à Lisa Ullmann et son Art of Movement Studio (Craine et Mackrell, 2010), à *Infinity Mirror/ed Room/s* de Yayoi Kusama (1965-...), à l'artiste et sexologue Annie Sprinkle (1998), à la démarche de Marie Chouinard, et à *La signature de la danse contemporaine* (Crémézi, 1997).

But : le mouvement comme vecteur de sens

Ma vision de l'*artiste du mouvement* repose sur l'alternance entre le mouvement et le supposé non-mouvement dans la corporéité du chorégraphe-interprète. Autrement dit, je m'intéresse au « danseur identifié à son mouvement plutôt qu'à son corps » (Poulin, 2012) car je perçois davantage le mouvement que le corps dans le travail. Je suis ainsi en profond accord avec Verrièle (2006a) lorsqu'il conceptualise le corps en danse comme un moyen de démarche plutôt qu'un objet ou un sujet. Dans cet état d'esprit, j'ai choisi de développer une forme pour cette recherche qui soit fondée sur un corps voyageant entre les postures d'objet et de sujet. Ma recherche portera donc principalement sur le mouvement en tant que matériau de création, dans sa relation avec l'infinitude, la postpornographie et la signature en danse d'auteure contemporaine. Plus précisément, l'étude a comme but de repenser ma propre signature du mouvement. À cette fin, mon objectif est de mieux comprendre ma signature et sa substantialité en extirpant de mon terrain de pratique la matière que Crémézi (1997) nomme interchorégraphique, qui est par définition ce qui existe entre les chorégraphies, et dont la signature, selon l'auteure, est tributaire.

Questions de recherche : une question de distance

Paradoxalement, je considère que, plus je serai consciente des éléments constituant ma signature, mieux je pourrai par la suite m'en distancier. Ainsi, mon projet se centre sur cette question de recherche : Pourquoi l'infinitude et la postpornographie se révèlent-elles être des éléments aussi essentiels à ma signature du mouvement ? Autrement dit, je cherche à spécifier les intentions sous-jacentes à ma quête, à mieux comprendre les formes avec lesquelles elles se manifestent et à expliquer plus

rationnellement la source de mes choix artistiques. Pour atteindre mon but, je pose ensuite les trois sous-questions suivantes. Quelle est ma perception de l'infinitude et en quoi, plus précisément, caractérise-t-elle ma signature ? Puis-je créer un matériel chorégraphique incontestablement postpornographique, ou bien ce concept restera-t-il intégré à ma signature uniquement à travers mon imaginaire dansant, le médium vidéo ou l'état de performance pure ? Puis, comment l'infinitude et la postpornographie interagissent-elles avec ma signature ? Répondre à ces questions me permettra de proposer une description renouvelée de ma signature.

#### Revue de littérature, cadre théorique et méthodologie : complexité infinie

Comme vous pourrez le constater, j'ai porté une attention particulière sur le genre des auteur(e)s dans la construction de ma revue de littérature. En effet, les rares écrits que j'ai trouvés et portant sur l'infini proviennent tous d'auteurs hommes (Valéry, 1934/1960 ; Deleuze, 1980-1981 ; Gil, 1989, 2000, 2006 ; Madden, 1993 ; Jacob, 2000 ; Souriau et Souriau, 2010). À l'opposé, la postpornographie sera ici définie à partir d'écrits et d'œuvres tous faits par des auteur(e)s né(e)s femmes (Sprinkle, 1998 ; Bourcier, 2001, 2005a, 2005b, 2011 ; Preciado, 2010 ; Despentès, 2012 ; Borghi, 2013 ; Landais, 2015 ; Lang, 2011 ; Lavigne, 2014). Quant aux écrits recensés traitant de la signature en danse, ils ont aussi tous été écrits par des femmes (Crémézi, 1997 ; Massoutre, 2000 ; Vellet, 2009 ; Brandstetter, 2011). Je m'intéresserai, en complément, à la pensée de certains hommes sur la signature motrice. De même, j'appuierai ma méthodologie sur des écrits d'auteurs hommes et d'auteures femmes.

Dans le premier chapitre du mémoire, j'élaborerai le cadre théorique sous-jacent au volet création. Tout d'abord, étant donné qu'on ne trouve pas d'écrits adressant directement la question d'infinitude, cette dernière sera théorisée plus largement à

partir d'écrits philosophiques sur l'infini<sup>5</sup>. Je l'ancrerai dans le champ de l'esthétique avec Souriau et Souriau (2010), et Valéry (1934/1960), et je considérerai l'infini chez les penseurs de la danse Bernard (2001) et Madden (1993). Or, fondamentalement, il sera question d'étudier le corps-mouvement de la théorie des *deux infinis* du corps abstrait du danseur, de Gil (1989). C'est le discours le plus substantiel trouvé sur le sujet (1989 ; 2000 ; 2006). J'examinerai comment, à travers l'abstraction, le danseur produit l'infini, qui est, pour Gil, la condition même du mouvement dansé.

Ensuite, l'étude se penchera sur l'origine de la postpornographie performative à partir du *Bosom Ballet* et du *Public Cervix Announcement* de Sprinkle (1998). L'expression de la sexualité féminine et l'agentivité sexuelle seront inhérentes à cette réflexion, considérant que ce sont là des caractéristiques fondamentales du parcours de cette artiste et sexologue. J'aborderai aussi le discours de diverses artistes et théoriciennes sur la postpornographie, définie comme un mouvement et une esthétique critique de la raison pornographique moderne (Bourcier, 2005), et comme un mouvement actuel, une nouvelle étape de la révolution féministe (Despentes, 2012).

Enfin, c'est à travers un travail sur la signature s'appuyant surtout sur Crémézi (1997) et Brandstetter (2011) que j'intègre à ma démarche mes deux intérêts précédents. Comme nous le verrons, je questionnerai l'interaction entre l'infinitude et la postpornographie en abordant ma signature du mouvement de façon moins existentialiste et plus en phase avec les processus de lecture et d'écriture.

Dans le second chapitre du mémoire, il s'agira de présenter la méthodologie de travail. Un aspect de premier plan relevant de la méthodologie est mon recours, vu les

---

<sup>5</sup> C'est le caractère purement qualitatif de cette recherche qui m'amène à parler plus spécifiquement d'infinitude, puisque contrairement aux termes infini et infinité, par définition, l'infinitude n'aborde aucunement le sens quantitatif de l'infini. Je ne développerai effectivement pas dans ce mémoire la dimension quantitative de l'infini, que je conçois comme une répétition sans fin du mouvement.

concepts étudiés, à une posture autopoïétique en particulier, que Laurier et Gosselin qualifient d'une autre nature. Ce mode pour la recherche en pratique artistique répond à mon « désir de théoriser autour [d'idées qui ne relèvent] pas directement, ou du moins pas exclusivement, du domaine artistique. » (2004, p. 178) En effet, soucieuse de la crédibilité généralement accordée aux discours de l'artiste de danse sur des sujets ne concernant pas exclusivement sa discipline, j'avais cette profonde envie de faire valoir le regard d'une artiste de danse sur des objets de pensée autres que sa pratique, tout comme on reconnaît la valeur du discours sur la danse de professionnels provenant de disciplines tout autres. Cette étude peut ainsi se concevoir comme le regard d'une chorégraphe-interprète tant sur l'infinitude et la postpornographie que sur la signature du mouvement. L'étude adopte l'approche métaphénoménologique décrite par Gil (2006), choisissant une attitude de non-jugement et accordant la validité à l'expérience humaine. Elle est de nature qualitative et les données principales recueillies seront celles du mouvement du corps, mais également celles relatives à d'autres disciplines artistiques et à l'imaginaire.

Sur le terrain de la pratique, donc, l'étude de la notion d'interchorégraphie (Crémézi, 1997) implique que *Signé ∞ Post-X ∞* se déploie sous une forme composée d'études distinctes. J'ai choisi le diptyque conçu sous une perspective de chorégraphe-interprète. Il s'agira donc plus précisément de créer deux solos, un à titre de chorégraphe-interprète, et un autre pour l'interprète collaboratrice Juliette Pottier-Plaziat. Comme je l'élaborerai dans la méthodologie, j'ai invitée cette interprète à participer à ma recherche sur une base d'affinités professionnelles et d'empathie kinesthésique. Ainsi, je ferai une relecture de mon langage chorégraphique, en poursuivant ma quête d'une nouvelle sensibilité kinesthésique. Pour ce faire, je baserai ma démarche de création des deux solos sur les quatre stratégies suivantes. La première est le recours à la chambre anéchoïque de l'UQAM. La deuxième est la pratique du système de mise en mouvement basé sur l'infini que j'ai moi-même créé

en activité de prérecherche. La troisième est l'appropriation de deux extraits de *Post-Porn Modernist*, de Sprinkle (1998), qui est à l'origine de la postpornographie performative : *Bosom Ballet* et *Public Cervix Announcement*. Enfin, la dernière stratégie est celle de l'exploration d'une mise en commun de captations vidéos objectives et subjectives. Quant à la collecte de données, elle se fera par l'observation, par la tenue d'un carnet de bord et par l'expérience partagée avec ma collaboratrice.

Enfin, le dernier chapitre portera sur l'analyse des résultats de la recherche. Cette dernière a généré une nouvelle organicité et un renouvellement méta-artistique, c'est-à-dire une proposition artistique traitant substantiellement de l'art, de la conscience artistique et de leur transformation. La recherche a fait émerger la création d'un dispositif consistant en une boucle de rétroaction vidéographique fusionnant des captations en direct objectives et subjectives et se répétant infiniment<sup>6</sup>. Dans cet ordre d'idées, le projet a permis de créer une nouvelle méthode de collecte et d'analyse de données, soit par captations et visionnements simultanés du matériel chorégraphique, à partir de ces caméras, objective et subjective. L'analyse a été effectuée par observation et avec les outils du Laban Movement Analysis (LMA) et de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD). D'une manière générale, s'ancrant dans une perspective féministe, le projet a généré un matériel chorégraphique teinté d'un imaginaire dansant et d'un état de performance aussi féminins que paradoxaux. En d'autres termes, *Signé ∞Post-X∞* met particulièrement en valeur les attributs du corps féminin aux travers des tensions souvent contradictoires. La principale limite de l'étude est un certain manque de distance causé par ma posture de chercheuse. Finalement, l'apport souhaitable pour la discipline est un avancement des connaissances relatives à une signature en danse d'auteur, pouvant être en quête d'infinitude ou de sens sexologique.

---

<sup>6</sup> Nous verrons à ce propos, tel que cela a été soulevé lors des discussions suivant les présentations, que l'image remplit un rôle fondamental dans ce processus, et nous expliquerons dans quel le sens.

## CHAPITRE I

### CADRE THÉORIQUE OU UNE CRÉATION PARADOXALE<sup>7</sup>

Ce qui est le plus complexe, toutefois, ce sont les scènes d'auto-observation dans la performance de l'écriture – et ici, l'écriture et le dansant se regardent yeux dans les yeux.

(Traduction libre, Brandstetter, 2011, p. 122)

#### 1.1 Unité et unicité : à la source du cadre théorique

L'unicité du geste épouserait alors son sens : le geste deviendrait le sens incarné – c'est ce que va réussir la danse.

(Gil, 2006, p. 40)

J'ai découvert l'importance des concepts d'infinitude et de postpornographie dans ma démarche en plein cœur de mon activité de prérecherche pour ce mémoire. C'était durant mon stage pratique consistant en une résidence de trois mois au Performing Arts Forum en France, dont l'objectif était, à travers d'une réflexion sur le corps phénoménologique et érotique en danse d'auteure, la création de ma *Signature chorégraphique virtuelle* (2012). Alors que je recherchais un flux plus libre dans le centre de mon corps, à la fois surgissant de ma démarche de création et s'intégrant fondamentalement en elle, exactement à mi-parcours du stage, l'infini a été ma réponse au chaos créateur. Autrement dit, l'image de l'infini a jailli de ma pratique, l'a emportée, et a insufflé une cohésion dans le travail sur ma signature. Presque instantanément, une image postpornographique a surgi à mon esprit, occupant sans

---

<sup>7</sup> Tout au long de la lecture du mémoire, vous pouvez vous référer au schéma de la figure 1.1 (p. 10).

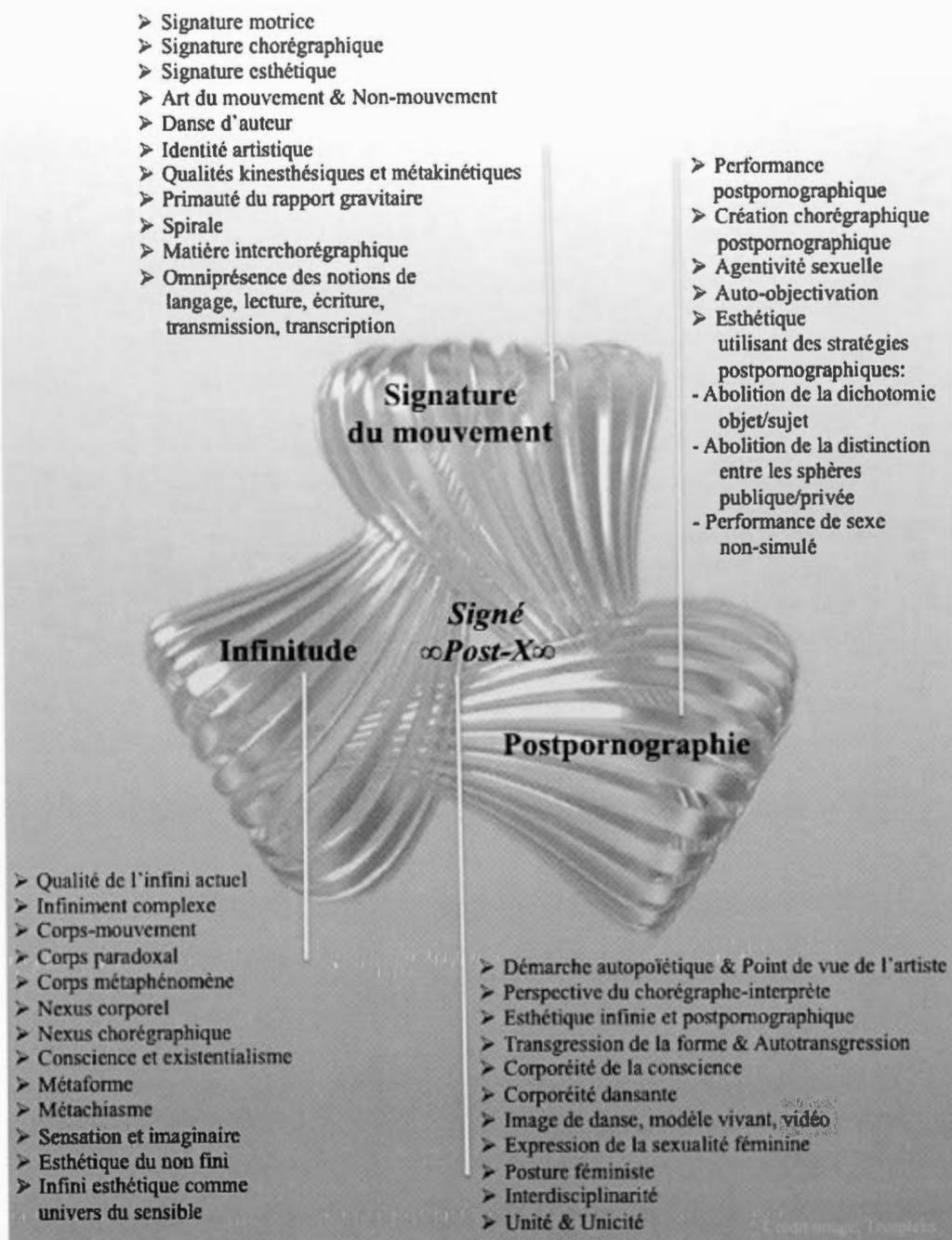


Figure 1.1 Schéma des concepts

cesse mon imaginaire jusqu'à ce que je la concrétise, environ une semaine plus tard. C'était l'image d'une clé pénétrant et ouvrant un sexe féminin, en tournant et tournant encore à l'intérieur de lui, à l'infini, soit si longuement qu'on croirait que cela durerait éternellement. Puis l'infinitude s'est développée, de plus en plus, des balbutiements de mouvements quotidiens jusqu'aux présentations devant public. La forme la plus concrète qu'elle a alors prise est celle d'un système de mise en mouvement que je décortique à la section 2.3. De cette image postpornographique, notamment parce qu'elle impliquait un acte sexuel explicite se détachant franchement des images sexuelles que l'on retrouve dans la pornographie commerciale, donc, j'ai créé une vidéo. Quant à ma signature chorégraphique, elle superposait cette vidéo et cette nouvelle motricité. D'une part, l'explosivité avec laquelle l'infini s'est imposé m'a amenée à m'interroger sur l'infini philosophique dans la démarche de création. Je l'ai abordé comme un passage pratique et théorique permettant un réel renversement perceptif et sensoriel, de nature positive. Ainsi, ma recherche se clarifiait comme étant une quête purement qualitative ; l'*infini* est donc devenu *infinitude*. D'autre part, troublée mais fascinée et inspirée par la postpornographie, dans une optique non pas militante mais purement esthétique, j'ai longuement cherché à travers les écrits et productions visuelles, les raisons pour lesquelles je pouvais m'identifier à elle.

J'ai poursuivi ma quête en réalisant, en tant que projet indépendant d'un mois, le séjour artistique théorique et pratique *Infinitude antipodale* (2015). Il était constitué de trois volets : une collaboration pratique à Melbourne approfondissant l'infinitude avec Renae Shadler, une collaboration théorique et pratique à Singapour approfondissant la postpornographie avec Kai Eng, et une participation en tant que paneliste à l'*Aesthetics After Finitude Conference* // Exhibition, à l'Université de Nouvelle-Galles du Sud à Sydney (2015, février). J'affirmai alors : « Infinitude can be experienced as a movement practice that emerges, roots and expands itself from/through space/time, the body, the mind and a new shape of thoughts. » À Blue

Mountains, je captai en vidéo ce que j'ai nommé *le vertige de l'infinité du monde*. Cela consistait en une improvisation sur la réputée Kings Tableland, dont l'élan était un besoin d'enregistrer ma vision subjective lorsque je suis en mouvement, et dont la sensation principale fut celle d'un agréable vertige. À Sydney, j'attribuai dans mon discours théorique le contingentement en danse spécifiquement au sexe féminin. À Singapour, je captai dans une toilette publique des images vidéos représentant l'autopénétration d'un sexe féminin par une arme-jouet. Leur caractère postpornographique est intimement lié à la démarche de Virginie Despentes, première artiste postpornographique française, qui, avec l'utilisation d'une arme à feu dans *Baise-moi*, a fait exploser les limites et les catégories (Bourcier, 2001). Puis, je conclus mon discours à Sydney en affirmant qu'afin de mieux comprendre pourquoi l'infinitude et la postpornographie facilitent l'émancipation de l'expressivité et la créativité féminines, il m'était nécessaire d'approfondir une réflexion sur les similitudes entre la pratique du modèle vivant et de la danse d'auteure, qui peuvent incontestablement encore et encore s'influencer l'une l'autre.

Pour terminer, c'est en 2016 que j'ai choisi d'aborder la postpornographie à travers des extraits de l'œuvre fondatrice de Sprinkle. Et encore, comme au tout début, l'infinitude et la postpornographie signifiaient pour moi ouverture et liberté.

## 1.2 L'infinitude de la corporéité dansante

### 1.2.1 L'infinitude esthétique

Si le domaine des arts ne définit pas explicitement l'infini, celui de la philosophie, lui, le fait. Jacob (1989, 2000), par exemple, affirme que la conception spontanée de

l'infini relève en fait du *non fini*. J'ai alors porté mon attention sur l'esthétique du non-fini définie sous la forme du *non-finito* (Souriau et Souriau, 2010, p. 1133). Expression propre aux arts plastiques, elle désigne un genre artistique non pas inachevé, mais non figolé, un style spontané qui suggère plus qu'il ne représente, en s'attardant à l'essentiel. J'ai ensuite cherché l'infini dans la définition esthétique de son antonyme, la *fin* et le *fini* (Souriau, A., 2010a, 2010b). L'infini s'agit, en opposition à une exécution très soignée, d'une préférence pour « le charme de l'esquisse, du premier jet, de certaines imprécisions ». (2010b, p. 789) Définissant la fin dans le temps, l'auteure oppose ce qu'elle appelle l'arrêt-suspens à l'arrêt-achèvement : le dénouement d'une œuvre « sur une situation en suspens, une impression d'inachevé, un appel à une suite ». (2010a, p. 786) Dans l'espace, ce qu'elle oppose à la notion de fin, ce sont les formes et les motifs qui ont « une loi d'engendrement telle qu'ils pourraient toujours se poursuivre » (p. 787). Comme la spirale, écrit-elle. Tout cela résonne fortement avec ma signature motrice et mon langage chorégraphique et esthétique en ce sens que je reconnais dans ces descriptions des éléments fondateurs de l'identité de mon mouvement. C'est d'ailleurs pour cette raison que je les retiens pour cette recherche.

