

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU « CORPS SYMBOLIQUE » AU « CORPS DANSANT » :
QUATRE ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES
PORTANT UN REGARD SUR
LE « CORPS SYMBOLIQUE » DE LA SOCIÉTÉ MEXICAINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
MARÍA EUGENIA GARZA OYERVIDES

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 à remercier profondément ma directrice de recherche Danièle Desnoyers, qui m'a encadrée généreusement avec sensibilité, intérêt et rigueur tout au long de ce processus. Merci pour votre empathie, pour vos observations constructives et pour tout le temps qui a été consacré à ce mémoire.

J'adresse mes remerciements à tous les professeurs qui ont contribué à enrichir ma démarche ; spécialement à Marie Beaulieu, Andrée Martin, Mariko Tanabe, Nicole Harbonnier-Topin, Geneviève Dussault, Katya Montaignac, Hélène Duval et Manon Levac, pour leurs apports à la construction de ce mémoire. Je remercie, également, le personnel du Département de danse de m'avoir soutenue en tant qu'étudiante et auxiliaire, pendant mon parcours. Merci à Christine Charles pour son regard et sa contribution importante dans l'évolution de mon processus de création, ainsi qu'à Éliane Cantin, Benoit Larivière et Alain Bolduc pour leur précieuse collaboration à la réalisation de ce projet. Merci à mes collègues de la maîtrise en danse pour les réflexions partagées et pour leur contribution au raffinement de mon sujet de recherche. Merci, aux personnes qui ont contribué à la rédaction et à la correction de ce mémoire ; spécialement à Josiane Fortin, Valérie Picotte, Marie Mougeolle, Giomny Ruiz et Elisabeth Hould. Votre travail est fortement apprécié. Je remercie le Ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche du Québec, la Secretaría de Relaciones Exteriores de México et le Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA) pour leur important soutien à la réalisation de mes études.

Un grand merci à ma chère amie Tania Hernandez pour sa contribution inestimable à la réalisation de mes études. Merci pour l'invitation à Montréal, pour la résidence Papineau et pour ta belle implication au projet de création. Je remercie sincèrement mes parents et ma famille de m'avoir soutenue, de plusieurs façons, nonobstant la distance. Merci spécialement à mon frère Leopoldo pour son support inconditionnel, dès le début de mes études. Merci énormément à mon amour Osiel, pour son soutien exceptionnel tout au long de la réalisation de cette maîtrise. Merci de m'avoir encouragée toujours et sans relâche à poursuivre ce rêve. Je remercie, finalement, mon enfant Yciel, de m'avoir accompagnée avec bonheur et joie à vivre plus intensément cette expérience.

RÉSUMÉ

Plusieurs auteurs [de Certeau, (1988), Le Breton (2012), Bernard (2001), Brohm (1988)] définissent le corps comme une construction sociale, comme un concept standardisé selon notre société et notre bagage culturel. Jean-Marie Brohm (1988) décrit le « corps symbolique » comme un corps imprégné de son éducation et de sa culture, de ses institutions, de ses relations spatiales et politiques inconscientes.

Ce mémoire-crédation a pour but d'explorer mon « corps symbolique » mexicain pour me transformer et m'amener vers la construction d'une gestuelle propre, personnelle, et dans la démarche, faire évoluer mon processus de création. Il naît d'une quête identitaire suite à mon immersion dans la société montréalaise où je me suis sentie dans un « entre-deux » identitaire constant. Daniel Sibony (1991) conçoit l'idée de l'origine comme un passage entre deux concepts : c'est face à la confrontation avec une autre altérité (dans ce cas-ci, une autre danse) que notre identité d'origine (donc notre danse d'origine) surgit. En élaborant quatre études chorégraphiques, la première sur l'action de manger, la deuxième à propos de la gestuelle du chanteur populaire Juan Gabriel, la troisième concernant la danse folklorique et la quatrième au sujet de la mort, j'ai exploré la notion de « citation » pour tenter d'inventer une citation différente, « une autre logique de la citation », une « citation-itération » (Derrida, 2004). Jacques Derrida propose la « citation » comme un processus de transformation qui à force de se répéter se réinvente. Cette recherche-crédation, de nature qualitative, est centrée sur mon vécu. Elle s'inscrit essentiellement dans une approche phénoménologique et dans une méthodologie heuristique.

D'abord, à partir de la répétition des mouvements issus de ma culture, j'ai constaté la résurgence de nombreux souvenirs dans mon corps en lien avec plusieurs institutions ou structures fondamentales de mon pays : la famille, la religion catholique, le patriotisme, l'État, la violence, l'école publique et la fête. Ensuite, pour me réapproprier ces souvenirs inscrits dans ma corporéité, j'ai exploré plusieurs stratégies de création qui m'ont aidée à réaliser un changement quant à ma façon de bouger et à repenser ma relation avec ces structures sociales. Cette recherche-crédation m'a permis de créer une matière gestuelle, en traversant, par moments, des états de corps. De plus, elle m'a permis de constater que la création chorégraphique peut amener le corps à évoluer physiquement. Finalement, j'ai constaté que notre culture s'incarne dans nos corporéités, et que le fait de se plonger à l'intérieur de son corps pour l'explorer, le ressentir, le transformer, le déconstruire et le faire bouger différemment peut déclencher également une ouverture, une prise de conscience et une autre possibilité de nous repenser socialement.

Mots clés : corps symbolique, entre-deux, citation, identité, gestuelle, Mexique.

RESUMEN

Diversos autores [de Certeau, (1988), Le Breton (2012), Bernard (2001), Brohm (1988)] definen el cuerpo como una construcción social, como un concepto estandarizado de acuerdo a nuestra sociedad y a nuestro contexto cultural. Jean-Marie Brohm (1988) describe el “cuerpo simbólico” como un cuerpo impregnado de su educación y de su cultura, de sus instituciones y de sus relaciones espaciales y políticas inconscientes.

El objetivo de esta investigación es explorar mi “cuerpo simbólico” mexicano y transformarlo, para construir mediante el proceso, una gestual propia y experimentar un proceso de creación diferente. La investigación surge al comenzar a vivir en Montreal, como una búsqueda de identidad, para responder a mi sensación de estar en un “entre-dos” constante. Daniel Sibony (1991) concibe la idea del origen como un trayecto o un camino entre dos conceptos: así, el origen surge cuando nos enfrentamos a la alteridad (en este caso, a otra danza) que nuestra identidad (es decir, nuestra danza de origen) surge. Mediante la creación de cuatro estudios coreográficos, el primero sobre la acción de comer, el segundo sobre la gestual de Juan Gabriel, el tercero sobre la danza folklórica y el cuarto sobre la muerte, exploré la noción de “citación” para buscar inventar una citación diferente, “otra lógica de la citación”, una “citación-iteración” (Derrida, 2004). Jacques Derrida propone la “citación” como un proceso de transformación que mediante su repetición constante, se reinventa. Esta investigación-creación, cualitativa, está centrada especialmente en mi experiencia, con un enfoque fenomenológico y una metodología heurística.

Primero, a partir de la repetición de movimientos de mi cultura, constaté la aparición de numerosos recuerdos en mi cuerpo ligados a diversas instituciones mexicanas como la familia, la religión católica, el patriotismo, el Estado, la violencia, la escuela pública y la fiesta. Después, para reapropiarme de dichos recuerdos presentes en mi corporeidad, exploré diversas estrategias de creación que me ayudaron a realizar un cambio en mi manera de moverme y a repensar mi relación con esas estructuras sociales. Este estudio me permitió crear un material gestual y aproximarme, en algunos momentos, a la creación de estados corporales. Además, me permitió constatar que la creación coreográfica puede llevar el cuerpo a evolucionar físicamente. Finalmente, corroboré que nuestra cultura se encarna en nuestras corporeidades y que el hecho de adentrarse en nuestro cuerpo para explorarlo, sentirlo, transformarlo, deconstruirlo y hacerlo mover de otra forma puede desencadenar al mismo tiempo una apertura, una toma de consciencia y una posibilidad de repensarnos socialmente.

Palabras clave: cuerpo simbólico, entre-dos, citación, identidad, gestual, México.

TABLE DE MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
RESUMEN	iv
CHAPITRE I	
INTRODUCTION	1
1.1. Motivations	2
1.2. Sujet de recherche	3
1.3. Problématique	4
1.4. Le but et les objectifs de la recherche	6
1.5. La question de recherche	7
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	8
2.1. Identité	8
2.1.1. « Entre-deux ».....	9
2.2. Corps	10
2.2.1. « Corps symbolique »	12
2.2.2. Corporéité	12
2.3. Culture	13
2.3.1. Aperçu des œuvres mexicaines à caractère identitaire	15
2.4. Mon regard sur le « corps symbolique » de la société mexicaine	17
2.4.1. La nourriture : <i>le taco</i>	18
2.4.2. La chanson populaire : Juan Gabriel	18
2.4.3. Ma danse folklorique : <i>Viva Linares!</i>	19
2.4.4. Ma conception sur la mort au Mexique : Ayotzinapa	20
2.5. Citation-itération	21
2.5.1. Citation	21
2.5.2. Itération	22
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE	24
3.1. Les outils pour la collecte des données	25

3.2. L'analyse des résultats	27
3.4. Limites de l'étude	28
CHAPITRE IV	
PROCESSUS DE CRÉATION	29
4.1. Étude 1 : <i>Quand je mange un taco</i>	30
4.1.1. Observation ethnographique : mes parents	30
4.1.1.1. Les attitudes posturales	31
4.1.1.2. La façon de manger	31
4.1.1.3. La bouche	32
4.1.2. Observation auto-ethnographique ou de moi-même	33
4.1.3. Préparation du texte pour la communication du colloque ACSHA	34
4.1.3.1. Une conférence-dansée comme un processus d'énonciation chorégraphique	34
4.1.4. Analyse et déconstruction du mouvement	35
4.1.5. Composition chorégraphique	37
4.1.5.1. La citation	37
4.1.5.2. La voix et la parole	42
4.1.5.3. L'espace	46
4.2. Étude 2 : <i>Te pareces tanto</i>	49
4.2.1. Identification de mouvements	50
4.2.2. La vidéo comme outil de collecte des données et stratégie de création	52
4.2.3. Stratégies d'appropriation du mouvement	53
4.2.3.1. Le Corps-image versus mon propre corps	53
4.2.3.2. La répétition prolongée	53
4.2.3.3. Être moi-femme : Maria-Juan Gabriel	54
4.2.3.3. La répétition comme <i>GIF animé</i>	54
4.2.3.4. La répétition d'une vibration	55
4.2.3.5. L'esquisse du mouvement, la trace	55
4.2.4. Entre mouvements, la structure gestuelle-vocale-sonore	56
4.2.5. Enlever les marges, le contexte	57
4.3. Étude 3. La citation d'un souvenir dansant : <i>Viva Linares!</i>	58

4.3.1. Première période : <i>l'Atelier de création</i>	59
4.3.1.1. Le souvenir d'un pas de danse	59
4.3.1.2. Le souvenir d'un costume	61
4.3.1.3. La musique (qui va devenir un souvenir).....	61
4.3.2. Deuxième période : Création	62
4.3.2.1. Le mouvement « honnête ».....	62
4.3.2.2. Les souvenirs	63
4.3.2.3. L'espace-temps/le pré-mouvement et le pré-moment	63
4.3.2.4. L'autre espace : l'espace de la scène ou extérieur	64
4.4. Étude 4. La citation de la mort : <i>43 façons de disparaître</i>	66
4.4.1. La non transformation d'un visage d'autrui. Mon respect	67
4.4.2. Le corps-image multiplié	68
4.4.2.1. Mon corps comme contrainte	69
4.4.2.2. Le passage d'un mouvement vers un autre	70
4.4.2.3. Les arrêts conscients	71
4.4.2.4. Le décor et le corps	71
4.4.2.5. L'image traditionnelle de la mort mexicaine : <i>la Catrina</i>	71
4.4.2.6. La voix, la respiration	72
4.4.3. Le spectre	73
4.4.4. Les souliers et la mort, fils conducteurs pour mes études	74
4.5. L'espace réel : la Piscine-théâtre comme stratégie d'actualisation dans le processus de création	77
CHAPITRE V	
ANALYSE DES RÉSULTATS ET DISCUSSION	79
5.1. Analyse du mouvement	79
5.1.1. Analyse du mouvement : <i>Quand je mange un taco</i>	79
5.1.2. Analyse du mouvement : <i>Te pareces tanto</i>	81
5.1.3. Analyse du mouvement : <i>Viva Linares!</i>	82
5.1.4. Analyse du mouvement : <i>43 façons de disparaître</i>	83
5.2. « L'entre-deux »	84
5.3. Le processus de création et la construction d'une démarche auto-poïétique	86

5.4. La création d'une gestuelle propre, personnelle, d'une signature identitaire.....	87
5.5. L'influence des institutions et son impact au sein de la création.....	88
5.5.1. La violence	90
5.5.2. Le respect, la forme et la transgression	90
5.6. Le passage du « corps symbolique » au « corps dansant »	91
CONCLUSION	93
ANNEXE A	
OBSERVATION DE LA FAÇON DE MANGER DES TACOS	97
ANNEXE B	
LA GESTUELLE DE JUAN GABRIEL	98
ANNEXE C	
<i>VIVA LINARES!</i>	99
ANNEXE D	
LA MORT	100
ANNEXE E	
PHOTOGRAPHIES DE CARTES D'IDENTITÉ DE MARÍA	102
ANNEXE F1	
TABLEAU DE SYNTHÈSE. ÉTUDE 1	103
ANNEXE F2	
TABLEAU DE SYNTHÈSE. ÉTUDE 2	104
ANNEXE F3	
TABLEAU DE SYNTHÈSE. ÉTUDE 3	105
ANNEXE F4	
TABLEAU DE SYNTHÈSE. ÉTUDE 4	106
ANNEXE G1	
GRILLE D'OBSERVATION ET ANALYSE DU MOUVEMENT. ÉTUDE 1	107
ANNEXE G2	
GRILLE D'OBSERVATION ET ANALYSE DU MOUVEMENT. ÉTUDE 2	109
ANNEXE G3	
GRILLE D'OBSERVATION ET ANALYSE DU MOUVEMENT. ÉTUDE 3	115
ANNEXE G4	
GRILLE D'OBSERVATION ET ANALYSE DU MOUVEMENT. ÉTUDE 4	117
ANNEXE H	
LISTE DES OBSERVABLES.....	119

ANNEXE I	
DÉPLIANT. <i>SÉMINAIRE D'INTÉGRATION DE RECHERCHE</i>	122
APPENDICE 1	
AFFICHE DE PRÉSENTATION	125
APPENDICE 2	
NOTES DE PROGRAMME	126
APPENDICE 3	
PHOTOGRAPHIES : JE ME RESSEMBLE TELLEMENT À TOI	128
BIBLIOGRAPHIE	136

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Lorsque j'ai commencé à créer mes premières chorégraphies en 2004, j'étais très motivée par le désir de concevoir des danses avec des mouvements « différents » de ce que j'avais l'habitude de faire dans ma pratique personnelle. À cette époque-là, mon expérience comme spectatrice était nourrie principalement par les spectacles que je voyais dans ma ville du Monterrey, Nuevo León, située au nord-est du Mexique. Des spectacles dont le genre s'inscrivait dans les codes de la danse contemporaine et moderne. À cause de cela, j'ai eu envie de créer des danses qui étaient plus proches de ma réalité quotidienne, en tant qu'individu et chorégraphe, et peut-être aussi, plus proche de mon corps en tant qu'interprète.

Afin de me rapprocher de ma corporéité¹ et de la réalité de mon travail artistique, mes idées de départ étaient inspirées par des mouvements et des gestes de la vie quotidienne : ces mouvements fonctionnels que nous réalisons dans notre routine, nos déplacements, notre travail ou dans l'intimité de notre maison.

De façon indissociable, ce qui à trait à la culture mexicaine s'est trouvé à la base de tous mes projets. Que ce soit à travers l'utilisation de la musique populaire, de la reprise de mouvements de la danse folklorique, ou bien de la représentation des traditions ou des problématiques de ma société, la culture populaire mexicaine et *norestense*² agit sur mes créations et sur ma façon de concevoir mon corps. D'ailleurs mes études en communication, ainsi que mon expérience de travail dans plusieurs médias (vidéo et presse écrite) m'ont aidée dans la création de mes chorégraphies. Ce bagage professionnel influence inévitablement mon travail artistique.

¹ Ce corps agissant comme « une matière vivante et en mouvement » Michel Bernard cité par Guisgand (2012, p.223).

² *Norestense* est un terme qui désigne les manifestations et les expressions culturelles relatives à la langue, la musique, les vêtements, la danse, la nourriture, etc., qui sont propres et communs dans les états du nord-est du Mexique (Nuevo León, Tamaulipas et Coahuila), ainsi que dans le sud du Texas, États-Unis.

Toutefois, lors du processus de création, je n'étais pas certaine de la façon dont je devais aborder la recherche corporelle. Je voulais développer mon langage chorégraphique, créer ma gestuelle : une gestuelle propre, émergée de mon intérieur, mais en lien avec ma culture. Une gestuelle personnelle, mais demeurant capable de communiquer une idée claire aux spectateurs (et à moi-même). Une gestuelle pour trouver « une manière d'être au monde et dans le monde » (Martin, p.56). Une gestuelle propre à mon corps dansant : ce corps conscient, présent et en actualisation continue, capable « de faire constamment appel à lui jusqu'à se confondre et s'abandonner en lui » (p.56).

À un certain moment, je me suis rendu compte qu'en raison de mon désir de communiquer clairement les référents culturels de ma société à travers la danse, je suis restée très explicite et illustrative dans la gestuelle. Parfois, les mouvements dansés ne faisaient que citer, reproduire ou représenter une situation ou une action déjà connue. Souvent, je finissais par créer des danses avec des mouvements légèrement modifiés par rapport à leur émergence originale, ou je transposais le sens des paroles d'une chanson en une série de mouvements illustratifs. Alors, faire des choix pendant mon processus de création était difficile, car je voulais demeurer claire sans me limiter uniquement à une sorte d'imitation ou de simple exécution de mouvements dénués de sens. Car c'était là l'élément central de ma démarche : je voulais transmettre un sens aux spectateurs, mais différemment, d'une manière nouvelle pour moi. J'avais besoin de créer des nouvelles structures, d'établir des liens entre ma vie de tous les jours et les mouvements que je créais, mais je ne savais pas où s'arrêtait la limite : jusqu'où j'avais le droit d'aller, de me détacher des mouvements déclencheurs qui m'avaient inspirée. Comment parvenir à ce type de création ?

1.1. Motivations

Ma motivation première pour la réalisation de ce mémoire était de parvenir à modifier mon processus de création, à me réinventer, et ainsi réaliser une œuvre chorégraphique singulière. Cette motivation a émergé d'une façon flagrante au début de mes études à la maîtrise, en 2012, suite à mon immersion dans la société montréalaise, où je me suis sentie dans un « entre-deux » corporel (et puis identitaire) constant. J'ai senti que mon corps était physiquement à Montréal, mais que sa façon d'agir demeurait au Mexique.

Daniel Sibony (1991), psychanalyste et philosophe, consacre son travail à la pratique d'une approche de la psychanalyse avec l'« entre-deux » comme dynamique. Pour lui, l'idée d'origine se révèle passage entre la place et le déplacement³ : passage entre deux mondes, ne relevant pas uniquement du monde de départ. L'auteur explique que c'est face à la confrontation avec une autre culture, une autre langue, une autre identité (une autre danse ?) par exemple, que notre culture, notre langue, notre identité (et notre danse) d'origine surgit. Il ajoute que l'origine « nous revient et nous invite à reprendre contact avec elle sous la forme d'un "entre-deux", la seule qui nous soit accessible » (p.16). L'origine révélerait donc la racine de l'identité, mais cette dernière finirait par exister grâce à une structure dichotomisée. Dans le même sens, François Laplantine (2010) explique que c'est grâce à la distance (de notre société) que nous pouvons remarquer comment notre comportement est loin d'être naturel et à quel point il est conditionné par notre culture.

Cette prise de conscience m'amène vers une quête identitaire et artistique, vers une recherche sur l'influence de la culture et de la société dans la création chorégraphique. Je me suis posée plusieurs questions autour de mon propre processus de création, de mon identité mexicaine et du rôle que joue cette dernière dans mes danses.

1.2. Sujet de recherche

Ce corps mexicain qui déclenche les mouvements de mes chorégraphies est le corps social dont plusieurs auteurs parlent. Michel de Certeau (dans Brohm, 1988) écrit que « chaque société a "son corps" » (p.26). Pour David Le Breton (2012), le corps est « l'effet d'une élaboration sociale et culturelle » (p.28). Michel Bernard (2001) explique que le concept du corps est standardisé par notre imaginaire selon « le corps » de la société ou de la culture à laquelle chacun pense (p.20). Jean-Marie Brohm (1988), sociologue et anthropologue français qui développe une critique sur le corps sportif et ses rapports avec la politique, nomme ce corps le « corps symbolique », concept sur lequel je m'appuie pour développer ma recherche, parce que sa définition montre d'une façon éclatante la conjugaison entre corps et culture. Le « corps symbolique » n'appartient pas seulement à l'anatomie ou à la

³<http://www.danielsibony.com/>

morphologie d'un individu particulier, mais à une société. C'est le corps imprégné de son éducation et de sa culture, de ses institutions, de ses relations spatiales et politiques inconscientes.

C'est face à cet « entre-deux » (Sibony) entre « corps symbolique » (Brohm) et « corps dansant » (Martin), entre représentation et création que ma problématique se dévoile.

1.3. Problématique

Comment utiliser le « corps symbolique » de ma société d'origine pour créer une gestuelle propre à une œuvre de danse ? Comment reprendre des éléments symboliques d'une culture, tout en créant une nouvelle œuvre ? Et, pendant le processus de création, comment neutraliser les codes et les contextes propres à un mouvement symbolique pour créer une danse révélant un sens plus ouvert ?

La mise en scène du quotidien, la reprise des symboles, d'évènements et d'éléments de la culture populaire, est très présente en art contemporain. Katya Moutaignac (2016), dramaturge, codirectrice du collectif *La 2e Porte à Gauche*, écrit sur cette pratique dans laquelle le danseur réalise « des tâches quotidiennes, de manière *littérale*, c'est-à-dire ni pour le mouvement qu'elle génère ni pour sa dimension symbolique, mais pour l'action elle-même » (p.101), au point de décontextualiser la tâche⁴. Toutefois, dans mes créations, mon intention première n'était pas d'enlever la dimension symbolique ni de décontextualiser le mouvement, mais de créer une gestuelle à partir de ces mouvements, en les transformant ou en les exacerbant. Dans ce sens, la notion de « citation », utilisée d'abord pour faire référence à une ancienne œuvre littéraire mentionnée dans une nouvelle, émerge comme une option judicieuse qui me permettrait de trouver comment aborder mes questionnements. « Dans le domaine de l'art contemporain, la citation est un élément d'une œuvre qui reprend un thème ou un procédé technique appartenant au passé » (Santa Cruz, 2013, p.26). Cette pratique s'utilise de plus en plus en danse comme un moyen pour « conserver » ou « reconstituer » une ancienne chorégraphie. D'abord, la citation est une pratique pédagogique. En arts visuels, en

⁴« Esthétique du banal ».

musique, ou en danse, par exemple, c'est une manière d'apprendre qui consiste à répéter, imiter ou copier les œuvres ou les techniques de maîtres. Dans l'étude des arts, « la copie permet à l'artiste de développer sa capacité d'assimilation par le regard et par le geste et de se nourrir du style d'autrui en enrichissant le sien » (Santa Cruz, 2013, p.41).