Afin de mieux cerner le contexte général dans lequel la théorie des *Deux infinis* de Gil (1989) m'apparaît, jetons un œil à l'*Infini esthétique*, du philosophe Paul Valéry (1934/1960). En substance, celui-ci trace une ligne imaginaire qui divise les effets de nos perceptions en deux ordres distincts : « *l'ordre des choses pratiques* [et] *l'ordre des choses esthétiques* » (p. 1342). *L'ordre des choses pratiques* est constitué de l'ensemble des effets à *tendance finie*, et *l'ordre des choses esthétiques* est au contraire constitué de l'ensemble des effets à *tendance infinie*. Je pars donc du fait que l'infinitude esthétique est une tendance vers l'infini de certains effets perceptifs. L'esthétique comme sensation est toujours présente dans la pensée philosophique de l'art. Michel Bernard, pédagogue et philosophe de la danse œuvrant en France, relève

l'ouverture sur la diversité et l'intensité des sensations de la corporéité dansante, en concluant d'ailleurs deux sous-chapitres de son livre *De la création chorégraphique* (2001) sur l'*Infini esthétique* de Valéry (1934/1960). Les perspectives sont si immenses, selon Bernard, qu'elles deviennent quasiment indéfinies. Plus précisément, les effets de nos perceptions à *tendance infinie* « excitent en nous le désir, le besoin, les changements d'état qui tendent à conserver, ou à retrouver, ou à reproduire les perceptions initiales. » (Valéry, 1934/1960, p. 1342) L'auteur s'explique en donnant comme exemple de perceptions à tendance finie et infinie, respectivement, la faim et le délice. *L'ordre des choses esthétiques* est « un domaine issu de nos perceptions et entièrement constitué par les relations internes et les variations propres de notre sensibilité » (Valéry, p. 1344). C'est un « univers de sensibilité » (p. 1343) où la sensation et son attente sont en quelque sorte réciproques. En quête d'un « développement infini, notre sensibilité s'excite à produire soi-même des images de ce qu'elle souhaite, comme la soif engendre des idées de boissons merveilleusement fraîches... » (Valéry, 1934/1960, p. 1344). À cet égard, plaçant l'imaginaire au cœur de la sensation, Bernard (2001) en fera le motif même de la danse, et, à mon sens, l'imaginaire infinitise les voies que la danse peut emprunter. Elle ouvre la porte à tous les possibles, et c'est ce qui enrichit selon moi la création.

Pour conclure, Valéry fait de l'artiste un être *double* en déclarant que l'œuvre d'art combinerait les deux tendances. Elle a comme but *fini* la création chez autrui de développements *infinis*. Deleuze et Guattari écriront, eux, que l'« art veut créer du fini qui redonne l'infini » (1991, p. 186). Autrement dit, une sensation composée finie s'ouvre sur un univers sensoriel qui permet de retrouver l'infinitude, et une quête d'infinitude devient paradoxalement aussi une quête de finitude. Alliant également ces deux tendances, la danse que décrit Bernard est celle qui rayonne à partir de « sa propre poétique immanente à sa seule praxis sensorielle ». (2001, p. 100) C'est, selon Valéry, « ce qui la rend "infinie" » (p. 100), et j'en reçois un désir de rester poétique.

### 1.2.2 La théorie des deux (voire trois) infinis de danse

Mais peut-être [le danseur] a-t-il non pas deux corps, mais trois ; et qu'à partir d'eux, il produit l'infini. (Gil, 1989, p. 103)

Le philosophe portugais José Gil, à l'approche phénoménologique, propose une théorie basée sur *Deux infinis* et constituant le cœur d'un essai intitulé *Le corps abstrait* (1989). Il l'approfondira d'ailleurs en 2006<sup>8</sup>. Il pose le fondement de cette théorie en se demandant ce qu'est le geste dansé (1989) et en affirmant qu'au « commencement était le mouvement » (2006). Le geste dansé « ouvre dans l'espace la dimension de l'infini » (1989, p. 101, 2006, p. 2) et « est infini dans tous ses moments ». (2006) Mais plus encore, sa pensée atteindra ce point où l'infini est la condition même du mouvement dansé (1989). « Il suffit d'imaginer un mouvement en ses deux bouts arrêté, fermé, achevé dans tous ses éléments constitutifs, énergie, vitesse, qualité, pour qu'il cesse d'être dansé » (1989, p. 101, 2006, p. 2), écrit-il. C'est-à-dire que le mouvement doit absolument, d'une quelconque manière, conserver une infinitude pour pouvoir être considéré ou vécu comme dansé.

L'infini du mouvement dansé est paradoxal selon Gil (1989, 2006). « La danse naît du corps paradoxal » (2006, p.116). Alors avant de poursuivre, qu'est-ce donc que ce corps paradoxal ? Brièvement, c'est le corps métaphénomène (Gil, 2006, p.28). Contrairement au corps propre phénoménologique, ce corps inclut le vécu énergétique et l'espace-temps du corps. Il est virtuel en même temps que visible, s'ouvre et se ferme à la fois. C'est un corps humain parce qu'il peut devenir animal, végétal ou minéral ; parce qu'il peut devenir pur mouvement (p.28-29).

---

<sup>8</sup> Il le fera dans un texte qui n'est malheureusement pas publié en français mais dont j'ai eu la chance d'obtenir une traduction non-publiée, que j'ai utilisée étant donné qu'elle était très substantielle.

Se créant dans un espace à la fois limité et illimité, le mouvement est à la fois fini et infini (1989, p.100). L'espace du corps est paradoxal, plastique, moulant et superposant l'objectif au subjectif (p.99). Le mouvement n'est ni représenté, ni indiqué, ni suggéré. L'infini se crée dans l'espace imaginaire et c'est un *infini actuel* (1989, 2000, 2006)<sup>9</sup>, dont on peut dire qu'il est en acte. En d'autres mots, le danseur produit l'infini par ses actions, et il le fait dans un espace limité. Il s'intègre et il quitte le mouvement débutant et se prolongeant avant et après celui de l'artiste (1989, 2006). Il est créé par la corporéité du danseur qui est porté par le mouvement. Autrement dit, à l'opposé du corps ordinaire, le corps dansé selon Gil (2006) démembré le paradoxe en séparant ses éléments et en les recombinaut pour créer le sens. Cela produit du chaos et une extrême instabilité. Or, en voyant coexister des pôles contradictoires dans un corps, on comprend mieux le mouvement et la genèse du sens. Gil compare ce processus aux jeux de construction durant lesquels les enfants construisent, déconstruisent et rebâtissent pour ensuite encore tout renverser.

Gil associe aussi l'existence du mouvement d'avant le mouvement à une force vitale qui nous ramène « aux fondements mêmes de l'art, à cet espace où s'instaure et d'où émerge la forme artistique. » (1989, p. 102, 2006, p. 3) Cet effort trouve son origine dans un immense vide qui, selon Gil, fascine car il n'est ni représentant ni représenté, et bouleverse les perceptions du spectateur. Le philosophe l'appelle aussi le Grand Vide, le vide primordial, le point zéro du mouvement, où commence selon lui l'effort labanien. Ce vide rejoint l'infinitude par son ouverture vers l'intérieur. C'est le premier des deux infinis de sa théorie. Puis, le deuxième infini spatial de l'artiste en danse, c'est son espace extérieur, dans lequel il se situe et qu'il pénètre. C'est l'espace qui dépasse le corps du danseur.

---

<sup>9</sup> Pour faciliter la compréhension de l'infini de Gil, indépendamment de sa dimension dansée, je recommande la lecture de *L'infini actuel-éternité* de Deleuze (1981), avec qui il a un lien de filiation.

Le phénomène de création de l'infinitude par le danseur est articulé par Gil (1989) à partir de la théorie du chiasme de Merleau-Ponty, soit de la théorie de la chair, « figure rhétorique consistant dans la correspondance croisée » (Bernard, 2001, p.96) appliquée au système sensoriel. Cet entrecroisement sensoriel est illustré par la lettre grecque chi « $\chi$ » et il y a dans cette théorie trois chiasmes principaux. Le chiasme intrasensoriel fait référence à un seul sentir envisagé à la fois activement et passivement et constitué des couples voyant-vu, endentant-entendu, sentant-senti, goutant-gouté et touchant-touché. Le chiasme intersensoriel est celui de la correspondance croisée des sens entre eux et « tend à imposer l'image étrange d'une corporéité illimitée, plurielle et autoréflexive comme une sorte de chambre d'écho » (p. 97). Comme on touche du regard, par exemple. Quant au chiasme parasensoriel, il entrecroise les actes de sentir et d'énoncer par un « processus de projection d'un monde prétendu réel soit sensible, soit intelligible » (p. 98).

Or, la théorie de Gil (1989) conçoit l'être humain comme un individu ayant, non pas deux corps, mais trois, s'emboitant les uns dans les autres comme le font les poupées matriochka. Gil compare la première et la dernière poupée à l'image du corps subjectivée et l'image-référent du corps objectivé dans le miroir. Il les fait correspondre aux corps sentant et senti du chiasme. En effet, le danseur travaille ces deux corps dans la simultanéité de sorte qu'ils ne forment qu'un. En revanche, Gil propose un troisième corps, correspondant à la poupée centrale, le corps-mouvement, à partir duquel s'engendre une multiplicité infinie d'autres corps (p. 105), corps vécu en danse au point de pouvoir être vu comme une physiologie énergétique :

[Le danseur] crée ainsi un autre corps, un corps vécu comme pure énergie en mouvement, un corps-senti de tensions et de forces intensives. Il y a là comme un processus d'abstraction : toutes les sensations kinesthésiques, tous les affects du corps seront réduits et transformés en sensations de tension de mouvement. (p. 103)

Ce processus d'abstraction proposé par le philosophe (Gil, 1989) est double, et les mouvements et les sensations du corps seront ainsi abstraits. D'abord, le processus consiste à faire coïncider l'image-référent extérieure à ce corps-mouvement, et puis à faire coïncider avec lui également l'image du corps, intérieure. Ainsi, le danseur crée une convergence des trois corps, en quête d'un mouvement infini vers l'intérieur et d'un mouvement infini vers l'extérieur. Donc, pour créer l'infini avec des poupées matriochka, se manifestant sous la forme d'une circularité infinie, nous dit-il, c'est de trois poupées quasi identiques dont nous avons besoin.

Bref, en parlant de deux infinis et de poupées qui peuvent s'emboîter les unes dans les autres infiniment, vers l'intérieur et l'extérieur, Gil (1989) fait implicitement écho aux deux infinis de Pascal, l'infiniment grand étant associé à la grande poupée, et l'infiniment petit, à la petite. Or, à ces deux infinis, il ajoute une autre dimension vectorielle, « une profondeur qui bouleverse le visible » (p. 105). Selon moi, on peut ainsi reconnaître dans sa proposition la théorie physique actuelle des trois infinis : l'infiniment petit, l'infiniment grand, et le nouveau concept qu'utilise le physicien Cohen-Tannoudji (2003) afin d'expliquer les relations structurelles entre ces deux infinis, soit l'infiniment complexe<sup>10</sup>. Pour moi, cela fait sens dans l'optique où selon ma pratique, je perçois le travail du corps-mouvement comme un travail organique et infiniment complexe. Le phénomène du corps-mouvement que Gil nous propose, la poupée centrale, n'est-ce pas un parfait exemple d'une complexité infinie ? Car en effet, à partir de ce corps-mouvement, écrira-t-il, une infinité de corps peut être créée.

Puis, de ce corps-mouvement, découle l'étude de la conscience du mouvement :

---

<sup>10</sup> Cela rejoint la vision de Bernard (2001) en ce sens que ce dernier met la notion d'organisme au cœur de sa pensée sur la création chorégraphique, et que l'infiniment complexe de la physique constitue la structure : Molécule-Cellule-Tissu-Organe-Organisme-Population (Cohen-Tannoudji, 2003).

[Ce] n'est plus simplement le fait d'être conscient qui maintient le corps en équilibre, mais la *conscience du mouvement* qui le parcourt. L'équilibre est dynamique, en tant qu'équilibre de forces et de masses en mouvement; or, la conscience du mouvement devenant mouvement de la conscience (car c'est ainsi que la « concentration » de la conscience sur le corps se définit), c'est l'ensemble du mouvement qui crée l'équilibre. [...] L'art du danseur consiste ainsi à construire un maximum d'instabilité, à desarticuler [sic] les articulations, à segmenter les mouvements, à séparer les membres et les organes afin de pouvoir reconstruire un système d'un équilibre infiniment délicat – une sorte de caisse de résonance ou d'amplificateur des mouvements microscopiques du corps : ceux, notamment kinesthésiques, dont la conscience ne peut avoir le contrôle qu'en s'y concentrant. Alors, le corps se délie et la conscience du corps devient un espace intérieur que des mouvements parcourent, reflétant [sic] à l'échelle macroscopique les mouvements subtils qui traversent les organes. (2006, p. 7-8)

Ainsi donc, il est important de retenir que le corps-mouvement est une conscience du mouvement, reposant sur la convergence des images du corps objectivée et subjectivée, et liée à un processus d'abstraction organique et kinesthésique paradoxal et infiniment complexe. Comme artiste du mouvement, je m'identifie à ce corps, y décelant à la fois ma pratique de modèle vivant et de chorégraphe-interprète.

### 1.2.3 De l'infinitude métaformelle au nexus corporel et chorégraphique

L'infinitude dans la pensée du théoricien de la danse Peter Madden est en résonance avec le corps-mouvement de Gil (1989, 2006), par leur référence commune à Laban. Plus précisément, l'essai de Madden que j'ai retenu, *Shaping Motion and Movement* (1993), se veut une tentative de créer de l'ordre et du sens autour de la catégorie de la Forme dans le LMA. L'infinitude traverse littéralement l'essai. Celui-ci traite du mouvement humain et physique, de la conscience et de la forme labanienne, avant d'en suggérer une catégorisation divisée en modes de changement de forme et basée

sur huit dimensions de mouvement, plutôt que trois. En résumé, la forme est l'expérience du savoir intuitif, la question du pourquoi, une question d'autosimilarité. Madden écrit que la forme forme la forme. C'est l'ensemble relationnel qui se crée à partir du commencement. Elle crée le sens, elle est ontologique et existentielle. La métaforme peut être vue comme une composante unificatrice du corps, de l'espace, de l'effort et de la forme. Il l'aborde donc en tant que principe sous-jacent permettant à l'ordre de se déployer à partir du chaos et à travers le mouvement. Puis, il y attribue l'infinitude des possibilités de l'expression individuelle. Ainsi, il aborde d'une part l'infinitude en tant que dimension de ce nouveau concept qu'il propose, le *flux se formant*, lui attribuant la qualité de l'*existant*. La dimension infinie de Madden correspond alors à la dimension zéro du mouvement, rejoignant le point zéro du mouvement de Gil, et ma pratique de l'immobilité active :

While it may occur on a body-level and manifest as changes in the shape of the body, Shaping Flow in essence is about Consciousness just Existing, which in terms of physical reality is the most basic form of relating. It is an unconditional relating to all of physical existence by just being in the world. As such there is no distinction between self and other. All is one. Geometrically and mathematically it is both zero and infinite dimensional. (p.19)

Madden poursuit son élaboration du système tridimensionnel de Laban. Puis, il y ajoute une 4<sup>e</sup> dimension, le *voluming*, dont les qualités sont l'*actualisant*, l'*incorporant*, le *devenant* et le *remplissant*. De même, il propose une 5<sup>e</sup> dimension, la *forme s'écoulant* dont la qualité est l'*empowering*. Madden se réfère alors à l'infinitude, d'autre part, en utilisant le symbole de l'infini, soit  $\infty$ , pour représenter l'*enveloppant*, sa 6<sup>e</sup> dimension du mouvement, dont la qualité est le *transformant* :

This is the level at which possibilities can become actualities. Being here and being there are simultaneous. Now and then are also simultaneous. Inside is outside. In geometric terms it may be

represented by the Mobius Strip (a projection of the 6<sup>th</sup> dimension into the 2<sup>nd</sup>) and by the Klein Bottle (a projection of the 6<sup>th</sup> dimension into the 3<sup>rd</sup>). (1993, p. 23)

Cette 6<sup>e</sup> dimension, selon ses propres mots, est la dernière dimension qu'il arrive à décrire. La 7<sup>e</sup> dimension, l'*inclusion*, dont la qualité est le *transfigurant*, relève simplement de l'être pur, et la 8<sup>e</sup>, le *vide*, dont la qualité est le *dissolvant*, ne constitue rien d'autre qu'une dissolution vers le néant.

Dans le même ordre d'idées, ma perception de l'infinitude reposant sur la notion de continuité, je dois me pencher sur la question du nexus (Gil, 2000, 2006), qui présente de grandes affinités avec l'infinitude de Madden (1993). En effet, le nexus est question de flux de mouvements ; la création de formes se soumet à la logique de l'énergie (p.58). Il n'est régi ni par son expressivité ni par sa finalité. Le mouvement est autosuffisant (2000, p. 107). On ne peut décrire en mots tout le sens du mouvement, parce que « [le] sens de la danse est dans l'*acte* même de danser » (2000, p.58). Selon Gil, le corps a un tel pouvoir assimilateur qu'il transforme tout ce qui le touche en un tout homogène, donc *organique*. Ainsi le nexus de la danse relèverait du nexus du corps en tant qu'organisme (p.59). Notamment, l'infinitude du nexus (Gil, 2006) se manifeste à travers le désir. Il est créateur d'agencements et se renouvèle constamment, comme dans *l'ordre des choses esthétiques* de Valéry (1934/1960). « [Le] mouvement d'*agencer* s'ouvre toujours vers de nouveaux agencements » (Gil, 2006, p. 29). Plus encore, il n'y aurait pas de chorégraphie sans nexus (2000, p. 58) :

Le nexus chorégraphique implique une continuité de fond de la circulation de l'énergie, même si, en surface, des séries se heurtent, ou se séparent, ou se brisent. En fait, une chorégraphie comporte de multiples strates de temps et d'espace. La continuité de fond, en tant que strate d'agencement de toutes les strates, garantit le nexus, la logique propre de la composition de tous les mouvements. (2000, p. 60, 2006, p. 38)

### 1.3 L'origine de la postpornographie performative

#### 1.3.1 Dès le premier sens, un lien privilégié avec les arts

Le terme *postpornographie* a émergé du domaine artistique même. Il a été créé par le photographe et critique d'art Wink van Kempen (Sprinkle, 1998 ; Borghi, 2013 ; Lavigne, 2014). Ce dernier, selon Sprinkle, l'a inventé en faisant référence à un certain genre de matériel sexuellement explicite, mais qui est plus pensé, créatif et artistique (Lavigne, 2014). En 1990, Sprinkle utilise le terme pour titrer son *one-woman show : Post-Porn Modernist* (1998, p. 160). Le terme qualifie alors et encore des propos sexuels présentés de manière plus expérimentale visuellement, plus politique, éclectique, et humoristique (Sprinkle citée par Borghi, 2013, para. 11). Ainsi, en s'appropriant le terme, l'artiste lance, dans le milieu féministe, le mouvement de la performance postpornographique.

#### 1.3.2 Un ballet de poitrine et un col de l'utérus

De ce *Post-Porn Modernist*, j'ai tiré pour cette recherche-crédation ces deux extraits : le *Bosom Ballet* et le *Public Cervix Announcement*. Afin de bien comprendre où nous nous dirigeons, voici une description de chacun de ces extraits, soit deux numéros que Sprinkle avait déjà présentés (Lavigne, 2014 ; Sprinkle, 1998) et qu'elle a repris dans « l'un de ses plus grands chefs d'œuvre [représentant] de façon plus ou moins officielle le manifeste du *post-porn* » (Landais, 2015, p. 150).

Spécifions d'abord que ces deux extraits faisaient partie du premier des deux actes du *Post-Porn Modernist* (Sprinkle, 1998, p. 163-165). Afin de les contextualiser

davantage, voici un résumé du déroulement de cet acte. En introduction, elle se présente en tant qu'Ellen Steinberg, la timide personne qu'elle était, pour adopter la personæ extravertie d'Annie Sprinkle. Elle enchaine avec un tableau portant sur le modèle, en effectuant une série de poses à la manière d'une *pinup*, en invitant le public à la photographier, et en présentant des images de femmes modèles qui ont posé pour elle. Ensuite, elle aborde sa carrière dans l'industrie du sexe de manière d'abord humoristique, puis spécialement violente. Reprenant ses esprits, elle partage avec le public les raisons, en dépit de ses pires expériences sexuelles, pour lesquelles elle ne se considère toujours pas comme une victime, mais plutôt comme une gagnante. C'est alors qu'elle entame le *Bosom Ballet*, ayant comme intention générale d'alléger encore plus l'ambiance. S'ensuit directement ce qui est possiblement la partie la plus célèbre du spectacle : *The Public Cervix Announcement*.

En premier lieu, examinons le *Bosom Ballet* (Sprinkle, 1998, p. 102-103). Il s'agit d'une courte performance enjouée et chorégraphiée (p. 164) dans laquelle l'auteure étire, pince, écrase, tord, balance, berce et secoue ses seins en musique. En général, tout comme dans son spectacle *Post-Porn Modernist*, elle danse au son du *Beau Danube bleu*, de Johann Strauss. Elle porte de longs gants noirs et un tutu, performant sous la lumière rose d'un projecteur. Notons qu'au fil des ans et à l'occasion de présentations dans différents pays, elle a adapté son numéro à différents styles de danse, donnant forme au *Bosom Tap Dance*, au *Bosom Ballet Folklorico*, au *Bosom Polka* et au *Bosom Samba*. Une de ces versions a été réalisée pour la télévision et le *Bosom Ballet* peut être vu dans différents films. On peut également le voir sous une forme imprimée : dans des livres, des magazines, sur une affiche, et même en tant qu'objet d'exposition dans des galeries d'art. Notamment, il constitue la page couverture du livre *A History of the Breast*. Ainsi, plus largement, Sprinkle considère le *Bosom Ballet* comme son projet multimédia ayant rencontré le plus de succès.

En second lieu, portons notre attention sur le *Public Cervix Announcement*. Après s'être douchée sur scène et assise sur un fauteuil, Sprinkle adopte les manières d'une professeure en présentant sur un tableau le système reproductif féminin, pointant les ovaires, l'utérus, les trompes de Fallope et le col de l'utérus. Face au public, elle écarte les jambes et s'insère un spéculum de métal dans le canal vaginal, le tout avec humour. Elle explique pourquoi elle expose son col de l'utérus, puis invite les spectateurs à examiner son col à l'aide d'une lampe de poche. À chaque observateur (une quarantaine par performance), elle tend un microphone, l'encourageant à partager ses impressions. Elle retire le spéculum et conclut avec des déclarations poignantes. Finalement, affirmant que ce n'était pas par plaisir sexuel exhibitionniste, Sprinkle (1998) expose les raisons motivant cette performance, dont :

1) Non pas pour briser des tabous, mais pour rectifier ceux qui n'étaient pas dans notre intérêt fondamental, comme se servir d'un spéculum sans diplôme de médecine et contempler nos magnifiques organes en pleine lumière et en public. 2) Illustrer la fierté vaginale, la honte qu'on peut avoir de son propre vagin étant complètement injustifiée. 3) Le col de l'utérus est un merveilleux mystère même après qu'on l'ait vu. C'est le passage vers la vie elle-même ; c'est de là que nous venons tous. La plupart des gens vivent leur vie entière sans l'occasion de voir un col de l'utérus et je voulais leur donner cette occasion. [...] 7) La raison principale pour laquelle je l'ai fait ? Parce que, regarder des cols de l'utérus, c'est beaucoup de plaisir, et c'est important d'avoir du plaisir.

(Traduction libre, Sprinkle, 1998, p. 166)

Je me sentais très interpellée par sa première motivation, l'autorité de la médecine faisant référence à une relation de pouvoir par excellence. Tout autant, j'appréciais profondément le ton à la fois léger et intelligent de son discours.

### 1.3.3 Fondements théoriques relatifs à mon esthétique postpornographique

Le terme *postpornographie* est récent et spécialisé, intéressant divers théoriciens contemporains, qui s'attardent considérablement à son analyse. Parmi eux, nous avons choisi de retenir ici principalement les discours de trois auteurs, discours que nous ne présenterons pas de manière exhaustive, mais desquels nous tirerons ce qui nourrit le mieux notre recherche. Nous aborderons donc, en ordre, ceux de Sam Bourcier (anciennement Marie-Hélène), qui en a littéralement défini le terme et a dédié trois chapitres au sujet dans sa trilogie *Queer Zones* (2001, 2005a, 2005b, 2011). Nous tirerons des éléments d'un article du philosophe espagnol transgenre Paul B. (anciennement Beatriz) Preciado (2010). Puis, nous approcherons la définition qu'en a faite Rachele Borghi dans son article intitulé « Post-Porn » (2013).

Le terme *postpornographie* est défini par Bourcier (2005a), sociologue, activiste queer et maître de conférences, dans le *Dictionnaire de la pornographie*. Elle y établit les assises du concept en définissant d'entrée de jeu la postpornographie, aussi nommée *post porn*, en tant que « mouvement et [esthétique émergent] à la fin du XX<sup>e</sup> siècle [et constituant] une critique de la raison pornographique moderne occidentale<sup>11</sup> » (p. 378).

Selon Bourcier (2005a), la postporn relève d'une dénaturalisation de la pornographie et critique les trois caractéristiques fondamentales de ce qu'elle nomme le régime pornomoderne. Je retiendrai pour ce projet « la prédominance du point de vue masculin hétérosexuel et actif » (2005a, p. 379), qui est particulièrement pertinente

---

<sup>11</sup> En effet, mon expérience partagée avec Eng Kai Er à Singapour (2015), ainsi que l'écrit scientifique de Jacobs, corroborent le fait que la *post porn* ne semble pas avoir d'équivalent en Orient. « There has not been any research on how global porn cultures have matched or resisted Euro-American trends towards post-pornography. » (2014, p. 115)

pour la danse actuelle, selon moi. Tout simplement, j'ai besoin de m'attaquer au fait que *Les hommes mènent la danse* (Grisel, 2015), à la pyramide des sexes que forme la danse, constituée fort majoritairement par des jeunes filles à la base, un groupe paritaire au centre, et fort majoritairement par des hommes, au sommet (para. 3). Je me soucie du fait que cette pyramide des sexes puisse donner davantage de contrôle aux hommes qu'aux femmes sur la manière dont la sexualité est représentée sur la scène de la danse contemporaine. Selon Bourcier (2005a), le porno peut être compris comme un effet de censure productive culturellement construit, c'est-à-dire qu'il n'interdit pas le sexe, mais oblige à ce qu'il soit fait d'une certaine manière. À la manière des hommes, dans mon milieu ? Certes, on pensera à plusieurs chorégraphes femmes mettant en scène des images à caractère sexuel. Or, un des moteurs principaux du mouvement et de l'esthétique postpornographique est la « dimension ontologique de la promesse pornographique » (p. 379), soit l'enjeu de vérité constituant le sexe représenté. Autrement dit, il faut prendre en compte que la postpornographie, met en scène une sexualité qui est explicite et non simulée. Il est question non pas d'une simple représentation des corps, mais d'un réel « régime de savoir-pouvoir » (p. 379)<sup>12</sup>, étant producteur même des anatomies politiques, telles que les identités, par exemple.

Bourcier énumère de très nombreuses stratégies postpornographiques, parmi elles, le « recours privilégié à la performance pour agir sur le dispositif de production du regard et des savoirs » (2005a, p. 380). Principalement, en phase avec ma signature du mouvement, rappelons-le, motrice surtout, mais également chorégraphique et esthétique, je retiens aussi la fragmentation, la revendication de sexualités différentes et la réappropriation des codes de la représentation pornographique. Or, je concentrerai surtout ma recherche sur le renversement des rapports sujet/objet.

---

<sup>12</sup> Alors que plusieurs théoriciennes abordant la *post porn* font référence au philosophe Michel Foucault, comme je l'ai mentionné en introduction, par choix féministe, je concentre mon étude de ce concept uniquement sur la pensée de théoricien(ne)s né(e)s femmes.

Finalement, j'interrogerai le fait que le « lien privilégié qu'entretient la postpornographie avec cette forme d'expression qu'est la performance ne relève pas d'un choix esthétique : dans une logique postmoderne et postpornographique vraiment obscène, le sexe n'est que performance » (p. 380). À priori, je saisis bien qu'il puisse être possible de concevoir le sexe comme une performance en soi, mais je crois aussi qu'on peut décider d'aborder la *post porn* avec une intention d'ordre esthétique.

Bourcier (2005a), comme toutes les auteures étudiées ici, reconnaît d'emblée l'apport incontournable des théories féministes prosexe à l'émergence du mouvement *post porn*. Il est né d'un désir de travailleuses du sexe de s'opposer à la vision victimisante de la prostituée moderne. Aux États-Unis, Veronica Vera et Annie Sprinkle lancent en 1989 le *Post Porn Manifesto*. Puis, Bourcier est elle aussi d'avis que Sprinkle s'approprie la première performance postpornographique avec son spectacle autobiographique *Post Porn Modernist*. En revanche, Bourcier précise que la postpornographie n'est pas une utopie se complaisant dans un plaisir érotique libérateur, mais qu'elle travaille la pornographie moderne, et ce, à partir de ses marges en la décontextualisant et en en contestant les limites, ce qui entre en contradiction avec la démarche utopique de Sprinkle. Finalement, à propos de l'artiste, Bourcier affirme :

Mais c'est sans doute avec sa performance intitulée *The Public Cervix Announcement* que Sprinkle démontre les ressources de l'autopornification et fait de son corps exhibé et ouvert le site de résistance à la volonté de savoir pornographique moderne. En invitant les spectateurs et les spectatrices à venir contempler son cervix [...] Sprinkle se réapproprie une position pornogynécologique qui rend impossible toute objectivation de son corps. (p. 380)

Comme mentionné, Bourcier a également abordé la postpornographie dans sa trilogie des *Queer Zones*<sup>13</sup>. À propos de Sprinkle, elle explicite la tension dynamique entre le féminisme antipornographie et le féminisme prosexe. Alors que le premier est issu de la conférence *Woman Against Violence in Pornography and Media*, le second, dans lequel s'inscrit Sprinkle, soutient que l'appropriation de la pornographie par la femme est une forme d'*empowerment* (2011, p. 174-175). En effet :

Les pratiques postpornographiques d'Annie Sprinkle [...] rappellent et diffusent les bases d'un féminisme pour tous, crade, *grassroot* qui invite les femmes à reprendre le contrôle de leur corps et de sa représentation/production/commercialisation par le cinéma porno, mais aussi par la médecine, la publicité... bref la circulation capitaliste des corps en général [...] en y voyant une incroyable ressource plutôt qu'un stigmaté séculaire. (2005b, p. 186).

Dans un essai publié en 2010, Preciado propose une généalogie, entre architecture et pornographie, qui apporte une nouvelle vision de ce qui est en jeu dans les pratiques postpornographiques. Preciado part du constat que le marché artistique veut de la pornographie, mais pas lorsqu'elle vient du féminisme, puisqu'elle est considérée comme appartenant au genre masculin. Son objectif est de reconsidérer le contexte de la postpornographie, en tant que nouvelle catégorie pouvant répondre au besoin de visibilité d'artistes telles qu'Annie Sprinkle, en quelque sorte tombées dans un vide historiographique<sup>14</sup>. En somme, retenons que la notion même de la *post porn* se

---

<sup>13</sup> Toutefois, elle s'intéresse alors principalement au premier film postpornographique français, soit *Baise-moi* (Despentes, 1999), qui fait « comprendre que le sexe aussi est performance au sens théâtral et performatif du terme ». (p.46) Cette approche de la *post porn* correspondait tout à fait à la démarche dans laquelle j'étais plongée en 2015 avec le projet *Infinitude antipodale*, mais dont la sensibilité est très différente de celle que nous avons travaillé dans ce projet.

<sup>14</sup> Pour ce faire, l'auteure revisite la source de la pornographie même. Selon l'historien Walter Kendrick (Preciado, 2010), le terme *pornographie* est apparu en Europe entre 1755 et 1857, en tant que partie de la rhétorique muséale et émergeant directement de la controverse engendrée par la découverte des ruines de Pompéi. L'accès au Cabinet secret alors créé à Naples, où était exposé du matériel impliquant des pratiques corporelles différentes, était interdit autant aux femmes qu'aux

déploie à partir du *Post-Porn Modernist*, et qu'elle suggère une nouvelle définition sexuelle de l'espace public :

The notion of post-pornography, drawing from Annie Sprinkle's « post-porn modernist » performances, will be a map concept used to describe different strategies of critique and intervention in pornographic representation arising out of the feminist, queer, transgender, inter-sexed and anti-colonial movements. [It] suggests an epistemological and political break, another way of knowing and producing pleasure through vision and body-machine assemblage, but also a new sexual definition of the public space, new ways of inhabiting the city, and counter-biopolitical forms of embodiments. (p. 30)

Borghi (2013) ancre aussi le concept dans la démarche de Sprinkle. En référence au *Public Cervix Announcement*, elle énumère des caractéristiques constitutives de la *post porn*. J'en retiens l'effacement de la frontière entre art et pornographie, les renversements, l'abolition de la distinction entre public et privé, la rupture de la dichotomie objet/sujet et le corps comme laboratoire d'expérimentation. L'auteure envisage la *post porn* d'un point de vue spatial : a-t-il le potentiel subversif pour perturber l'ordre hétéronormatif de l'espace public ? (para. 8) « La sexualité peut-elle créer un nouvel espace ? » (para. 28) Selon elle, la postpornographie ne peut pas être définie avec précision (para. 6 ; para. 14). Or, généralement, elle rompt avec plusieurs dichotomies pour faire valoir la dimension politique de la sexualité (para. 4).

S'appuyant elle aussi fortement sur l'œuvre de Sprinkle, la chercheuse Émilie Landais définit la postpornographie, sous l'angle du spectacle vivant, comme une catégorie éparse « qui se veut être un terrain de recherche propice à l'objet d'une recherche d'abord corporelle, mais aussi politique et scientifique ». (p. 148) Puis, dans une certaine mesure, je m'identifie à ces artistes :

---

enfants, afin de les protéger d'une possible excitation (p. 27). La pornographie est, pour Kendrick, une technique pour garder le contrôle sur l'excitation corporelle en public, surtout sous un angle visuel.

Aujourd'hui, de nombreux artistes et performeurs mènent leur opposition face à l'organisation normative du dispositif de communication de la sexualité en passant par une remise en cause des mises en scène de la sexualité, qui diffèrent dans leur ensemble, de la pornographie traditionnelle. (p. 152)

Bref, les penseurs de la postpornographie se réfèrent à Sprinkle, à son fondateur *Post-Porn Modernist*, et son audacieux *Public Cervix Announcement*. Nous approcherons donc son travail en la considérant comme la créatrice même du concept.

## 1.4 Repenser sa signature du mouvement

### 1.4.1 La signature en danse d'auteur

J'ai découvert et me suis intensément identifiée au terme *danse d'auteur* il y a plusieurs années, par la voie de ma rencontre avec Daniel Soulières, interprète et directeur artistique d'expérience à Montréal. Je l'ai apprivoisé en tant que « l'œuvre d'une personne, qui en est la première cause, dans la recherche d'une mythologie personnelle (...) dans la résonance et l'engagement » (Soulières, 2009, p. 27) En contexte universitaire, Dussault et Lavoie-Marcus (2010) affirment que le terme fut créé par le danseur et chorégraphe français Jean-Claude Gallotta, pour décrire son travail chorégraphique afin de le démarquer de la production industrielle et homogène. Selon elles, « l'expression aujourd'hui souligne la singularité du langage de l'artiste et l'aspect engagé de son art ». (s. p.) Dans cet ordre d'idées, vu mon important lien à l'image, je pose les bases de ma réflexion sur la signature en écho avec les deux propositions centrales de Brandstetter (2011) et les deux conceptions de la signature visuelle de Lapointe (1991). Chez les deux femmes, dans le premier

cas, la signature renvoie à l'auteur : à une approche qui n'est pas centrée sur un produit, mais qui déclenche un processus expérientiel, chez Brandstetter (p.128-129), et à l'origine et la signification chez Lapointe (p. iii). Dans l'autre cas, la signature renvoie aux notions de trace et de différence : à la pratique poétique chez Brandstetter (p.129), et à la différence impliquant la perte d'un moi pur chez Lapointe (p.84).

La chercheuse Gabriele Brandstetter (2011) passe de l'impression qu'aucun mot ne peut être l'équivalent direct de ce qui est dansé, à l'impression qu'il existe bien un lieu de rencontre précieux et dynamique entre l'écriture et la danse. La signature est alors pensée en tant qu'aspect spécifique de l'écriture lié au dansant (p. 128). Brandstetter y décrit à la perfection ce que je ressens concernant la réalisation d'un mémoire recherche-crédation. C'est pourquoi je reviens à cette idée :

I would like to concentrate on a perspective that focuses on the performativity – of dance, as well as *Schrift*. Instead of speaking of dance and *Schrift* in a 'general' sense, I would like to approach it from the perspective of movement and its corporeality – and examine both forms of expression, dancing and writing, as movement phenomena.

(p. 120)

D'abord, on remarque que l'auteure (2011), tout au long de l'essai, a recours à la majuscule et aux caractères mis en italique lorsqu'elle fait référence à l'écriture. Considérant sa toute première note en bas de page, cela relève de son choix de garder dans son texte en anglais les termes allemands. Dans sa langue natale, l'allemand, il existe deux mots distincts pour parler d'écriture. Ci-haut, la forme d'écriture à laquelle elle fait référence concerne son aspect matériel, l'écriture en tant que texte en soi. Elle enchaîne toutefois en affirmant qu'elle développera sa réflexion à partir du lien entre le dansant/chorégraphiant et, plutôt, le deuxième sens allemand du mot : l'écriture en tant qu'action physique. En philosophie, surtout en phénoménologie, la question du dansant-écrivain est examinée à partir du corps, affirme-t-elle. La

perception de soi est un élément clé au sein de cette dynamique. Aussi, son regard sur les aspects particuliers que représentent la transcription, la transmission et l'« intraduisibilité » de la danse, nourrit les liens entre les différents acteurs du milieu : chorégraphes, interprètes et collaborateurs artistiques. « Is there such a thing as signing dance, signing *as* dancing ? What could it consist of ? », questionne-t-elle (p. 128). Globalement, la consistance de la signature en danse sous la perspective du mouvement, de l'écrivain-dansant en tant qu'acte de signer, évoque chez Brandstetter les notions d'auteur, d'unicité, de trace, de style, de marque distinctive et d'identité.

Or, surtout, je veux m'attarder au fait que « signature and signing are characterized by an ambivalence : a signature attests to the signer's identity and this originality of this act of writing ; at the same time, it also signifies the absence of the signer. » (Brandstetter, 2011, p. 129) À priori, on pensera certainement que cela a trait au rôle de chorégraphe, dont on reconnaît la signature dans l'œuvre sans qu'il ou elle y danse. Or, cette idée s'applique, selon moi, aussi au travail de l'interprète, dans l'optique où sa signature apparaîtra au fur et à mesure qu'il ou elle approfondira son rôle, en se détachant de sa propre identité pour devenir un matériau chorégraphique. On peut également attribuer cette réalité d'ambivalence au rôle de chorégraphe-interprète en alternant entre les deux premiers phénomènes, mais aussi en pensant à la trace que laisse le style de sa danse dans la mémoire de qui l'observe.

Cette notion d'absence du signataire prend tout son sens dans la *Collection numérique de signatures motrices de danseurs québécois* créée par LARtech (2010), laboratoire de recherche-crédation en technochorégraphie fondé et dirigé par les chercheurs Denis Poulin et Martine Époque, aussi fondatrice du Département de danse. Cette collection constitue un très riche exemple de signatures dans le milieu de la danse de création montréalaise. Le fait que les enveloppes corporelles soient effacées par le processus technologique concentre l'attention de l'observateur sur les

éléments caractéristiques du mouvement des artistes. Sans être distrait par les apparences corporelles, de la signature tournoyante et ancrée dans le sol de Daniel Soulières, à celle, brute et foisonnante, de Louise Lecavalier, on perçoit ce qui fonde et fait briller les diverses signatures, leurs qualités intrinsèques.

#### 1.4.2 Trois facettes d'une signature sous une double perspective

When exploring the variety of choreographic styles that currently exist, it is important to acknowledge that, rather than representing closed systems, both dancer and choreographer have the potential to influence each other's moving identities.

(Roche, 2011, p. 114)

C'est en parfait accord avec cette pensée de Roche que j'aborde cette recherche sous la double perspective du chorégraphe-interprète. La facette que j'interroge en premier plan est celle de la signature motrice. Dans *La signature de la danse contemporaine*, la danseuse et doctorante française Sylvie Crémézi (1997), dresse un bilan et présente une philosophie de la danse moderne et contemporaine scénique du XX<sup>e</sup> siècle (surtout en France et aux États-Unis). La danse y est étudiée « comme un facteur de mutation et un vecteur de sens » (quatrième de couverture), et ce, en affinité avec la notion de danse d'auteur, quoiqu'elle n'utilise pas l'expression. « Si le corps dansant est espace expressif, dynamisme énergétique, il est aussi mouvement caractérisé par ses qualités kinesthésiques et métakinétiques » (p. 20). Spécifions que la métakinésie consiste en un supposé accompagnement psychique du mouvement et est au fondement de la communication de la danse, qui se fait non pas de manière intellectuelle, mais bien par sympathie (p. 24). « Cette découverte de la substance réelle du mouvement et du geste dansé est un des traits fondamentaux concernant la danse contemporaine » (p. 20). Elle est pertinente, ici à cause de l'étude de l'image du corps dans la théorie de Gil (1989). À l'instar de Brandstetter (2011), Crémézi

aborde ce qui a trait aux conditions d'énonciation (p. 71-83), affirmant que la danse se situe entre les mots (p. 74). Enfin, paradoxalement, elle ne définit aucunement la notion de signature en elle-même ; elle définit la danse contemporaine, comme si la signature de la danse contemporaine était la danse contemporaine en soi.