En danse, la transmission d'une technique du mouvement ou d'une gestuelle passe par le corps. Dans le processus de création, notre corps agit comme matière de l'œuvre. Pour cette raison, j'utilise la notion de citation dans un sens plus élargi pour faire une référence non seulement à une œuvre d'art, mais également, à la représentation d'un élément symbolique ou populaire de ma culture par le biais du corps. De plus, en tant que chorégraphe et interprète, mon corps agit en double posture, puisqu'il est à la fois le corps de l'artiste qui cite et l'œuvre d'art qui se sert de la citation.

Jacques Derrida, philosophe français reconnu pour l'élaboration d'une pensée de la déconstruction, décrit une autre logique de la citation dans le texte *Prégnances, Lavis de Colette Deblé : Peintures*. Derrida (2004) explique, à propos du travail de Colette Deblé⁵, qu'elle invente une autre logique de la citation, différente de la citation propre à la littérature, parce que cette citation « passe par la main et la manière du citateur [...] » (p.14):

Inventant une autre logique de la citation, elle les cite, ces grands capitaines de la représentation, ces peintres autorisés, mais sans les citer, donc, eux non plus, sans les citer à comparaître, sans qu'un geste de justicière redouble de violence (p.14).

Pierre Delain, auteur du site web *Derridex*⁶, écrit sur cette notion. Pour lui, chez Derrida, il s'agit d'une citation qui se répète, mais qui diffère à chaque fois qu'elle se répète. Une citation qui, par sa répétition, invente, réinvente (*Derridex*). Cette notion d'une autre logique de la citation résonne en moi comme une citation corporelle. Une citation qui passe par le corps, par l'interprète, par la création, par le mouvement. Une citation qui, à force de se répéter, se transforme.

⁵Colette Deblé est une artiste visuelle française qui travaille à partir des représentations des femmes dans l'histoire de l'art et qui, dans ses peintures, cite à sa manière des silhouettes des œuvres des grandes artistes.

⁶<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>. Le *Derridex* est un index thématique et propositionnel des œuvres de Jacques Derrida. Je me suis servi de cette page comme un outil pour ma recherche bibliographique sur la pensée de l'auteur.

Une citation qui devient productive, qui invente, qui fabrique de l'altérité, on peut l'appeler *itération*. Citer, c'est mettre en mouvement, c'est aussi greffer, traverser, faire naître, engendrer de nouveaux textes ou de nouvelles images⁷.

J'ai décidé de faire mon mémoire-crédation en danse pour expérimenter comment, à travers la citation des éléments symboliques de ma culture, ou concrètement du « corps symbolique », je peux créer une gestuelle propre, personnelle. Comment, tout comme un écho du corps qui répète un certain fragment de mouvement, peut-on transformer le mouvement, ou, selon les mots de Jacques Derrida, comment inventer une autre logique de la citation, c'est-à-dire, une *itération* en danse. Même si pour Derrida (dans Derrida et Spire, 2002) « l'inédit surgit, qu'on le veuille ou non, dans la multiplicité des répétitions » (p.18), je vais utiliser les deux mots ensemble avec un trait d'union – « citation-itération » – pour faire référence à cette volonté de créer l'itération à travers la citation, à ce passage « entre-deux » dont on ne connaît jamais *a priori* le résultat.

1.4. Le but et les objectifs de la recherche

Le but de cette recherche est d'explorer de nouvelles stratégies pour créer et développer mon langage chorégraphique. Le tout, en précisant ma démarche et mon identité artistique en tant que chorégraphe et qu'interprète.

Les objectifs de cette recherche sont :

- premièrement, étudier les possibilités de transformation d'un mouvement symbolique à partir de la citation-itération d'un mouvement ;
- deuxièmement, créer une gestuelle propre, personnelle, résultant de la transformation (itération) de ces mouvements ;
- et troisièmement, mieux comprendre et enrichir mon processus de création chorégraphique.

⁷Pierre Delain (*Derridex*), page consultée le 12 décembre 2014 : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1405312256.html>

1.5. La question de recherche

En lien avec mon intérêt de recherche, je me pose les questions :

- Comment inventer une autre logique de la citation, c'est-à-dire, une *itération* en danse, et
- à travers quels outils de création la citation d'un mouvement symbolique peut-elle m'amener vers la genèse du mouvement, et, par ce biais, me pousser vers la construction d'une gestuelle propre, personnelle ?

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Il nous faut une origine à perdre ;
elle est nécessaire,
et elle est vouée à être perdue.
Il nous faut une origine à quitter,
une d'où l'on puisse partir.
(Sibony, 1991, p.31)

La décision de réaliser un mémoire-création abordant la notion d'identité à travers le corps mexicain, dévoile plusieurs aspects importants pour moi en tant que chorégraphe et individu. Même si ce sujet est présent dans mes derniers travaux de danse, il émerge d'une façon particulièrement consciente après mon expérience d'immersion dans une culture étrangère en tant qu'immigrante mexicaine. La solitude, la confrontation intérieure et le désir d'évoluer dans mon travail artistique m'ont amenée à considérer l'urgence d'aborder ce sujet. « Les immigrés [...] sont confrontés à leur origine et à ce qu'ils voudraient devenir d'*autre* » (Sibony, 1991, p.51). Dès l'instant où j'ai décidé de vivre dans une société différente de celle dans laquelle j'ai grandi, j'ai pensé être prête à faire face à des coutumes et modes de vie différents des miens. En fait, je désirais vivre cette nouvelle immersion culturelle dans le but d'enrichir ma personnalité et mon travail artistique. Ce que je ne savais pas, c'est que derrière les stéréotypes qu'entretient toute culture ou société, il y a certains détails, très subtils, minimaux, parfois invisibles, dont personne ne parle : les non-dits, qui contribuent à révéler notre identité.

2.1. Identité

En effet, le concept d'identité est vaste et complexe à définir. Intrinsèquement liée à la question existentielle de l'être humain, l'identité a été ainsi abordée sous une panoplie d'angles et disciplines telles que la sociologie, la psychologie, l'ethnographie, la philosophie et, bien sûr, les arts. Face à ce défi, le cadre théorique de cette recherche s'avère être un

exercice créatif et expérimental qui vise à pousser la réflexion sur l'expression de l'identité par le biais du corps.

Je suis

Selon son étymologie, le concept d'identité vient du latin *identitas*, « qualité de ce qui est le même », et dérive de la racine classique *idem* « le même » (CNRTL, 2014). L'identité est ce qui nous ressemble et, en même temps, ce qui nous distingue. Même si nous avons tous plus d'une identité : identité de genre, de profession, d'origine, etc., il y a un lieu dans lequel convergent toutes ces identités : le corps.

François Laplantine (2010), expose l'importance de prendre ses distances et de s'éloigner de notre société d'origine pour découvrir notre culture.

Seule la distance par rapport à la société dont nous sommes originaires – mais une distance qui peu à peu nous fait devenir extrêmement proche de ce qui nous était lointain – nous permet d'effectuer cette découverte : ce que nous tenions “chez nous” [...], est en fait culturelle (p.13).

J'utilise cette distance pour redécouvrir mon corps et actualiser ma démarche artistique, afin d'élaborer une réflexion sur mon identité artistique et mes enjeux en tant que chorégraphe et interprète. Cette identité a notamment une influence directe sur mon corps (par ma façon de danser, ma formation artistique, mes enjeux comme interprète et chorégraphe) et elle est inséparable de mon origine (ma race, mon héritage génétique et social).

2.1.1. « Entre-deux »

Cette quête identitaire est née grâce à la perception d'être entre deux pays (Québec et Mexique) entre deux cultures (la montréalaise et la mexicaine) et entre deux langues (l'espagnol et le français). Daniel Sibony, dans *L'entre-deux, l'origine en partage*. (1991) écrit sur la richesse du passage entre deux concepts, et sur l'insuffisance de la dichotomie pour répondre aux enjeux de notre époque : Cultures, sociétés, corps, danses. Il cherche donc à définir une idée plus subtile ou poreuse de la différence : « L'entre-deux est une forme de

coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit » (p. 11). Il précise :

L'entre-deux concerne l'articulation à l'« autre » : autre temps – question de mémoire ; autre lieu-question de place ; autres personnes – question de lien. Mais au-delà des recollements que l'entre-deux actualise, là où il prend toute sa force c'est lorsque, dans son immense foisonnement, il apparaît comme une figure de l'origine ; l'espacement de l'*origine*, le rythme du temps où elle se vit, temps perdu ou « retrouvé » qui suppose ou implique autre chose qu'un ressassement dans l'« entre-deux » immobile ; où l'on donne à son origine des gages de proximité, sans pouvoir jouir d'en être proche et sans pouvoir s'en éloigner (p.15).

Ces idées sur l'articulation entre le concept de « l'entre-deux » et l'autre temps, l'autre lieu et l'autre place trouvent écho dans mon projet. Résidant actuellement à Montréal, je me sens entre deux temps et entre deux espaces : passé (Mexique) et présent (Montréal). De plus, le fait de fréquenter une autre communauté artistique a éveillé en moi ce besoin d'actualiser mon corps et ma démarche. Il ne s'agit pas de faire une comparaison ni une opposition entre ces deux identités, entre ces sociétés et cultures artistiques. Il s'agit de (se) trouver, de (se) créer dans le labyrinthe de la confrontation, et de faire émerger du nouveau, du mouvement, de la danse.

Je suis mon corps-maison

2.2. Corps

Durant mes premiers mois à Montréal, en tant qu'immigrante, j'ai visualisé en termes de distance spatiale et temporelle mon corps multiplié (un corps au Mexique et un autre à Montréal), et en même temps, fragmenté (ni entièrement là, non plus ici). Ma société et ma culture agissaient comme alliées alors que je cherchais à m'ancrer à moi-même, à mon identité. Elles étaient également des adversaires alors que je tentais de m'adapter à ma nouvelle maison ou ville de résidence. Toujours dans cette sensation d'« entre-deux », en tant que chorégraphe, je reviens à mon corps pour me sauver. Ce corps est ma maison, ma structure, mon armature ambulante pour soutenir ma chair et me permettre de communiquer avec le monde extérieur et le cosmos (Deleuze et Guattari, 1991).

Je suis mon corps, mon âme, mon histoire, mes rapports

Je suis mon corps, nous sommes tous un corps. Ce dernier détermine notre existence et notre identité. L'identité est fluctuante, elle se transforme incessamment, et en même temps, elle construit notre corps : le corps est à la fois cause et effet. David Le Breton, dans *La sociologie du corps* (2012), explique la relation incontestable entre le corps et la personne, et souligne que l'identité s'inscrit dans le corps :

On oublie souvent l'absurdité qu'il y a à nommer le corps à la manière d'un fétiche, c'est-à-dire en omettant l'homme qu'il incarne. Il faut dire l'ambiguïté d'évoquer la notion d'un corps qui n'entretient plus que des relations implicites, supposées, avec l'acteur dont il fait pourtant indissolublement corps (p.25).

Émotions, rêves et peurs nous habitent. Les années vécues, les blessures, les joies et les apprentissages s'inscrivent dans nos corps ; ils tissent notre mémoire corporelle, et sensorielle. Le passé, le présent, le futur et l'imaginaire vivent latents, écrits, imprégnés dans un corps dont nous ne pouvons pas nous détacher. Michel Bernard, dans *De la création chorégraphique* (2001), explique que le concept du corps est standardisé par notre imaginaire selon « le corps » de la société ou de la culture à laquelle chacun pense. Ce corps extérieur est une forme ou un modèle que nous trouvons comme un signe, un référent dans notre imaginaire. Dans le même sens, David Le Breton (2012) explique que les corps sont des fictions construites par la société et la culture, des réalités variables selon chaque société :

Le corps semble aller de soi, mais rien finalement n'est plus insaisissable. Le corps est socialement construit, tant dans ses mises en jeu sur la scène collective que dans les théories qui en expliquent le fonctionnement ou les relations qu'il entretient avec l'homme qu'il incarne. Loin de faire l'unanimité des sociétés humaines, sa caractérisation se révèle étonnamment malaisée et soulève nombre de questions épistémologiques. Le corps est une fausse évidence, il n'est pas une donnée sans équivoque, mais l'effet d'une élaboration sociale et culturelle. (p.28).

Ces théories sur le corps social m'incitent à expérimenter par le biais du mouvement le lien entre mon identité et mon corps, entre mon corps et ma société, entre ma société et ma

démarche artistique. Ainsi qu'à étudier les apports que l'immersion dans une autre culture peut donner à mon corps et puis à ma danse.

2.2.1. « Corps symbolique »

Je suis le 132⁸

Ce « corps symbolique », que Jean Marie Brohm (1988) définit comme un « fait social total », « comme un kaléidoscope de rapports sociaux, de pouvoirs, d'institutions, de mythes, de symboles, de pratiques, de rites, de traditions, de normes, de fantasmes, des modèles, de rêves, de discours, voire d'utopies » (p.27), semble englober les concepts de corps et de culture, qui deviennent des repères incontournables pour envisager ou questionner différents aspects de mon identité et de mon travail artistique. Ce corps-identité se reconstruit perpétuellement dans un chiasme, une correspondance infinie entre moi-même et le monde extérieur (Bernard, 2001). Ce corps est le médiateur entre le soi et le monde qui est en constante transformation. D'un côté, le corps est individuel, mais de l'autre, il est modelé par son milieu, se révélant alors social. Ce lien entre le corps, la société et la culture est présent dans cette affirmation de Michel de Certeau (dans Brohm, 1988) : « Chaque société a "son corps", tout comme elle a sa langue [...] Tout comme la langue, ce corps est soumis à une gestion sociale. Il obéit à des règles, à des rituels d'interaction, à des mises en scène quotidiennes » (p.26).

2.2.2. Corporéité

Plutôt que de parler d'un « corps », les auteurs Le Breton et Bernard parlent d'une corporéité humaine « comme phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires » (Le Breton, 2012, p.3). Grâce à cette conception du corps, on peut comprendre plus clairement le sens du concept de la corporéité comme une organisation

⁸Mouvement social initié en 2012 par les étudiants Mexicains vers une conscientisation citoyenne.

symbolique et infiniment variable, proche du concept du corps symbolique.

Donc mon corps, en tant que corporéité, est à la fois unique et pluriel, individuel et collectif, personnel et social, inné et appris, naturel et culturel, hérité et acquis. Il se situe à l'intersection entre des perceptions et des sensations. Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), décrivent la sensation comme un bloc de percepts et d'affects qui apparaît « comme l'unité ou la réversibilité du sentant et du senti [...]. C'est la chair qui va se dégager à la fois du corps vécu, du monde perçu, et de l'intentionnalité de l'un à l'autre encore trop liée à l'expérience » (p.169).

C'est à partir du corps que nous sommes présents et ouverts au monde, mais c'est à partir de l'acte de la perception que nous pouvons réaliser notre présence et notre ouverture. Pour percevoir, nous faisons appel au corps vécu, « ce corps qui est le mien et qui est à la fois sujet et objet, chair et esprit, nature et culture » (Mercury, 2005, p. 8). Extérieur et intérieur sont intrinsèquement liés et unis pour former mon corps métis. La peau est frontière et limite, elle est poreuse et perméable. La chair et les viscères génèrent des gestes, des sensations, des postures et des mouvements. Les gestes, les postures et les mouvements sont des prolongations de nous-mêmes, de notre identité. Cette identité dynamique se transforme et n'est pas statique, tout comme notre corps.

2.3. Culture

Je suis mon peuple, mes ancêtres, ma descendance, mes réincarnations

Ce corps, moi-même, mon identité, c'est à la fois moi et un reflet de ce qui m'entourne, de l'altérité : de ma famille, de ma société, de ma culture. Cette culture s'incarne dans mon corps. Les signes de pouvoir et les contradictions de la société s'expriment à travers lui. Pour Mouchtouris (2007), la culture, et particulièrement la culture artistique, peut exprimer les signes de pouvoir d'une société : « [la culture] est la manifestation de l'être dans le monde et par conséquent, dimension ontologique et expression politique, la manifestation des contradictions sociales » (p.61). Cette définition évoque une réalité qui touche ma perception

de la société mexicaine où les contradictions opèrent comme une caractéristique immuable de notre culture. C'est face à ces corps, alliés et adversaires, proches et éloignés, aimés et détestés, que j'essaie de comprendre qui je suis : qu'est-ce qui me rapproche et qu'est-ce qui me différencie des corps mexicains ?

*Je suis un cri en septembre, un massacre en octobre,
un mort en novembre et une vierge en décembre⁹.*

Dans mon pays d'origine, les espaces, les œuvres, la question de genre, la famille, la religion et les médias agissent à titre d'institutions et de médiateurs du pouvoir. Carlos Monsiváis, dans son texte *Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México* (1981), décrit l'identité du Mexique comme la coexistence du faux et du vrai, du respect et de la trahison du passé, dans un constant développement des normes et des relations qui tissent la société. Or, pour Le Breton (2012) :

Toutes les manifestations corporelles d'un acteur sont virtuellement significatives aux yeux de ses partenaires. Elles n'ont de sens que référées à l'ensemble des données de la symbolique propre au groupe social. Il n'existe pas de naturel d'un geste ou d'une sensation (p.6).

À cela, Michel Foucault avait ajouté avant Le Breton, dans *Surveiller et punir* (1975), que le pouvoir passe d'abord à travers le corps de l'individu, puis s'inscrit dans la société par des habitudes ou des consignes imposées par l'État. La domination et l'obéissance auxquelles le corps est soumis répriment la société d'une façon tranquille, mais progressive. Au Mexique, plusieurs institutions ou structures fondamentales comme la famille, la religion catholique, l'État ou l'école publique, jouent un rôle primordial dans la vie d'un Mexicain. Elles font partie de ses habitudes, ses valeurs et elles modèlent, d'une certaine façon, le peuple, l'identité et le corps. La pensée de Foucault m'amène à redécouvrir mon propre système social. Cette pensée m'invite à poser un regard extérieur et critique sur ma culture, à considérer l'influence de cette dernière sur mon projet de création, autant sur le plan corporel

⁹Au Mexique, on célèbre « l'indépendance » avec un cri le 15 septembre ; on se souvient du massacre du Tlatelolco le 2 octobre ; nous honorons « la Mort » le 2 novembre et nous fêtons la Vierge de Guadalupe le 12 décembre.

que sur le plan esthétique. Tout comme le pouvoir et les structures politiques ou sociales qui font partie de la culture mexicaine et du « corps symbolique », d'autres éléments également présents dans la société contribuent à faire émerger l'identité propre à cette culture.

2.3.1. Aperçu des œuvres mexicaines à caractère identitaire

Plusieurs artistes contemporains mexicains présentent des éléments de la culture mexicaine dans leurs créations. D'abord, l'esprit festif et la joie sont abordés dans plusieurs œuvres. Octavio Paz écrit que la pauvreté du Mexicain peut être mesurée par la quantité et la somptuosité de ses fêtes (Paz, 1983). Il affirme qu'à la différence des gens riches, la fête est la compensation des limitations et de la misère. Pour lui, la fête est notre ouverture à l'extérieur et notre opportunité pour « dialoguer avec Dieu, la patrie, les amis et la famille » (p.53). Je suis d'accord avec la pensée de Paz (1983) sur ce point : les Mexicains aiment les fêtes. N'importe quel prétexte peut devenir une bonne raison pour fêter. Les ressources et le temps que nous consacrons aux fêtes sont incommensurables, car la fête est le luxe des Mexicains.

Je citerais en exemple Astrid Hadad, performeuse féministe¹⁰ qui utilise l'irrévérence dans tous ses spectacles-cabarets pour se moquer des problématiques de la société : la violence, les inégalités sociales, la mafia de la drogue, le capitalisme, la religion catholique, le rôle de la femme au Mexique et, bien sûr, le gouvernement et les politiciens. Elle critique les valeurs de notre société en proposant des récits cyniques sur notre histoire et en interprétant des chansons populaires avec des paroles et des rythmes modifiés. Par exemple, la chanson *La llorona* est recomposée avec une mélodie de rumba (*Soy la « Lady Gaga » de Nixtamal*, 2005) et *La tequilera* (2010), avec une mélodie de rock. Aussi, l'actrice utilise des costumes et des scénographies excentriques, parfois *kitsch*, dans ses représentations de périodes de notre histoire ou de thèmes significatifs : l'invasion espagnole, la Vierge, la mort et *la Catrina*¹¹, le monde préhispanique, les paysages ou les constructions religieuses tout comme les mouvements sociaux qu'ont occasionnés l'indépendance, la révolution mexicaine et la lutte zapatiste, entre autres.

¹⁰*Holy terrors, latin american women perform* (<http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/en/holy-terrors>), site consulté le 2 mai 2014.

¹¹La *Catrina* est le symbole de la mort mexicaine, représenté par un squelette féminin et dessiné par José Guadalupe Posada au 19^e siècle.

Un autre élément de la culture mexicaine : la danse folklorique, est présente dans certaines œuvres à caractère « identitaire ». La chorégraphie *Nortearte* de Manuel Ballesteros (2004) offre une gestuelle riche qui réfère à la danse masculine du nord du Mexique. Les jeux de pieds, l'intégration du chapeau du Nord dans la danse, les phrasés de mouvement avec les mains à la hauteur de la ceinture, la musicalité et le fait d'imiter l'accordéon, le tout avec une précision et un investissement corporel magistraux, résultent d'un équilibre entre l'esthétique du folklore et la stylisation du mouvement¹². La chorégraphie *Nosotros*, de Jaciel Neri (2011), utilise des sifflements populaires souvent employés pour se saluer, qui sont présents dans la plupart des danses folkloriques mexicaines, ainsi qu'un jeu de pieds nommé *zapateado*. Tous deux apparaissant subtilement dans l'écriture gestuelle de Neri, mais sont bel et bien propres à notre culture.

Au sein de ma démarche créative, dans ma chorégraphie *Se divisa el panorama : danza para una ciudad con orgullo* (2011) je me suis inspirée du folklore du Nord et intègre des phrasés de mouvement où le jeu sonore de pieds *zapateado*, les mains à la hauteur de la ceinture et la référence au chapeau, sont également présents.

Enfin, d'autres éléments importants sont présents dans les œuvres mexicaines à caractère identitaire. Plusieurs œuvres utilisent à la fois l'esthétique de la danse et l'esthétique du sport (le soccer et la *lucha libre*¹³) sur scène. Les costumes vont de l'utilisation évidente d'un vêtement traditionnel (comme les masques de la *lucha libre*) à une relecture ou à la recréation des vêtements. La musique se déploie dans l'utilisation des chansons populaires originales jusqu'à des versions libres, en passant par la modification des paroles, de la référence à la voix, etc.

Ces œuvres intègrent aussi des situations ou coutumes particulières de la société, plus concrètes ou locales. Il peut s'agir par exemple de références à la religion ou à l'église, à la nourriture, aux valeurs de certains groupes, entre autres.

¹²<http://www.elmanuelballesteros.com/>

¹³Lutte mexicaine, en espagnol.

2.4. Mon regard sur le « corps symbolique » de la société mexicaine

Avant de commencer ma recherche, au cours *Séminaire d'intégration*, j'ai eu l'idée préliminaire d'élaborer un *inventaire corporel symbolique*. Ce dernier serait constitué par des gestes issus du « corps symbolique » de plusieurs aspects, à mon avis, les plus représentatifs de la culture mexicaine (*voir annexe I*).

Ces aspects sont : le corps de mon histoire et mes souvenirs (la danse folklorique), le corps de la femme¹⁴, le corps de la famille¹⁵, le corps catholique, le corps sportif, le corps politique (le corps de l'État), le corps de la mafia, le corps des fêtes¹⁶, le corps de la musique, le corps de la nourriture mexicaine, le corps des danses préhispaniques, le corps des médias¹⁷ et le corps des autres (mexicains).

Après avoir analysé l'ampleur de ce projet, j'ai décidé de résumer les aspects à étudier, car mes objectifs étaient centrés sur le processus de création plutôt que sur la création exhaustive d'un répertoire. Pour faire une sélection parmi les aspects nommés, j'ai cherché ceux qui avaient un lien plus profond avec ma vie personnelle. De plus, j'ai réalisé que plusieurs aspects étaient interdépendants et parfois, inséparables, par exemple, la fête, la musique et la nourriture; et finalement, d'autres aspects étaient inhérents à ma condition, comme le corps de la femme.

En conséquence, pour cette recherche, je choisis quatre éléments concrets de ma culture : la nourriture, la chanson populaire, la danse folklorique et la représentation de la mort au Mexique.

¹⁴Comme pour la plupart des autres référents mexicains, la femme a un double statut contradictoire au Mexique. Au sein d'une société sexiste, la femme est d'un côté adorée, et d'un autre, violée. Pour Carlos Monsiváis, l'identité nationale mexicaine diffère selon les classes, mais encore davantage selon les sexes. Selon cet écrivain, la femme est une différence absente, car « la nation qui a été enseignée aux hommes a été très différente de celle montrée et imposée aux femmes. Ceci explique l'invisibilité sociale... » (1981, p.42).

¹⁵La famille est une institution très importante chez les Mexicains. Monsiváis affirme que la famille a une fonction catégorique dans la société : elle est « le dernier gardien des valeurs de l'église, en imposant un absolutisme moral » (1981, p.40).

2.4.1. La nourriture : *le taco*

*Il y a des gens que disent que l'argent ne peut pas acheter le bonheur,
mais qu'il peut acheter des tacos, et qu'il n'y a pas de gens qui sont tristes,
en train de manger des tacos.*

La gastronomie mexicaine est riche et diverse. Elle est reconnue par l'UNESCO comme étant un patrimoine culturel immatériel de l'humanité ; elle accompagne la majorité des événements de la société mexicaine : ses fêtes nombreuses et la vie familiale se cristallisent autour de la nourriture.

Le taco est un plat emblématique à la culture mexicaine et qui est connu à travers le monde. Il est conçu à partir d'une tortilla de maïs pliée à la moitié contenant diverses garnitures en son centre. *Le taco* est le met qui se retrouve le plus régulièrement dans l'alimentation ponctuel d'un mexicain, il représente une bonne partie de ses habitudes alimentaires. Le mouvement que fait le corps lorsqu'il mange un *taco*, un Mexicain le répète tout au long de sa vie.

2.4.2. La chanson populaire : Juan Gabriel

La musique populaire fait partie de notre histoire et de notre identité mexicaine. On écoute de la musique partout et tout le temps. Les groupes de musique populaire se promènent dans les rues et les restaurants. Dans l'autobus, un musicien monte souvent pour interpréter des mélodies avec sa guitare. Élément inséparable des fêtes et des danses populaires, la musique joue un rôle évocateur des émotions et nous convoque à la « Mexicanidad » (Monsiváis, 2009).

Juan Gabriel est une icône de la musique populaire mexicaine (1950-2016). Sa carrière artistique s'est échelonnée sur plus de quarante ans. Dans le site web *Vice.com*, le poète Óscar David López écrit *Querida JuanGa*, une lettre à Juan Gabriel où il affirme comment la musique de ce chanteur est marquante dans notre histoire : « s'il fallait faire un théorème sur être mexicain, sur la « Mexicanidad » pour le montrer au monde, il serait sûrement créé à

partir de beaucoup de vos chansons, beaucoup de vos paroles que vous avez écrites»¹⁸. Depuis les années 1970, la musique de Juan Gabriel accompagne la vie des Mexicains. Auteur, compositeur et interprète, il a grandi et commencé sa carrière musicale à la frontière nord du pays, à Juárez, Chihuahua. « El divo de Juárez », a créé de la musique mexicaine contemporaine avec des paroles populaires. « 1 500 chansons, une soixantaine d'albums, des tenues de scène clinquantes et des *rancheras* bouleversantes... »¹⁹. Son répertoire comprend une diversité de genres qui vont des *mariachis* à la musique classique. « Il a fait de la variété mexicaine une prière, une amertume, un amour hors du monde, ou une fête, et ce patrimoine a constitué une œuvre qui parle au plus profond des Mexicains »²⁰. Artiste très présent dans les médias, Juan Gabriel utilise lors de ses prestations plusieurs mouvements symboliques de la société mexicaine qui font référence à la religion, au pouvoir, au macho ou encore à la fête. Juan Gabriel est décédé le 28 août 2016.

2.4.3. Ma danse folklorique : *Viva Linares!*

La danse folklorique du Mexique se pratique habituellement de façon distincte selon chaque région. J'ai commencé à pratiquer la danse folklorique, pendant mes études à l'école primaire. C'était différent de mes expériences en danse récréative, car avec la danse folklorique, plusieurs sentiments d'appartenance se développaient. On répétait nos chorégraphies folkloriques pour participer à des compétitions entre écoles (qu'il était important de remporter), et ces danses transmettaient l'importance du nationalisme, une valeur profondément ancrée au Mexique, ressurgissant entre autres à travers la danse. Les costumes, la danse de partenaire et les longues répétitions donnaient à cette expérience une intensité unique. Quand j'avais huit ans, j'ai appris la danse régionale *Viva Linares!* Linares est un village proche de Monterrey, très populaire pour ses bonbons au lait de chèvre nommés « las glorias de Linares » et pour sa musique qui comporte du tambour et de la

¹⁸Traduction libre de la version en espagnol : Si habría que hacer un teorema del ser mexicano, de la mexicanidad, ante el mundo, estaría conformado por mucha de la música y las letras que has escrito. http://www.vice.com/es_mx/read/gracias-por-tu-preferencia-sexual-querida-juanga

¹⁹http://www.purepeople.com/article/juan-gabriel-l-elvis-latino-icone-du-mexique-est-mort_a198447/1

²⁰<http://www.lefigaro.fr/musique/2016/08/30/03006-20160830ARTFIG00082-mort-de-juan-gabriel-le-mexique-pleure-son-idole.php>

clarinette²¹. Cette danse folklorique que j'ai interprétée englobe plusieurs aspects de mon identité culturelle et de mon identité personnelle.

2.4.4. Ma conception sur la mort au Mexique : Ayotzinapa

Nous avons une tradition qui vise à rendre un hommage à la mort. La mort, telle qu'elle est représentée au Mexique, est un symbole de fête et de célébration. Au Mexique, deux journées sont consacrées à célébrer la mort : le 1er novembre (pour les enfants décédés) et le 2 novembre. D'abord, cette tradition est très populaire dans le monde, mais souvent, elle se résume avec l'idée que « les Mexicains rient de la mort », quand en réalité cette tradition regroupe plusieurs composantes permettant de se remémorer nos ancêtres. Toutefois, je trouve que dans cette admiration de la mort se cache à l'inverse un manque de respect envers la vie. À mon avis, cette tradition est aussi le reflet de la réalité sociale de notre pays. Au-delà de la *Catrina* et tout le romantisme que représente la mort au Mexique, il y a en ce pays un manque de respect pour la vie et les droits de la personne. La mort violente, les assassinats, se répètent constamment dans mon pays d'origine. Je me suis précisément inspirée d'un évènement pour cette recherche : la disparition en septembre 2014 de 43 étudiants de l'école normale rurale d'Ayotzinapa, une école où l'on forme de futurs enseignants, dans l'État de Guerrero, au sud du Mexique.

Le 26 septembre, des étudiants de l'école normale d'Ayotzinapa, près de Tixtla, Guerrero, ont été interceptés par la police alors qu'ils se rendaient à une manifestation à Iguala. La réunion a entraîné la mort de six personnes et la disparition de 43 élèves. Les enquêtes qui ont suivi ces faits montrent que la police a agi sur l'ordre de l'ancien maire d'Iguala et que les étudiants ont été remis aux membres du cartel Guerreros Unidos. On ne sait pas encore avec certitude si les étudiants sont encore en vie²².

²¹La ville de Linares a influencé plus d'une fois mes créations. Dans la chorégraphie *Se divisa el panorama, danza para una ciudad con orgullo* (2011), j'y ai fait une comparaison entre la nourriture typique de Monterrey (« el cabrito » ou le chevreau, « la fritada » ou le sang de chèvre et « las glorias de Linares », les bonbons au lait) et les pratiques violentes inscrites dans nos propres traditions. Dans cette chorégraphie, un personnage s'adresse à un autre en lui disant : « Je vais vous manger si vous êtes jeune, si vous avez trente ou quarante jours. Je vais vous manger. D'abord je vais boire votre sang, ensuite manger votre chair et enfin, pour le dessert, je vais mâcher votre lait ». (*Se divisa el panorama, danza para una ciudad con orgullo*, 2011).

²²https://www.vice.com/es_mx/article/3b9kk5/los-43-que-faltan-normalistas-desaparecidos-full.

El 26 de septiembre, estudiantes de la escuela normal de Ayotzinapa, cerca de Tixtla, Guerrero, fueron interceptados por la policía mientras se dirigían a una protesta en Iguala. El encuentro resultó en seis personas muertas y 43 estudiantes normalistas desaparecidos. Las investigaciones que siguieron estos hechos apuntan a que

2.5. Citation-itération

2.5.1. Citation

Je suis une autre danse

Le mot *citation* tient son origine du contexte juridique. Selon son étymologie, il vient du latin *citatio*, « proclamation (contexte juridique) », puis en latin médiéval « action de citer en justice » (CNRTL, 2016). Le verbe « citer », a pour sa part son origine du latin classique *citare* « mettre en mouvement », « faire venir, appeler », « pousser un chant, entonner à haut voix », « appeler, convoquer » (Gaffiot, 1934). Dans les domaines didactique et littéraire, ce mot désigne l'action de « citer un passage d'auteur, de reproduire exactement ce qu'il a dit ou écrit, oralement ou dans un texte » (CNRTL, 2016). Par ailleurs, le mot *cita*, en espagnol, s'utilise pour faire allusion à une rencontre, à un *rendez-vous* entre deux ou plusieurs personnes.

En art, c'est « une pratique par laquelle l'artiste emprunte un extrait à une œuvre antérieure pour créer sa propre œuvre incluant ainsi l'œuvre référée » (Santa Cruz, 2013, p.26). Très répandue en art plastique, la citation est utilisée de multiples façons : adaptation, allusion, insinuation, évocation, appropriation, collage, copie, parodie, pastiche, référence, intertextualité, reprise, remake, etc. (Santa Cruz, 2013). Ces différentes manières d'utiliser la citation se retrouvent aussi dans la pratique chorégraphique et performative. Le « pastiche, peut se définir comme étant une œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un maître [...] c'est l'imitation ou l'évocation du style, de la manière d'un écrivain, d'un artiste ou d'une école » (p.50).

En un cours de danse, faire un « pastiche » ou un *à la manière...* (d'un autre artiste ou chorégraphe) est une pratique courante. Dans ce cas, ce qui est emprunté c'est plutôt le style ou la signature de l'artiste, c'est « un moyen de s'approprier le style d'autrui » (p.50). Le

la policía actuó por orden del ex alcalde de Iguala, y que los estudiantes fueron entregados a miembros del cartel de los Guerreros Unidos. Aún no se sabe con certeza si los estudiantes siguen con vida.

“*remake*”, un autre terme souvent utilisé en cinéma, signifie “refaire”. En danse il apparaît comme la création d’une nouvelle version d’une œuvre, soit une recréation ou une reprise. « Une reprise est un morceau existant et qu’un autre interprète que son créateur (au sens d’interprète original) rejoue, de façon similaire ou différente » (Bénichou, 2015, p.116). La liberté que chaque auteur se donne dans la réappropriation d’une œuvre, et dans sa transformation, va de ce qu’on peut appeler une “recréation” jusqu’à une “réinvention”.

La nature « vivante » et « éphémère » de la danse et des arts performatifs donne à la citation ou à la reprise chorégraphique toute une gamme des possibilités et des enjeux différents à ceux des arts visuels. Par exemple, afin de présenter sur scène une chorégraphie considérée comme un patrimoine de la danse, il arrive qu’on la ressorte des archives du passé dans le but de la reconstituer. C’est ce qu’on appelle *reconstitution* ou *reconstruction* d’une œuvre²³. Pour arriver à reconstituer ces œuvres, les artistes investiguent sur les traces documentaires et les archives tangibles laissées par leurs prédécesseurs : des films, des captations vidéo, des photographies, des programmes des soirées, des cahiers des notes, mais aussi sur les traces intangibles, c’est-à-dire les souvenirs des collaborateurs, des danseurs, des spectateurs, etc.

Pour cette recherche, plutôt que de m’intéresser à la citation des œuvres de danse reconnues, je me suis intéressée à la citation des danses qui ont fait partie de ma vie personnelle, ainsi qu’à la citation d’une gestuelle propre à la culture mexicaine.

2.5.2. Itération

Le mot *itération* est défini comme « l’action de renouveler, de répéter » (CNRTL, 2016). Son étymologie indique qu’il vient du latin *iteratio* « répétition, redite », « seconde ou nouvelle façon » (Gaffiot, 1934). Jacques Derrida nomme « *itérabilité* [de “iter”, un mot dont l’étymologie en sanskrit, *itara*, peut être traduite par “autre”] une possibilité singulière de répétition, où ce qui se répète (la marque) reste identifiable, mais décalé, modifié, parasité par

²³ *Le sacre du printemps*, pour citer un exemple, une œuvre créée en 1913 par Vaslav Nijinsky et interprétée sur la musique d’Igor Stravinsky, figure parmi les œuvres les plus recréées en danse. Parmi les patrimoines de la danse contemporaine québécoise, l’œuvre *Joe*, du chorégraphe Jean-Pierre Perreault, est une œuvre phare qui continue d’être reconstituée encore trente ans après sa création (Bénichou, 2015).

un nouveau contexte »²⁴.

Pour mieux comprendre l'*itération*, cette citation qui réinvente, ce « surgissement de l'autre (*itara*) dans la réitération » (Derrida et Spire, 2002, p.17), Derrida raconte le mythe d'Écho, selon *Les Métamorphoses* d'Ovide III. Écho a été condamnée par Junon à ne parler qu'en répétant la fin de la phrase d'un autre, à ne jamais prononcer un mot, une phrase qui lui soit propre. Mais Écho, en citant Narcisse, répète un fragment d'une phrase qu'il a prononcée, mais elle invente à chaque fois une nouvelle phrase. Par exemple : « Narcisse (dit) : "N'y a-t-il pas ici quelqu'un ?" – "Si, quelqu'un", avait répondu Écho... Ou encore : "Viens ici, réunissons-nous !" [...] "Unissons-nous" lui renvoya Écho » (Derrida, 2004, p.16).

Dans cette recherche, je ne souhaite pas spécifiquement répéter fidèlement le « corps symbolique ». Je m'intéresse davantage aux différentes façons et méthodes que l'on peut utiliser afin de citer le corps et les mouvements du corps, ainsi qu'à la gestuelle qui peut être générée lors de la transformation de ces citations. Alors, en donnant une importance considérable aux traces laissées pendant le processus de création, cette notion de citation devient extensive au projet.

Dans ce sens, la citation évolue et se transforme. Dans le passage « entre-deux », entre le fragment cité et l'œuvre créée, dans cet « aller-retour » ou ce « renvoi à l'autre », est alors construite une *itération*.

²⁴Pierre Delain (*Derridex*), page consultée le 2 décembre 2016 : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0806191043.html>

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Cette recherche-création me permet de renouveler la façon dont j' envisage mon processus de création chorégraphique. C'est une démarche qui me permet de continuer à développer mon usage de la citation de la culture populaire mexicaine, mais qui vise aussi à renouveler cet usage en le réinventant, me permettant par là-même de me réinventer en tant que chorégraphe et interprète. C'est en effet une recherche qui vise aussi à mieux me connaître en tant qu'artiste et individu, car je considère, à la lumière de Paul Valéry (dans Gosselin et Le Coguiec, 2009) « que l'œuvre ultime de l'artiste, c'est l'artiste lui-même qui à force de construire finit par se construire » (p.22).

D'abord, je vais développer ma recherche-création en ayant recours à des méthodes qualitatives où ma posture demeure impliquée et subjective. Il s'agit d'une recherche heuristique de type constructiviste, dynamique, centrée sur mon vécu, dans un paradigme postpositiviste. « Heuristique²⁵ vient du mot grec *heuriskein* qui signifie découvrir ou trouver » (Moustakas, 1990, p.9) « It refers to a process of internal search through which one discovers the nature and meaning of experience and develops methods and procedures for further investigation and analysis » (p.9). Aussi, à l'intérieur de ce paradigme, j'ai utilisé une approche phénoménologique. Dans une recherche qualitative on « fait appel à la souplesse d'ajustement pendant son déroulement » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p.48). En effet, ce type de recherche m'a donné l'occasion d'affiner mes stratégies de création préliminaires et d'approfondir ma démarche afin de l'amener à un autre niveau. Tout au long du processus de création, je suis restée réceptive aux ajustements que les outils servant à la collecte de données me demandaient de faire. Toutefois il me fallut demeurer attentive afin de m'actualiser à l'intérieur de cette pratique au fur et à mesure qu'il était nécessaire. Cette décision me permet de faire de mon processus de création la construction d'une méthodologie

²⁵En lien avec le mot *eureka*, utilisé par le mathématicien grec Archimède (Moustakas, 1990, p.9).

en soi, et d'enrichir mes études à la lumière des découvertes et phénomènes qui en émergeaient. « Heuristique research involves self-search, self-dialogue, and self-discovery; the research question and the methodology flow out of inner awareness meaning, and inspiration » (Moustakas, 1990, p.11).

Pour mieux comprendre mon processus artistique et la création en train de se faire, cette recherche s'inscrit essentiellement dans une démarche auto-poïétique, (Gosselin et Coguiec, 2009). J'ai établi un dialogue entre mon travail théorique et mon processus créatif en favorisant les allers-retours entre mes postures : celles de chercheuse, créatrice, et interprète. « Effectuer une recherche création signifie dans un tel paradigme de tenir compte de l'immédiateté du point de vue de la proximité du discours vis-à-vis de la pratique » (p.45).

Pour étudier l'articulation entre le « corps symbolique » et le processus de « citation-itération », j'ai élaboré quatre études chorégraphiques d'une durée d'environ quinze minutes chacune sur : l'action de manger le taco ; la gestuelle du chanteur populaire Juan Gabriel ; la danse folklorique *Viva Linares !* et ma conception de la mort au Mexique.

3.1. Les outils pour la collecte des données

Pour réaliser ces quatre études, j'ai travaillé en deux grandes étapes : premièrement, l'observation des données (auto-ethnographiques et ethnographiques) pour choisir les mouvements symboliques à citer ; et deuxièmement, des explorations et répétitions en studio pour développer plusieurs stratégies citationnelles et m'approprier, puis transformer ces mouvements.

Tout au long du processus, je me suis servie de mon journal de bord pour recueillir mes observations ethnographiques et auto-ethnographiques, ainsi que pour amasser mes réflexions, émotions et pensées (Gosselin et Le Coguiec, 2009). De plus, j'ai élaboré un récit du terrain pour ramasser les données auto-ethnographiques : mon vécu, mon histoire, mes expériences, ma mémoire et mes souvenirs. Ce récit, m'a aidé à structurer mon processus et puis, ma création. En même temps, j'ai pris le soin de faire des captations vidéo et de prendre des photos, soit pour des fins d'archives de mon processus, comme des traces qui me

rappelleront des explorations qui ont été réalisées en studio, à titre de regard extérieur sur ma pratique, ou comme une preuve de mes constatations.

Pour me permettre de me situer à l'extérieur de mon travail chorégraphique et d'interprète, en plus de l'encadrement de ma directrice de recherche, j'ai demandé la supervision d'une répétitrice et conseillère artistique. Le regard de Christine Charles m'a donné une rétroaction sur la précision du mouvement et la justesse de l'interprétation, ainsi que sur l'esthétique de l'œuvre, telle qu'il est proposé dans le *Profil de compétences d'une directrice ou directeur des répétitions en danse*, conçue par le *Regroupement québécois de la danse*, RQD, (CQRHC, 2013). Ce regard extérieur m'a permis aussi de recueillir de précieuses données de recherche, de partager mes inquiétudes pendant le processus et de faire évoluer cette création.

Pour la première étude, la « citation-itération » de l'action de manger le taco, je me suis surtout servie de ma propre expérience (données auto-ethnographiques), ainsi que de l'observation des mes parents en train de manger des tacos (données ethnographiques). J'ai étudié les postures, la façon dont s'articulent ses mouvements et les qualités de ses mouvements. De plus, pendant le processus, j'ai participé à un colloque. La préparation de cette conférence a pris une place déterminante pour la direction de cette étude. Pour la collecte des données, j'ai réalisé des photographies et des captations vidéo (*voir annexe A*).

Pour la deuxième étude, la « citation-itération » de la gestuelle du chanteur populaire : Juan Gabriel, j'ai visionné sept vidéos²⁶ de Juan Gabriel en chantant la pièce *Inocente pobre amigo* (Juan Gabriel con mariachi, 1980), et j'ai fait une sélection de mouvements symboliques interprétés par le chanteur lors de ses présentations. Pour la collecte des données, j'ai réalisé des impressions d'écran de ces mouvements (*voir annexe B*), ainsi qu'une analyse du mouvement pour mieux comprendre le mécanisme de la gestuelle de Juan Gabriel.

²⁶<https://youtu.be/3MHaPkK9kfE>
<https://youtu.be/fbyODXBMh7E>
<https://youtu.be/19MJJeVRImNs>
<https://youtu.be/rwHM4qr-j5s>
<https://youtu.be/4pC7hlumdgo>
<https://youtu.be/E5v7EVkx5o>
<https://www.youtube.com/watch?v=oRC8CHCqW00>

Pour la troisième étude, la « citation-itération » de mon identité : la danse folklorique, j'ai choisi une danse que j'ai interprétée pendant mes études à l'école primaire, ensuite, j'ai sélectionné des mouvements symboliques de cette danse pour les citer et tenter d'envisager leur itérabilité. Cette étude a été précédée par un exercice réalisé durant le cours *Atelier de création*, dirigé par la professeure Danièle Desnoyers, à l'été 2014, au Département de danse de l'UQAM. Pour la collecte des données, je me suis servie de mes souvenirs d'enfance, d'une photographie (voir annexe C) et d'une captation vidéo de l'exercice réalisé lors de l'atelier.

Pour la quatrième étude, la « citation-itération » de ma conception sur la mort au Mexique, je me suis inspirée d'un évènement précis : la disparition en septembre 2014 de 43 étudiants de l'école normale d'Ayotzinapa, dans l'État de Guerrero, au Mexique. Pour la collecte des données, je me suis servie des médias qui ont traité ce sujet, notamment de la presse, et des réseaux sociaux pour faire une collection d'images en lien avec l'évènement. Plus précisément, j'ai travaillé sur la citation des corps à partir des photographies d'un communiqué de presse émis par le gouvernement mexicain avec les photographies des cartes d'étudiants des disparus et aussi, j'ai analysé une photographie trouvée sur internet, prétendument d'un étudiant mort lors de ce conflit (voir annexe D). De plus, j'ai étudié plusieurs dessins de la *Catrina*, le personnage populaire qui représente la mort dans la culture mexicaine, (voir annexe D) pour compléter mes collectes.

3.2. L'analyse des résultats

Pour l'analyse des résultats, j'ai élaboré un tableau de synthèse pour chaque étude. Ces tableaux m'ont permis d'observer les entrecroisements qui se créaient entre les outils pour la collecte des données et les stratégies de création utilisées ; et le format de présentation et les découvertes, les plus significatifs de cette recherche (voir annexes F1-F4). De plus, j'ai réalisé une analyse du mouvement comparative entre les mouvements symboliques et les mouvements dansés de chaque étude, afin d'étudier les transformations de chaque mouvement symbolique. Pour l'élaborer, je me suis servie des captations vidéos de mes répétitions et de mes présentations publiques, ainsi que d'une *liste des observables* (voir annexe H) selon les théories de *l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé*

(AFCMD) et du Système d'analyse du mouvement Laban tiré du cours Observation et Analyse du Mouvement. (voir annexes G1-G4).