La deuxième facette considérée est la signature chorégraphique. À ce propos, la chercheuse Joëlle Vellet (2009) présente un travail ethnographique s'intéressant à l'apposition de la signature d'une chorégraphe contemporaine sur le corps des interprètes durant le processus de création. En entretien d'autoconfrontation, Odile Duboc, danseuse chorégraphe française, explique ainsi à la chercheuse son processus : « en fait je ne demande pas aux gens qui sont en face de moi d'interpréter, mais je leur demande de vivre ce que je vis... » (para. 5). C'est une manière de travailler à laquelle je suis habituée et que je considère comme existentielle. Je vise, avec ce projet, une transmission plus axée sur les processus de lecture et d'écriture, en abordant ainsi le « vécu sensible de la forme » (para. 6) :

s'attarder sur l'étude du tissage des gestes et des discours lors du travail en studio dévoile ce que fait la chorégraphe pour permettre au danseur d'accéder à ce qui fonde le mouvement, et non d'en rester à la saisie de la figure - une modalité de transmission que j'ai nommée « transmission matricielle » (para. 6)

Une manière d'aborder la notion de signature chorégraphique davantage en lien avec les processus de lecture et d'écriture relève de la lecture textuelle faite par le chorégraphe pour inspirer sa création. Bernard distingue et explicite cinq modes différents de lecture chorégraphique (2011, p. 126-132) : sémantique, esthétique, poétique ou fictionnaire, pragmatique ou idéologique, et enfin rhizomatique ou machinique. Ces modes de lecture peuvent devenir des éléments importants de la signature du chorégraphe, car « lire, dans cette optique, n'est plus une opération

intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel. » (2011, p. 131) Pour ma part, j'ai un penchant apparent pour le mode poétique ou fictionnaire, catalyseur d'images.

Puis, la dernière facette de la signature considérée est esthétique. Guylaine Massoutre (2001) a abordé la signature en danse contemporaine à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle – de chorégraphes, danseurs et chorégraphes-interprètes. On y trouve implicitement l'omniprésence de ces éléments constitutifs de la signature : langage, qualification, spécificité, unité et choix propres au travail et à la personnalité des auteurs.

#### 1.4.3 Spiraler sa signature

Dans un ordre d'idées spécifiquement concentré sur la signature motrice, je me suis attardée spécialement à la mise en mouvement des spirales du corps d'Odile Rouquet (1999) qui faisait référence, comme Madden (1993) et Gil (2006), nous le verrons, à l'infini ruban de Möbius. D'autant plus que Rouquet est cofondatrice, avec Hubert Godard<sup>15</sup>, de l'AFCMD, qui est un outil très pertinent pour identifier une signature (Harbonnier-Topin, 2013). Pour passer du fonctionnel à l'artistique, la spirale permet, selon elle, une modulation des intensités, de la dynamique du mouvement, et elle est favorable à l'alternance entre la résistance aux chocs et la restitution de forces. « Elle est de ce point de vue synonyme de vie » (p. 34). « On peut parler d'état de grâce car, quand la dynamique de la spirale est là, il y a accord de la personne avec ce qu'elle est et ce qu'elle fait dans le moment présent » (p. 33). On ira ici au bout de sa posture, s'exposer à ce que l'on est (p. 39). C'est que la signature personnelle relève, selon

---

<sup>15</sup> C'est notamment par choix féministe que je mets en valeur dans cette recherche le travail de Rouquet plutôt que celui de son collègue, plus couramment cité au Département de danse de l'UQAM.

l'AFCMD, de la construction posturale de l'individu, de son ontogénèse (Harbonnier-Topin, 2013). Effectivement, Rouquet conçoit la signature personnelle comme un rapport à la gravité s'exprimant à priori à travers la simple marche. Cela rejoint à mon sens la gravité de la métaforme (Madden, 1993), qui maintient tout uni (voir p. 20).

### 1.5 Unité et unicité : apprivoiser les questionnements de recherche

« la danse réalise d'une façon tout à fait originale, l'unification du corps. »

(Gil, 1989, p. 99)

Avant d'attaquer la question centrale plus loin dans le mémoire, à savoir pourquoi l'infinitude et la postpornographie se révèlent-elles être des éléments aussi essentiels à ma signature du mouvement, je me familiariserai ici seulement avec les trois sous-questions précédemment établies. De la question centrale, j'écrirai ici seulement que je tiens au *pourquoi*, car c'est la question du *pourquoi*, dans la perspective de la métaforme, qui crée l'unité, le contexte, le sens et la cohérence.

#### 1.5.1 Une infinitude imagée, vivante et métachiasmatisque

D'abord, quelle est ma perception de l'infinitude et en quoi caractérise-t-elle ma signature ? La recherche théorique m'a amenée à identifier trois pistes significatives.

Premièrement, le lien privilégié que j'entretiens avec l'image donne à la quête d'infinitude à travers ma signature esthétique le sens d'une quête de netteté. En danse, Massoutre associe sa réflexion sous l'angle de la signature à des conceptions nettes de

l'œuvre chorégraphiée (2001, p. 168). Et en photographie (ou vidéo), l'infini est la « zone où les objets donnent une image nette », selon Rey (2005, p. 1970).

Ensuite, l'infinitude s'inscrit dans ma signature motrice, chorégraphique et esthétique en écho à ma pratique de modèle vivant. L'invention et l'incarnation de chacune des poses sont pour moi une danse microscopique. C'est la conscience du corps. C'est la *small dance* de Paxton (Gil, 2000) et le nexus de Gil, qui engendrent un travail de surfragmentation, ou de surarticulation des gestes, où chaque mouvement « se décompose dans une infinité de mouvements microscopiques » (p. 63).

Puis, à partir de mon intérêt pour la théorie des *Deux infinis* de Gil, basée, rappelons-le, sur le chiasme merleau-pontien, le raffinement de ma signature fait appel à une sensibilité particulière à la théorie chiasmatisque de Bernard (2011) : la théorie fictionnaire du sentir. Aux chiasmes intrasensoriel, intersensoriel et parasensoriel décrits plus tôt, il en ajoute un quatrième, l'intercorporéité ou le métachiasme. C'est l'acte conjuguée de ces trois chiasmes, qui dévoile le lien entre le sentir et l'imaginaire, « le moteur profond, le cœur de la danse » (p. 99). Le métachiasme de Bernard (p. 119-120) correspond, selon moi, au corps-mouvement de Gil (1989 ; 2006). En eux se rejoint la sensation d'infinitude et par le fait même, l'infinitude des signatures, motrices surtout, très près du corps.

### 1.5.2 Une signature agentique

Dans un deuxième temps, je me demandais si je pourrais créer un matériel chorégraphique incontestablement postpornographique, ou si ce concept resterait intégré à ma signature uniquement à travers mon imaginaire dansant, le médium vidéo ou l'état de performance pure. Je me posais cette question car, jusqu'à ce projet,

seuls mon travail de vidéo-danse et mon imaginaire dansant étaient, à proprement parler, postpornographiques. Où allait pouvoir se manifester la postporn ? Pour y répondre, une notion clé a émergé peu de temps avant le début du travail de terrain, très pertinente pour cet aspect de la recherche : l'agentivité sexuelle.

Ce nouveau terme représente la plus proche traduction du terme anglais *agency*, lui-même très proche du concept d'*empowerment*, bien qu'elle s'en différencie. Alors que l'*empowerment* renvoie à une subjectivité sexuelle, l'agentivité, elle, est plus englobante (Lang, 2011, p. 192). Ce qui est important d'établir, c'est qu'au sens général, l'agentivité signifie être, devenir, se sentir « agent » de son propre corps et de l'expression de sa sexualité (Lang, 2011 ; Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013). Ces auteures placent le sens, l'intentionnalité et le contexte au centre de leur conceptualisation, et pensent l'agentivité comme un axe suivant un continuum. Spécialement, parce qu'elles démontrent une plus grande ouverture à l'éventail des différentes sexualités et qu'elles ont développé ce continuum dans le cadre d'une étude de stratégies de représentations artistiques, j'ai suivi le discours de ces trois dernières auteures, dans l'article qu'elles ont co-écrit, *Images du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographique objectivante* (2013). Je retiens donc pour ce projet les stratégies plus ambiguës de leur continuum : de la remise en question des canons de la beauté à la production de manière ambivalente des codes érotiques, en passant par la (pseudo) neutralité de représentations sexuelles (p. 46), comme la nudité. Surtout, la stratégie agentique à la fois très représentative de ma pratique et la plus ambiguë de toutes, selon ces auteures, est celle de l'auto-objectivation, soit de se mettre soi-même dans une posture d'objet.

Pour revenir au milieu de la danse, le fait est que mon langage chorégraphique se fondait jusqu'alors dans cette généralité décrite par Hanna (2010, p. 213) : la danse sur scène reprend des pratiques sexuelles hors-scènes en les stylisant et les renforçant.

Il s'agit de questionner les identités sexuelles ou l'érotisme, par exemple, mais cela ne signifie par contre pas qu'il y ait pénétration d'orifices corporels. Hanna (2010) affirme donc très clairement que la danse scénique n'est pas présentée de manière a priori postpornographique, soit dans un rapport avec une sexualité non simulée, chargée et explicite. Et pourtant ses sources sur la danse et la sexualité sont incroyablement nombreuses et incluent une part très substantielle d'écrits scientifiques inscrits dans une vision prosex. Si tout art est critique et que la postporn critique la pornographie, alors une pièce chorégraphique comme *X-event* (Verrière, 2006b), présentée au Musée du Louvre et faisant une abstraction absolue des positions du corps en pornographie, serait postpornographique. Or, cet absolu processus d'abstraction présent en danse de création me fait douter. L'unique fait de s'inspirer ne me semble pas suffisant pour considérer une pièce incontestablement postpornographique, du moins, à partir des racines du concept. Ainsi, au lieu de travailler à partir d'images pornographiques, je veux m'attaquer à de l'art postporn.

Par ailleurs, la pensée féministe radicale, dans la recherche sur la danse et la sexualité, voit dans le milieu une culture phallocentrique où la femme est trop souvent oubliée (2010, p. 217), comme Lisa Ullmann, par exemple, restée dans l'ombre de Laban. Selon ma perception de la sexualité en danse, dans la culture chorégraphique, la mise en scène d'actes sexuels explicites, c'est à dire véritables, non-simulés, telles une masturbation ou une pénétration, semble réservée aux créateurs hommes. Au Québec, on ne peut passer outre l'iconoclaste artiste du corps à la carrière internationale Marie Chouinard. Toutefois, quoique je reconnaisse le caractère exceptionnellement audacieux du traitement de la sexualité dans son travail chorégraphique, je reste encore sceptique quant au caractère explicite – et non pas illusoire, imagé, suggéré, sublimé – des actes sexuels qui y sont représentés. Ce caractère est ambigu et controversé dans la littérature. Par exemple, en référence à un de ses premiers solos, *Marie Chien Noir*, créé en 1982, Howe-Beck (2015) écrit qu'il « comporte une

séance de masturbation » alors que Garon (Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, 2006) écrit que l'artiste a été la première à « simuler longuement la masturbation ». Pour moi, cette contradiction démontre qu'il n'est pas question chez Chouinard de la « dimension ontologique de la promesse pornographique » (Bourcier, 2005a, p. 379). Quoi qu'il en soit, c'est la sensualité érotique de certaines de ses œuvres, tel que *L'Après-midi d'un faune*, créé en 1987 (Compagnie Marie Chouinard, 1989), qu'elle assume à l'écrit. Quoi qu'il en soit, après avoir associé à Chouinard la puissance de l'érotisme, c'est à Dave St-Pierre que Vaccarino (2017), comme tant d'autres, associe la vulgarité du pornographique. Et quoi qu'il en soit, par la production de manière ambivalente des codes érotiques, scandaleux à cette époque, Chouinard a développé une signature agentique... mais lui attribuer une signature postpornographique serait excessif et de toute manière anachronique, puisque sa période la plus subversive précède l'émergence du mouvement postporn.

Alors, je reviens sur le constat d'Hanna (2010). Pour ma part, j'ai vu et eu vent de pénétrations corporelles, anales, avec des objets dans des œuvres chorégraphiques dirigées par des hommes, mais jamais dans des propositions dirigées par des femmes. Je me demandais donc, dans l'optique de la création d'une signature agentique, si une pénétration, sans intention d'excitation sexuelle mais réelle, pourrait être faite, dans un contexte de présentation de danse, spécifiquement par une auteure femme.

### 1.5.3 Une consubstantialité hypothétique

Troisièmement, je m'interrogeais quant aux façons selon lesquelles l'infinitude et la postpornographie interagissent avec ma signature. Un des points de rencontre entre l'infinitude et la postpornographie se situe, pour moi, dans la transgression, l'autotransgression, l'autocritique, le dépassement de ses propres limites. Pensées

ainsi, l'infinitude et la postpornographie dans l'art deviennent des réalités invitant à l'actualisation. Également, l'inventivité en situation de représentation ainsi que la résistance à l'autocensure deviennent des moyens d'outrepasser toute définition et toute représentation. C'est ce que je tente de faire avec ma signature du mouvement. D'ailleurs, un sens semblable émerge quant à la signature motrice. En réaction à la « quête de perfection » de Duboc (Crémézi, p. 32), « certains danseurs qualifient [sa] demande d'« obsessionnelle » et disent 's'autocensurer' dans leurs propositions » (Vellet, 2009, para. 2). C'est une sensation souvent exprimée et que j'ai moi-même ressentie. La postpornographie, inscrite dans une vision anticensure, peut répondre selon moi, au besoin d'une interprète d'outrepasser ce phénomène d'autocensure lié à sa propre signature motrice, ou aux contextes sociaux et culturels.

Somme toute, un aspect très important de la problématique m'est apparu chez Gil (2006), lorsqu'il interroge le lien entre l'infinitude et la sexualité du corps paradoxal. L'ouverture du corps en renversant et projetant l'intérieur vers le dehors le transforme en espace du corps. L'agencement désérotise la danse, ou la chorégraphie s'imprègne d'érotisme. Ici, je considère l'érotisme en tant que matière, contenu chorégraphique. Et la forme est d'une grande importance dans ce mémoire. Ceci m'amène à :

Parler de forme et de contenu à propos de la chorégraphie contemporaine [ce qui] revient en fait à parler de matière interchorégraphique, de silence, de vie où se concentre l'énergie prête à se déployer à travers les flux corporels -mais qui a aussi donc partie liée avec l'infini- et qui fascine. (Crémézi, 1997, p. 26)

En somme, à partir de l'idée d'infinitude comme condition même du mouvement dansé (Gil, 1989 ; 2006) et de thème apparaissant toujours en danse contemporaine comme un « projet consubstantiel au mouvement » (Crémézi, 1999, p. 43), j'émet l'hypothèse suivante. La postpornographie, en tant que thème, serait consubstantielle à ma signature du mouvement, qui, elle, est toujours infinie.

## CHAPITRE II

DÉMARCHE DE CRÉATION ET MÉTHODOLOGIE :  
DE L'AUTOPOÏÉTIQUE À LA DISTANCIATION

[...] un lieu de construction de savoir, de développement d'idées et d'élargissement de la conscience. (Laurier et Gosselin, 2004, p. 168)

À l'égard de l'élaboration de ma problématique et de mon cadre théorique, voici la forme que j'ai donné à mon projet, pour répondre à ma question de recherche, qui est, rappelons-le : Pourquoi l'infinitude et la postpornographie se révèlent-elles être des éléments aussi essentiels à ma signature du mouvement ?

Globalement, je désirais concevoir *Signé ∞Post-X∞* sous la forme d'un diptyque<sup>16</sup>. Celui-ci devait être composé de deux études qui entremêleraient chacune des éléments de l'infinitude et de la postpornographie. J'entremêlerais projections vidéos et pure chorégraphie. Je chorégraphierais un solo pour moi-même ainsi qu'un solo pour l'interprète Juliette Pottier-Plaziat. Pour s'inscrire dans la lignée de la danse d'auteur, ces deux essais allaient évidemment être des créations originales, et la collaboratrice allait participer au processus de création. L'essai que j'allais interpréter explorerait naturellement davantage le corps subjectif ; celui interprété par Juliette, le

---

<sup>16</sup> La durée des essais devait être de 10 à 15 minutes chacune, mais restait indéterminée. Le processus de création s'échelonnait sur 160 heures réparties entre novembre 2016 et février 2017, et se terminerait par une présentation sur invitation du diptyque chorégraphique en fin de processus. Le calendrier et les lieux restaient à être convenus avec la collaboratrice et les directrices du mémoire.

corps objectif, puis le corps-mouvement et la rupture de la dichotomie objet/sujet allaient être étudiés dans les deux essais et à travers la matière interchorégraphique. En d'autres termes, il allait s'agir de s'attacher au niveau de l'étant irradiant et de ce qui constitue le sentiment kinétique, la logique motionnelle, l'unité de création : expériences intellectuelles, psychiques, sensorielles, rythmiques, énergétiques... (Crémézi, 1997, p. 26)

L'essentiel du projet a été réalisé comme prévu, mais, en cours de processus, certains ajustements se sont révélés incontournables et les éléments nécessitant d'être précisés l'ont été. Ainsi, le nombre d'heures total de la recherche a augmenté à 190 heures grâce à un accès bonifié à la chambre anéchoïque<sup>17</sup>. Le travail avec les projections et la nature des locaux du Département de danse ont influencé le moment des répétitions, qui ont été réalisées davantage en soirée pour favoriser la projection d'images. La durée des essais a été allongée à une vingtaine de minutes chacune, pour une question de nexus. Puis, par considération pour l'état de réceptivité du spectateur, l'ordre de la présentation des solos a été inversé. De même, j'ai arrêté le choix de la date de présentation sur le 8 mars, l'inscrivant dans le cadre de la Journée internationale de la femme, dont le thème et l'image, au Québec, s'inspiraient cette année de l'infini.

## 2.1 Autopoïétique d'une autre nature

[...] la création est une production qui compromet son auteur.  
Comme si l'unicité singulière et « personnelle » de l'œuvre

---

<sup>17</sup> Avant de poursuivre, précisons que la chambre anéchoïque est une salle spécialisée coupée de tout son extérieur, et, surtout, dont la matière et la forme constitutives font en sorte que tout son est absorbé, qu'il ne peut y exister aucun écho. À mon grand bonheur, les premières séances y ont été révélatrices et le Département de musique a accepté d'offrir au projet un total de 30 heures. Elles ont été réparties sur toute la période de création en douze séances. Juliette a participé à quatre d'entre elles.

rejaillissait sur son créateur, pour le singulariser lui-même dans une sorte de responsabilité. L'œuvre porte la marque de son auteur, et l'auteur porte la marque de son œuvre. On comprend qu'il ne s'agit pas d'expression : l'auteur est moins exprimé que compromis par son œuvre. (Passeron, 2010, p. 585)

Comme mentionné en introduction, la posture autopoïétique allait de soi pour cette recherche. À ce propos, j'ai adopté la posture poïétique proposée par Passeron (2000 ; 2010), qui se rapproche clairement de ma méthode habituelle de travail. C'est qu'elle fait fortement écho à mon appropriation du concept de signature. Entre autres, je désirais rechercher encore, durant ce processus de création, l'avènement de l'œuvre à l'existence – auquel Passeron fait référence. Puis, partant du fait que, comme l'établit cet auteur, la création est la production d'un objet singulier qui fait partie de notre vie, je ressentais le besoin de m'attarder tout spécialement à renouveler ma pratique en me concentrant sur l'équilibre entre l'œuvre et l'auteur.

Cela dit, à titre d'auteure participant à la recherche-crédation, je dois parler plus précisément d'autopoïétique. Selon Laurier et Gosselin (2004), la création artistique, non plus lieu d'expression, devient avec cette posture lieu de construction de savoir, de développement d'idées et d'élargissement de la conscience. Plus spécialement encore, il existe, selon ces auteurs, plusieurs modes d'autopoïétique, et je m'identifie à ce qu'ils décrivent comme le cinquième et dernier mode de recherche en pratique artistique : l'autopoïétique d'une autre nature. Ce cinquième mode survient lorsque le terrain de la pratique représente, pour un artiste, un lieu de réflexion où tous les sujets peuvent être objets de pensée. Plutôt que de développer une vision sur sa propre discipline, l'artiste désire théoriser autour d'une idée qui ne relève pas directement ou exclusivement du domaine artistique.

[Des] praticiens-chercheurs du domaine de l'art veulent eux aussi discourir sur des sujets de toutes sortes, cette fois-ci à partir de leur

point de vue d'artiste. [Le] chercheur tire également parti de son immersion dans une pratique; toutefois l'objet de son étude n'est pas la pratique elle-même ni ce qui en résulte. Il s'agit d'un objet d'une autre nature, objet intéressant le plus souvent les champs de la philosophie, de la sociologie ou de la psychanalyse. (p. 178)

Cette façon d'aborder la recherche-crédation correspond parfaitement à la démarche artistique que je développe dans ce mémoire. Je la trouve très stimulante sur le plan de l'imaginaire et pour la pleine reconnaissance de l'artiste en danse. C'est dans cette optique que j'ai approfondi tout au long de mon parcours les liens entre l'infinitude, la postpornographie, et la signature du mouvement comme moteurs de recherche et éléments clés réflexifs. Aussi, j'ai choisi une collaboratrice qui travaille également l'art de l'intérieur et je l'ai amenée à explorer avec moi cette posture en me partageant ses réflexions et ses interrogations en ce qui a trait à ces trois concepts.