3.4. Limites de l'étude

À travers cette étude je propose un regard, parmi d'autres possibles, sur le « corps symbolique » de la société mexicaine, étudié concrètement en quatre études chorégraphiques. Mes expériences personnelles et professionnelles agissent fortement sur ce regard ; c'est ce qui le détermine. Aussi, la distance du Mexique, physiquement, autant que métaphoriquement, a contribué à mon objectivité par rapport aux enjeux artistiques que j'ai pu rencontrés lors de ma recherche. À certains moments, il m'a fallu rester attentive afin d'éviter d'idéaliser ma vision sur les idéologies de cette société, puis, pendant ce processus de recherche, j'ai constaté que le « corps symbolique » est hétérogène et pluriel ; chaque individu a sa propre vision de sa culture selon son vécu. Une autre limite de cette étude, est que les outils de création qui ont été développés durant cette démarche, ont été élaborés à partir de mon propre corps. Ils sont des pistes, des propositions. Ceux-ci doivent être approfondis et adaptés individuellement par chaque artiste qui désirerait les expérimenter.

Finalement, mes postures comme chorégraphe et interprète pendant les explorations en studio, ont été indissociables. En plus de développer des outils de création, cette double position m'a également permis d'amener plus loin ma recherche corporelle en tant qu'interprète et d'avoir une rétroaction plus directe comme chorégraphe. Malgré cela, même si durant l'écriture de ce mémoire, j'y partage mes observations sur mes réflexions et sur mon vécu, et ce, le plus précisément possible, je me rends compte que ce n'est pas suffisant si je désire travailler avec d'autres interprètes. En tant que chorégraphe, si je veux pouvoir transmettre des consignes (et du matériel chorégraphique) le plus efficacement possible pendant le processus de création, il me faudra développer davantage mes stratégies de transmission et, possiblement, consacrer plus de temps au processus de création que dans un travail solo.

CHAPITRE IV

PROCESSUS DE CRÉATION

Cette recherche-création vise à élaborer diverses stratégies pour créer une gestuelle propre, personnelle, une signature identitaire, issue de la citation d'éléments de ma culture d'origine mexicaine, plus concrètement, de son « corps symbolique ». De plus, elle vise à mieux comprendre les enjeux de mon travail en tant que chorégraphe et interprète au sein d'un processus de création. Pour parvenir à ce but, j'ai créé et interprété quatre études chorégraphiques inspirées des thèmes suivants : la nourriture (plus concrètement, de l'action de manger des tacos), la musique populaire de Juan Gabriel, la danse folklorique et la mort. Ces solos ont été présentés avec un fil conducteur qui les unissait dans une création intitulée « Je me ressemble tellement à toi ». Les représentations ont eu lieu le 25 et 26 septembre 2015 à la Piscine-théâtre du Département de Danse de l'UQAM.

J'ai réalisé mon processus de création en studio dès les mois de juin 2015 jusqu'au mois de septembre. J'ai dédié environ 25 heures en studio à la création de chacune de ces études, pour un total de 100 heures. Ces heures ont été distribuées en périodes de trois semaines à raison de trois séances par semaine. Pendant le dernier mois, j'ai dédié un autre bloc de 30 heures au travail d'interprétation, à la création du fil conducteur entre mes études et aux tâches en lien avec la production de l'œuvre. Il faut souligner que mon étude sur l'action de manger des tacos et mon étude sur la danse folklorique ont été précédées par une autre étape de création que je préciserai pendant la description du processus.

Pendant mon processus, j'ai été accompagnée par ma directrice de recherche Danièle Desnoyers et par ma répétitrice et conseillère artistique Christine Charles, lesquelles m'ont donné leurs impressions, des suggestions et des consignes précises pour mieux poursuivre cette recherche-création. Comme le travail en studio et les séances d'échange avec ma directrice et conseillère étaient précieux, j'ai réalisé, en parallèle, des séances de travail chez moi, pour approfondir mes explorations entre mes rencontres avec elles.

Dans ce chapitre, je vais d'abord décrire mon processus et les principales expériences vécues à chaque étude réalisée pendant cette recherche-crédation. Ensuite, je vais expliquer les principales découvertes et conclusions issues de chacune d'entre elles.

4.1. Étude 1 : *Quand je mange un taco*

J'ai commencé ma recherche-crédation avec cette étude parce que je constatais qu'à chaque fois que j'essayais d'expliquer mon intérêt à la source de ce projet, j'avais de la difficulté à bien communiquer l'importance que représente l'action de manger des tacos dans notre société et dans notre corps. J'ai remarqué que je devrais sonder et considérer directement le corps pour mieux transmettre l'effet que ce mouvement ou cette action a sur les Mexicains et surtout, sur moi-même.

J'ai réalisé la création de cette étude en cinq étapes, sur une période d'environ sept mois, entrecoupés de pauses. D'abord, l'observation ethnographique et auto-ethnographique était les étapes fondamentales de cette enquête. Ensuite, la préparation d'une conférence dansée pour un colloque et après, l'analyse du mouvement m'ont été utiles pour articuler la théorie et la pratique et m'ont amenée, finalement, à élaborer la composition chorégraphique. J'ai consacré plus de temps à la création de cette première étude parce qu'elle était à la base de mes explorations ; mes expériences m'ont servi de préambule pour aller plus profondément et plus directement dans mes prochaines études, et cela, en moins de temps.

4.1.1. Observation ethnographique : mes parents

En décembre 2014, j'ai décidé de faire un voyage au Mexique pour voir ma famille et j'en ai profité pour passer le plus de temps possible avec mes parents qui sont vieillissants. J'ai, par la même occasion, pu faire des activités de recherche sur ma famille. Au début, j'avais l'intention de réaliser une étude chorégraphique sur mon arbre généalogique. J'avais l'idée de travailler à partir des photos de ma famille (selon cet arbre) pour m'approprier ces « corps symboliques ». J'ai réalisé la première étape de cet arbre généalogique. Mais finalement, j'ai décidé d'approfondir d'autres aspects de ma recherche et de ne pas intégrer cette étude

comme partie de ma création. Toutefois, cette investigation sur ma famille, la construction d'un arbre généalogique, la réalisation des entretiens avec mes parents, l'observation de leurs photos à travers le temps, a eu une grande influence sur la création de mon étude *Quand je mange un taco*. À travers ce processus, j'ai analysé, de façon plus détaillée, comment le corps de mes parents avait changé, mais aussi, quels aspects étaient demeurés constants au fil du temps.

4.1.1.1. Les attitudes posturales

Selon Hubert Godard, les attitudes posturales d'un individu sont un lieu d'inscription de son histoire. Pour lui, l'organisation gravitaire d'une personne et avec cette organisation, la posture, répond à une combinaison d'éléments phylogénétiques, culturels, et individuels (1995). Godard écrit qu'un changement du milieu dans lequel on vit modifie notre posture : « toute modification de l'environnement entraînera une modification de l'organisation gravitaire du sujet ou du groupe concerné » (p.226).

Cette proposition touche d'abord le concept du « corps symbolique ». De plus, elle aborde le concept de « l'entre-deux ». Ce changement de mon environnement, du Mexique à Montréal, a été ce déclencheur pour reconnaître une modification dans mon corps.

4.1.1.2. La façon de manger

Depuis que je suis venue à Montréal en 2012 pour y étudier, j'ai commencé à visiter ma famille au Mexique une fois par an. Lors de ces séjours chez mes parents, je suis devenue beaucoup plus sensible à leurs faits et gestes. Je les observe plus attentivement et remarque davantage combien ils changent au fil du temps.

Durant ce dernier voyage, j'ai observé mes parents lorsqu'ils mangeaient des tacos. J'ai réalisé aussi une recherche parmi les anciens albums de photographies pour voir s'il y avait des images captant les moments où ils mangeaient, mais je n'ai trouvé que très peu d'information. À partir de mes observations, je me suis rendu compte que le fait de manger est très personnel et intime, qu'il y a une fragilité et une transparence lorsque l'on mange, qu'on ne peut cacher.

Au début, j'ai fait mes observations discrètement, mais après un certain temps, j'ai décidé de prendre quelques photos (trois ou quatre rapidement) pour me rappeler des détails, pour formaliser ce moment et le garder en souvenir. Mais je ne suis revenue sur les photos que pour constater mes observations. J'ai travaillé à partir de tout le contexte entourant l'action représentée sur la photographie (peut-être que je vais me rappeler de ce contexte en dansant leur façon de manger des tacos, plutôt que de me fier uniquement au moment fixé sur la photo, mais l'observation et les photos m'ont été utiles pour prendre conscience de leur corporéité et arriver à me souvenir de leurs gestes et postures).

4.1.1.3. La bouche

J'ai réalisé qu'une partie de notre personnalité se manifeste dans l'action de manger, peut-être parce que nous utilisons le visage et deux parties de notre corps qui sont très expressifs, les mains et la bouche. De plus, parce que la plupart du temps nous sommes assis pour manger, cette action permet à un observateur de nous suivre plus facilement. « Les mythologies du corps circulant dans un groupe social s'inscrivent ainsi dans le système postural et, réciproquement, l'attitude corporelle des individus se fait le médium de cette mythologie » (Godard, 1995, p.226). Si l'on est, par exemple, inconfortable quand on mange, cette situation se manifeste d'une façon apparente, il y a de la nervosité, un manque d'appétit, etc. Par ailleurs, Jean-Luc Nancy, dans *Ego Sum* (1979), où il analyse le discours philosophique chez Descartes, écrit que la bouche est un non-lieu, un espacement à travers lequel le sujet s'extériorise, s'énonce et s'articule. Un entre-deux où l'âme et le corps se rencontrent, qui n'est ni âme ni corps (*unum quid*). Un non-lieu qu'ouvre une ouverture :

L'étendue incommensurable de la pensée, c'est l'ouverture de la bouche. La bouche qui s'ouvre et qui forme « ego » (d'autres lèvres, déjà, s'étaient ouvertes pour mettre au monde ce « moi », lorsqu'il poussa son premier cri), cette bouche est le lieu de l'union en tant que l'union s'ouvre et se distend – et c'est ainsi qu'advient *unum quid*. Ce lieu n'est pas un lieu, et n'est pourtant pas hors des lieux. Il forme dans le lieu, dans l'étendue d'un visage, la béance d'un non-lieu (p.161).

Cette bouche, ce lieu et non-lieu, sera plus tard le lien entre le mouvement et la voix, les sons, le texte, l'énonciation et l'action de manger des tacos.

4.1.2. Observation auto-ethnographique ou de moi-même

J'ai décidé de faire une captation vidéo de moi-même en train de manger des tacos, pour observer de l'extérieur les mouvements que je faisais pour manger. J'ai fait deux captations de cette action, une après l'autre. Cette captation vidéo m'a été très utile puisque j'ai trouvé la base de la structure de mon étude. Avec cette captation vidéo, j'ai constaté que pour manger un taco, je faisais quatre types de bouchées différentes. De plus, j'ai regardé sur internet quelques vidéos de gens en train de manger des tacos et j'ai trouvé beaucoup de similitudes avec ma propre façon de faire. Cet exercice m'a aidée à confirmer que la personnalité de chacun est présente au moment de manger. Cependant, cette personnalité se trouve dans les petits détails. Même si on répète les mouvements, les petites variations, les différences, les entre-mouvements, donnent la particularité à chacun d'entre nous.

Hubert Godard écrit dans son texte *C'est le mouvement qui donne corps au geste* (1994) sur l'importance d'observer les mouvements réalisés par les trois diaphragmes du corps : tête, cage thoracique et bassin, afin d'étudier la fonction tonique chez les individus. « La tête, la cage thoracique et le bassin sont sous-tendus par un diaphragme, qui ouvre ou ferme l'accès à la zone mobile qui les prolonge. Ce sera l'origine 'pneumatique' du geste, le souffle qui habite l'élan d'une expression » (p.77). En effet, pendant l'action de manger, nous observons notamment comment deux diaphragmes, la tête et la cage thoracique s'organisent pour réaliser cette action. La tête contient la bouche, la respiration et, en conséquence, la voix. « Le diaphragme supérieur, à l'autre extrémité du rachis, gère le passage des cervicales à la tête : cette zone subtile qui donne sens au geste, à la vocalisation, à l'aspect aérien du mouvement, donnera les nuances de toutes les voies descendantes, établissant en quelque sorte la ligne mélodique du souffle cinétique » (p.77). Pour sa part, la cage thoracique est le diaphragme pour soutenir et visualiser la respiration. Cet élément, à l'origine de la vie, est fondamental pour observer l'état tonique d'une personne « sa position centrale dans la

géométrie et dans l'histoire de la personne donne toute la mesure de sa fonction vitale » (p.77).

Après cette observation, j'ai commencé à être beaucoup plus attentive au moment de manger chaque jour. J'ai commencé à réaliser que je mangeais régulièrement mes tacos de la même façon, par exemple, et à percevoir davantage de détails, comme les mouvements de doigts, les différences en ce qui a trait à la gestuelle si la tortilla était plus douce ou plus dure, si j'avais très faim ou moins faim, à quel moment je faisais un nettoyage de l'assiette avec la tortilla, etc. C'était une période d'observation quotidienne, très agréable et enrichissante. De plus, même si je n'avais pas l'intention de m'observer, quand j'étais en train de manger normalement le repas du midi avec mon bébé, je vivais des prises de conscience et mon œil de chercheuse se manifestait de plus en plus. En fait, même si je n'avais pas prévu de m'observer de façon consciente, le mouvement déclenchait dans mon corps une écoute qui s'affinait avec l'action. C'était l'écoute de ma mémoire corporelle. Après ce travail d'observation-action, j'ai commencé à travailler chez moi, dans la cuisine, pendant la soirée, pour approfondir ces quatre mouvements et amorcer la création de cette étude.

4.1.3. Préparation du texte pour la communication du colloque ACSHA

4.1.3.1. Une conférence-dansée comme un processus d'énonciation chorégraphique

J'ai été invitée à faire une communication au sujet de mon projet de recherche dans le cadre du colloque de *l'Association des cycles supérieurs en histoire de l'art de l'UQAM, ACSHA : Mou Vance et mixité (identités renouvelées)*, tenu le 4 et 5 juin 2015. Pour ce colloque, j'ai préparé une conférence-dansée afin de partager mes intérêts de recherche et pour faire une présentation sommaire de mes études chorégraphiques. J'ai trouvé que l'étude sur l'action de manger des tacos serait une bonne façon d'amorcer cette conférence puisque je considère que l'action de manger ce plat typique est une pratique largement répandue et elle pourrait être, d'une certaine façon, une citation déjà connue par les spectateurs. Si on parle en termes de communication, on pourrait dire qu'il y avait un contexte commun à partager entre l'émetteur (moi) et les récepteurs (participants) du colloque. Mise en perspective, cette conférence-dansée a été une synthèse *a priori* de tout mon projet de recherche-crédation. Elle englobe

l'articulation entre la théorie et la pratique de ma recherche et la base pour l'élaboration des stratégies de création ancrées sur la méthodologie utilisée.

J'ai décidé de faire une conférence dansée parce que, d'abord, lorsque je regarde des collègues de danse qui parlent de leur projet, j'ai toujours le désir de les voir bouger ou de bouger moi-même en écoutant leurs explications. Cette prédisposition ou anticipation au mouvement éveille mon imaginaire corporel et me prépare à un état corporel actif.

Une autre raison pour donner à cette communication un format de conférence-dansée, était la langue. Je voulais m'assurer d'être suffisamment claire avec ma prononciation, malgré mon accent hispanophone, alors je me suis dit que d'y intégrer des exemples gestuels, dansés pouvaient m'aider à atteindre ce but. J'ai beaucoup pensé aux spectateurs de cette conférence. Souvent, les spectateurs qui assistent à des présentations de danse contemporaine et qui ne sont pas habitués à ce genre de danse, aiment avoir des explications, des traces pour mieux comprendre. Mon intention était d'être claire dans mon discours et aussi dans ma gestuelle. À force de répéter mon texte pour travailler la prononciation de mon français, j'ai commencé à être plus apte à relâcher mon corps et à le laisser s'exprimer, à m'exprimer. Après quelque temps, j'ai compris que c'était plus important d'être claire pour moi-même que pour un autre, que cette manière d'organiser mon processus pouvait m'aider à créer avec plus de souplesse et, en même temps, à être plus précise dans mes intentions en tant que chorégraphe.

4.1.4. Analyse et déconstruction du mouvement

Pour expliquer comment les tacos sont mangés et de quelle façon le corps s'articule autour de cette action, j'ai fait une description et puis, une analyse de mes mouvements réalisés pour manger (l'action d'ouvrir la bouche pour prendre une bouchée de taco) comme si les gens ne le savaient pas vraiment (j'imagine que tout le monde pourrait faire l'action de manger des tacos, mais d'une certaine façon, j'ai assumé un rôle d'experte).

Cette analyse du mouvement fait écho à la notion de déconstruction chez Jacques Derrida. Une notion qui m'a servie pour établir un dialogue constant entre mes postures de chercheuse, de créatrice et de performeuse. Dans un entretien inédit avec Jacques Derrida

publié après sa mort dans le journal *Le Monde* (Droit, 2004), Derrida appelle à comprendre la déconstruction « non pas au sens de dissoudre ou de détruire, mais d'analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif ». Il décrit ce terme comme « une pensée de l'origine et des limites de la question « qu'est-ce que ?... » (p.3).

Chaque fois que l'on essaie de penser la possibilité du « qu'est-ce que ?... », de poser une question sur cette forme de question, ou de s'interroger sur la nécessité de ce langage dans une certaine langue, une certaine tradition, etc., ce qu'on fait à ce moment-là ne se prête que jusqu'à un certain point à la question « qu'est-ce que ? ». C'est ça, la différence de la déconstruction. Elle est en effet une interrogation sur tout ce qui est plus qu'une interrogation (p.3).

J'ai utilisé la notion de déconstruction de plusieurs façons pour plonger dans le corps et pour observer en détail chaque mouvement : par la fragmentation d'un mouvement, par la trace spatiale d'un mouvement, par l'expérience vécue à l'intérieur de ce mouvement, par le pré-mouvement ; mais aussi au niveau du texte, de la composition chorégraphique, de la musique, etc. Au lieu d'aller vers les mouvements rapides et de grande amplitude, j'ai été plus attirée par le fait de chercher dans le micromouvement et la lenteur, de répéter les allers et les retours de chaque geste, d'arrêter et de continuer, ces allers-retours m'aidant à mémoriser la trace de mon corps, à mieux connaître ce dernier. J'ai passé beaucoup de temps à explorer chacune des petites parties des mouvements, et à chaque fois que j'y revenais, je réalisais qu'il y avait toujours une nouvelle partie, plus grande, que je pouvais décortiquer encore et encore.

Le fait de répéter mon allocution pour préparer ma conférence-dansée m'a aidée à mieux m'organiser et à me rappeler les différentes composantes de la structure du mouvement. Ainsi, l'utilisation conjointe de la parole et du mouvement, m'a aidée à être plus juste, à percevoir les moments d'authenticité, et cela, particulièrement quand j'avais des spectateurs (ma directrice ou ma répétitrice).²⁷ Par exemple, si j'étais en train de dire : « je cherche d'aller (je cherche à aller) plus profondément » dans l'action de dire et l'action de faire, dans l'expérience, dans l'action d'énoncer ou de prononcer, il y avait une prise de conscience, une

²⁷À ce moment-là, la relation entre la notion de présence à soi et la présence scénique a commencé à émerger. Je vais approfondir sur cette notion à la page 54.

voix à l'intérieur (et à l'extérieur) qui me disait : « cherche plus profondément, parce que tu dis que tu fais ça » (María). Pour moi, l'énonciation était un chemin pour commencer le passage de la représentation à l'action, pour me concentrer et prendre plus conscience du corps et pour me conduire vers l'intériorisation de mes perceptions. Le fait de parler de ce que j'étais en train de faire à la première personne (je) ne me laissait pas mentir. « Je m'énonce, je suis », écrit Jean-Luc Nancy (1979), à propos de la seconde méditation de Descartes « Je suis, j'existe, toutes les fois que je le profère, le propose, le prononce, ou que je le conçois dans mon esprit, ou qu'il se conçoit dans mon esprit, ou par mon esprit, est nécessairement vrai » (p.121). À partir de cette citation, je dirais (María) : « je m'énonce en bougeant : je suis ».

Ma présentation au colloque, m'a beaucoup aidée à avoir plus de clarté et de confiance en la façon dont j'allais travaillé ma première étude. Lors de cette présentation publique, j'ai réalisé que j'étais engagée dans la création d'une étude qui se construisait alors même que j'étais en train de la danser. Il y avait une combinaison de structure et de souplesse à l'intérieur qui m'a aidée à renouveler ma démarche et à m'actualiser pendant la réalisation. Après cette expérience, j'ai continué à explorer cette étude en studio pour aller plus profondément dans mon corps.

4.1.5. Composition chorégraphique

J'ai réalisé la composition chorégraphique de cette première étude autour de trois notions principales : la citation, la voix et l'espace.

4.1.5.1. La citation

À partir de la notion de citation proposée par Jacques Derrida, cette citation qui se répète, mais qui diffère à chaque fois qu'elle se répète (2004), j'ai exploré des stratégies pour amorcer ma recherche corporelle avec la consigne de répéter des mouvements issus du « corps symbolique » pour créer une gestuelle propre, personnelle, ou « différente ».

La citation qui se répète, mais qui diffère à chaque fois qu'elle se répète

Pour les premières explorations, et en général pour toutes mes études, je commençais en faisant le mouvement symbolique concret, comme prendre le taco d'une façon, et je le répétais plusieurs fois pour mieux l'incorporer dans mon corps. Ce n'était pas très volontaire, mais je ne pouvais pas approfondir le mouvement immédiatement, car il y avait un blocage pour dépasser le mouvement même s'il était très simple à faire, une sorte de respect de la forme et une sorte de jugement personnel, un désir de ne pas le changer intentionnellement. Après quelques heures, et parfois plusieurs séances, mon corps était plus libre pour s'éloigner du mouvement original (ou pour se rapprocher de moi, plus intimement) et j'étais davantage encline à m'abandonner au mouvement. Ce laisser-aller était conscient et toujours attentif pour ne pas aller dans une improvisation loin de mes objectifs de recherche. Je cherchais à observer les échos de ce mouvement symbolique dans mon corps et à créer une gestuelle à partir de cela.

La citation et la fragmentation d'un mouvement

J'ai exploré un mouvement dans le corps et après, sa répercussion en un fragment, en en une seule partie du corps (le mouvement d'un bras avec la disposition globale du corps pour réaliser ce mouvement, et ensuite, la répercussion de ce mouvement seulement dans une partie, comme le poignet). Peu à peu, j'ai trouvé que la fragmentation de chaque mouvement m'aidait à mieux comprendre ma corporéité et me permettait d'explorer d'autres textures dans le mouvement. Aussi, le fait de me concentrer sur une seule partie du corps à la fois m'a aidée à approfondir davantage mon analyse du mouvement. J'ai observé les mécanismes corporels sollicités pour réaliser les mouvements, comme les flexions et les rotations dans mes articulations (poignet, coude, épaule) lorsque j'ai travaillé avec mon bras. Aussi, le passage d'une partie du corps à une autre, m'a aidée à trouver dans mon corps d'autres façons de sentir et de bouger. Du poignet-coude-épaule, je suis passée au cou, à la tête et à la colonne vertébrale. J'ai réalisé que souvent, je restais là, dans la partie supérieure de mon corps. J'ai constaté que j'avais de la difficulté à faire voyager un mouvement de mon torse à mes jambes. C'était principalement dû au fait que je ne suis pas habituée de le faire. Il me fallait être toujours conscient du chemin pour aller là, pour passer mes mouvements au

bassin, aux genoux et aux pieds. Quand j'étais capable d'arriver à ce moment, je ressentais mon corps beaucoup plus libre et mobile et j'avais la sensation de grandeur. Toutefois, pour arriver à cette étape, je devais passer par tout le processus. J'ai travaillé le corps comme s'il était à l'image d'une feuille de papier cellophane et avec chaque mouvement, je l'ai plié pour lui donner une forme, et après il revenait à sa forme, mais d'une autre façon, au hasard.

Pendant ces explorations, au-delà de la création des mouvements, j'ai été captivée par la sensation de ces mouvements dans mon corps. J'ai travaillé avec des micromouvements, comme un enfant qui découvre son ombre, et avec ces micromouvements, j'ai écouté mon corps pour en produire d'autres. J'ai trouvé que même si les mouvements « initiateurs » étaient petits, la perception des effets et, les conséquences de ces mouvements dans mon corps étaient amples, comme des bulles qui explosaient à l'intérieur de mon corps. Cette ampleur me donnait l'impression d'une autre dimensionnalité de mon corps. Souvent, quand je dansais, j'avais la sensation de le faire en deux plans, comme si j'étais une image en mouvement, mais sans profondeur, vide. Avec cette expérience, j'ai senti que mon corps prenait plus d'espace. Le fait de ne pas me regarder dans un miroir, m'a aussi aidée à me laisser porter par mes sensations. L'ombre produisait un effet flou et une imprécision qui contribuait aussi à créer un effet d'entre deux espaces. Un corps réel, tangible, et un corps virtuel, reflété dans l'ombre. Entre ces deux corps, mon corps émergeait.

La citation et l'ombre : trace, espace d'un mouvement

Lors de certaines séances d'exploration, j'ai commencé à faire les mouvements de chaque bouchée et après, en étant à l'écoute de l'espace qui m'entourait, dans la cuisine, j'ai découvert mon ombre sur le sol. J'ai commencé à travailler avec l'ombre des éclairages de la cuisine reflétés sur le sol. L'ombre est une trace indéfinie. En essayant de suivre ma propre ombre, j'étais à la poursuite d'un mouvement créé par moi-même, mais en même temps inconnu grâce à l'action de la lumière. C'est un essai infantile, mais pourtant intéressant. Ombre, trace, espace. Le mouvement se transforme à chaque répétition et change selon l'espace, la lumière et la perspective. J'ai plongé dans ce moment, c'était un acte hypnotique. La pénombre, la nuit et la lumière jaune m'ont aidée à me concentrer sur la recherche d'un

mouvement à la fois vrai et invisible. C'était un réel entre-deux, un mouvement créé par mon corps (corps1) en cherchant à suivre le corps reflété (corps 2) dans l'ombre et qui finalement produisait un autre corps (entre-deux), un autre mouvement.

Cette expérience était une exploration qui m'a aidée à réaliser que ces quatre mouvements avaient du potentiel pour être transformés et à voir comment j'étais dorénavant plus encline à me laisser porter par le mouvement lui-même. Par contre, je ne savais pas comment mémoriser le mouvement créé par moi et mon ombre, ce mouvement de l'entre-deux. Est-ce que c'était nécessaire ou possible de le faire ? Pour mémoriser et ensuite reproduire le mouvement, je ne voulais pas (et je ne pouvais pas techniquement) réaliser une captation vidéo. J'ai utilisé la voix comme stratégie de mémorisation.

La citation et l'expérience vécue à l'intérieur du mouvement cité

Après quelques séances de travail à la cuisine, j'ai commencé à travailler en studio, la structure développée me servant toujours de guide ou de base. J'ai d'abord fait les quatre mouvements que je fais habituellement lorsque je mange un taco. J'ai répété ces mouvements pour approfondir mon expérience une deuxième fois, une troisième fois, et chaque fois, je me suis permis d'aller plus loin encore. En complément, je faisais la description oralement de l'action corporelle pour m'aider à mémoriser les mouvements. Peu à peu, je ressentais le besoin de nourrir chaque mouvement et d'aller plus en profondeur. C'est ainsi que j'ai commencé à faire appel à mes explorations dans la cuisine. Durant cette partie du processus, des souvenirs de mes expériences passées me sont revenus. Les souvenirs de moi mangeant des tacos, à différentes époques de ma vie. Comme s'il y avait une connexion entre l'action de manger et l'action de se souvenir. Par exemple, je me remémorais les moments de repas pendant les fêtes, les réunions avec des amies que je ne vois plus, mes repas à l'école quand j'étais petite, le moment du dîner avec des anciens collègues, dans un emploi que j'aimais, le moment de souper à la maison, ma mère en train de faire les *tortillas*, ma mère dans la cuisine. De même, je réalisais que ma mère tout simplement me manque. À ce moment, j'ai fait appel aux souvenirs de ma mère en train de manger. J'ai aussi regardé les photos de mes parents en train de manger, mais je ne suis plus revenue sur celles-ci ensuite.

La citation et le pré-mouvement

Après cette étape de souvenirs, je me suis rappelée de mes parents, et plus concrètement de leurs corps en train de manger, pour analyser leurs gestes, leurs postures et leurs mouvements. J'ai trouvé le corps de ma mère petit, fragile, avec une grande flexion au niveau de son dos à cause de son âge et de ses maladies. Un corps doux et lent. Par contre, j'ai trouvé le corps de mon père distant, trop grand, trop sérieux, mais toujours là.

Pendant ce processus d'observation et d'analyse du mouvement du corps de mes parents, j'ai expérimenté les stratégies de citation et répétition déjà mentionnées (comme la fragmentation, la trace, le vécu, etc.) pour m'approprier leurs corporalités. De plus, en explorant des détails sur leurs postures, j'ai trouvé dans leur façon de s'ériger pour marcher, la notion de pré-mouvement. Hubert Godard dans *l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé* (AFCMD) souligne qu'avant le mouvement, ou même avant l'intention de mouvement, c'est notre rapport avec la gravité, celui qui définit la qualité de chaque geste. Selon Godard (1995), le pré-mouvement est « cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter » (p.224). Ainsi, j'ai essayé d'habiter leurs corps comme s'ils étaient des sculptures devant moi. Pour arriver à cela, j'ai imaginé un corps plus grand que le mien dans une pose. Ensuite, j'ai imaginé que j'étais derrière ce corps. Ensuite, j'ai fait un pas pour me positionner dans l'espace occupé par ce corps. Alors, mon corps peut commencer à devenir l'autre corps. Je fais des mouvements d'ajustements pour devenir ce corps. À mon avis, les concepts de « corps symbolique » (Brohm) et de pré-mouvement (Godard) sont intimement liés, puisque tous les deux parlent de la charge expressive d'un mouvement ou d'un geste. Pour Godard (1995), « c'est le pré-mouvement, invisible, imperceptible pour le sujet lui-même, qui met en œuvre en même temps le niveau mécanique et le niveau affectif de son organisation » (p.224).

J'ai constaté que les postures de mes parents et leur façon de manger teintaient la vision que j'avais de la personnalité de chacun d'eux, de la manière dont je les percevais, et de ce qu'ils représentent dans ma vie. J'étais étonnée de constater comment cet exercice d'habiter leurs corps était un acte difficile et comment je me suis sentie émancipée quand j'ai osé les imiter,

et exagérer leurs corps. Je suis tout de même une certaine “répétition” d’eux. Lorsque j’ai dansé à partir des corps de mes parents, je me suis sentie libérée.

L’actualisation du corps à chaque reprise

La création de cette étude a été élaborée par couches. J’ai élaboré trois séquences de mouvements (chacun composé des quatre bouchées) et j’ai commencé à les faire évoluer. Ce n’était pas facile de déterminer la profondeur et la prise d’espace de chaque séquence de la composition chorégraphique. Après plusieurs répétitions, mon explication sur la façon de manger des tacos redevenait plus stylisée ou dansée. À ce moment, j’ai dû revenir à mes observations de moi-même en train de manger, afin de ne pas m’éloigner de mon objectif de présenter une action de la vie quotidienne des Mexicains. Il fallait actualiser mon corps à chaque séquence, devenir trois niveaux de corps ou trois corps différents à chaque séquence et ne pas les mélanger entre eux, mais en même temps, permettre au corps de s’enrichir avec les répétitions en studio et les couches, pour finir chaque jour avec un corps plus ample et plus profond, capable de prendre plus d’espace et de poids sur la scène et devenir ainsi plus présente.

4.1.5.2. La voix et la parole

L’utilisation de la parole était un élément présent dès le début de mon étude *Quand je mange un taco* grâce à ma participation au colloque ACSHA : *Mouvance et mixité (identités renouvelées)*. Cependant, j’ai trouvé dans l’exploration de la parole et spécifiquement, de la voix, plusieurs aspects qui ont contribué à m’aider à plonger dans mon corps et à considérer l’usage de la voix comme une stratégie de création.

La voix et la trace : la mémoire corporelle

Pour essayer de mémoriser les mouvements issus de mes explorations dans la cuisine, j’ai fait des enregistrements de ma voix pendant que j’étais en train de faire mes mouvements, j’ai pris des notes et j’ai fait des dessins de ma main. Tout ce processus m’a servi pour répéter un essai, mais pas pour le mémoriser. J’ai trouvé, finalement, que c’était en me plongeant dans

l'action, dans la répétition, et dans le fait de m'expliquer ce processus oralement, que je pouvais trouver des points de repère pour construire cette étude. Je pense qu'il y a un mécanisme de mémoire corporelle en moi qui se réveille avec la voix, dans l'acte de dire les choses à voix haute, d'essayer de les expliquer, de les structurer. Bonnie Bainbridge, dans *Sentir, ressentir et agir* (1993), écrit qu'il y a une relation directe entre le corps et la voix, et plus concrètement, entre le système organique du corps et la voix. « Pour vocaliser, nous devons engager nos organes activement. Sans le support organique, on ne peut pas émettre un seul son. La puissance de notre voix est basée sur le degré d'implication de l'ensemble de notre système organique » (p.97). Pour sa part, Jacques Derrida conçoit la voix comme un processus d'auto-affection, comme un acte essentiellement proche au sujet qui parle : « Quand je parle, je m'entends dans le temps même où je parle. Mon souffle, mon intention de signification, sont absolument proches de moi. Il me semble que l'âme du langage est présente à moi »²⁸.

En effet, plutôt que de mémoriser toute la séquence de chaque mouvement, je suis arrivée à des moments clés ou des points de départ pour développer des mouvements, à des traces, à des trajectoires, à des mots et phrases qui m'aidaient à préciser en moi la qualité de mouvement à réaliser, et surtout, j'ai découvert que c'était dans la concentration et dans l'action vécue dans l'espace-temps présent, dans l'ici et le maintenant, où j'étais capable de mieux sentir le mouvement. Et tout ça, déclenché par l'utilisation de la voix.

La voix et les diaphragmes du corps

Durant mes répétitions, j'ai commencé à jouer davantage avec la parole et les mots. J'ai travaillé de façon récurrente avec certaines parties du corps, comme la main et la bouche. J'ai incorporé la mastication à certains moments et avec cette façon de faire, les muscles de ma bouche ont commencé à se réveiller. De plus, les mouvements de ma langue et de la mandibule, le mécanisme de déglutition et de salivation, ainsi que la pression de ma

²⁸Pierre Delain (*Derridex*), page consultée le 14 décembre 2014 <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0503181516.html>

respiration vers la gorge et le pharynx, ont fait de plus en plus partie intrinsèque de mes mouvements.

Avec Christine, nous avons travaillé deux couches ou séquences de la façon de manger des tacos. Dans un exercice, elle m'a suggéré de varier l'intonation d'un de mes textes, parce que je le disais deux fois d'une façon très similaire. C'est avec cette idée que j'ai commencé à travailler beaucoup plus sur les sons et plus concrètement les phonèmes. J'ai trouvé une connexion entre ma voix et mon corps, entre mon corps et ma respiration, une connexion qui me permettait de m'oublier à moi-même et d'être simplement dans la recherche. Plusieurs approches somatiques comme le *Body-Mind Centering* (BMC) et *l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé* (AFCMD) explorent la voix et la respiration comme facilitateurs pour le déblocage du corps. Tout comme la relation entre les diaphragmes et la fonction tonique chez Godard, l'approche somatique du *Body-Mind Centering* explore des parties du corps en tant que diaphragmes. Le bassin et les mains, par exemple, sont deux parties du corps traitées comme diaphragmes (Tanabe, 2016). Ce principe rejoint, d'une certaine façon, la manière dont mon corps a réagit en explorant la voix et les mouvements issus de la façon de manger de mes parents.

La répression de la voix et la découverte des états de corps

Même si j'ai exploré différentes façons d'utiliser la voix, j'ai constaté que mon corps était plus attiré par l'action de contenir la respiration, ou la voix, que par l'action de la libérer. Avec cette répression, les sons occupaient une place à l'intérieur de mon corps et, d'une certaine façon, le transformaient. Cet exercice m'a amené à la découverte de différents corps ou états de corps en moi. Pour Philippe Guisgand (2012), l'état de corps dansant émerge lors d'une action corporelle construite avant tout par les sensations et les intentions. Cette réflexion fait écho à mon expérience lors de mon processus de création. Il aborde deux réalités différentes pour étudier les états de corps : « l'une poïétique, celle du corps dansant (en train de danser) et l'autre esthétique, celle d'un corps contemplé » (p.33). Dans ce mémoire-crédation, j'expose surtout mes expériences vécues en tant que créatrice et performeuse, d'un point de vue auto-poïétique. Philippe Guisgand englobe ces deux regards et définit les états de corps comme :

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

Pour sa part, Anne-Marie Guilmaine (2012) écrit que plusieurs créateurs d'aujourd'hui, à la différence de ceux de la postmodernité, cherchent à se déstabiliser eux-mêmes pendant leur propre processus de création, plutôt que de déstabiliser les spectateurs. « Cette recherche marque les œuvres d'une théâtralité souterraine, moins flagrante qu'auparavant, se laissant plutôt deviner comme une empreinte inversée, 'sous-cutanée', pourrait-on dire. Filtre ainsi une dramaturgie des sens qui se développe à même le corps et la pensée en mouvement du performeur ». (p.36). Pour elle, cette recherche sur les états du corps devient une dramaturgie du corps et de sens, qui s'incarne en laissant la représentation de côté, pour donner la place à la conscience et à la concentration pendant l'action, en privilégiant le geste authentique sur l'artificialité, « sous l'action, l'état ». Cette réflexion répond à mon expérience vécue pendant la découverte des états de corps, puis ces états se sont révélés grâce aux stratégies engagées pour plonger dans l'action et le corps. Fabienne Cabado, aujourd'hui directrice générale du *Regroupement québécois de la danse*, RQD, écrit dans le blogue de l'atelier *Regards critiques sur la danse*, animée par Katya Montaignac, une définition personnelle des états de corps qui résonne avec mon expérience : « susciter ou ressusciter une sensation corporelle liée à un état physique, mental ou émotionnel, la vivre pleinement dans l'instant présent pour la livrer le plus authentiquement possible. Être plutôt que faire ou représenter »²⁹. De plus, les variations entre réprimer et libérer plusieurs fois les sons m'ont amenée à réaliser des mouvements saccadés, des convulsions, qui pour plusieurs spectateurs avait le sens d'un mouvement violent.

Jean-Luc Nancy (1979), écrit une définition sur la convulsion qui fait écho à la façon dont j'ai ressenti certains mouvements réalisés pendant cette création.

Une convulsion, c'est un arrachement ou un ébranlement total, en bloc – l'ébranlement d'un bloc, qui en contracte, noue et crispe les parties autant qu'il

²⁹ <http://regardsurladanse.blogspot.ca/2015/11/atelier-1.html>

les disjoint, désarticulé, les faisant sortir du bon ordre de leur agencement. C'est un désordre brutal et instantané, non pas en forme de dispersion et de désassemblage, mais au contraire en forme de resserrement et d'emboîtement excessifs. C'est le spasme d'un système - de muscles ou de concepts (mais on va voir que la question, ici, est celle du système qui ajointe muscles et concepts) - non pas lorsqu'il est victime d'un agent de trouble ou de corrosion venu de l'extérieur, mais lorsqu'il se porte à lui-même le coup violent de sa propre liaison, de sa contracture (p.131).

En fait, j'ai été étonnée par cette perception de violence chez les spectateurs parce que ce n'était pas l'intention de mes mouvements. J'ai trouvé que, en effet, il y a un lien inconscient entre notre corps et notre culture. Notre corps accueille notre culture et notre culture accueille notre corps, c'est notre « corps symbolique ». La violence est un élément très ancré dans notre culture mexicaine, déguisée de plusieurs façons : romantique, amoureuse, familiale, machiste, passionnée, corrompue, etc. Et mon corps est habité par cette violence qui ne s'exprime pas d'une façon intentionnelle.

Cette idée sur une convulsion vers l'intérieur, sur une convulsion retenue ou concentrée qui vient à désarticuler un système, fait écho avec mes propres structures sociales. À mon avis, ce système est ma culture.

4.1.5.3. L'espace

L'« entre-deux »

J'ai utilisé le concept d'« entre-deux » proposé par Daniel Sibony pour explorer mon espace personnel ou ma kinésphère. « La kinésphère est l'espace délimité par l'extension plus ou moins complète des bras et des jambes, ce qui crée différentes grandeurs de kinésphère, dans toutes les directions, sans déplacement du point de support » (Tremblay, 2007, p.30).

Pour Sibony l'origine émerge quand nous nous confrontons à un « entre-deux ». J'ai focalisé mon attention sur deux parties de mon corps en mouvement pour explorer l'espace résultant de la distance entre eux. Un espacement à regarder ou à sentir. En cherchant avec mon corps un autre corps plus ample, plus articulé, architectural, avec de l'espace (de l'espacement

selon Jacques Derrida), j'ai donné peu à peu plus de mobilité à mon corps autour des quatre types de bouchées pour manger le taco.

Souvent, lors de mes explorations, particulièrement au début, j'avais de la difficulté à bouger ou à transformer un mouvement. C'était un moment d'absence, de déconcentration qui se traduisait par une immobilité du corps. Dans un entretien avec Patricia Kuypers (2006) Godard explique sa recherche sur la notion de l'espace. Pour lui « la première phase de toute perception et de tout geste consiste en une prise de repères dans l'espace. La manière dont je vais m'orienter va dicter la qualité du geste qui va suivre » (p.60). J'ai trouvé qu'il y avait un lien entre ma perte de concentration et l'immobilité inactive de mon corps. Pour demeurer concentrée et créer du mouvement, même minuscule ou imperceptible, j'ai utilisé la dynamique de l'espace indirect ou flexible, proposée par Rudolf Laban dans son *Système d'analyse du mouvement de l'Effort* (Harbonnier-Topin et Dussault, 2013). C'était un mécanisme de spirale ou de chaîne dans mon corps, où chaque mouvement en provoquait un autre, où chaque mouvement-action entraînait un mouvement-conséquence infini.

J'ai essayé de créer du mouvement avec cette notion d'espace entre-deux et d'espace indirect, et après, d'aller et de revenir. J'ai également constaté que c'était nécessaire de faire le mouvement à chaque fois (pas seulement d'y penser ou de l'imaginer), que c'était nécessaire de « répéter » pour enrichir mon exploration, et que c'était dans l'action, dans la performance ou l'acte performatif, que mes souvenirs émergeaient (des liens avec moi-même, des mouvements et des moments qui m'ont incitée à aller vers une direction).

La présence

Même si j'ai travaillé la transformation d'un mouvement avec les différentes stratégies mentionnées, les passages entre mouvements étaient nettement séparés les uns des autres, et souvent, le changement était introduit par la parole. Cette rupture était un décrochage favorable à certains moments, mais, si elle était répétée à chaque fois que je faisais un changement de mouvement ou de phrase, cela commençait à devenir prévisible. La durée de mes explications était également constante, donc, la force des ruptures commençait à se

diluer. Il est important de souligner que je n'étais pas consciente de cette situation jusqu'au moment de ma rencontre en studio avec Christine Charles. Dans cette rupture, cette absence, il y avait un manque, une lacune d'espace ou de temps. Johanna Bienaise (2008) écrit dans son mémoire sur la présence à soi et la présence scénique en danse contemporaine, certaines particularités propres à la présence qui se retrouvent dans ce processus de création : « le rapport à l'être, le rapport au temps présent et à l'immédiateté, et le fait d'être en contact, en relation avec quelqu'un ou quelque chose » (p.4). La présence est le « fait de se trouver dans le lieu ou le milieu dont on parle » (CNRTL, 2017), et par conséquence, au moment présent. La « présence » a un lien direct avec l'espace. « Présent est alors opposé à absent mais aussi au passé et au futur » (Bienaise, 2008, p.4). Être présent est être ici et maintenant.

En studio, Christine et moi avons travaillé l'implication du corps dans l'espace et le temps pour améliorer ma qualité de présence. Bienaise (2008) explique la "présence scénique" comme la relation qu'un danseur ou une œuvre établie avec le spectateur; tandis que la "présence à soi" est reliée à « un état de conscience hautement éveillée du danseur à ses sensations, à l'état dans lequel il se trouve, à sa gestuelle, aux autres danseurs » (p.12)³⁰. En effet, je me suis rendu compte que plonger dans mon corps n'était pas une tâche facile dans mes explorations, et que j'avais une habitude, très ancrée jusqu'à en devenir inconsciente, qui consistait à changer d'action, à aller ailleurs, à éviter cette étape de transition. Même si j'avais l'objectif de plonger au cœur de chaque mouvement, cette exploration n'était pas développée entre deux mouvements. Pendant ces explorations, à la recherche d'une trace, d'un chemin entre deux mouvements, j'ai découvert que mon corps était plus à l'écoute, plus malléable. « Si le danseur est présent pour le spectateur, ce serait avant tout parce qu'il est présent à ce qu'il fait, à lui-même, de façon claire et visible pour le spectateur » (ibid, p.11). Certainement, le fait de donner le temps à mon corps de percevoir le moment présent et d'explorer l'espace m'a aidée à développer ma présence et en conséquence, la présence scénique. Mon corps s'appropriait plus d'espace, et ma mémoire corporelle s'activait. Le mouvement était plus fluide et organique.

³⁰Dans ce mémoire, je vais utiliser la notion de présence à soi, simplement comme "ma présence".

4.2. Étude 2 : *Te pareces tanto...*

À la suite de mon étude *Quand je mange un taco*, j'ai poursuivi ma recherche-crédation en m'intéressant à la gestuelle du chanteur Juan Gabriel. J'ai fait le choix de cette étude afin de tester avec deux sujets complètement différents, l'articulation entre la théorie et la pratique de ma recherche.

D'abord, j'ai visionné plusieurs vidéos de concerts de Juan Gabriel, et rapidement, j'ai réalisé qu'il y avait beaucoup de gestes liés à mon sujet de recherche et que je devais délimiter les mouvements à explorer. Ainsi, j'ai choisi la chanson *Inocente pobre amigo* (Juan Gabriel con mariachi, 1980), connu aussi sous le nom *Te pareces tanto a mí*, pour analyser le « corps symbolique » de Juan Gabriel. J'ai choisi cette chanson en m'intéressant à la gestuelle de Juan Gabriel lorsqu'il chante, très chorégraphiée et répétitive au fil des différentes époques. En plus, parce que cette chanson parle de l'identification avec l'autre.