Finalement, cette démarche métaphénoménologique de la création (voir p.15) est aussi, dans une certaine mesure, euristique. En effet, « [en] plus de l'aller-retour entre les pôles expérientiels et conceptuels, [elle] est également caractérisée par une certaine récurrence des opérations traduisant son caractère plus spiralé que linéaire » (Gosselin, 2006, p. 29), caractère qui définit ma signature motrice, chorégraphique et esthétique. De plus, pour trouver ce qui cherche à se faire jour en moi, je reconnais que, comme Lancry l'écrit (2006, p. 10), je travaille ma nuit et qu'elle me travaille en retour. En d'autres mots, je crois en la force de transformation de l'art.

## 2.2 Approfondir l'expérience anéchoïque

Comme première stratégie de création, j'ai consacré une partie de cette recherche à une expérience en chambre anéchoïque dans le but d'y puiser une nouvelle

conscience de la signature, plus proche des concepts de signature motrice (LARtech, 2010) et de signature kinésique (Poulin, 2010). Alors qu'en 2009, j'ai pu bénéficier d'une résidence de création de 150 heures dans la chambre semi-anéchoïque du Cégep André-Laurendeau, j'ai pu cette fois faire l'expérience d'une chambre pleinement anéchoïque, celle du Département de musique de l'UQAM<sup>18</sup>?

Dans ces conditions, en 2009, je me concentrais sur le raffinement du rythme spécifique à mon langage dansé pour approfondir ma pièce « *J't'ventre T'emb* », aussi fondée sur une thématique sexuelle. Or, à travers cette recherche de nature temporelle, j'ai aussi découvert un autre rapport au corps. J'ai été surprise par des sons de ma corporéité dansante que je n'avais jamais entendus auparavant, provenant de ma respiration et de mes articulations en mouvement. Comme mentionné, cette fois-ci, j'ai voulu aborder l'expérience de la chambre anéchoïque avant tout du point de vue de la corporéité de ma danse plutôt que du point de vue de sa musicalité. Je m'attendais à littéralement entendre, et donc percevoir autrement, des sons de mon corps plus profonds encore, par exemple, celui du battement de mon cœur ou de ma pression artérielle. Seule et avec ma collaboratrice, dans l'infinie petitesse du mouvement, j'ai donc voulu explorer ces éléments de la signature motrice : la posture, l'attitude et la respiration de l'organisme. D'ailleurs, le mouvement y a été encore plus minimaliste qu'anticipé. La chambre a donné lieu à de longs moments d'immobilité et de quasi-immobilité, souvent sous la forme d'états méditatifs préconisant l'écoute du corps. Ainsi, j'y ai exploré plus qu'anticipé la dimension infinie ou zéro du mouvement (Madden, 1993), la primauté de la réponse gravitaire (Harbonnier-Topin, 2013) et la conscience du nexus du corps et du nexus chorégraphique (Gil, 2000).

---

<sup>18</sup> Alors que la chambre semi-anéchoïque est pourvue d'un sol traditionnel, la chambre anéchoïque, elle, est dotée d'un sol identique aux murs et au plafond, par-dessus lequel un simple grillage métallique nous permet de circuler. Cela a contribué à l'aspect minimaliste du matériel qui y a été généré.

### 2.3 Concrétisation d'une infinitude

Comme nous l'avons vu plus haut, j'ai découvert et approfondi, seule, au Performing Arts Forum, le caractère infini de ma signature chorégraphique. Entre autres choses, j'y ai moi-même développé un système de mise en mouvement fondamentalement inspiré par le symbole de l'infini, soit le  $\infty$ . Comme deuxième stratégie, ici, j'ai décidé de perfectionner ce système, et ce, toujours en tant qu'outil méthodologique pour débiter les séances de travail et nous recentrer en situation de chaos durant le processus. En voici une description détaillée, tel qu'il était au moment de débiter le terrain de la pratique<sup>19</sup>.

Il suffit d'abord de tracer de manière excessivement répétitive, mais riche en variations, avec le corps, le symbole mathématique de l'infini, soit  $\infty$ , qu'on appelle communément en danse, « la forme de 8 ». On entame l'exercice en traçant cette forme, sous la forme d'un patron au sol, avec son corps marchant, se connectant à son rapport gravitaire, et ce dans une infinité de directions et de dimensions afin de visiter l'entièreté de l'espace. Dans une optique de renversement, on commence cette marche en reculant, puis, dans une perspective temporelle, on alterne la marche en reculant et en avançant, abordant des sensations liées au passé et à l'avenir.

En ajoutant davantage d'attention sur sa corporéité, sa respiration, ses sensations, sa posture et la mouvance continuelle de sa relation à l'environnement, on atteint par la suite la dimension zéro et infinie de Madden (1993, p. 19). C'est le *flux se formant*, cette conscience de l'existence d'être au monde. Puis, quand le corps trace la forme de l'infini dans un espace dont le centre est vide tout en gardant le regard balayant

---

<sup>19</sup> J'ai opté pour l'utilisation de la 3<sup>e</sup> personne du singulier car il s'effectue mieux seul, et car je l'avais alors déjà transmis à deux interprètes : Sarah Lefebvre, à Montréal, et Renae Shadler, à Melbourne.

l'horizon, il se produit un phénomène paradoxal, contradictoire, que je décris comme suit. Son environnement se rapproche et s'éloigne simultanément de lui. Alors qu'il effectue une première boucle, le corps perçoit son environnement se rapprocher de lui du côté extérieur de la boucle et, à la fois, s'éloigner de lui du côté intérieur de la boucle. À mi-chemin, au point central du symbole, les pôles s'inversent dans le corps de sorte que les perceptions du proche et du lointain, conservant le même rapport à l'intérieur et à l'extérieur de la figure tracée, sont inversées dans le corps pour la durée de l'autre boucle. Cette simultanéité du rapprochement et de l'éloignement peut être, grâce au processus de répétition, vécue d'une manière extrême où le proche s'intériorise et le lointain s'extériorise, infiniment. Le danseur entre alors dans un tout autre espace, où se confondent intériorité et extériorité. Se révèle alors la 6<sup>e</sup> dimension de Madden, soit la dimension de l'enveloppant et du transformant, représenté par le symbole de l'infini.

Ensuite, le danseur franchit une nouvelle étape en se recentrant encore davantage sur sa corporéité. Il s'agit de continuer à tracer le symbole, mais en engageant progressivement l'ensemble des parties de son corps, sculptant ainsi l'espace externe. De manière très fluide, il le fera dans une kinesphère de plus en plus restreinte, jusqu'à le tracer imaginativement dans le corps plutôt que dans son environnement, sculptant ainsi l'espace interne. L'exploration touche alors à la mise en mouvement des spirales du corps, comme l'a théorisé Rouquet (1999). Puis, mon système de mise en mouvement ouvre la voie à un instant d'immense liberté d'improvisation. C'est alors que la métaforme de Madden touche à son plein potentiel. De là, on diminue l'ampleur des gestes de plus en plus, jusqu'à atteindre une immobilité complète. Ainsi s'achevait mon système<sup>20</sup> (voir Annexe A).

---

<sup>20</sup> Je prévoyais que cet exercice de mise en mouvement durerait de 10 à 45 minutes. En tant qu'interprète, pour me réchauffer seulement, je comptais l'enchaîner en 10 à 20 minutes. Je prévoyais une durée de 20 à 45 minutes pour les moments où je le transmettrais à Juliette. Puis, j'avais planifié des blocs plus longs lorsque je travaillerais seule, comme chorégraphe-interprète, pour continuer à faire évoluer cet outil exploratoire d'une répétition à l'autre, afin d'en raffiner l'utilisation et la

Concrètement, en me basant sur mes expériences antérieures, je planifiais utiliser ce système en tant qu'échauffement, comme un outil de mise en mouvement servant à rendre l'artiste plus ouvert et plus disponible à ma démarche de création. Toutefois, j'ai réalisé très tôt dans le processus que le corps nécessitait une autre forme d'échauffement, précédant l'expérience de mon système, et qui soit plus proche de la notion de signature personnelle. De même, j'ai pris conscience que ce système inspiré de l'infinitude, quoiqu'il entre dans le mouvement avec douceur, dépassait la notion d'échauffement. Je le considère plutôt comme un outil méthodologique faisant partie intégrante de mon processus de création. Notamment, ce changement de perspective s'appuie sur le fait qu'il restait dans les représentations, tout comme en 2012, du matériel gestuel développé à l'intérieur de ce système. En quelque sorte, la création finale a pris forme à partir de l'exploitation et de la transformation du système. Finalement, voici les principales transformations que je lui ai apportées. Dorénavant :

- 1) Je l'entame avec la dimension zéro et infinie de Madden (1993)
- 2) J'imagine le vide de Gil comme l'univers d'avant le Big Bang, tout concentré
- 3) Je place l'image de cet univers en mon centre, dans mon utérus
- 4) Dans un esprit de renversement des habitudes motrices, j'aborde l'espace en reculant vers la gauche et en tournant dans le sens antihoraire
- 5) Je porte ce vide/univers/centre en moi, et me laisse porter par lui à la fois
- 6) J'accorde plus d'attention au rapport à la gravité et à la liberté de mouvement
- 7) Et, immobile, je laisse le système poursuivre son mouvement dans ma pensée

C'est dans le travail qui suit, lequel concerne davantage la composition chorégraphique, le travail de répétition et la représentation, que j'aborde pleinement la théorie des deux infinis de Gil (1989). Effectivement, c'est à ce moment seulement

---

théorisation que j'en fais. Globalement, ma planification était réaliste dans le sens proportionnel de la répartition du temps alloué à chacun de ses contextes. Cependant, en réalité, j'ai alloué plus de temps que prévu à chacun de ces contextes, jugeant que cela me permettrait de mieux approfondir le travail.

que j'intègre à mon travail l'utilisation de la caméra, remplaçant le miroir de sa théorie, et sur lequel je reviendrai. Aussi, c'est dans la perspective du chorégraphe-interprète que cette théorie a le plus de sens pour moi. Le corps-référent objectivé, que l'on voit, correspond davantage à celui de l'interprète, mais fait davantage appel au rôle du chorégraphe. L'image du corps subjectivée, que l'on imagine, correspond davantage à celui du chorégraphe, mais fait davantage appel au rôle d'interprète. Puis, le corps-mouvement, entre les deux, se manifeste dans la relation s'établissant entre le chorégraphe et l'interprète, ou à l'intérieur même du chorégraphe-interprète.

À travers ma démarche de création, je considère que mon appropriation de l'infini esthétique (Valéry, 1934/1960) et du nexus du mouvement et de la composition (Gil, 2010), leur logique propre (voir p. 21), mettent naturellement ma signature en lumière. Ils sont si sensibles et variables, si propres à chacun, qu'ils reflètent automatiquement, selon moi, l'identité de l'artiste. Quant à l'esthétique du *non-finito* (Souriau, 2010), elle est reflétée dans mon langage chorégraphique par mon goût pour l'improvisation et l'inventivité en état de performance, ainsi que pour la désacralisation de l'art. J'aborde l'infinitude de la métaphore parce que bien que j'aie une tendance à explorer davantage la composante de l'effort que celle du corps, je cherche toujours d'abord et avant tout à donner un sens à ce que je fais. Naturellement, ma signature motrice et chorégraphique est en affinité avec la quasi-articulation et la surarticulation du corps selon Gil (p. 60-64). En effet, il existe une infinitude de façons d'articuler son corps dans un simple mouvement, le sens du geste est totalement univoque, et « [la] conscience du corps [devient] un univers de petites perceptions. » (p. 77) Mais, plus encore, je cherche l'infinitude avec le corps de Möbius décrit par Gil (2006), qui referme les orifices majeurs du corps, tel que le vagin, et ce, tout en performant le *Public Cervix Annonce* (Sprinkle, 1998), qui ouvre au contraire le sexe féminin. Là réside probablement l'aspect le plus paradoxal de cette recherche-crédation.

## 2.4 Paradigme féministe et stratégies postpornographiques

Pour répondre à ma sous-question de recherche concernant la forme postpornographique qu'allait prendre mon matériel chorégraphique, ma méthodologie sexologique était encore plus intuitive que celle liée à l'infinitude. Je voulais vérifier, dans mon terrain de pratique, si la postpornographie, qui est présente en arts visuels et en performance, constitue un impensable en danse, si la présence réelle des corps changeait les repères postpornographiques, ou si la coexistence entre une danse d'auteure et des actes sexuels explicites non-simulés était réellement possible. Pour ce faire, j'ai eu recours « [...] à la forme de la performance pour agir sur le dispositif de production du regard et des savoirs » (Bourcier, 2005a, p.380)

Ce qui était clair à mon esprit, c'était qu'après avoir exploré la dimension postpornographique de mon travail via un acte d'autopénétration avec une clé en France (2012) et une arme-jouet à Singapour (2015), j'avais ce vif désir, voire ce besoin viscéral. C'était celui de m'inspirer du célèbre *Public Cervix Announcement* de Sprinkle (1998) en incluant à mon exploration en tant que chorégraphe-interprète le travail avec un spéculum. Parallèlement, je voulais m'inspirer de son *Bosom Ballet* pour la création du solo de Juliette. Mon intuition méthodologique était juste en ce sens que j'ai poursuivi cette voie tout au long du processus de création et qu'elle a nourrit mon travail. Or, il y a aussi eu un renversement de situation dans le cœur même du processus de création. Plutôt que de m'inspirer de ces performances, il s'est avéré fondamental de me les approprier, ce que j'ai fait, donc, par citation.

En parallèle à la littérature, je me suis d'une part référée aux photographies du livre *Post-Porn Modernist* (Sprinkle, 1998), pour les deux solos (voir Annexe B). D'autre part, nous avons travaillé avec deux vidéos du *Bosom Ballet*. Le premier est celui représentant officiellement la performance (Sprinkle, s.d.), visiblement une des

premières versions. Le second est une performance plus récente de Sprinkle (2014). J'ai choisi de travailler avec deux versions pour mieux cerner sa signature du mouvement, en observant ce qui apparaissait dans les deux vidéos, que je conçois comme de la matière qui subsiste à la chorégraphie, qui est donc interchorégraphique.

Je visais l'écriture d'une véritable danse postpornographique et il s'avérait cohérent, pour ce faire, de transposer la démarche agentique de Sprinkle (1998) dans mon processus créatif. Pour le *Bosom Ballet*, j'ai opté pour une stratégie à l'agentivité plus ambivalente critiquant les codes de l'érotisme d'une manière plus subtile (Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013). J'ai aussi cherché à intégrer l'humour à *XX*. Pour *XXX*, j'ai misé sur la rupture de la distinction entre les sphères publique et privée. Dans les deux essais, j'ai utilisé, comme laboratoire d'expérimentation (Borghi, 2013, para. 19), notre corps non-normatif pour le milieu de la danse d'auteur contemporaine, aux attributs féminins particulièrement marqués, alors que la tendance est davantage à l'androgénie et à l'asexualité. J'ai fait un travail de fragmentation, mais surtout, de renversement des rapports sujet/objet (Bourcier, 2005), dans les deux études. Finalement, il était très important pour moi de transformer la sexualité en aspect expérimental du mouvement et en création artistique<sup>21</sup>.

## 2.5 Corps-mouvement et captation vidéo

La quatrième stratégie pour repenser ma signature du mouvement donc, a été l'utilisation, comme à mes habitudes, du médium vidéo. Il était essentiel à ma démarche, tout au long du processus. Il me permettait d'approfondir ma sensibilité à l'égard de la théorie des deux infinis de Gil (1989), en remplaçant le miroir dans sa

---

<sup>21</sup> Ainsi, la présente étude s'est attachée à des représentations de sujets obscènes, sans intention d'excitation sexuelle, destinés à un public et élaborés avec une préoccupation artistique.

théorie par la caméra, ce qui l'actualisait, par le fait même. Cela, en me permettant un regard extérieur et le raffinement de mes aptitudes autocritiques à l'égard de mon travail. Je tenais à utiliser la caméra de deux manières distinctes. D'abord, comme outil servant à la collecte de données, mais plus encore, comme outil exploratoire servant spécifiquement mon processus de création. Puis, en écho à la théorie de Gil, et en continuité avec mon enregistrement par caméra du point de vue de l'interprète (Australie, 2015), j'ai décidé de travailler, pour la première fois, avec une caméra subjective. J'ai à cet effet utilisé une caméra d'action spécialement conçue pour être portée en mouvement, et différents accessoires servant à la manipulation et la variation des points de vue. Ainsi, j'ai travaillé avec deux caméras : une caméra objective et une caméra subjective<sup>22</sup>.

Comme prévu, dans ce dispositif, les deux caméras ont servi d'une part, à la collecte de données, et d'autre part, comme témoins du matériel en devenir. Inspirées par le chiasme intersensoriel impliquant le sens de la vue, que la chorégraphe Odile Duboc exprime si bien en parlant des paupières sur tout le corps (Vellet, 2009), nous avons exploré différents positionnements de la caméra d'action sur le corps dansant. À l'aide de projecteurs, nous avons aussi visionné le mouvement des corps en direct. Puis, pour cerner de manière optimale le corps-mouvement de Gil, central dans ma signature du mouvement, j'ai fait converger sur une même surface les deux images, objective et subjective. La recherche a ainsi fait émerger la création d'un dispositif consistant en une boucle de rétroaction vidéographique fusionnant des captations en direct objectives et subjectives et se répétant infiniment. Enfin, j'ai choisi de placer la caméra objective à la hauteur des yeux du public et d'intégrer pleinement la caméra d'action au dispositif scénique, en tant qu'accessoire.

---

<sup>22</sup> Une troisième caméra a été utilisée à des fins d'archivage uniquement.

Puis, pour développer un nouveau pouvoir autocritique face à mon matériel dansé, je comptais visionner simultanément sur ordinateur les captations objectives et subjectives du matériel chorégraphique afin d'observer le corps-mouvement de Gil. Je comptais le faire régulièrement, entre les répétitions et les enchaînements, pour favoriser l'évolution du matériel. Par lourdeur technique et par envie d'optimiser le temps de studio, j'ai décidé de les visionner simultanément seulement à travers les projections du dispositif, à même le processus de création en studio. J'ai appliqué ce mode de visionnement simultanée en dehors du studio, durant la période d'analyse.

Porter mon attention sur le corps-mouvement était vital pour moi. Pourquoi ? Parce qu'«exploiter *prioritairement* sa propre poétique immanente à sa seule praxis sensorielle» (Bernard, 2001, p.100), contrairement à la subordonner à d'autres disciplines artistiques, est justement ce qui rend la danse infinie. C'est pour cette raison que j'abordais la production d'image comme un outil servant la danse, et non l'inverse. Paradoxalement, je visais le concept d'anticorps que Bernard lie à la corporéité (2001, p. 24) afin d'approfondir ma quête d'effacement de l'image du corps au profit de l'accentuation de son mouvement. En refusant le concept traditionnel de corps, je me concentrais sur sa mouvance. Et cette attitude de refus était davantage en phase avec le concept de la *post porn*, particulièrement subversif par rapport au corps. « Ainsi, le refus théorique du concept traditionnel de «corps» est bien une réaction et une protection immunitaire contre la vision philosophique que ce concept véhicule, bref un véritable «anticorps» au double sens du mot. » (p.24)

Cela dit, la problématique se construit autour de mon intuition que le chemin pour parvenir à repenser ma signature du mouvement est de me consacrer à la recherche du plaisir kinesthésique qui vit au cœur de la danse, cette impression absolue d'un déploiement esthétique du mouvement dans l'espace/temps, et qui ébranle mon lien avec le monde. Autrement dit, j'ai souhaité me concentrer sur ma signature motrice.

Ainsi, cette recherche en est une uniquement qualitative, dont les données principales sont celles du corps en mouvement. Or, en affinité avec les facettes chorégraphique et esthétique de ma signature, j'ai également collecté des données relatives à d'autres disciplines artistiques et à l'imaginaire. Puis, concentrer le projet sur la corporéité fait sens en regard de l'infinitude dansée, mais aussi en regard de la postpornographie. Pourquoi ? Parce que comme l'établit d'emblée Hanna (2010, p. 212), ce qu'ont en commun la danse et la sexualité est le fait qu'elles utilisent toutes deux le corps humain comme instrument en impliquant un langage qui dirige le corps vers le plaisir.

## 2.6 Interchorégraphie et optimisation de la distanciation

Comme mentionné, vu la posture autopoïétique que j'ai adoptée, la principale limite de cette recherche était celle concernant la distance me séparant de ce qui a été présenté. Notamment, l'étude n'a abordé que la perspective d'une chorégraphe-interprète en danse d'auteure ; aucun autre rôle lié à la discipline n'a été étudié.

Pour viser une distance optimale entre le résultat créatif et la chercheuse que je suis, une piste fondamentale que j'ai empruntée est l'étude de l'interchorégraphique (Crémézi, 1997). J'ai un regard plus objectif sur ma signature en dégageant ce qui réapparaît d'un essai chorégraphique du diptyque à l'autre, que si j'avais créé une seule et plus longue proposition. Cette idée d'interroger ce qui vit et se meut entre chacun des essais m'amènera à devoir installer en général une plus grande distance entre ce qui est représenté et les artistes qui le créent.