*Te pareces tanto a mí
que no puedes engañarme
nada ganas con mentir
mejor dime la verdad
al fin ya sé que tú me vas a abandonar
y sé muy bien por quien lo haces
¿ crees que yo no me doy cuenta ?
lo que pasa es que no quiero más problemas con tu amor
Vous me ressemblez tellement
que vous ne pouvez pas me tromper
Vous ne gagnez rien en mentant
Il vaut mieux me dire la vérité
enfin, je sais que vous allez me quitter
et je sais très bien pour qui vous le faites
Vous pensez que je ne le réalise pas ?
ce qui arrive est que je ne veux pas plus de problèmes avec votre amour³¹*

J'ai visionné différentes versions de la chanson de Juan Gabriel en chantant la mélodie pour trouver les mouvements à décortiquer. J'ai essayé de l'imiter, mais après quelques séances de travail, j'étais incapable de le faire adéquatement. Il y avait un grand contraste entre la

³¹ Traduction libre.

subtilité des mouvements de ses mains, (qu'il bouge beaucoup) et la tonicité de son corps en général, difficile à suivre rapidement; c'est une gestuelle, un langage de mains qu'il a développé au fil des années³². Je suis une admiratrice de Juan Gabriel et je ne voulais pas le caricaturer avec mon interprétation. J'avais beaucoup d'autocensure et de jugement en relation avec mon admiration et mon respect pour cet artiste.

J'ai visionné spécifiquement sept versions de la chanson. Afin de pouvoir faire le choix des mouvements symboliques que j'allais utiliser pour la recherche, il m'a fallu reproduire ses mouvements, et d'une certaine façon, être capable de les reconnaître dans mon propre corps. J'ai choisi huit mouvements en particulier. La plupart de ces mouvements étaient réalisés pendant qu'il disait des « mots clés » ou dramatiques de la chanson.

4.2.1. Identification de mouvements

Mouvement 1. Engañarme/me tromper

Extension de la poitrine et tête, les bras légèrement en arrière du torse. Le corps ne fait pas face au public, mais plutôt vers la diagonale à droite. Ce mouvement s'utilise pour défier ou provoquer l'adversaire³³.

Mouvement 2. Por quién lo haces/pour qui vous le faites

Secouer les poignets deux fois et la deuxième fois ouvrir les mains et les bras, avec une flexion du dos, et tout en penchant celui-ci légèrement vers l'avant et en utilisant le poids du corps. Ce mouvement s'utilise souvent pour exprimer colère.

Mouvement 3a. Que tú te vas a ir con él/ainsi tu vas partir avec lui.

Ce mouvement commence par une indication avec l'index de la main droite vers le public, ensuite, une indication avec le pouce vers la droite (vers l'autre, vers lui), après, par un claquement des doigts et finalement, avec un claquement des mains. Ce mouvement est utilisé pour exprimer le dépit amoureux. Après qu'une personne veuille le quitter, il fait des mouvements pour lui dire « fais-le vite ».

³² Un style influencé par la chanteuse Lola Beltrán.

³³ Dans le système Delsarte (François Delsarte) la poitrine en haut indique l'honneur. (Shawn, 2005).

Mouvement 3 b. (Musique) La croix.

Faire une croix au public, qui symbolise donner la bénédiction à la personne qui nous quitte.

Mouvement 4. (Yo jamás te dije) nada/rien.

Mains ouvertes vers le public en donnant, ou en demandant, ensuite, les poignets vont dans la ceinture avec une légère extension de la poitrine et de la tête orientée vers la droite.

Ce mouvement, accompagné du mot rien, met l'accent sur les mains vides, mais ensuite, revient avec l'extension de la poitrine³⁴.

Mouvement 5. Y ese tonto/et ce stupide

Lancer le poignet du bras droit et ouvrir, grâce à cette action, la main. Ce mouvement est souvent utilisé pour insulter quelqu'un, accompagné ou non par l'insulte verbale.

Mouvement 6. Duro/fort

Lever le bras droit en flexion avec la main fermée et la relancer en maintenant toujours la main fermée. Ce mouvement indique la force.

Mouvement 7. (Pues dile a ese que hoy te) ama/alors, dis à celui qui t'aime

En face du public, avec les genoux fléchis, les deux bras avec les mains fermées vont vers le bassin en même temps que le bassin va vers le bras. Ce mouvement s'utilise pour exprimer la sexualité.

Mouvement 8. Lo que yo tengo de más/ce que j'ai davantage

En face du public, avec les deux bras, on fait le mouvement répétitif de peser quelque chose avec les mains (comme s'ils étaient une balance). Ce mouvement s'utilise pour indiquer la virilité (ou la féminité) ou le pouvoir de quelqu'un.

³⁴Cette idée de « j'ai rien mais je suis le roi » fait partie de la culture populaire mexicaine. Elle représente l'orgueil mexicain ou du macho et elle est présente dans les paroles des chansons de José Alfredo Jiménez.

4.2.2. La vidéo comme outil de collecte des données et stratégie de création

Pour faire la sélection des mouvements, j'ai visionné les vidéos plusieurs fois avec l'ordinateur. Souvent, j'ai visionné de manière répétée (*play*) une petite partie de la vidéo seulement et, avec cette action, je me suis souvenue de mon ancien emploi et mon expérience comme monteuse de vidéo.

On a l'impression qu'on est envahi immédiatement par une image globale et inanalysable, indissociable. Mais on sait aussi qu'il n'est rien. C'est une apparence : on peut découper les images, fragment de seconde par fragment de seconde [...] il faut apprendre à discerner, à composer, à coller, à monter, justement (Derrida et Stiegler, 1996, p.76).

J'ai pensé alors utiliser cet entrecroisement entre le vocabulaire de la danse et la vidéo. J'ai transposé certaines stratégies propres à l'art du montage comme : le *rewind*, le *fast forward* et le ralenti dans mon processus de création, ce qui m'a permis de transformer et de commencer à créer, avec la conceptrice sonore Éliane Cantin, la structure musicale, qui est devenue plus tard, la base de la structure de mon étude. C'était une sorte de montage vidéo de mouvements et de paroles, mais *live*, en direct, sur la scène.

Dans un entretien à la revue *Cahiers du cinéma* (De Baecque et Jousse, 2001), Jacques Derrida parle d'un lien entre l'écriture de type « déconstructif » et le cinéma (ou la télévision). L'auteur explique que dans l'écriture de type « déconstructif » s'exploite toutes les possibilités de montage :

c'est-à-dire de jeux sur les rythmes, de greffes de citations, d'insertions, de changements de tons, de changements de langues, de croisements entre les "disciplines" et les règles de l'art, des arts... L'écriture est comme inspirée et aspirée par cette "idée" du montage (p.81).

Cette relation fait ainsi écho aux stratégies utilisées pour la création de cette étude (vidéo, mouvement et citation).

4.2.3. Stratégies d'appropriation du mouvement

4.2.3.1. Le Corps-image versus mon propre corps

J'ai commencé à m'approprier les mouvements sélectionnés de Juan Gabriel et à les répéter pour les reproduire. J'ai trouvé que même si le mouvement était réalisé par une personne, par un corps (Juan Gabriel), l'observation du mouvement était réalisée à partir d'une image vidéo. Ce « corps en vidéo » agissait comme un corps-image en deux dimensions, plutôt qu'en trois, comme un corps réel, multidimensionnel. Le fait de transformer le mouvement et de donner une plasticité ou malléabilité à mon corps à partir des mouvements en deux dimensions était plus difficile que dans la situation d'une action pratiquée dans le cadre de ma propre expérience, comme dans l'étude sur l'action de manger des tacos. J'ai alors réalisé que les mouvements dans lesquels les bras étaient engagés me donnaient plus de possibilités, car la connexion du bras avec le torse, puis avec le bassin, me permettait de chercher surtout les mouvements controlatéraux et en spirale. Cette coordination en spirale m'a menée à transformer les mouvements plus rapidement.

4.2.3.2. La répétition prolongée

Une autre stratégie que j'ai utilisée pour mieux incorporer le langage gestuel de Juan Gabriel pour ensuite me l'approprier, voire le transformer, était la répétition de chaque mouvement pendant une période qui durait environ cinq minutes. Il était difficile de m'observer moi-même de l'extérieur et, contrairement à mon étude précédente, il était aussi difficile de m'observer de l'intérieur, parce que j'étais dans un état physique différent à celui de mon étude *Quand je mange un taco*. L'œil extérieur de ma répétitrice ou de ma directrice était très important pour déclencher cette recherche physique. Il y avait un changement de posture de chercheuse à interprète. (Dans ma première étude, j'étais dans une observation de moi-même comme chercheuse pendant l'action ou la performance et mon observation était placée comme s'il provenait de l'extérieur, tandis que dans mon étude *Te pareces tanto...*, sur Juan Gabriel, j'étais dans une action directe, dans une recherche à l'intérieur de moi-même en tant qu'interprète).

Anne-Marie Guilmaine (2012), mentionne cette stratégie comme une pratique possible pour s'engager dans la création des états de corps. « C'est par cet investissement entier, mais aussi par le fait d'embrasser largement l'espace ou de répéter une action sur une longue durée, qu'un état de corps fait image » (p. 37). Pendant mes séances d'exploration, j'ai ressenti qu'il y avait des petites nuances de mouvements qui se produisaient et qui étaient intéressantes, des mouvements ayant le potentiel de devenir un vocabulaire gestuel, spécialement les mouvements numéro 2, 3, 5 et 8. Cependant, j'ai continué pendant quelque temps à me sentir « prisonnière » dans le mouvement. J'ai travaillé par moments face à un miroir, mais cette action me décourageait souvent parce que je ne ressemblais ni à Juan Gabriel ni à moi. J'ai pensé au début de cette étude que je m'habillerais comme Juan Gabriel, avec une veste, des pantalons et une cravate, très colorés, mais ensuite, je me suis rendu compte que cette idée de me vêtir comme Juan Gabriel me placerait dans une forme de représentation. Tout de suite, j'ai réalisé que je devrais être Maria-Juan Gabriel. Ainsi, un autre « entre-deux » commençait à émerger.

4.2.3.3. Être moi-femme : Maria-Juan Gabriel

J'ai choisi d'être moi-femme, avec ces mouvements qui passent par mon corps et qui me transforment. Être moi avec mon orgueil et mon dépit de femme qui a été trompée. Être moi, en tant que catholique. Être moi avec mon corps, mes seins, mes jambes, ma jupe courte et mes hanches. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à sentir que j'avais de la liberté pour me déployer dans ces mouvements. Cette idée, ce changement de perspective, de genre aussi ; cet engagement pour assumer les mouvements de Juan Gabriel et pour les faire miens, m'ont permis d'être plus confiante dans la création, dans la transformation de mouvements. Je me suis habillée aussi comme une femme avec les plus beaux souliers que j'avais ici à Montréal, ceux de mon mariage.

4.2.3.4. La répétition comme *GIF animé*

En lien avec mes études en communication et mon expérience comme monteuse de vidéo et production audiovisuelle, j'ai utilisé la répétition des mouvements en m'inspirant du principe

d'un *GIF animé*³⁵. Le GIF est un format qui peut enregistrer plusieurs images dans un même fichier, il devient le précurseur de l'animation sur les navigateurs web dans les années 90.

En effet, cette idée d'articuler deux parties d'un mouvement (par exemple, dans le mouvement 1, réaliser une extension de la poitrine et revenir ensuite à la position initiale) m'a permis d'agir comme si j'étais un GIF. Cette stratégie m'a amenée à une sorte de surexcitation physique qui m'a permis de repousser les limites de mes mouvements originaux. Pendant mes explorations durant cette étude (comme dans l'étude *Quand je mange un taco*), la voix, les paroles de la chanson ou le petit fragment (la syllabe) qui ont accompagné le mouvement à répéter devaient aussi être prononcés au moment de bouger, pour que mon corps et moi-même puissions agir et rester concentrés, sinon, ma perception changeait pendant le processus.

4.2.3.5. La répétition d'une vibration

La répétition d'une vibration dans tout le corps m'a aussi aidée à transformer le mouvement, ou plus concrètement à me transformer en mouvement. J'ai ressenti, comme dans mon étude précédente, de la difficulté à bouger mes jambes, en fait, à vibrer complètement, mais une fois que je me suis connectée avec tout mes parties, j'ai commencé à sentir comment mon vieux corps laissait la place à un autre plus déformé, différent. En répétition, Christine m'a suggéré de laisser sortir la voix pendant la vibration effectuée durant mon dernier mouvement (8), pour expérimenter, justement. La vibration du son « a » (issu du mot *más*) dans ma gorge m'a aidée à propager la vibration sonore partout dans le corps. J'ai été fascinée par ce son qui m'a fait évoquer l'utilisation des « mantras » et qui m'a aidée à amplifier les sensations produites par l'action de mon propre corps.

4.2.3.6. L'esquisse du mouvement, la trace

Une autre stratégie que j'ai utilisée comme une variante de la répétition était l'esquisse du mouvement. C'était, en fait, une répétition plus proche de la citation. Une répétition centrée

³⁵Le « GIF » est l'acronyme de *Graphics Interchange Format*, qui signifie « Format d'échange d'images ». <http://blogue.artv.ca/2014/10/10/la-petite-histoire-du-gif-et-du-cinemagraphe/>

sur le fait de répéter différemment, sur la qualité du mouvement d'abord, et non une répétition centrée sur la quantité de reprises. J'ai plongé dans cet exercice où mon rôle de chercheuse-performatrice redevenait présent, encore une fois. Pour le mouvement 7, j'ai fait le mouvement doucement, puis je l'ai observé, je l'ai chanté, je lui ai donné de la légèreté, je l'ai laissée se propager dans mon corps.

4.2.4. Entre-mouvements, la structure gestuelle-vocale-sonore

Après avoir travaillé chacun des huit mouvements pré-sélectionnés individuellement, j'ai commencé à expérimenter différentes stratégies de liaisons pour constituer ensuite une structure. J'ai décidé de chanter la chanson et d'utiliser les paroles afin d'établir le passage entre les mouvements que j'avais choisis. En la chantant parfois plus rapidement que la version originale, parfois comme un murmure, j'ai cherché peu à peu à tisser une structure possible pour commencer, entre autres choses, à avoir une base rythmique pour mes séances de répétition. J'ai incorporé des petits mouvements issus de la gestuelle de Juan Gabriel, surtout avec les mains, pour accompagner ses paroles. Lors d'une séance, ma directrice de recherche m'a souligné la modeste utilisation de l'espace. En effet, ma zone d'action était très limitée et contenue dans ma kinésphère proche. J'ai profité des moments d'entre-deux, pour commencer à prendre plus d'espace sur scène. Les mouvements, les paroles et les sons ont commencé à m'évoquer d'autres mouvements, mon bagage culturel émergeait soudain. Par exemple, ils m'ont amenée à faire d'autres mouvements propres à Juan Gabriel, mais, qui n'appartenaient pas à cette chanson en particulier, comme tourner avec les jambes en deuxième position en ouverture tout en bougeant les épaules et les hanches ; ou bien, chanter les paroles d'un extrait d'une autre chanson de Juan Gabriel, où l'on retrouve également le mot *nada*. J'ai mélangé aussi les mouvements de claquement des mains avec le mouvement associé à la préparation de faire des *tortillas* et j'ai frappé le sol avec les pieds en utilisant les pas du folklore mexicain *zapateado*, le tout avec le rythme de la chanson *El son de la negra*. J'ai crié comme le mariachi.

Cette structure gestuelle m'a ensuite servi de base pour travailler avec Éliane Cantin sur la trame sonore. Nous avons réalisé un montage vidéo de Juan Gabriel, qui nous a servi

d'esquisse afin de composer la musique préliminaire. Ainsi, j'ai pu transformer une chanson et créer une nouvelle trame sonore, grâce à la structure gestuelle-vocale-sonore et le montage vidéo. Cette trame sonore a apporté d'autres nuances et intensités à mon interprétation, mais le volume de ma voix n'était pas suffisamment élevé pour être au même niveau que la chanson. Même si je ne chante pas couramment, le fait d'essayer de chanter fort m'a aidée à projeter non seulement ma voix, mais aussi mon énergie. J'ai exploré l'utilisation d'un microphone pour chanter *live*, en direct.

Cet instrument m'a servi d'abord à assumer ma voix. En effet, le fait de chanter m'a aidée à être plus disponible dans le moment présent. De plus, le fait d'avoir utilisé un microphone a contribué à me concentrer physiquement et à assumer cette transformation en Maria-Juan Gabriel. Le microphone m'a également permis de faire d'autres variations avec ma voix et de trouver d'autres nuances. Le fait de porter les souliers à talons hauts m'a aussi servie à créer des sons, surtout pour la partie du folklore et de la croix. Ils m'ont aussi aidée à être plus en déséquilibre et à faire des mouvements plus sinueux.

4.2.5. Enlever les marges, le contexte

Au cours de ma recherche, je me suis rendu compte de l'effet que certains accessoires ou dispositifs pouvaient avoir sur mon corps. Ainsi, je pouvais profiter de cette expérience, mais sans être obligée de les utiliser pour la présentation. En effet, pendant mon processus, j'ai dû faire attention à une habitude inconsciente qui se manifeste dans ma façon de travailler et qui, possiblement, m'éloignait peu à peu, dans mes autres créations, de mon travail sur le corps. En lien avec un manque de concentration pour approfondir le mouvement, j'ai réalisé que je recourais facilement à d'autres éléments pour m'appuyer et centrer mon attention sur autre chose que le corps : costumes, décor, conception des éclairages, accessoires, vidéo, etc. Même si le résultat n'était pas toujours négatif, puisque grâce à cette action j'ai pu m'initier à d'autres domaines et faire une incursion dans plusieurs autres aspects de la mise en scène pour cette création, il était clair que mon axe de recherche était cette fois le corps ; j'ai donc fait des efforts constants pour rester le plus près possible de ce domaine.

Durant la création de cette étude, j'ai constaté comment certains éléments, comme une jupe plus courte ou bien une conception d'éclairages plus dramatique, pouvaient donner d'autres subtilités à mon interprétation et comment, en les enlevant, je pouvais parvenir à garder ces subtilités dans le corps, sans toutefois que cela soit redondant.

4.3. Étude 3. La citation d'un souvenir dansant : *Viva Linares!*

Dès le début de la construction de la méthodologie de ma recherche-crédation, je me suis intéressée à cerner les éléments de mon identité qui pouvaient m'aider à construire ma gestuelle. Pour ce faire, j'ai puisé dans les mouvements de la danse folklorique mexicaine, puis j'ai réalisé qu'il était plus pertinent de circonscrire mon expérimentation en m'intéressant uniquement aux danses que j'avais déjà dansées. Il y avait beaucoup de matériel à explorer dans une seule danse. Ma troisième étude était inspirée par la danse folklorique mexicaine que l'on retrouve dans une région de ma ville d'origine. Cette étude a été réalisée en deux périodes : la première, pendant le cours *Atelier de création*, dirigé par la professeure Danièle Desnoyers, à l'été 2014, au Département de danse de l'UQAM, et la deuxième, pendant ma période de recherche à l'été 2015. En fait, la version finale de mon étude était une citation de la première version créée pendant le cours. C'était une citation d'une citation. En outre, l'étude originale était aussi une citation de la danse que je faisais quand j'étais petite. Je pourrais dire qu'il s'agit d'une sorte de citation infinie, car la danse folklorique est déjà une citation en elle-même.

Je vais décrire le croisement de ces deux étapes, car, même si la première version n'était pas présentée intégralement dans ma création, elle a fait partie, fondamentalement de mon étude, puisqu'elle s'est inscrite dans ma mémoire. Pour Jacques Derrida (De Baecque et Jousse, 2001), la mémoire ou l'acte de se remémorer, n'est pas un simple rappel du passé, mais une action par laquelle la mémoire devient pensante. Le passé n'existe pas et ses traces existantes ne peuvent pas être répétées, mais réinterprétées (*Derridex*)³⁶. Se remémorer touche et en même temps modifie. « Quand je parle de mon passé, volontairement ou non, je sélectionne,

³⁶Pierre Delain (*Derridex*), page consultée le 12 décembre 2014 : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1405312256.html>

j'inscris et j'exclus. Je conserve et je confisque » (ibid, 2001, p.85). Cette troisième étude a été créée à partir de ma mémoire et de mes souvenirs, ces souvenirs étant en lien avec la danse et mon corps, avec mon costume, avec l'espace et avec mon vécu.

4.3.1. Première période : *L'Atelier de création*

Cet atelier de création m'a aidée à envisager mes questionnements sur l'identité par le biais du corps et de voir les possibilités de transformation qu'un mouvement a en soi. C'est en regardant comment mes collègues³⁷ étaient capables de jouer avec l'un de mes mouvements symboliques, que j'ai pu constater, lors de l'atelier, son potentiel de transformation. Bien entendu, cette évidence m'a paru être un résultat de leur expérience professionnelle, mais je me questionne tout de même quant à leur facilité à incorporer et à transformer un mouvement. Je me demande s'il y a un lien possible entre cette facilité et le fait qu'il s'agisse d'un mouvement pour lequel elles n'ont pas d'attachement spécial, de conditionnement préalable ou respect. Le respect peut être considéré ici comme une prise de distance, comme un espacement (Derrida, 2000).

4.3.1.1. Le souvenir d'un pas de danse

Pour la création de nos études finales dans le cadre de l'atelier, nous étions invitées à faire une synthèse du matériau approfondi durant le cours, soit en développant un exercice déjà commencé ou bien en créant un autre exercice à partir de nos expériences vécues et apprises. J'ai travaillé à partir de l'action de frapper. Et, en explorant cette action, j'ai constaté que de frapper avec les pieds évoquait en moi la danse folklorique mexicaine, plus exactement, celle que j'avais dansée quand j'étais petite, soit *Viva Linares !*

Le pas de base de cette danse consiste à frapper deux fois le sol avec le pied droit, sur un temps fort de la musique, et trois fois en alternance avec le pied gauche, droit et gauche, pour revenir encore à la répétition du pas double. Le corps doit être érigé et, chez la femme, les poignets sont au niveau de la ceinture³⁸. Pour faire émerger le pas de base, je me suis servie

³⁷Sophie Corriveau, Katia-Marie Germain et Amélie Rajotte.

³⁸Il y a des versions de la danse avec les mains dans la jupe, mais j'ai appris la version avec les poignets.

de la musique traditionnelle associée à cette danse, laquelle m'a aidée à plonger dans cette atmosphère et mes souvenirs.

D'abord, j'ai répété le pas de base original de la danse pour m'approprier ces mouvements et explorer des variations de cette gestuelle: les coups avec les pieds, les poignets sur la ceinture, le sourire et le mouvement homolatéral de la tête et du torse étaient les éléments essentiels de ce pas. Ces mouvements m'ont donné la possibilité de m'éloigner du mouvement illustratif et de rechercher plus de richesse dans ce geste. Ensuite, j'ai travaillé la qualité de mouvement, le rythme (la vitesse et le ralentissement des mouvements) et les silences corporels, ce qui, dans mon étude, a contribué à l'ajout des moments qui étaient davantage chargés en émotions. Mon parcours dans l'espace commençait avec l'esprit de la joie, avec le pas léger, avec l'utilisation de mouvements amples (ou : de déplacements amples) dans l'espace et avec le cri *Échale !* qui est utilisé pour encourager les gens. Peu à peu, le mouvement et la joie commençaient à diminuer en intensité et à réduire en amplitude et, puis un cri de colère retentissait, jusqu'à ce que je finisse couchée sur le sol et que j'émette un cri de douleur, plus interne. Afin de faire ressurgir les souvenirs de cette danse en moi, la reprise du pas de base était un processus important pour y parvenir, même si le mouvement et les souvenirs se sont transformés et même confondus dans mon corps.

Après avoir exécuté le pas de base à plusieurs reprises, j'ai commencé à le décomposer. J'ai travaillé surtout sur trois aspects ou étapes, soit la répétition de chacun des mouvements, la focalisation sur une partie du corps et la répercussion ou l'écho de ces mouvements dans le corps. Pendant cet exercice, j'ai fait mes premières explorations sur la fragmentation et la déconstruction des mouvements, ainsi que sur le fait de plonger dans mon corps. À partir de l'action de frapper, ma mémoire corporelle et mes souvenirs ont émergé en moi, puis j'ai trouvé des mouvements plus incarnés dans mon corps en lien avec cette action. À travers la citation de cette danse folklorique que j'ai dansée quand j'étais petite et que j'ai revisitée dans l'atelier de création à l'UQAM, j'ai découvert d'autres possibilités dans mon corps, qui m'ont aidée à trouver un chemin pour continuer à amorcer mon projet de recherche et définir ma démarche artistique.

4.3.1.2. Le souvenir d'un costume

Dans mes anciennes chorégraphies, la confection des costumes et accessoires prenait une grande place dans la création. Pour la présentation de mon étude dans le cadre de l'atelier, je ne savais pas comment m'habiller. Puis habituellement, le costume d'une danse folklorique a déjà un dessin établi. La robe typiquement utilisée lors de cette danse est très élégante. Elle est confectionnée avec un tissu lisse et brillant et avec des détails en dentelle blanche. Elle a deux parties : une veste à manches longues et une jupe avec trois volants.

En l'absence du costume original, j'ai cherché des vêtements qui pouvaient faire référence au costume dans ma garde-robe, mais je n'ai rien trouvé. Cette situation m'a poussée à chercher une alternative. J'ai pensé alors à faire une description du costume à mes collègues, avant de présenter mon étude, pour donner une idée plus proche de la version originale, mais aussi pour satisfaire mon manque ressenti face à l'absence du costume. Est-ce que le costume peut changer la réception de ma performance ? Est-ce que je peux donner le choix au public d'imaginer et de me regarder, ou non, avec un costume ? (Cet aspect de donner le choix, viendra clôturer, plus tard, mon étude). À mon avis, cette présentation orale et corporelle du costume (j'ai accompagné ma description de petits mouvements pour simuler le vêtement) est un autre type d'« entre-deux », un costume entre le réel concret de la scène et l'imaginaire de l'immatérialité. J'ai remarqué que la description n'est pas seulement en mesure d'influencer la perception du spectateur, mais également mon interprétation dans le cadre de la performance. De plus, cette description m'a positionnée dans une situation parallèle à l'analyse du mouvement portant sur la façon de manger le taco : je me suis adressée aux spectateurs directement, je leur ai expliqué avec mon corps et mes mots l'importance d'un élément aimé et je l'ai fait comme s'ils ne le connaissaient pas. Les deux seuls accessoires que j'ai intégrés lorsque j'ai présenté la danse étaient la coiffure, proche de la version originale, et les boucles d'oreilles constituées de perles, que j'utilise normalement.

4.3.1.3. La musique (qui va devenir un souvenir)

Pour la présentation finale de *l'Atelier de création*, j'ai décidé d'utiliser la musique originale de la danse de *Viva Linares!* Même si l'utilisation de la musique populaire est parfois

dangereuse, j'ai considéré que c'était une façon de réintégrer le mouvement de base rapidement. Cette musique m'a immédiatement aidée à ressusciter l'atmosphère de cette époque et j'ai trouvé pertinent de partager plus de références sur la danse traditionnelle mexicaine avec le public. J'ai décidé de faire des manipulations des éléments techniques sans dissimulation, par moi-même, parce que pour moi la performance correspond au partage d'un souvenir, plutôt qu'à une représentation. Ensuite, j'ai commencé à déconstruire le mouvement et j'ai fait une rupture avec la musique au moment de plonger davantage dans mon corps.

4.3.2. Deuxième période : Création

4.3.2.1. Le mouvement « honnête »

Dans le but de me rappeler cette étude que j'ai élaborée au sein de *l'Atelier de création*, au Département de danse de l'UQAM à l'été 2014, j'ai décidé de visionner la vidéo de la présentation de nos projets finaux. J'ai essayé de reprendre les mouvements que j'avais fait une année avant, mais j'ai eu le sentiment que c'était une façon malhonnête de travailler. D'abord, au niveau du corps, j'ai découvert que l'effort de la recherche d'une nouvelle gestuelle était plus riche pour moi que l'effort de reproduire ce qui a déjà existé. Par ce fait, j'ai pensé qu'il serait plus pertinent de présenter simplement la vidéo aux spectateurs, pendant ma performance, que d'essayer de reprendre physiquement ma danse. C'était une question d'évolution de mon processus et de ma démarche vécue dans les deux autres études. C'était aussi une recherche de simplicité. En revanche, je n'ai pas senti la même réalité avec la parole. J'ai trouvé que chaque fois que je faisais la description de mon costume, je me souvenais de mon costume "original", de mon "vrai" costume. À tout le moins, j'étais consciente que c'était le chemin pour revenir à lui et à mon corps, tandis qu'avec le mouvement, j'étais dans une tentative de reproduire une série de mouvements que je ne sentais pas encore. À mon avis, je devais me souvenir des actions, des sensations, des questions et des problématiques qui m'ont aidée à construire mon étude originale, mais sans penser à les copier ou les reproduire, en reprenant plutôt des repères pour reconstruire la danse. Frédéric Pouillaude écrit que « c'est seulement dans l'intimité du présent corporel que

peut jaillir un mouvement réellement inouï, non-vu, non-codé, et pourtant nécessaire » (dans Martin, 2012, p.56). J'ai compris que je devais revenir à mes répétitions de la danse folklorique, à ma pratique à l'école, de la même façon que je revenais à mon costume, mais au présent.

4.3.2.2. Les souvenirs

D'abord, j'ai travaillé sur mes souvenirs en lien avec la gestuelle de la danse folklorique. Pendant cette exploration, j'ai trouvé des nuances, des lieux, des espaces à revisiter dans mon corps spécialement au moment précédant à mon exécution des mouvements de la danse. Je me suis concentrée sur les pré-mouvements de la danse folklorique et sur la façon dont mon corps pouvait se transformer en explorant ce moment antérieur. Ce moment émergeant entre la préparation et la remémoration d'un pas et le moment de le faire était un entre-deux rempli de moments à explorer. Ensuite, j'ai construit une nouvelle structure que j'ai présentée une première fois à ma directrice et ma répétitrice. Néanmoins, après ce moment, j'ai essayé de transformer ces mouvements pour qu'ils acquièrent plus de richesse et de profondeur en écartant la qualité du mouvement original pour exécuter le nouveau mouvement. J'ai travaillé surtout la répétition et j'ai commencé à créer une autre danse. Cependant, avec cette transformation très consciente de mes souvenirs de la danse folklorique, je suis tombée dans une sorte d'exagération.

4.3.2.3. L'espace-temps/le pré-mouvement et le pré-moment

Après une mise en garde de ma directrice quant à cette exagération présente dans ma gestuelle, j'ai pris un temps pour réfléchir à la nature de cette étude et ensuite à sa création. En effet, j'ai cherché à trouver une façon permettant de créer mon étude en lien avec mes souvenirs, de faire une création autour de ces pas du folklore et de ce costume, non pas comme une action pour me rappeler quelque chose pour ensuite le reconstruire et le montrer aux spectateurs, mais plutôt comme l'action de me rappeler qu'à chaque moment, je peux recréer cette danse sur scène. Je suis passée en alternance des souvenirs à l'amnésie, pour revenir avec mon corps et mon esprit, à ces moments d'entre-deux, à ce passé-présent, à cet

oubli-souvenir, pour être en contact avec le doute, la fragilité et l'authenticité du moment présent.

En plus de travailler le pré-mouvement, j'ai exploré, corporellement, la notion de pré-moment : qu'arrive-t-il à mon corps avant de faire un geste ? Quels sont les mouvements, les ajustements que mon corps réalise et quels sont les pensées et les sentiments que j'expérimente ? J'ai trouvé que la notion de pré-mouvement était liée à mon corps et à l'espace, tandis que la notion de pré-moment, était plutôt liée à mon esprit et au temps. Ainsi, l'espace et le temps étaient étroitement liés dans cette opération de me remémorer certains souvenirs sur scène pour actualiser mon corps, et cela, par le biais du pré-mouvement et du pré-moment.

4.3.2.4. L'autre espace : l'espace de la scène ou extérieur

Comme dans mes études précédentes, j'ai eu de la difficulté à passer de mon espace personnel ou de ma kinésphère à l'autre espace, celui de la scène. En effet, ce moment où je prends conscience de l'espace de la scène, survient toujours après avoir créé ma structure et ma gestuelle de base. De plus, je devais trouver une intention pour habiter cet espace extérieur, car si je le faisais seulement pour me déplacer, mon corps n'était pas engagé dans cette démarche. C'est-à-dire que lorsque mes déplacements étaient faits sans autre motif que la locomotion, le mouvement devenait faible. Pour m'engager dans l'espace extérieur, les déplacements devaient faire partie, naturellement, de ma recherche et de ma structure chorégraphique. Dans cette étude, j'ai trouvé trois autres types d'espace : l'espace entre deux formations, l'espace entre deux espaces, c'est-à-dire, entre l'espace réel et l'imaginaire, et l'espace entre le spectateur et moi.

L'espace entre deux formations

Généralement, une danse folklorique est structurée selon une série de pas qui se répètent et selon plusieurs formations dans l'espace. Souvent, les pas sont utilisés pour se déplacer d'une formation à une autre puis les pas sont répétés à nouveau sur place. J'ai trouvé que ces déplacements, ces entre-formations, étaient des entre-deux de mémoire-amnésie dans mon

corps, ce qui me donnait des balises et des nuances possibles pour être présente à ce qui se déroule sur scène.

L'espace entre deux espaces : entre l'espace réel et l'imaginaire

En travaillant l'appropriation de l'espace avec Christine Charles, cette dernière m'a expliqué comment elle devait d'abord, pour se rappeler de ses mouvements, se remémorer ses orientations dans l'espace. J'ai réfléchi à cette idée et tout de suite, j'ai pensé à mon école. « Le cœur, n'est-ce pas la mémoire? La pensée de la mémoire et la pensée comme mémoire? » (Derrida, 2000). C'était comme si j'avais dans mon corps la danse et le costume, mais l'espace m'était manquant. Je me suis rappelée mon école et sa façade, la porte, les bancs où je mangeais, les salons, les escaliers et notre espace de répétition. La description de ce lieu si important dans ma vie m'a aidée à être plus réceptive aux souvenirs et à la façon dont ils s'incarnaient dans mon corps. De plus, j'ai ajouté cette description à mon étude finale pour transformer, métaphoriquement, l'espace de la scène et revenir à mon propre espace de l'enfance. Pendant ma description aux spectateurs, j'avais dans ma tête, dans mon corps, dans mon cœur, le souvenir vivant de mon école.

L'espace entre le spectateur et moi

Cette étude m'a menée vers une introspection et en même temps, vers une confidentialité avec les spectateurs. Je me suis sentie plus à l'aise de leur parler, de leur proposer plusieurs façons dont la pièce pourrait continuer à se dérouler. Considérant le fait que j'étais déjà dans une troisième proposition, que je devais me dévoiler de plus en plus, je constatais que d'une certaine façon, je voulais les inviter à faire partie de mon processus plus activement. D'abord, j'ai pensé à cinq possibilités pour terminer mon étude, puis j'ai pensé les présenter aux spectateurs pour leur laisser faire leur propre choix. Toutes les possibilités étaient viables et sincères. J'ai pensé à chacune d'entre elles comme de véritables propositions pendant mon processus. Une première possibilité était de finir l'étude immédiatement ; une deuxième était de mettre la musique de la danse folklorique pour laisser les spectateurs imaginer la danse avec l'information qu'ils avaient déjà vue ; une troisième était de faire la danse ; une

quatrième était de montrer la vidéo de la version que j'avais travaillée pendant l'atelier estival ; et une dernière était de montrer une vidéo de la danse folklorique dansée par un groupe folklorique.

Lorsque j'ai présenté à Danièle et Christine les avancées de mon étude, je leur ai partagé mon idée de faire voter les spectateurs durant ma proposition ; quant à savoir comment s'effectuerait la continuation de cette étude parmi les cinq possibilités énoncées plus-haut. Toutefois, elles m'ont souligné que si je présentais ces possibilités, cela devenait déjà un exercice dans lequel l'imagination des spectateurs pouvait s'activer et qu'il ne serait alors pas nécessaire de faire ce vote.

En effet, j'ai réalisé qu'énoncer aux spectateurs les suites possibles que pouvait prendre mon étude était déjà un exercice évocateur pour moi, ainsi que pour le public. J'ai finalement conclu mon étude en m'adressant aux spectateurs et en leur transmettant cette liste des propositions, sans toutefois attendre leur réponse.

4.4. Étude 4. La citation de la mort : *43 façons de disparaître*

Plutôt que de travailler sur le « corps symbolique » de la mort, j'ai abordé celui de la disparition comme un état d'effacement entre la vie et la mort, comme un concept d'entre-deux. Selon Jean Marie Brohm, dans toutes les sociétés humaines « la mort articule en effet de manière très complexe les divers mondes des vivants et des futurs vivants (des êtres à naître) avec les divers mondes des morts et les futurs morts (des êtres à mourir), et cela à travers toute une série de mondes intermédiaires (morts-vivants, fantômes, esprits, âmes errantes, etc.) » (Brohm, 2008, p.44). Les circonstances de la mort, la façon comme elle arrive, le lieu et tous les éléments en lien avec la mort constituent un « fait humain total ».

Des milliers de personnes ont disparu dans les dernières années au Mexique. J'ai choisi le cas des 43 étudiants disparus de l'école normale rurale d'Ayotzinapa, dans l'État de Guerrero, en septembre 2014, parce que c'était un évènement qui a eu lieu en même temps que je faisais ma recherche et qui m'a profondément attristée.

4.4.1. La non transformation d'un visage d'autrui. Mon respect

En réalisant cette étude, je me suis intéressée à l'exploration de la citation, à partir d'une photographie. Par le biais de la reproduction-multiple de cette photo, j'ai cherché à voir comment avec une seule image, mouvement ou geste, il était possible de la répéter en y apportant des changements minimaux et de l'amener à devenir une gestuelle ; telle l'image d'un kaléidoscope.

D'abord, l'image des 43 étudiants me semblait être un exemple de cette citation qui change à chaque fois qu'elle se répète (Derrida, 2004). Tous les étudiants étaient des hommes, tous étaient très jeunes, et presque tous posaient face à la caméra en étant vêtus d'une chemise blanche. Tous étaient Mexicains (*voir annexe D*).

J'ai commencé à observer les visages des étudiants disparus et je me suis sentie obligée de prendre une pause... une grande tristesse m'a envahie. « La photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographique à mon regard » (Barthes dans Derrida et Stiegler, 1996, p.127). J'ai constaté qu'ils étaient vraiment très jeunes, presque des enfants, et leurs visages révélaient une certaine innocence. J'ai commencé à explorer différentes façons de m'approprier leurs corps. D'abord, j'ai passé plusieurs séances à tenter de reproduire ou d'imiter avec mon visage, certains gestes, face à un miroir. Au début, j'avais l'intention de faire cet exercice pour les 43 étudiants, les uns après les autres. Mon objectif était de commencer par leur visage et, à partir des petits gestes qu'exprimaient leurs expressions faciales, de passer aux mouvements du corps. J'ai réussi à le faire pour une vingtaine de visages, puis j'ai réalisé que 43 disparus, c'était beaucoup. Au fil du processus j'ai senti un malaise à faire ce que je faisais, une expérience que je n'avais jamais vécue auparavant. J'ai senti que je n'avais pas le droit de jouer avec ces corps qui se trouvaient dans une telle situation controversée, dans un entre-deux. J'ai pensé à leurs parents, à leurs familles, à leurs amoureux et en me regardant, j'ai ressenti une certaine pudeur. Je me suis sentie immorale. J'ai trouvé que de transformer ou d'altérer le visage de ces personnes « disparues » était plus sensible que de procéder de la même manière avec quelqu'un qui est mort. Pas au niveau physique, mais plutôt au niveau éthique. Je me suis alors autocensurée.

Comment recentrer ce processus ? J'ai regardé les photos des étudiants et je me suis souvenue de mes propres photos d'étudiante. J'ai observé mes photos sur plusieurs cartes d'identité et je me suis rappelée que j'avais conservé plusieurs photos de ce type.

À partir de mes photos d'étudiante (*voir annexe E*), je me suis sentie plus libre d'expérimenter les transformations sur mon propre visage. J'ai réalisé des micromouvements afin de passer d'un visage à un autre et cette dynamique a déclenché en moi une série de mouvements saccadés avec une rythmique constante que j'ai conservée pour ma création. J'ai toutefois conservé les chemises blanches que j'avais observées sur les photographies des étudiants, et les ai accrochées au-dessus de la scène à l'aide d'un fil. L'idée des chemises blanches suspendues était pour moi un rappel de cet entre-deux, de cet état fantôme entre la vie et la mort de ces 43 étudiants. J'ai également décidé de m'habiller avec une chemise pour, à ma façon, faire partie de cette collectivité spectrale.

4.4.2. Le corps-image multiplié

Par la suite, j'ai cherché d'autres images des étudiants disparus. Bien sûr, comme il s'agit de disparus, il y avait peu d'information sur eux. Par contre, j'ai trouvé une photo d'un étudiant mort qui était apparemment celle d'un étudiant d'Ayotzinapa. L'étudiant était étendu avec une jambe fléchie, un bras allongé et ouvert et l'autre bras sur le torse, la tête était tournée vers le côté du bras ouvert et le visage était sans peau. Sur la photo, le crâne était visible (*voir annexe D*). J'ai exploré de quelle façon je pouvais reproduire ces formes de corps (étendues, à 43 reprises), en effectuant des variations. En me servant de la relation avec l'espace, j'ai pu ainsi créer des séquences de mouvement à partir des formes que j'avais trouvées sur les 43 photographies. J'ai reproduit cette forme de corps-image debout, assise, sur les genoux, avec une flexion du dos, tendue vers le ciel, tendue vers le sol. J'ai fait quatre séries de mouvements d'environ onze positions chacune pour arriver à 43.

La première série s'est déroulée au sol. C'était une citation ou une reproduction du corps-image, comme un calque. En essayant de reproduire cette figure dans différentes postures, j'ai été en mesure de créer une séquence de onze mouvements.

La deuxième série s'est déroulée debout. C'était une adaptation de la première série. J'ai répété chaque posture de la série originale plusieurs fois en utilisant différentes stratégies de microvariations, de tremblements, de secousses. À ce moment, j'ai travaillé en studio avec mes cheveux détachés. Mes cheveux ont agi comme une extension du corps. En tremblant avec tout mon corps, mes cheveux bougeaient avec un infime délai. C'était un mouvement qui n'était pas totalement contrôlé. Pendant ces explorations, mes cheveux sont tombés sur mon visage et je me suis sentie confortable avec cet incident, puisqu'ils procuraient une forme d'anonymat. Cet anonymat m'encourageait à danser sur ce sujet. Je me suis sentie plurielle, mexicaine, disparue. Je me suis sentie effacée quelque part ; présente, mais aussi absente ; commune et individuelle.

Pour la troisième série, j'ai exploré l'espace physique. J'ai marché pour me déplacer et faire chaque posture de la série à différents endroits, en effectuant cette fois, une action plus physique. Cette exploration m'a poussée à chercher une intention de mouvement pour me déplacer, mais j'ai trouvé que c'était un exercice plus contemplatif, qui m'a positionnée à l'extérieur des mouvements. Ces déplacements m'ont amenée à me regarder en tant que chercheuse, entre les postures de la série, et j'ai constaté que c'était important pour moi de devenir sujet et objet, chercheuse et interprète en même temps, de m'incarner. Comment arriver à cette incarnation ? Cette exploration m'a amenée vers une quatrième série.

Pour la quatrième série, j'ai gardé les déplacements, mais j'ai abordai d'autres stratégies déjà citées, comme l'esquisse de mouvement et le pré-mouvement. Je suis allée vers chaque mouvement comme s'il était déjà construit dans l'espace et comme si je voulais me l'approprier, comme si je voulais aller à sa rencontre.

4.4.2.1. Mon corps comme contrainte

Même si je suis consciente de mes possibilités et de mes limites physiques, pendant les explorations que j'ai réalisées lors de cette étude, j'ai souvent constaté que j'avais le désir de "reproduire" dans mon corps un mouvement ou une forme que je n'étais pas capable de réaliser physiquement. Par exemple, j'aurais souhaité pouvoir reproduire cette forme de corps-image à l'inverse, sur la tête, et rester là. Bien que cette contrainte m'ait aidée à

développer d'autres façons de créer mes mouvements, j'ai constaté qu'apparaissait à l'intérieur de mon processus créatif un désir d'accéder à un niveau technique supérieur et j'ai réfléchi à l'importance que la création peut avoir en tant qu'outil pour développer sa propre technique en danse et comment elle peut aider à mieux comprendre l'articulation entre un cours technique et la création ou l'interprétation. Cette idée, soit la possibilité de considérer la création comme un outil d'entraînement, est parfois présente au sein de cours d'éducation somatique où le temps donné à l'exploration du corps et à l'introspection est court.

J'ai fait des captations vidéo de ces séries de mouvements. En les regardant, j'ai constaté qu'il y avait des moments où j'étais consciente de mon corps et des moments où mon corps et moi étions séparés. J'ai pensé à la façon dont ces séries de mouvements pouvaient s'articuler entre elles et j'ai commencé à élaborer une structure chorégraphique. Peu à peu, les 43 figures sont devenues de moins en moins nombreuses. En explorant le passage effectué à partir du sol pour me mettre debout, j'ai constaté que les 43 figures finissaient par être plutôt un passage de micromouvements. Il s'agissait alors d'une image en mouvement (ou 43 images en mouvement), d'un polyèdre, un fractal, d'une itération. J'ai dû enlever ou retravailler plusieurs mouvements symboliques, que j'ajoutais par désir inconscient, d'une certaine façon. Comment savoir si un mouvement n'était pas nécessaire ? Ma directrice de recherche m'a suggéré d'"épurer" (journal de bord, septembre 2015), mais comment faire ce choix ? Certaines stratégies explorées m'ont aidée à mieux identifier les moments qui n'étaient pas indispensables.

4.4.2.2. Le passage d'un mouvement vers un autre

De faire lentement des transitions entre tous les mouvements créés m'a aidée à mieux identifier les mouvements indispensables, ceux qui soutenaient le processus, et à distinguer ceux qui étaient réalisés par un désir, sans lien avec la création elle-même. Ces mouvements, que j'ai finalement choisi de retirer suite à cette stratégie, étaient probablement superflus. Cette situation, en lien avec l'immobilisation ou le décrochage, ressemble beaucoup à celle que j'ai vécue dans ma première étude *Quand je mange un taco*.

4.4.2.3. Les arrêts conscients

Une autre stratégie qui m'a permis de mieux identifier ces moments non nécessaires fut de m'interroger sur mon choix de faire des silences ou des arrêts à certains moments. J'ai trouvé que si un arrêt n'était pas nécessaire pour que mon corps puisse prendre de l'espace ou du temps pour agir comme corps, c'était possiblement parce que c'était un arrêt accessoire qui ne nécessitait pas d'être regardé par les spectateurs. Dans certains cas, ce n'était pas nécessaire d'enlever le silence, car le seul fait de changer mon regard intérieur, de réfléchir pendant l'action sur la perspective de l'arrêt, m'a amenée à prendre une plus grande conscience du mouvement.