En ce qui a trait à la collecte et l'analyse des données, j'ai choisi, en premier lieu, l'observation du mouvement sur le terrain et à partir de captations vidéos objectives

et subjectives. Je me suis servi de mes connaissances relatives à la primauté de la réponse gravitaire de l'AFCMD, de la catégorie de la Forme du LMA, et du langage chorégraphique. En second lieu, j'ai tenu comme j'en ai l'habitude un carnet de pratique, et créé un système de couleurs et une organisation spatiale afin de mieux m'y repérer lors de l'analyse (voir Annexe C). En dernier lieu, j'ai opté pour une dynamique d'expérience partagée avec ma collaboratrice. Comme Hanna le soulève, le plus important danger méthodologique lorsqu'il est question de danse et sexualité, est celui de généraliser son expérience et son savoir sensuel sur les autres (2010, p.214). Je suis restée hyper sensible à cette mise en garde en évitant de prendre pour acquis que ma propre expérience de la sensualité est aussi vécue par l'autre. Puis, lors de l'analyse, j'ai cherché ce qui vibre le plus intensément à l'égard de mon but, mon objectif, ma question et mes sous-questions de recherche. J'ai cherché les convergences et les divergences entre les concepts, qui étaient les plus récurrentes et significatives. Bref, j'ai cherché à donner un sens à ce qui émergeait.

Enfin, la collaboratrice que j'ai invitée à prendre part à ma recherche est une artiste professionnelle. Elle a une pratique d'interprète et répétitrice en danse, de modèle vivant et d'artiste dans le milieu de la performance burlesque. Dans un esprit de respect de la corporéité, je l'ai invitée à participer à mon processus de création car j'observe chez elle une signature motrice présentant des affinités avec la mienne, surtout à travers sa qualité de présence dans ses immobilités. Aussi, afin de pouvoir questionner avec profondeur ma recherche au caractère très sensible, il m'était essentiel d'inviter une collaboratrice dont la démarche en danse inclue déjà une dimension sexologique, et qui, de plus, s'identifie à cette approche prosexue, est ouverte à l'étude de la postpornographie. Et elle était intéressée par ma perception de l'infinitude et par ma signature virtuelle. Tout cela faisait de Juliette Pottier-Plaziat un choix très pertinent (voir Annexe D).

## CHAPITRE III

### ANALYSE DES RÉSULTATS OU UN RENOUVÈLEMENT FÉMINISTE ET MÉTA-ARTISTIQUE

« un autre corps, un corps vécu comme pure énergie en mouvement. » (Gil, 1989, p. 103)

Comme affirmé précédemment, j'ai approché mon terrain de recherche avec le désir de trouver des pistes de réponses à la question : Pourquoi l'infinitude et la postpornographie se révèlent-elles être des éléments aussi essentiels à ma signature du mouvement ? Pour en faire un portrait juste, je vous exposerai mes découvertes concernant d'une part, la conscience, le processus de création et la forme finale du diptyque, et d'autre part, chacune des trois sous-questions, et la question de recherche.

#### 3.1 Une nouvelle corporéité de la conscience : les sons du mouvement de la réflexion

Dès la première séance en chambre anéchoïque, réflexive et quasi immobile, j'ai été fascinée, subjuguée, complètement happée par la découverte des sons internes inattendus d'une partie de mon corps : l'intérieur de ma tête. Le son des craquements des cervicales causés par l'inspiration m'a rapidement menée à prendre conscience des frottements à la base du crâne, soit de l'articulation entre les condyles occipitaux et les facettes de l'atlas. Puis, j'ai pris contact pour la première fois avec des sons

aigus situés à l'arrière et sur les côtés de ma tête, qui me semblaient alors provenir des articulations entre différents os du crâne, mais que je crois plutôt, en fait, provenir des méninges. J'ai ensuite entendu des sons plus graves et diffus, qui me semblaient provenir de l'encéphale même, des hémisphères du cerveau. Finalement, de nouveaux sons m'ont fait prendre conscience de la zone de mes oreilles internes : un crépitement aigu, électrique, et le son du mouvement du liquide responsable de l'équilibre, continu et sourd, son pour lequel je n'ai pas trouvé de terme précis, mais me rappelant la sensation d'avoir la tête submergée d'eau (Carnet de pratique, 22/12/2016).

C'est dans l'écriture de Gil que j'ai trouvé un discours scientifique, philosophique plus précisément, substantiel et correspondant à cette expérience. Selon lui, chez le danseur, la conscience embrasse tellement le corps que la « moindre oscillation du corps s'accompagne d'un mouvement correspondant de la conscience ». (2006, p. 9) Une porosité se crée. L'oscillation du corps et le mouvement de la conscience appartiennent l'un à l'autre. En somme, « de conscience du mouvement, [la conscience du corps] tend à devenir pur mouvement de conscience » (2000, p. 106).

L'expérience de la chambre anéchoïque m'a ainsi également permis d'approfondir mon intégration de ce qu'est la conscience selon Madden (1993, p. 7), dont la première intention, le premier but, est le fait d'être consciente de sa propre conscience et du monde, pour arriver à se connaître elle-même à travers son interaction avec le monde. L'analyse de ma pratique confirme cette affirmation : non seulement la connexion entre le corps et l'esprit repose sur le mouvement, mais elle est mouvement (p. 7). De plus, depuis cette expérience, j'ai entendu de nouveau certains de ces sons que j'y avais découverts, mais dans mon quotidien. Ils avaient toujours existé. C'est donc non seulement une expérience que j'ai faite, mais l'expérience d'une prise de conscience (voir Annexe E).

### 3.2 Signé $\infty$ Post-X $\infty$ : Processus et finalité

#### 3.2.1 XX

D'abord, la création de XX (voir Annexe F) a véritablement été une expérience de transmission de ma signature à partir de ses fondements. C'est que je la transmettais à une interprète n'ayant jamais dansé pour moi auparavant. J'ai concentré mon attention sur la transmission matricielle de Vellet (2009), ce qui m'a amené à renouveler mon mode de passation habituel, de sorte que l'étude du tissage des gestes devienne plus axée sur les discours, soit, enfin, autant que sur la démonstration corporelle. Ce processus a assurément favorisé le développement, d'une part, de mes habiletés relatives à la mise en mots de mon travail, et d'autre part, le transfert d'agentivité à l'interprète.

À cet effet, le travail entourant l'infinitude et l'agentivité sexuelle s'est beaucoup traduit en la création d'un univers poétique qui soit à la fois ouvert et à mon image. Par conséquent, il pouvait transporter Juliette dans son développement d'une forme d'organicité et d'agentivité qui s'apparente à la mienne. L'intégration de la création du dispositif scénique à l'intérieur de notre temps de travail ensemble, la complexité de ce dispositif et la quête de liberté que je lui transmettais ont amené Juliette dans un travail d'empathie kinesthésique à mon égard. Ainsi, j'identifie dans son interprétation, d'abord, des moments de subjectivation (par exemple, son attitude pendant l'*Entrée du public*). Également, j'y vois des moments d'auto-objectivation (par exemple, replacer un projecteur et observer l'image qu'elle crée d'elle-même sur la surface de projection dans la séquence des *Égoporraits*). Puis, à partir de ce que dévoile Duboc de son processus (Vellet, 2009), soit le paradoxe créé entre son attente d'authenticité chez l'interprète et son désir de s'y reconnaître, je me suis questionné : Juliette peut-elle véritablement s'auto-objectiver si je la mets en scène ?

L'analyse des données relatives à l'écriture chorégraphique de *XX* m'amène à y voir une forme de méta-art, frôlant, selon ma compréhension naissante du terme, la métapornographie. Ici, il s'agit d'une proposition à caractère postpornographique portant en elle-même une autre proposition également postpornographique. Cela s'est créé en choisissant de conserver au début du solo de Juliette, notre travail de reprise du *Bosom Ballet*, en tant que citation, la plus près possible de l'original. Ainsi, j'ai intégré un extrait de postpornographie performative dans mon étude qui se voulait postpornographique elle-même. Je n'aurais par perçu de dynamique méta- si j'avais choisi de ne pas présenter ce travail de reprise, de le reléguer au seul statut d'étape ayant fait partie du processus de création. Alors que la postpornographie déforme de manière critique l'image pornographique, pour ma part, c'est une performance postpornographique que j'ai observée et me suis appropriée, participant, je l'espère, en toute humilité, à une transformation de l'esthétique *post porn*. Afin de répondre à cet intérêt pour la métapostpornographie, je désirerais, dans le futur, porter un regard plus poussé sur ce système d'imbrication et d'emboîtement. Ensuite, je considère que mon appropriation la plus aboutie du *Bosom Ballet* est la séquence où j'ai demandé à Juliette de manipuler sa poitrine en incorporant la respiration et la spirale au mouvement, que j'ai nommé le *Bosom contemporain*. Finalement, citer Sprinkle, à l'inverse de ce que j'anticipais, m'a amenée à me sentir plus libre dans la création.

Quant à mon travail sur l'infinitude, il a été très bénéfique dans le processus pour transmettre à Juliette l'état général que je recherche, la continuité de fond. Le système de mise en mouvement a favorisé notre rencontre dansée et a généré beaucoup de matériel. Juliette m'a d'ailleurs exprimé qu'elle s'est approprié mon système dans sa vie quotidienne, et comme outil servant aujourd'hui sa pratique de modèle vivant. Cela m'enchant, car j'y vois une application concrète qui me dépasse véritablement. Dans *XX*, à la fin de la séquence de l'Oiseau, on voit très bien la surarticulation infinie du mouvement, par la caméra subjective, alors que Juliette est apparemment immobile, de dos, légèrement déhanchée, tenant son chemisier par-dessus son épaule.

### 3.2.2 Du son des mouvements de la corporéité au mouvement des sons de la corporéité

La chambre anéchoïque était un endroit parfait pour faire une nouvelle expérience de la *small dance* de Steve Paxton, soit du mouvement microscopique à l'intérieur de notre corps et qui le maintient en position debout (Gil, 2000, p.68). Alors, aux sons des craquements, frottements, crépitements et du liquide de l'oreille interne, se sont ajoutés ceux des bâillements, des gargouillements, des grincements, des glissements, des clignements d'yeux, des sécrétions et des cillements. Nous avons, Juliette et moi, accordé une attention particulière à l'écoute et la description de ces sons, que nous étions surprises de si bien entendre. Puis, j'ai eu l'idée d'explorer le mouvement organique entendu en le diffusant dans tout le corps. Ainsi, j'ai dirigé Juliette dans une série d'improvisations visant à interpréter avec l'ensemble de sa corporéité le mouvement qu'elle percevait dans les parties de son corps en particulier. Je lui ai demandé de chercher, par exemple, comment la main bâillait. L'expérience relevait du chiasme intersensoriel (Bernard, 2001) qu'utilise d'ailleurs Duboc (Vellet, 2009). Au fil de l'élaboration de la création, à travers l'organisation du matériel et le processus de répétition, cette expérience d'incarner les sons organiques est devenue l'expérience du métachiasme de Bernard, liant le sentir à l'imaginaire. Il a d'ailleurs été intéressant de remarquer que nous avons parfois des interprétations très différentes du même mouvement, notamment en ce qui concerne le craquement, que j'ai demandé à Juliette d'interpréter des deux façons, de manière entremêlée : à sa façon et selon la mienne, telle que je lui décrivais à l'oral. En d'autres termes, cette concentration du travail sur la signature motrice s'est traduite par de nouvelles qualités, textures et tensions kinesthésiques et métakinétiques. Cela a particulièrement favorisé la transmission posturale et la création d'une complicité communicative.



Crédit photos : Christophe Brand, Geneviève Smith-Courtois

Figure 3.1 La chambre anéchoïque en images

### 3.2.3 XXX

L'intention finale de mon solo était très claire : recréer ma signature du mouvement tout en exposant le col de mon utérus (voir Annexe F). Or le cheminement a été complexe, en raison de son hyper sensibilité, les muqueuses du corps humain étant constituées d'une infinité de terminaisons nerveuses. En début de processus, j'improvisais en imaginant avoir en moi le spéculum. Mon rapport à la gravité se transformait et mes membres inférieurs s'engageaient davantage, créant un mouvement d'ouverture au niveau du diaphragme pelvien. Madame Desnoyers et moi avons eu envie, que je développe le potentiel de cette corporéité basse et bien ancrée dans le sol. Pour ce faire, je devais explorer concrètement la danse avec le spéculum, bien que nous croyions que le corps le rejetterait. La chambre anéchoïque a alors joué un rôle important. Notamment parce qu'à partir de l'instant où nous avons établi que je devais faire l'expérience totale du spéculum, c'est dans ce lieu que j'en ai fait l'exploration pour la première fois. Contrairement à nos attentes, cela n'a été aucunement douloureux, à mon avis, parce que j'étais agente, en plein contrôle de l'acte de pénétration. Or, l'impact a été extrême sur le système nerveux, déstabilisant profondément la marche qui s'en suivit. Puis, comme prévu, plusieurs tentatives ont révélé que le corps rejette l'objet dès que celui-ci subit la force gravitationnelle. Il m'a donc fallu travailler au sol jusqu'à la fin. De toute manière, l'attachement au sol est une caractéristique de ma signature. J'ai donc beaucoup travaillé le poids, le lâcher-prise au niveau du cou, et surtout, la connexion à la gravité en activant davantage les jambes. Le mouvement du plancher pelvien reste tout de même encore partiellement obscur, mais mon expérience partagée et le retour dans mes livres anatomiques m'ont fait redécouvrir la forme à laquelle il correspond : le centre tendineux, le muscle bulbospongieux et le sphincter externe de l'anus forment un « ∞ ». Et cette image évoquant l'infinitude a nettement ouvert mon bassin en situation d'improvisation. Ainsi, elle incarne totalement le renversement de nature positive.

Un autre fait à caractère sexuel intéressant dégagé par l'analyse, c'est qu'en visionnant le vidéo très attentivement, la caméra d'action de mon solo révèle un mouvement que je n'aurais jamais soupçonné : le mouvement utérin, le mouvement du col de l'utérus. Il est très minimaliste et en lenteur, mais bien réel, fluide, organique, fascinant. J'aimerais donc à l'avenir travailler à m'approprier ce mouvement pour l'intégrer dans le développement de mon langage chorégraphique.

La simplicité de l'intention mettait en lumière ma signature paradoxalement très minimaliste, à l'extrême lenteur, et très frémissante, sur le plan microscopique. L'intention s'attaquait à ma signature motrice et chorégraphique en concentrant le mouvement sur le bas du corps alors qu'une caractéristique évidente de ma signature est la surutilisation du haut du corps et la sous-utilisation du bas du corps. Improviser en imaginant la création et la formation d'un fœtus dans le liquide amniotique de l'utérus m'a fait incorporer ce que Madden (1993) appelle la conscience universelle. Du fœtus que j'ai été à ceux que j'imaginai en moi, jusqu'à l'infinie multiplicité des fœtus pouvant être créés et se former, je suis passée du *movement* (p. 7), qui est expression individuelle, à la *motion* (idem), qui est conscience universelle. Et je suis devenue ce que Gil appelle *mouvements virtuels* (2000, p. 72), si rapides qu'ils échappent à la conscience.

#### 3.2.4 Signé ∞Post-X∞ : matière interchorégraphique

J'ai décelé dans mon parcours un dévoilement de l'intimité (Carnet de bord). Je mettais à nu ce qui est habituellement caché : le dispositif scénique (projecteurs, caméras, lampes d'éclairage), à l'image des corps. Mon lien à l'image était très présent, dans les deux solos. Le dispositif des caméras que j'ai créé a eu un impact majeur sur le contenu. Il a transformé notre danse en une matière autoréférentielle.

Infinie et quasi-abstraite, celle-ci rappelle *Infinity Mirror/ed Room/s* de Yayoi Kusama (1965-...). Elle évoque aussi le spectre énergétique multicolore, spéculum infini, que j'avais imaginé en moi (29/11/2016). Autrement, à partir de l'image et de l'agentivité, j'ai construit une « sorte de corporéisation de l'espace d'où surgit l'espace du corps. [...] Le corps du danseur se dédouble dans le corps-agent qui danse et dans le corps-espace où l'on danse ou plutôt, que le mouvement traverse et occupe. » (Gil, 2006, p. 24) Cela créait une désacralisation de l'art, amplifiée par la forme non *finie* dans le temps : débuts et fins en suspens, transitions qui se confondent avec le monde réel. À travers mes réflexions en ce qui a trait à la pratique du modèle vivant, liée à la nudité, j'ai porté une attention particulière à la vision de John Berger (1972/1976) qui s'est penché sur la représentation des femmes dans le nu artistique en arts visuels. En somme, généralement, il s'agit de féminités offertes en tant qu'objet à être observé par le regard masculin. Or, il existe, selon Berger, des exceptions qu'il appelle les tableaux de femmes aimées. Pour nous placer, Juliette et moi, dans une telle posture en écho direct avec le discours de Berger, j'ai inclus le consentement de Juliette dans les études, et j'ai particulièrement interrogé nos intentions dans le processus de création. Dans *XXX*, la séquence principale est passée de « La signature » à « La ligne de vie », pour devenir « La ligne du temps ». Dans *XX*, elle était « mini-moi », celui de Juliette, son interprétation du mien, puis finalement, la fusion des deux. En se concentrant sur ces intentions, nous avons encore rejoint l'intercorporéité et le métachiasme de Bernard (2001).

#### 3.2.4.1 D'un dispositif scénique à un nouveau mode de visionnement

Ainsi, mon appropriation de la théorie des deux infinis de Gil (1989) et la création du dispositif scénique qui en a émergé a révélé, à travers la matière interchorégraphique, que l'art visuel est intégré à mon écriture chorégraphique encore plus que je ne le

croyais. L'image créée et projetée en direct était particulièrement éloquente, devenue image d'art. Ainsi, elle peut être interprétée comme un processus de transposition aux arts visuels, du corps-mouvement (Gil, 1989), dont l'artiste fait l'expérience en dansant. Aussi, dans une certaine mesure, par réversion, la proposition peut être vue comme la présentation de l'acte de création, en direct, d'une forme de vidéo-danse. Mais, selon mon point de vue, il s'agit plutôt de la présentation d'un processus de création de danse interdisciplinaire, qui inclut ses outils et méthodes, et ce, par opposition à la présentation de son résultat. La caméra en général n'y est donc pas seulement un outil pour des fins d'analyse, mais un accessoire faisant partie intégrante de la création, que j'ai choisie, comme mentionné, pour actualiser la théorie de Gil basée sur l'utilisation d'un miroir. Nous avons vu que la caméra d'action faisait interférence entre le corps et l'image, et que son utilisation créait une proposition autoréférentielle, une mise en abîme du travail dans l'image.

Donc, les caméras n'étaient pas utilisées de deux manières distinctes, mais bien de trois : 1) en tant qu'outil de collecte de données à des fins d'analyse après le terrain de pratique ; 2) en tant qu'outil d'autoanalyse en direct, servant le processus de création même, comme le miroir ; et 3) en tant qu'outil de captation à des fins de représentation visuelle du corps-mouvement de Gil. Lors des présentations du 8 mars, les caméras étaient utilisées de ces trois manières simultanément. En fait, ce sont les projecteurs qui ont été utilisés de deux manières distinctes, quoique souvent simultanées : 1) en tant qu'outil de projection servant le processus de création en quête du corps-mouvement ; et 2) en tant qu'outil de projection servant la représentation visuelle du corps-mouvement expérimenté par l'artiste en danse.

Le nouveau mode de visionnement, inspiré par le dispositif créé, consistait d'abord à juxtaposer puis, finalement, à superposer les points de vue objectif et subjectif des caméras du diptyque. De plus, afin de pouvoir examiner plus en profondeur la matière

interchorégraphique, ce mode de visionnement a été appliqué aux deux solos distincts, de manière simultanée, juxtaposés, puis superposés. Cela m'a éclairé sur le métachiasme ou la théorie fictionnaire de Bernard. Je ressens et perçois le dialogue entre l'imaginaire et la sensation. « L'infini s'est actualisé en image agissante et participante du mouvement du danseur. » (Gil, 2006, p. 9) Finalement, la démarche de création du dispositif a engendré une tendance à restreindre la direction du regard des interprètes, tout comme le fait le miroir. En effet, l'image projetée devenait image spéculaire du corps-mouvement de Gil, alors nous la regardions abondamment. Par ailleurs, je la perçois personnellement aussi comme signature en tant que trace laissée par notre mouvement, influençant la signature chorégraphique et peut-être davantage, la signature esthétique. Puis, en contrepartie, la puissance de l'infinitude de la convergence des images objective et subjective a été très féconde pour générer du nouveau matériel et renouveler mon univers. Bernard l'exprime si bien :

Il n'en demeure pas moins que l'image, sous toutes ses formes, ne cesse de fasciner l'œil du chorégraphe qui y cherche sans doute la clé du mystère de son pouvoir créateur, ou, plus exactement, la dynamique temporelle et imaginaire qui habite sa sensorialité et, d'une façon générale, sa corporéité dansante. (2001, p. 153-154)

#### 3.2.4.2 Une corporéité entre objet et sujet

Durant la création de *XX*, à partir de notre réflexion postpornographique, nous avons abordé la poitrine entre objet et sujet : entre objet et sujet de désir, entre objet et sujet de plaisir, entre objet et sujet anatomique, et entre objet et sujet maternel, nourricier. Nous avons travaillé entre les extrêmes, le plus en nuance possible, c'est-à-dire, à travers la conscience du corps et le corps de pensée (Gil, 2006).

À travers le processus de création de *XXX*, le corps objet et le corps sujet se sont autrement manifestés. L'analyse du carnet de pratique a révélé une double posture corporelle lorsque j'écrivais sur la notion de signature. J'ai d'abord abordé mon corps avec une nette distanciation, un grand détachement, voire une certaine dissociation. Bien que je travaillais seule en studio sur la création d'un solo que j'allais moi-même interpréter, j'écrivais sur mon corps à la 3<sup>e</sup> personne. « Besoin de se recentrer sur la corporéité, sur l'élan du corps. » (24/11/2016) J'abordais, j'imagine, mon propre corps comme un matériau de création. Précisément, c'est après avoir imaginé le spéculum en moi comme un spectre souple et mouvant que j'ai commencé à écrire à la 1<sup>re</sup> personne. À partir de ce moment, les deux pronoms personnels s'entremêlent dans mon carnet : « Travailler ma perception posturale ; serait-ce cela, travailler sa signature ? » (12/02/2017) En dernière analyse et à propos de la théorie de Gil, je considère que se sont inconsciemment manifestées mon image du corps subjectivée, écrite au « je », et l'image de mon corps-référent objectif, écrite au « elle ».

### 3.3 Un retour à l'autopoïétique

#### 3.3.1 Une infinitude : un renversement

In every chaotic system, there is an inherent underlying order. And this order exhibits self-similarity, i.e. the patterns replicate themselves at many levels of reality from the infinitesimally small to the infinitely big. There may be an inherent intelligence or consciousness behind every motion. (Madden, 1993, p. 4)

En entrant sur le terrain, j'interrogeais ma perception de l'infinitude et me demandais en quoi, plus précisément, celle-ci caractérisait ma signature. À cet effet, je répète

d'abord que je considère personnellement l'infinitude comme un fascinant outil de renversement perceptif et sensoriel, d'autant plus que son caractère a été soulevé par un membre du jury. L'infinitude me semble voyager à travers l'art et la danse, tout comme la danse et l'art, semblent voyager à travers elle, avec une immense liberté. C'est une question de sensibilité et je cherche à renouveler le désir. Surtout, elle est pour moi très rassurante. Gil affirme que le mouvement doit absolument, d'une quelconque manière, conserver un caractère infini, soit une infinitude, pour pouvoir être considéré et vécu comme dansé. Ainsi, forme de quête d'absolu, la recherche d'infinitude en danse est pour moi une recherche que tout mouvement soit dansé, même le mouvement quasi-articulé nous faisant découvrir d'infinies façon de placer les différentes parties du corps, dans des gestes tout simples (Gil, 2000, p. 62). Ainsi, d'un point de vue esthétique, ce qui infinitiserait le mouvement dansé, selon moi, serait sa concentration sur lui-même dans un rapport à la sensation et à l'imaginaire, en s'attardant à l'essentiel et à ce qu'on voudrait voir se poursuivre.

### 3.3.2 Une postpornographie sage pour une signature plus radicale

Le terrain de recherche a démontré que, oui, il était possible pour moi de créer un matériel chorégraphique incontestablement postpornographique, sans que ce concept doive demeurer intégré à ma signature uniquement à travers mon imaginaire dansant, le médium vidéo ou l'état de performance pure. Ma démarche de création de ce matériel et sa réception m'ont éclairée sur l'aspect paradoxal de ma signature du mouvement. Alors que, d'un point de vue postpornographique, elle apparaît plutôt sage, du point de vue de l'écriture chorégraphique contemporaine, j'ai l'impression qu'elle apparaît presque obscène. J'ai la sensation que c'est par l'intermédiaire de l'infinitude que je me suis approprié le matériel postpornographique, en passant par une citation pour *XX* et en m'appropriant directement la démarche de Sprinkle pour

*XXX*. J'ai réalisé, surtout dans la création de *XXX*, une forme d'esthétisation et d'abstraction déséxualisante du matériel de Sprinkle, et j'ai renouvelé par le fait même l'aspect sexualisé de ma signature motrice, chorégraphique et esthétique.

Le terrain de la pratique m'a éclairée sur ma posture postpornographique. Je ne me considère pas comme pornographe, parce que ce que je produis ne s'inscrit pas dans un réseau incluant la production de matériel visant l'acte masturbatoire chez l'observateur. Or, les résultats de l'étude confirment que j'ai recours, par l'intermédiaire de l'appropriation et du développement de matériel sexuellement explicite, à une démarche en partie postpornographique. À cet effet, l'analyse a démontré que ma signature postpornographique est caractérisée par la récurrence d'un désir de mise en scène d'un acte sexuel spécifique par la danse, la performance ou l'image vidéo. C'est celui d'un autoportrait d'un acte d'autopénétration vaginale à l'aide d'un objet qui n'est pas intrinsèquement érotique, ce qui pourrait bien être pour moi un acte signataire. Ainsi, je sais que je mettrai encore en scène cet acte, et que j'aimerais le faire avec un nouvel objet. Je pense actuellement à Yona, un design repensant le speculum traditionnel créé par quatre femmes, à San Francisco.

Ainsi, l'immersion dans la pratique a permis de développer une création, mais aussi, en parallèle, un discours postpornographique qui est mien. Au départ, la recherche me donnait l'impression que la postpornographie, le *Post-Porn Modernist*, le *Bosom Ballet*, et le *Public Cervix Announcement* étaient des éléments clés de la signature artistique de Sprinkle. Toutefois, en cours de processus, en approfondissant les recherches, j'ai pris conscience que Sprinkle considérait, en 1998 du moins, que son acte signataire consistait en une tout autre pratique (p. 52) : l'ondinisme, soit l'érotisation des fonctions urinaires. J'ai donc laissé en suspens l'étude de sa signature suite à quoi j'ai pris conscience d'un autre élément intéressant du point de vue sexologique. Le *Public Cervix Announcement* de Sprinkle apparaît et est décrit a priori comme un *empowerment* optimal, une subjectivation absolue, dans le sens où

son geste autopornificateur rend toute objectivation de son corps par le public impossible (Bourcier, 2005a, p. 380). Or, je crois que, paradoxalement, c'est aussi une forme d'auto-objectivation absolue. Je crois que l'objectivation de son corps est impossible pour l'observateur lors de cette performance parce qu'elle s'approprie entièrement, justement, l'acte d'objectiver sa sexualité. Un acte uniquement d'*empowerment* requiert, il me semble, plus de liberté dans le temps et dans l'espace, et un minimum de spontanéité. Est-ce réellement possible d'imaginer qu'on puisse pratiquer une autopénétration sexuelle presque « sur commande », dont le contexte est absolument planifié, sans jamais approcher son corps comme un instrument mis au service d'une cause plus grande que soi ? Il me semble évident que Sprinkle, dans une certaine mesure, fait de son corps un objet qu'elle met au service de ses propres intérêts mais aussi de l'art féministe en général. Son agentivité serait alors plutôt paradoxale. Dans cet ordre d'idées, j'ajouterai en terminant que je suis aujourd'hui persuadée que oui, l'auto-objectivation sexuelle peut agir en tant que « posture politique de lutte pour la reconnaissance d'une agentivité sexuelle des femmes. » (Lavigne, Laurin et Maiorano, 2013, p. 41)

### 3.3.3 Interaction et matière interchorégraphique

Puis, comment l'infinitude et la postpornographie interagissent-elles avec ma signature ? De manière paradoxale (voir p. 50). L'analyse a fait jaillir cet aspect de ma démarche interdisciplinaire. De manière inconsciente, je me suis ancrée dans les médiums artistiques supportant ma démarche en danse, en posant mes bases dans des stratégies expérientielles en opposition absolue l'une par rapport à l'autre, comme le sont l'infinitude et la *post porn*. En relation avec la musique, j'ai eu recours à une chambre anéchoïque, soit une pièce où il ne peut exister aucun écho, aucune répétition du son. À l'inverse, en relation avec les arts visuels, j'ai créé une boucle de

rétroaction vidéographique, processus où l'image effectue un retour sur elle-même, se répétant à l'infini. Je l'ai ainsi conceptualisé car j'ai su par intuition que cela supporterait le caractère paradoxal de ma recherche. Les choix concernant les images et la bande sonore (trame sonore d'oiseaux, *L'amour est une oiseau rebelle*, extrait de radio sur la Journée internationale des femmes) relevaient du nexus chorégraphique qui était, lui, une extension du nexus du corps, paradoxal. Pour faire évoluer le matériel, j'aimerais tenter d'inverser l'ordre des solos, afin de renverser l'ordre de Sprinkle et d'observer ce que cela aurait comme répercussion sur la proposition.

En terminant, dans cet esprit de renversement, je conclurai sur le fait que je vois dans ma posture un autre paradoxe éloquent. Alors que je me suis attachée, dès l'origine du projet, à un mode d'autopoïétique s'intéressant à des sujets de pensée qui ne soient pas exclusivement liés à l'art, parce que je sais que cela est vraiment fondamental dans mon travail, je vois inversement surgir l'aspect méta-artistique de ma pratique.

### 3.4 Une signature du mouvement interdisciplinaire à la posture féministe

Ma signature du mouvement, d'abord motrice, mais également chorégraphique et esthétique, est caractérisée par un important travail du flux et, dans l'alternance entre apparente immobilité et liberté de mouvement. Elle révèle une préférence pour la sculpture de tracés en arc et la plasticité de la forme, ainsi que pour les jeux rythmiques et les phrasés émergeant des extrêmes de lenteur et de vitesse. Ultiment, elle devient si frémissante qu'elle se métamorphose en mouvements virtuels (Gil, 2000, p. 72). Attachée au sol, elle préfère éviter la position de profil et le plan sagittal. Puis, en quête d'ouverture du bassin, elle préfère la droite devant et la gauche derrière et l'amplitude dans le haut plutôt que le bas du corps. L'étude a

permis de mieux comprendre l'importance qu'elle accorde au consentement, au respect, et à la primordialité de l'intention, comme posture, plus précisément. Suite à cette expérience sur le terrain, je peux affirmer que la signature en danse d'auteur contemporaine est, selon moi, un mouvement organique existentiel projeté dans tout le corps (signature motrice), au-delà de ses limites, dans l'espace-temps qui l'entoure (signature chorégraphique) et/ou dans une quête relative au sentiment du beau (signature esthétique). Si la kinesthésie est dans l'organisme sens du mouvement, aux couples connus du chiasme, je brûle d'envie d'ajouter celui du mouvant-mu. Parce qu'ainsi, je peux mieux penser mon expérience sensorielle de la double posture : en terme de chorégraphiante-chorégraphiée et d'interprétante-interprétée, mais également de chorégraphiante-interprétée, d'interprétante-chorégraphiée et d'interprétantes-interprétées... Au cœur de la signature d'une chorégraphe-interprète.

Mais surtout, la recherche a renouvelé la force particulière du lien unissant ma signature du mouvement à l'image, l'image du corps comme l'image visuelle. Elle a révélé l'aspect capital de la valorisation de la femme dans ma démarche, et le fait le féminisme est une caractéristique de ma signature du mouvement, non pas un choix de posture pouvant être ou ne pas être selon les projets, mais une posture à accepter et assumer pleinement, parce qu'omniprésente (voir Annexe G).

Pour conclure, je révélerai donc l'énigme de ma problématique. J'ai construit l'ensemble de cette recherche à l'image de la métaphore de Madden (1993), cruciale pour moi car fondée sur la notion de mouvement. L'infinitude, intuitivement associée au corps, posait la question du *quoi*. La postpornographie, intuitivement associée à l'espace, posait celle du *où*. L'interaction entre les deux dans ma signature, intuitivement associée à l'effort, celle du *comment*. Puis, ma question de recherche, associée au sens, celle du *pourquoi*. Le *pourquoi* parce qu'il est intuitif, qu'il fonde la raison et a un pouvoir unificateur...



Crédits photos : Christophe Brand

Figure 3 Photographies de *Signé ∞Post-X∞*

## RÉSOLUTION DE L'ÉNIGME ET APPEL À UNE SUITE

...Alors, j'écrirai que l'infinitude et la postpornographie sont des éléments aussi essentiels à ma signature du mouvement pour mettre en lumière la puissance du lien qu'entretient ma signature du mouvement avec l'image, ainsi que le paradoxe dans ma démarche méta-artistique à la posture féministe.

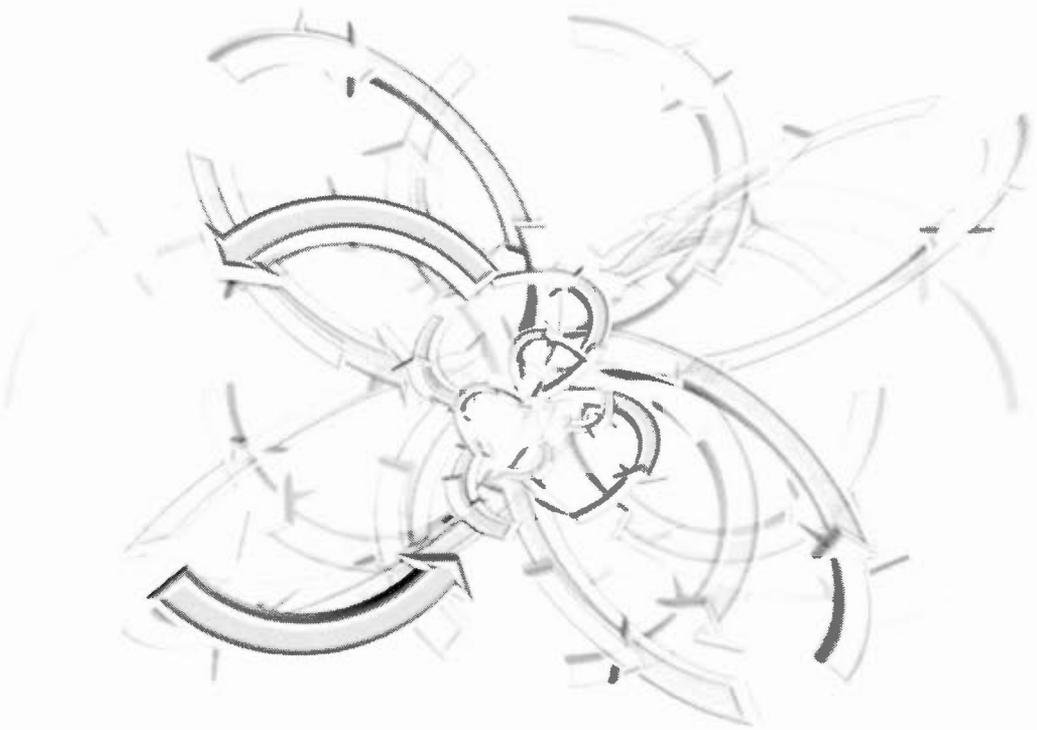
Pour moi, il s'agissait ici d'une recherche fondamentale questionnant la nature même d'un travail de maîtrise. Durant ce parcours riche et infiniment complexe, la recherche m'a confirmé que, comme artiste du mouvement, je suis davantage encline à vivre ma signature comme une expérience pour laquelle aucun mot ne peut correspondre parfaitement. Or, je suis curieuse et admire cette rencontre entre danse et écriture. Cette expérience a nourri ma pratique en me permettant de renouveler des aspects fondamentaux de ma signature motrice, surtout, tel mon rapport à la gravité ; mais aussi chorégraphique, telle ma vision de la notion d'intention à la base de la performance ; et esthétique, aux dimensions visuelle et féministe.

Autrement, ancrée dans mon amour pour la danse, cette maîtrise a parallèlement fait naître chez moi un discours plus critique, qui est, quoique succinct, j'en ai l'impression, vrai et original.

Certaines questions, bien sûr, méritent approfondissement, faisant appel à une suite. Et question d'esthétique *non finie*, c'est parfait ainsi.

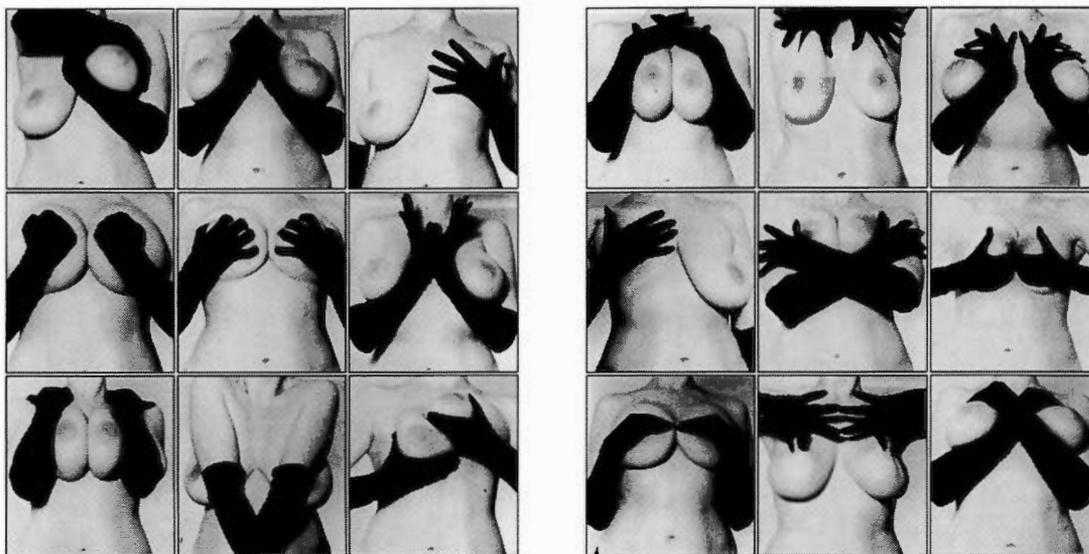
## ANNEXE A

REPRÉSENTATION DE LA TRAJECTOIRE SPATIO-TEMPORELLE  
DU SYSTÈME DE MISE EN MOUVEMENT INSPIRÉ PAR L'INFINI



## ANNEXE B

## BOSOM BALLET ET PUBLIC CERVIX ANNOUNCEMENT (SPRINKLE, 1998)



Crédit photos : Les Barany et Alan Pogu

ANNEXE C  
ORGANISATION DU CARNET DE BORD

Date  
Durée  
Essai

# Signé ou Post-Xoo

**But**  
Revisiter ma propre signature dessinée

**Objectif**  
Mieux comprendre les caractéristiques de ma signature en participant de manière terrain et pratique, soit de la conception d'un dessin sous la perspective et la caractérisation - interprète, cette manière dite interdisciplinaire.

**Question de recherche**  
Pourquoi l'infiniétude et la post-pornographie se relient-elles être des éléments essentiels à ma propre signature dessinée?

**Sous-questions de recherche**  
Quelle est ma perception de l'infiniétude et en quoi, plus précisément, caractérise-t-elle ma signature?

**Matériel**  
Caméra objective  
Caméra subjective  
Speculum  
Objetifs  
Projecteurs

**Activités**  
Réchauffement  
Système de mise en mouvement  
Improvisation  
Composition

Puis je créer un matériel incontestablement post-pornographique, ou bien ce concept restera-t-il intégré à ma signature uniquement à travers ma imagination constante, le médium vidéo ou l'état de pure performance?

Comment l'infiniétude et la post-pornographie interagissent-elles avec ma signature dessinée?

Notes spéciales, sur ma signature, notamment  
Notes techniques et autres (schémas, dessins, etc.)  
Travail de composition

**Deux rencontres**

30/05/05  
Visite de l'atelier de l'Institut  
Institut de l'Art et de la Photographie

à propos de  
Photographie visuelle -  
Photographie dessinée  
Photographie de l'espace (table 8)  
Photographie de l'objet (table 9)  
Photographie de l'architecture (table 10)  
Photographie de l'art (table 11)  
Photographie de la nature (table 12)  
Photographie de la ville (table 13)  
Photographie de la vie (table 14)  
Photographie de la mort (table 15)

**Sur la question de la**  
**Composante**

Merci à  
pour sa contribution  
à la réalisation de ce projet  
et pour son accueil  
à l'Institut de l'Art et de la Photographie

à propos de  
la question de la  
composante  
de la signature  
dessinée

**La Source et l'écriture**

De l'écriture  
écrite et dessinée  
écrite et photographiée  
écrite et vidéo

à propos de  
la question de la  
source  
de la signature  
dessinée

**Justification**

Matériel  
Autre que la caméra  
pour la prise de vue  
de la signature  
dessinée

à propos de  
la question de la  
justification  
de la signature  
dessinée

**Chaque question a l'habitation**  
Entre objet et sujet

à propos de  
la question de la  
habitation  
de l'objet  
et du sujet

**Sur la question de**  
**l'écriture**

à propos de  
la question de la  
écriture  
de la signature  
dessinée

**La Source et l'écriture**

à propos de  
la question de la  
source  
de la signature  
dessinée

**Justification**

à propos de  
la question de la  
justification  
de la signature  
dessinée

ANNEXE D  
BIOGRAPHIE JULIETTE POTTIER-PLAZIAT

Juliette Pottier-Plaziat est passionnée d'érotisme depuis toujours, elle le traduit à travers ses études en danse, et à travers son personnage burlesque Cœur de Lyon qu'elle crée à Montréal en 2012. Elle performe depuis ce temps régulièrement pour les scènes de Monde Osé, Speakeasy Electro Swing, le Festival de Montréal, l'incontournable Wiggle Room, et encore bien d'autres. Elle crée son propre spectacle, le Cabaret Érotique, en 2016 et continue à le diffuser aujourd'hui. Elle y revendique une sensualité libérée des contraintes sociales actuelles.

Formée principalement en danse et en théâtre, elle élargit ses compétences avec certaines techniques somatiques telles que le Body Mind Centering, et avec son travail de modèle vivant. Cette conscience du corps lui permet d'aborder la performance scénique à travers le senti et le moment présent. Elle est souvent demandée comme conseillère artistique et répétitrice par les artistes de la relève. Elle est actuellement répétitrice pour Hannah Postel Leclerc, et Geneviève Jean Bindley, et interprète pour Geneviève Smith-Courtois.

En perpétuel questionnement devant les liens qui unissent le corps, la sexualité et la spiritualité, elle rédige en ce moment un mémoire sur l'Érotisme et le Sacré dans les danses culturelles archaïques.

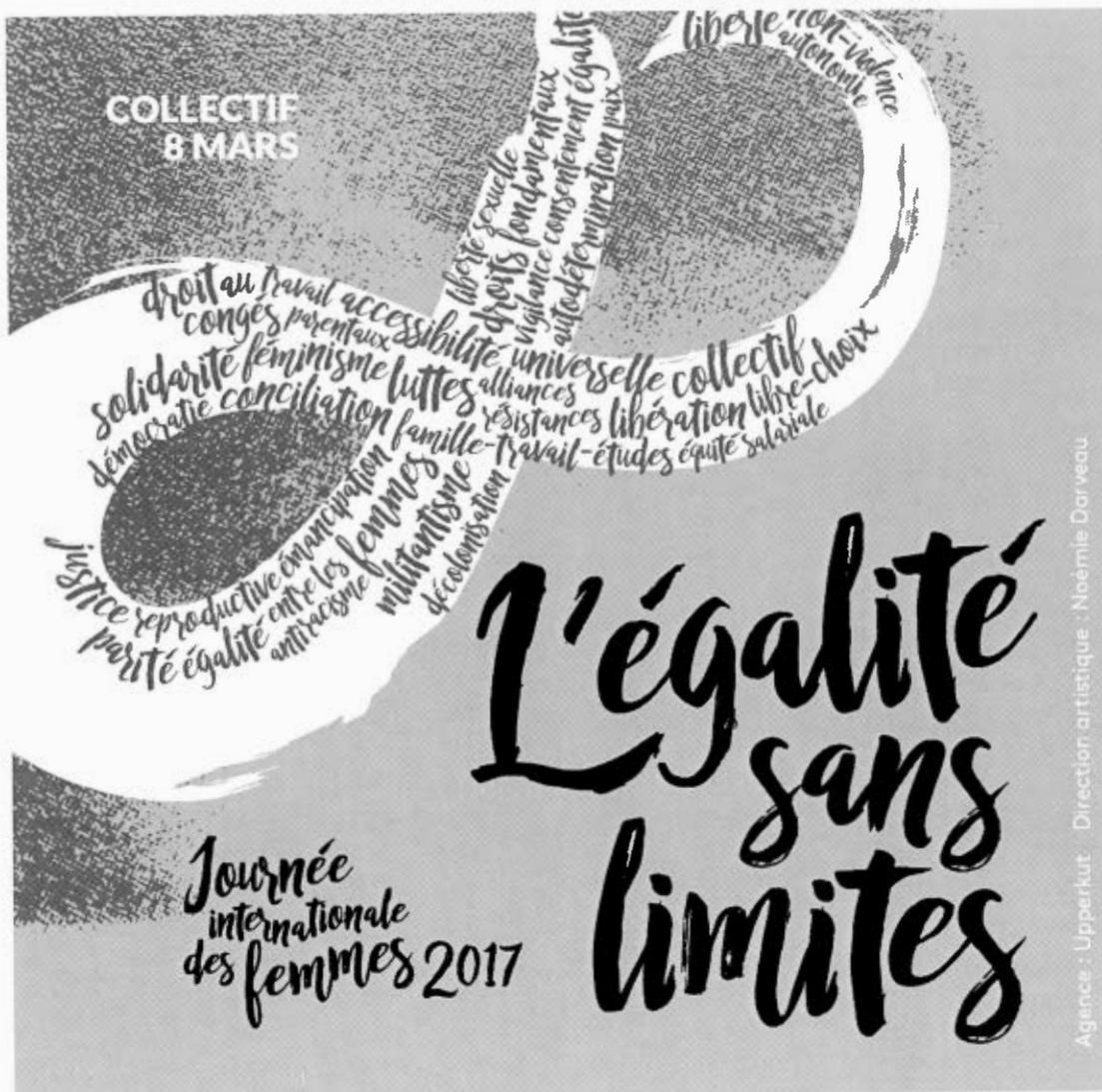
ANNEXE E  
LA CHAMBRE ANÉCHOÏQUE EN DOUZE TITRES

- I L'intérieur de la tête
- II Liquide et système nerveux
- III Le son des mouvements de notre corporéité
- IV Signature infinie
- V Le mouvement des sons corporels
- VI Le battement du cœur
- VII Entre objet et sujet
- VIII Anatomie anéchoïque pour nexus chorégraphique
- IX Les oiseaux du Danube
- X La recherche sonore comme intention
- XI La ligne du temps : gravité et image du mouvement
- XII Le retour à l'écriture

ANNEXE F  
DÉROULEMENT DU DYPTIQUE ET ANALYSE SÉQUENTIELLE

SÉQUENCE	NOTION(S) PRINCIPALE(S) TRAVAILLÉE(S)	NOTION(S) ÉMERGEANT DE L'ANALYSE
L'entrée du public	Esthétique non-finie & Non-finito Dispositif scénique & Nexus Posture et spirale du corps sujet	Méta-art Multiplicité des images du corps Quasi-articulation du corps sujet
<b>XX</b>	Dévoilement de l'intimité Images aux couleurs chaudes	L'importance de l'image de danse
Le Bosom Ballet (Performance) (Photographique)	Rapport objet/sujet de la corporéité Intention agentique Posture	Posture féministe Méta-art par citation
L'Oiseau	Organicité de la signature Corps-mouvement et image projetée	Frémissement de la signature Surarticulation dans la pose
La séquence de l'infini	Théorie des deux infinis (Gil) Ontogénèse Organicité	Métaforme Métachiasme
Le Bosom contemporain	Rapport objet/sujet de la poitrine Spirale du tronc	Posture féministe
Les Egoportraits	Pratique du modèle vivant Auto-objectivation	Méta-art autoréférentiel Surarticulation du corps auto-objectivé
Le Félin sexy	Modèle vivant / Infinitude Agentivité sexuelle ambivalente	Mise à nu
L'enseignement	Agentivité sexuelle / Posture	
Transition	Esthétique non-finie & Non-finito Dispositif scénique & Nexus Intention & Posture	Mise à nu / Méta-art Posture féministe Quasi-articulation du corps objet/sujet
<b>XXX</b>	Dévoilement de l'intimité Images aux couleurs froides	L'importance de l'image de danse
L'infini	Quête de liberté de mouvement/spirale Théorie des deux infinis (Gil)	
L'ouverture des jambes	Activation des membres inférieurs Auto-objectivation	Posture féministe
L'insertion du speculum	Posture Rapport objet/sujet de la corporéité	Mise à nu
L'ouverture du speculum	Auto-objectivation / Esthétisation	
Le col de l'utérus	Rupture de la distinction public/privé	Posture féministe/Organicité utérine
La ligne du temps	Primauté de la réponse gravitaire Organicité / Paradoxe	Métachiasme Métaforme
Le fœtus dans l'utérus	Ontogénèse	
La naissance/accouchement	Renversement	
La ligne de vie renversée	Primauté de la réponse gravitaire Organicité	Métachiasme Métaforme
Le retraitement du speculum	Spirale	Primauté de la réponse gravitaire
Le corps féminin	Esthétique non-finie & Non-finito	Dévoilement de l'intimité

ANNEXE G  
CONTEXTE DE LA PRÉSENTATION



## BIBLIOGRAPHIE

### ENCYCLOPÉDIE ET DICTIONNAIRES

Bourcier, M.-H. (2005a). Post-pornographie. Dans P. Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie* (pp.378-380). Paris : Presses universitaires de France.

Centre national de ressources textuelles et lexicales (2005-). Infinitude. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr>.

Centre national de ressources textuelles et lexicales (2005-). Infini. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr>.

Centre national de ressources textuelles et lexicales (2005-). Post. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr>.

Centre national de ressources textuelles et lexicales (2005-). Pornographie. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr>.

Centre national de ressources textuelles et lexicales (2005-). Signature. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr>.

Jacob, A. (dir.) (1989). Infini. Dans *Encyclopédie philosophique universelle*. Paris: Presses universitaires de France.

Jacob, A. (dir.) (2000). *Les Notions philosophiques*. Collections Encyclopédie philosophique universelle. Paris: Presses universitaires de France.

- Passeron, R. (2000). L'instauration de l'œuvre d'art. Dans A. Jacob (dir.), *L'Univers philosophique*, Collections Encyclopédie philosophique universelle. (pp. 581-586) Paris: Presses universitaires de France.
- Passeron, R. (2010). Poïétique. Dans Souriau, É. et Souriau, A. (dir.). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Quadrige et PUF.
- Rey, A. (dir.) (2005). *Dictionnaire culturel de la langue française* (vol. 2). Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Souriau, A. (2010a). Fin. Dans É. Souriau, et A. Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique* (3<sup>e</sup> éd. «Quadrige», p.785-787). Paris : Presses universitaires de France.
- Souriau, A. (2010b). Fini. Dans É. Souriau, et A. Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique* (3<sup>e</sup> éd. «Quadrige», p.789). Paris : Presses universitaires de France.
- Souriau, É. et Souriau, A. (dir.) (2010). Non-finito. Dans *Vocabulaire d'esthétique* (3<sup>e</sup> éd. «Quadrige», p. 1133). Paris : Presses universitaires de France.
- Craine, D. et Mackrell, J. (2010). *The Oxford Dictionary of Dance* (2<sup>e</sup>ed.) Récupéré de <http://www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/view/10.1093/acref/9780199563449.001.0001/acref-9780199563449>

## À PROPOS DE L'INFINITUDE

- Cohen-Tannoudji, G. (2003). Infiniment petit, infiniment complexe. Dans M. Bouazaoui, J-P. Delahaye et G. Wlodarczak (dir.) *L'infini dans les sciences, l'art et la philosophie*. (p.73-94) Paris : L'Harmattan.
- Deleuze, G. (1981). *L'infini actuel-éternité, logique des relations*. [Enseignement] Cours offert à Vincennes le 10 mars 1981. Récupéré de <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=40&groupe=Spinoza&langue=1>
- Gil, J. (2000). La danse, le corps, l'inconscient. Dans *Terrain*, France, Université nouvelle, Lisbonne. (35) 57-74
- Gil, J. (2006). *Le mouvement total*. [Manuscrit non publié].
- Gil, J. (1989). Le corps abstrait. Dans Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne (dir.) *La danse Naissance d'un mouvement de la pensée*. (p.98-107). France : Armand Colin.
- Kusama, Y. (1965-...). *Infinity Mirror/ed Room/s*.
- Madden, P. (1993). *Shaping Motion and Movement, A perspective*. Document inédit.
- Manning, E. (2010, sept.). *Faut-il bouger pour danser ?* Table ronde, Tribune 840. Montréal. UQAM.
- Nancy, J-L. (2001). Séparation de la danse. Dans *Danse : Langage propre et métissage culturel*. (p. 199-203) Québec : Éditions Parachute.

Valéry, P. (1960). « L'INFINI ESTHÉTIQUE ». Dans P. Valéry (dir.) *Œuvres II*. Collections Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard. (Original publié en 1934) (p. 1342-1344)

## À PROPOS DE LA POSTPORNOGRAPHIE

Borghi, R. (2013). Post-porn. Dans *Rue Descartes*, 79 (3), 29-41. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>

Bourcier, M.-H. (2001). Post porn. Dans *Queer Zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*. (pp.21-60). Paris : Bailland.

Bourcier, M.-H. (2005b). Il y a une vie après l'éjac faciale : de l'hystérique à la pute post-moderne. Dans *Sexpolitics : Queer Zones 2* (pp.155-206). Paris : La Fabrique.

Bourcier, M.-H. (2011). Red Light district et porno durable. Un autre porno est possible ! Dans *Queer Zones 3 : identités, cultures, politiques* (pp.173-192). Paris : éditions Amsterdam.

Despentes, V. (2012). *Mutantes : punk, porn, feminism*. [DVD] États-Unis : Alive Mind, Kino Lorber.

Jacobs, K. (2014). *Internationalizing porn studies*, *Porn Studies*, 1(1-2), 114-119. DOI: 10.1080/23268743.2014.882178

Landais, É. (2015). La post-pornographie dans le spectacle vivant. Un objet de recherche corporel, politique et scientifique. Dans P. Philippe-Meden, (dir.) *Érotisme et sexualité dans les arts du spectacle* (p.147-160). Paris : l'Entretemps.

Lang, M.-È. (2011). L'«agentivité sexuelle» des adolescentes et des jeunes femmes : une définition, *Érudit*, 24(2), 189-209. DOI: 10.7202/1007759ar

- Lavigne, J. (2014). La post-pornographie comme art féministe : la sexualité comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle, et d'Émilie Jovet. Dans È. Lamoureux et T. St-Gelais (dir.) *Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?* 27(2), 63-79
- Lavigne, J., A. Laurin, S. Maiorano. (2013). Image du désir des femmes : agentivité sexuelle par la subversion de la norme érotique ou pornographique objectivante. Dans dir. Boicclair, I. et Dussault Frenette C., *Femmes désirantes Art, littérature, représentations*. (p.35-55) Montréal : les Éditions du remue-ménage.
- Preciado, B. (2010). The Architecture of Porn. Museum Walls, Urban Detrius and Stag Rooms for porn-prosthetic Eyes. Dans *Post/Porn/Politics, Queer\_Feminist Perspective on the Politics of Porn Performances and Sex\_Work as Cultural production*. b\_books, Tim Stüttgen (Ed.)
- Sprinkle, A. (s.d.). *Bosom Ballet* [vidéo]. Récupéré de <http://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html> <http://anniesprinkle.org>
- Sprinkle, A. (août 2014). *Bosom Ballet* [vidéo]. Récupéré de <https://vimeo.com/103546981>
- Sprinkle, A. (1998). *Post-Porn Modernist My 25 years as a Multimedia Whore*. San Francisco : Cleiss Press Inc.

## À PROPOS DE LA SIGNATURE

- Brandstetter, G. (2011). Transcription – Materiality – Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess. Dans *Emerging Bodies The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. (p.119-135) Volume 21. Edited by Gabriele Brandstetter and Gabriele Klein. Hambourg: University of Hambourg.
- Crémézi, S. (1997). *La signature de la danse contemporaine*. Paris : Éditions Chiron.
- Gauthier, B. (2009). *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : Éditions de l'Arche.
- Lapointe, M. (1991). *De quelques discours sur la signature. Suivi de Étude des signatures du gestuel et photographique dans « Comentatio mortis : de l'aveuglement à la soumission »*. (Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal).
- LARtech (2010). *Collection numérique de signatures motrices de danseurs québécois*. Consulté à l'adresse <http://www.lartech.uqam.ca/collection.htm>
- Massoutre, G. (2001). Le temps des signatures L'Automne 2000 en danse. *Jeu : revue de théâtre*, 99(2), 168-177.
- Poulin, D. (2012). *Les espaces infochorégraphiques pour une danse sans corps*. (thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal). Consulté à l'adresse <http://www.archipel.uqam.ca/5979/>
- Roche, J. (2011). Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's moving identity. *Research in Dance Education*, 12(2), 105–118. <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2011.575222>

Smith-Courtois, G. (2012). *Signature chorégraphique virtuelle*. Activité de recherche au Performing Arts Forum : France. [Doc web] en ligne à : <http://artistedumouvement.com/maitrise/recherche-internationale/>

Vellet, Joëlle. (2009). Corps de l'interprète, Signature du chorégraphe. *Repères Cahier de danse*. CAIRN. 24(2), 22-23.

## AUTRES RÉFÉRENCES PERTINENTES AU SUJET

- Berger, J. (1972/1976). Chapitre 3. Dans J. Berger (dir.) *Voir le voir*. (M. Triomphe, trad.) Paris : Alain Moreau. (p. 49-70)
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. France : Centre national de la danse.
- Bibliothèque de la danse Vincent-Warren (2006). Personnalités de la danse : Marie Chouinard. Dans *Bibliodanse*. Montréal : Garon, M.F. Récupéré de <http://bibliodanse.ca/Record.htm?idlist=4&record=10134562124929527449>
- Blei, D. (2018). Women Are Reinventing the Long-Despised Speculum. *The Atlantic*. Récupéré le 18 mars 2018 de [https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/03/women-redesigning-speculum/555167/?utm\\_source=eb](https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/03/women-redesigning-speculum/555167/?utm_source=eb)
- Compagnie Marie Chouinard (1989). *Le retour de Marie Chouinard*. [Communiqué]. Dossier thématique Marie Chouinard (AFF-C468-1989-11-29, boîte 3). Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, Montréal, Québec.
- Howe-Beck, L. (2015). Artistes : Marie Chouinard. Dans *Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/marie-chouinard/>
- Deleuze G. et Guattari F. (1980). Comment se faire un Corps sans Organes ? Dans G. Deleuze et F. Guattari (dir.) *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit. (p.185-204)
- Deleuze G. et Guattari F. (1980) *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit.

- Grisel, E (2015). Les Hommes mènent la danse. *Vanity Fair*. Récupéré le 17 juillet 2015 de <http://www.vanityfair.fr/culture/art/articles/les-hommes-menent-la-danse/23400#0OBqK9WYOfP6pgTQ.99>
- Hanna, J. L. (2010). Dance and Sexuality : Many Moves. *Journal of Sex Research*, 47(2–3), 212–241. Récupéré de <http://web.b.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca>
- Harbonnier-Topin, N. (2013). *Théorie et observation du mouvement : notes de cours, DAN-7100*. Université du Québec à Montréal, Département de danse.
- Martin, A. (1996). *Pour une mise en scène chorégraphique de l'image*. (Thèse de doctorat, arts et sciences de l'art). Université Paris I.
- Rouquet, O. (1999). *Mettre en mouvement les spirales du corps*. *Médecine des arts*. 40, 33-40.
- Smith-Courtois, G. (2015). *Infinitude antipodale*. Singapour, Melbourne et Sydney, Australie : Projet indépendant.
- Smith-Courtois, G. (2015, février). *An Aesthetic on Infinitude : A feminine movement artist's perspective regarding post-pornography*. Communication présentée à *Aesthetics After Finitude Conference* // Exhibitions, Université de Nouvelle-Galles du Sud (UNSW), Sydney, Australie.
- Soulières, D. (2009). Danse-Cité, une vue de l'intérieur. Dans D. Soulières (dir.) *Traces contemporaines Danse-Cité*. Montréal : les Heures bleues.
- Tribune 840. (2010, 3 novembre). *Allons-nous vers un fast-food de la danse ?* [Communiqué de tribune]. Récupéré le 9 octobre 2016 de [https://danse.uqam.ca/upload/files/Texte\\_Tribune\\_840\\_7.pdf](https://danse.uqam.ca/upload/files/Texte_Tribune_840_7.pdf)
- Ullmann, L. (s.d.) Immobilité et mouvement. Dans R. Laban (dir) *Espace dynamique*. (p. 282-283) Bruxelles : Contredanse.

Vaccarino, E. G. (2017). Canada sauvage. Dans *Éros et danse : le corps, l'amour, les sens dans la danse contemporaine des Ballets Russes aux post-avant-gardes*. (p.137-144). Rome : Gremese.

Verrièle, P. (2006a). *La muse de mauvaise réputation : danse et érotisme*. Paris : La Musardine.

Verrièle, P. (2006b). La pornographie est l'avenir de la danse. Dans *La muse de mauvaise réputation : danse et érotisme*. (p.293-314). Paris : La Musardine.

## RÉFÉRENCES MÉTHODOLOGIQUES

- Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique : Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin & É. Le Coguiéc (dir.), *La recherche création*. (p.9-20) Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans P. Gosselin & É. Le Coguiéc (dir.), *La recherche création* (p.21-32) Québec : 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.
- Mucchielli, A. (2007). *Les processus intellectuels fondamentaux sous-jacents aux techniques et méthodes qualitatives*. Recherches qualitatives Hors série (3), 1-26. Actes du Colloque Bilan et perspectives de la recherche qualitative. Association pour la recherche qualitative.
- UQAM. Service des bibliothèques. *Virtuose*. [Catalogue de bibliothèque]. Récupéré de <http://virtuose.uqam.ca/>
- UQAM. Service des bibliothèques (2015). *Guide de présentation des mémoires et des thèses*. [Guide d'enseignement.] Montréal : Récupéré le 29 janvier 2016 de <http://www.guidemt.uqam.ca/accueil>