4.4.2.4. Le décor et le corps

Au début de mon étude, j'avais l'idée de mettre les chemises suspendues au fond de la scène, mais suite à plusieurs conversations avec Danièle et Christine à ce sujet, j'ai compris que le fait de les mettre en dehors de mon espace d'action placerait les chemises tel un décor et que je serais encore une fois dans la représentation. J'ai pensé à incorporer davantage les chemises dans le processus, même si j'avais décidé d'utiliser une chemise pour m'habiller et que j'avais déjà répété avec elle. À la suite de ces conversations, j'ai exploré d'autres façons de disposer les chemises sur scène. Durant l'une de ces explorations, j'ai mis plusieurs chemises sur le sol pour faire un tas, comme si elles faisaient une petite montagne et comme si je faisais moi-même partie de cette montagne. J'ai fait mes premiers mouvements en sortant des chemises de la montagne avec mes jambes, mes bras, ma tête. Cet exercice a apporté d'autres qualités de mouvement, des textures pour raffiner mes sensations au sol. Finalement, j'ai mis les manches d'une chemise dans mes jambes. De plus, j'ai décidé de suspendre des chemises, non pas au fond de la scène, mais plutôt distribuées partout dans l'espace au-dessus de la scène.

4.4.2.5. L'image traditionnelle de la mort mexicaine : *la Catrina*

Un personnage populaire qui représente la mort dans la culture mexicaine est *la Catrina*.

Il s'agit d'un squelette féminin très élégant et heureux³⁹. En tant que squelette, *la Catrina* bouge à partir des os, avec des mouvements articulaires. Elle est souvent représentée en personnage dansant. Quand j'ai réalisé mes explorations à partir des photographies des 43 étudiants, et après, sur mes propres photographies, les mouvements courts et rapides de la tête m'ont amenée vers une dynamique de mouvement réalisée à partir des articulations. De plus, en reproduisant la forme du corps d'une des photographies, je me suis retrouvée avec un bras à côté de la tête et l'autre bras sur le ventre et j'ai exécuté par hasard un port de bras que l'on pourrait attribuer à la danse sociale, de couple, de valse.

Pendant mes explorations à travers cette petite danse, la figure de *la Catrina* a fait écho à mon imaginaire corporel. J'ai cherché une musique pour cette partie dansante de mon étude. J'ai retenu une valse qui fait partie de notre culture, intitulée *Sobre las Olas*. Cette valse était écrite par le musicien mexicain Juventino Rosas (1868-1894). J'ai fait des répétitions avec plusieurs versions de cette chanson, mais les enregistrements ne représentaient pas tout à fait le rythme mexicain. Puis, j'ai trouvé une version plus populaire de cette valse dans le film *Sobre las Olas* (Rodríguez, 1950), fait en l'honneur du compositeur. Cette version possédait une sonorité qui rappelait une époque passée.

4.4.2.6. La voix, la respiration

Pour mieux incorporer mes mouvements, j'ai exploré ma voix et ses répercussions dans mon corps, à partir d'un récit que j'avais écrit sur la mort. Cet exercice m'a amenée à établir ce qui serait le fil conducteur entre mes études. Cependant, le fait de dire le récit donnait un visage à ce personnage entre-deux qui restait étendue avec les cheveux sur le visage. J'ai exploré le même récit en murmurant, mais je ne voulais pas dire des paroles qui ne pouvaient pas être entendues par les spectateurs. Finalement, j'ai incorporé ma voix en chantonnant la musique de *Sobre las Olas*, parce que quand je faisais mes répétitions seule, j'étais habituée de répéter la dernière partie de cette étude en chantonnant, car je ne voulais pas arrêter ma performance pour mettre de la musique. J'ai trouvé que cette façon de commencer mon étude, étendue sur le sol, en chantonnant la musique, me donnait du temps pour mieux me concentrer, pour

³⁹La création de son dessin original est attribuée à l'artiste José Guadalupe Posadas, en 1912.

prendre de l'espace, pour déposer mon corps et pour me préparer à passer à une autre partie de ma présentation. Ces murmures résonnaient dans ma gorge et en utilisant ma respiration, ces murmures se sont propagés jusqu'à mon abdomen. Ainsi, ma respiration était au rythme de la chanson et en même temps, elle la produisait. Mon corps était sonore et volumineux.

C'était un exercice complexe que j'ai commencé à travailler seule, pour ensuite l'approfondir avec Christine Charles, qui a regardé l'effet de cette respiration et m'a amenée à aller plus loin. La voix et la respiration, ont agi comme une prise de conscience dans la propagation des mouvements et m'ont aidée à faire émerger progressivement un état dans mon corps d'abandon, parfois subtil, parfois violent au cœur de cette étude.

Andrée Martin (2012) écrit dans le texte *Itinéraire d'un corps dansant* une réflexion sur les états du corps qui fait écho à mon expérience.

On comprend au bout du compte que ce n'est pas tant la forme qui fait la danse, bien qu'elle y participe inévitablement, mais bien l'acte, l'évènement, ce flux incessant d'énergie déployée, de gestes formés, déformés, transformés, reformés, participant d'une intensité et d'une mouvance mille fois actualisées. C'est un peu de cette façon que la danse finit, pour le danseur, par être une manière d'être au monde et dans le monde. Par cette conscience qu'il a de son corps, cette capacité fascinante à le mobiliser de toutes les manières possibles, de faire constamment appel à lui jusqu'à se confondre et s'abandonner en lui (p. 56).

Cette métamorphose d'un « corps symbolique » en un « corps dansant », cette différence entre une forme et un état de corps qui émerge et que j'ai constaté pendant mes explorations à l'intérieur de mon corps, c'est la raison de ma recherche.

4.4.3. Le spectre

Pendant cette étude, je me suis sentie très proche de moi-même, j'étais moi, María. J'étais dans mon corps, dans une action d'écoute face à moi-même. Je me sentais présente dans l'espace et dans le temps : *unum quid* (Nancy, 1979). Toutefois, si je me regarde comme chercheuse, de l'extérieur, je dirais qu'il y avait une distance, un espacement entre moi et le spectateur. Jacques Derrida (Derrida et Stiegler, 1996), explique qu'entre l'image (une

photographie, la télévision, le cinéma) et le spectateur, il y a une privation de la sensibilité tactile. Il parle d'une « spectralité », d'une « fantomalité » qui fait « quasiment visible ce qui n'est visible » (p.129). Il définit le spectre comme du visible, mais intangible (j'ajoute, pour le spectateur). « Un spectre, c'est à la fois visible et invisible, à la fois phénoménal et non phénoménal : une trace qui marque d'avance le présent de son absence. La logique spectrale est de facto une logique déconstructrice » (p.131). Ce paradoxe trouve écho dans mon expérience. J'étais anonyme, invisible, habillée avec une chemise masculine et avec les cheveux sur mon visage, mais en même temps, j'étais très visible sur la scène grâce à un contraste entre mes cheveux noirs et la chemise blanche mise en évidence par les éclairages.

4.4.4. Les souliers et la mort, fils conducteurs pour mes études

L'absence de souliers dans cette dernière étude, sur la mort, m'a rappelé qu'une fois, en étant petite, j'ai demandé à ma sœur aînée pourquoi les personnes décédées dans des accidents de voiture apparaissaient sans souliers dans les photos du journal. Elle m'a expliqué que c'était à cause de l'impact et de la perte du tonus dans le corps, que les souliers étaient projetés lors de l'accident. Ensuite, je me suis souvenue d'avoir regardé plusieurs fois des souliers attachés et pendus dans le câblage électrique de ma ville. Finalement, je me suis également souvenue de l'expression *colgar los tenis* (accrocher les tennis), une façon populaire de dire que quelqu'un est mort.

Tout à coup, j'ai trouvé un lien réel entre ces souvenirs, soit les souliers, la mort et la stratégie de la citation. Un lien qui me permettrait de tisser un fil pour le déroulement de mes études. J'ai aussi récupéré trois mouvements ou gestes issus de mes explorations : (1) le geste de base issu de la photographie de l'étudiant mort, (2) le geste de but ou la *Catrina* en dansant la valse, et finalement, (3) le geste debout avec une flexion du torse. Chaque mouvement a servi de trace spatiale et d'introduction à chaque étude et ils ont été accompagnés par un texte que j'ai récité sur la scène. Je vais citer (*en italiques*) ce récit, et ensuite décrire ou expliquer mes actions sur la scène.

Je commence ma présentation avec une citation. Cette dernière va devenir le début de ma présentation et de ma structure pour lier mes études :

J'ai écouté⁴⁰ une fois, que la première chose qu'on perd quand on est mort, sont les souliers.

Je montre aux spectateurs, dans mes mains, les chaussures de sport que je vais utiliser pour ma première étude, je les laisse tomber doucement, puis je m'assois et je les mets pour continuer mon récit :

Ces souliers sont un cadeau de ma nièce, de ma nièce Martha Guadalupe Martínez Garza. Martha comme ma sœur, Guadalupe comme la Vierge, Martínez comme son père et Garza, Garza comme moi.

En effet, les souliers étaient un cadeau de ma nièce, et pour moi, c'était important de partager ce détail, parce qu'elle a aussi dessiné plusieurs fois les costumes pour mes anciennes créations ; le fait de les porter était aussi symbolique. J'explique le nom de ma nièce parce que dans un nom, il y a un lien à notre identité. Au Mexique, à une certaine époque, c'était une tradition que les enfants portent le prénom de leurs parents. De plus, ma nièce est dénommée *Guadalupe*, comme la *Vierge de Guadalupe*, une Vierge représentative pour les Mexicains de la religion catholique. Finalement, je souligne le lien entre ma nièce et moi avec le nom *Garza*. Ensuite, je m'étends sur le plancher et, avec ce mouvement, je fais une référence au premier geste que j'utilise dans mon étude sur la mort (geste 1). Je développe l'étude *Quand je mange un taco*. À la fin de ma première étude, je retire mon pantalon, j'enlève mes tennies et je transforme ma blouse noire en une robe. J'ajoute un tissu rouge qui comporte des paillettes. Après, je me dirige vers les spectateurs pour mettre mes chaussures de couleur argent.

Ces souliers sont les souliers de mon mariage. On a dansé beaucoup. C'est vrai que les Mexicaines aiment la fête, on aime la fête... On a la fête de l'Indépendance, la fête de la Vierge, la fête de XV ans, la fête de la mort... par contre, on n'a pas une fête pour les disparus. C'est dommage parce qu'ils sont beaucoup.

⁴⁰J'ai entendu.

J'explique mon récit en dansant doucement, une valse ou une cumbia, avec une citation du geste de *la Catrina* en dansant la valse (geste 2), une esquisse de la dernière danse que je fais avec la musique de *Sobre las Olas*. Je développe l'étude *Te pareces tanto...*

Après un cri de *mariachi* qui conclut ma deuxième étude, je marche vers un lecteur de cassettes audio. J'enlève ma robe, le tissu rouge et mes souliers. Je garde une blouse que je portais en dessous et je mets une jupe noire plus longue.

Mais ils sont où ? Les disparus ? Je pense qu'ils ont quittés le Mexique. C'est pour ça que parfois je pense que le Mexique n'existe pas, que c'est un rêve dans nos têtes de Mexicaines... moi, le premier voyage que j'ai fait avec ma mère c'était à Reino Aventura...

Je continue mon récit vers la troisième étude. Je vais mettre mes souliers de folklore, qui sont des souliers imaginaires. Je récite le texte pendant que je réalise le dernier geste référant à la mort, celui où je suis debout avec une flexion de mon torse (geste 3).

Ces souliers sont les souliers d'une amie d'une amie qui fait la danse folklorique...

Je développe l'étude *Viva Linares!* Après cette troisième étude, j'ai déjà déposé quelques traces dans l'espace et dans mon corps me permettant de commencer mon étude sur la mort. J'avais établi une progression me permettant d'entrer dans une étude plus introspective. Je détache mes cheveux et je m'habille avec une chemise blanche pendant que je dis les derniers mots aux spectateurs.

Oui, je pense qu'ils sont partis dans un autre lieu, plus beau, plus heureux, plus magique, plus magique encore que le Mexique...

Cette phrase est d'abord un deuil, une confrontation avec mon idéalisation du Mexique où j'ai grandi, mais c'est aussi une illusion, un regard vers l'espoir, vers l'idée que les disparus sont partis par choix. Finalement, cette phrase m'accueille, comme un autre type de disparue. Une disparue à l'image de tous les immigrants qui ont laissé leur pays d'origine : moi, présente, mais intangible en même temps. Après cette phrase, j'enlève ma jupe et reste

seulement avec la chemise. Je reviens à la première image, au geste de base issu de la photographie de l'étudiant mort (geste 1) pour prendre conscience de l'espace et du temps et continuer cette étude.

4.5. L'espace réel : la Piscine-théâtre comme stratégie d'actualisation dans le processus de création

J'ai énuméré déjà les aspects plus importants de chaque étude, mais j'aimerais souligner l'importance d'une répétition à la Piscine-théâtre qui a contribué à mieux comprendre ma relation entre l'espace et mon corps dans ce projet⁴¹. Cette répétition a eu lieu une journée avant la répétition générale. J'étais toute seule dans la salle. J'ai commencé ma répétition comme d'habitude, mais j'ai pris le temps de vérifier l'espace, les endroits où je devrais me placer. J'ai fait des pauses pour réfléchir et revenir à moi-même. C'était une répétition pour sentir et être à l'écoute, solitaire, au-delà d'une répétition pour me dévoiler aux autres.

J'ai observé avec plus d'attention la salle pour trouver des repères. J'ai eu l'impression d'être dans un espace plus ouvert pour réaliser ma première étude. J'ai vu pour la première fois d'une façon consciente les balcons supérieurs dans la salle qui m'ont aidée à me sentir dans un concert pour l'étude sur la gestuelle de Juan Gabriel. J'ai pris du temps pour me déplacer vers les spectateurs. C'était à cette répétition, pendant la recherche des traces pour construire la danse folklorique de *Viva Linares !*, que j'ai observé la limite de l'espace, et tout à coup, j'ai imaginé le mur de la Piscine-théâtre se transformer en la façade de mon école. Pour la dernière étude, je suis restée plus longtemps sur le plancher, dans la figure de base. Étendue, j'ai vu les chemises au-dessus de moi, dans le ciel, flottantes. C'était une pause qui m'a aidée à prendre conscience du fait que cette étude était une offrande. J'ai constaté que l'espace correspondait aussi à une prise de conscience du temps et qu'il contribuait grandement à ma façon d'établir des liens entre moi et mes processus de création, entre moi et le monde.

⁴¹ Pour plusieurs artistes, l'espace scénique où ils vont présenter une création joue un rôle fondamental dans le processus de création. Pour cette recherche-création, je me suis concentrée surtout sur la création des mouvements et sur la gen ese d'une gestuelle à partir de mon propre corps. Toutefois, tous les aspects qui font partie du processus, comme l'espace, la musique, le décor, les costumes, les éclairages et les spectateurs, ont eu une influence pendant la création du projet.

Cependant, la prise de conscience de l'espace est survenue après la prise de conscience de mon corps. C'est comme si je construisais une danse partant de l'intérieur de mon espace-corps vers l'extérieur. Cette connexion m'a aidée à m'ancrer dans l'espace réel à partir de mon espace imaginaire. Cet ancrage a soutenu ma structure de composition chorégraphique.

CHAPITRE V

ANALYSE DES RÉSULTATS ET DISCUSSION

Au cours de ma recherche-création, j'ai vécu plusieurs expériences en lien avec mon corps et mon processus de création qui m'ont aidée à comprendre *a posteriori* mes motivations artistiques et mes choix chorégraphiques antérieurs, ainsi qu'à mieux définir dorénavant ma démarche artistique. De plus, l'imbrication entre la théorie et la pratique m'a amenée à trouver des affinités entre les différents concepts de ma recherche tels que : le « corps symbolique », l'« entre-deux » et la « citation-itération », les théories sur le *Système d'analyse du mouvement Laban* (LMA), notamment, les quatre composantes du mouvement (le Corps, l'Espace, l'Effort et la Forme) et les quatre facteurs de l'Effort (Poids, Espace, Temps et Flux) ainsi que des notions sur *l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé* (AFCMD), spécialement l'attitude et la qualité de la forme.

Ces concepts et théories se sont croisés pour nourrir ma recherche et approfondir ma réflexion. Pour évaluer le passage du « corps symbolique » à un « corps dansant », j'ai réalisé une analyse du mouvement selon une liste d'observables issue du cours *Théorie et Observation du mouvement* (Harbonnier et Dussault, 2013). Une comparaison entre les mouvements cités du « corps symbolique » et les mouvements cr s à partir d'eux m'ont aidée à regarder les aspects plus significatifs en ce qui a trait à la transformation des mouvements (*voir annexe G1-G4*).

5.1. Analyse du mouvement

5.1.1. Analyse du mouvement : *Quand je mange un taco.*

Pour la première étude, j'ai réalisé une analyse comparative des trois séquences de mouvements (*voir annexe G1*).   partir de ces observations, j'ai remarqué que, de manière générale, je pouvais voir une progression dans les mouvements, à partir de la première à la

troisième séquence. Ceux-ci évoluaient graduellement : de stable (ou statique) à mobile, d'unidirectionnel à multidirectionnel. Dans la première séquence, le geste de manger des tacos était effectué avec un corps très postural et stable, pour le torse et les jambes. Pour le bras droit, ainsi que ses doigts et son poignet, la mobilité était tout autre. Dans cette séquence la kinésphère était également proche et stable. Le niveau moyen a été privilégié et l'attitude de la forme dominante était la *vis*⁴² (mouvement spiralé).

En contrepartie, dans la deuxième séquence, il y a davantage de partie du corps qui deviennent mobile : comme le torse, le bassin et les jambes. De plus, la kinésphère commence à se déplacer à travers l'espace, le mouvement devient plus distal. Le niveau est alors plus bas et l'attitude de la forme se développe pour devenir plus comme une *balle* (plus ronde). L'initiation des mouvements change de distale à centrale et proximale. Le pré-mouvement est rendu visible. L'Effort espace est direct et le flux est contrôlé.

Pour la troisième séquence, les éléments de l'Effort, temps et poids sont prédominants. Les parties du corps qui sont privilégiées dans cette section sont le visage et le bassin. Le corps qui était stable dans la première séquence devient de plus en plus mobile et sa kinésphère s'agrandit et se referme. Les mouvements des yeux permettent de générer différents types de regards qui s'articulent dans l'espace ; au niveau relationnel et gestuel. Aussi, la plasticité de la forme qui sculpte l'intérieur s'ajoute à l'extérieur déjà existant. La composante espace oscille entre direct et indirect, ainsi que le flux, entre libre et contrôlé. L'utilisation de l'espace scénique change aussi, puisque dans la première séquence les zones utilisées dans l'espace étaient situées à l'avant et dans la diagonale de droite, alors que dans la dernière séquence l'utilisation spatiale devient davantage multidirectionnelle. La présentation de cette étude se termine avec de petits mouvements, directs, répétitifs et rapides.

Dans cette analyse, j'ai remarqué que la voix était un élément important à considérer, comme une autre partie du mouvement. Souvent, les tons, les variations et les prolongations des sons

⁴²Selon l'*Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement dansé* (AFCMD) l'attitude de la forme du corps en *vis* nomme les mouvements qui ont une forme en torsion ou en spirale ; l'attitude de la forme en *balle*, les mouvements ronds ; l'attitude de la forme en *mur*, les mouvements amples, allongés dans le plan horizontal ; et, finalement, l'attitude de la forme en *épingle*, les mouvements allongés vers le ciel, dans le plan vertical. (Harbonnier et Dussault, 2013).

qui accompagnaient les mouvements leur donnaient plus de fluctuation. Par exemple, dans le passage où j'interprète la façon dont mange ma mère, des sons graves se produisaient pendant que mon corps réalisait des mouvements vers le niveau bas.

De façon générale, je distingue comment les mouvements originaux étaient présentés dans un corps plus stable et un rythme plus régulier et comment la tentative de les transformer a créé un corps plus mobile avec des variations de temps et d'espace plus riches.

5.1.2. Analyse du mouvement : *Te pareces tanto...*

Pour la deuxième étude, j'ai réalisé une analyse comparative entre chacun des mouvements que j'ai créés à partir de la gestuelle de Juan Gabriel (les 8 mouvements symboliques) et ses transformations correspondantes, c'est-à-dire, ses « citations-itérations » dans mon corps (voir annexe G2).

D'abord, j'ai remarqué que le terrain fonctionnel de Juan Gabriel et le mien étaient différents⁴³, nos pôles ne sont pas les mêmes. Celui de Juan Gabriel est aérien, tandis que le mien est plutôt terrestre. Selon Godard le « terrain fonctionnel » (ou paradigme neuromusculaire et symbolique⁴⁴) est « la tendance qui serait à l'origine de la construction physique et symbolique du système antigravitaire de chacun » (Godard dans Topin, 2001, p.5). C'est possiblement à cause de ce paradigme qu'au début de mon travail en studio, le fait d'essayer de reproduire ses mouvements était si complexe. De façon générale, j'impliquais certaines parties de mon corps dans ces mouvements, alors que Juan Gabriel dans sa gestuelle en sollicitait d'autres. Les changements dans les attitudes des formes, les alternances entre les flux libre et contrôlé, ainsi qu'entre les espaces directs et indirects ont contribué à créer d'autres dynamiques de mouvement, pour la plupart du temps. Dans les mouvements 3 (*la croix - que tú te vas a ir con él*) et 5 (*y ese tonto*), d'autres directions de mouvement ont été privilégiées. Ce changement a fait déplacer mon corps à travers l'espace. Cependant, le corps est resté au niveau moyen la majeure partie du temps. Le facteur temps reste aussi stable dans

⁴³Selon l'AFCMD chacun a sa propre façon d'envisager le mouvement, et cela est en lien avec la gravité et le pré-mouvement. Le terrain fonctionnel peut être vers le *ciel*, si on allonge le corps pour agir vers le ciel, ou vers la *terre* si on pousse avant de bouger (Harbonnier et Dussault, 2013).

⁴⁴Cette notion de paradigme neuromusculaire et symbolique est confortée par des travaux neurologiques (Topin, 2001).

la plupart des mouvements, sauf vers le dernier (*lo que yo tengo de más*), où la vibration et la longueur du chant donnent une variation claire à la structure de la chorégraphie. La structure du rythme, en lien avec la chanson et la musique, demeure elle aussi prévisible.

Grâce à cette analyse du mouvement, j'ai découvert qu'à certains moments de cette expérimentation, il y avait une imbrication qui se créait entre les mouvements et les paroles correspondantes à d'autres mouvements. En effet, il y avait une combinaison entre les mouvements 5 (*ese tonto*) et 6 (*duro*) et leurs paroles. Au mouvement 6, j'ai répété plusieurs fois les paroles de mouvement 5 (*tonto, tonto, tonto...*). Aussi, vers la fin de l'étude, j'ai continué en prolongeant la vibration de mouvement 8 (*lo que yo tengo de más*) avec les paroles subséquentes de la chanson. En observant cette "découverte", je me suis rendu compte qu'à ces moments, je suis à un autre niveau de concentration, un niveau qui me permet de me plonger dans mon corps et, du même coup, de me consacrer entièrement à l'action. Ce phénomène suscite un effet de décontextualisation qui, à mon avis, serait important à approfondir dans une phase ultérieure de la création, soit entre différents mouvements ou entre plusieurs éléments de la chorégraphie.

5.1.3. Analyse du mouvement : *Viva Linares!*

Pour la troisième étude, j'ai analysé les mouvements empruntés à la danse folklorique de *Viva Linares!* et la transformation de ces mouvements (*voir annexe G3*) qui ont été présentés, soit d'une façon explicite ou bien d'une façon évocatrice. Certains mouvements n'ont pas subi de variations considérables ni provoqué d'échos visibles sur la chorégraphie⁴⁵. Je n'ai donc pas considéré ces mouvements dans l'analyse. Au lieu de cela, j'ai plutôt comparé la posture initiale de la danse, le pas de base et un enchaînement vers l'arrière de la scène.

De prime abord, en visionnant cette étude, j'ai remarqué que la gestuelle de cette pièce est clairement divisée entre les mouvements folkloriques et les miens. (Dans les deux autres études précédentes, cette formule de « mouvement symbolique-transformation » est

⁴⁵Comme le mouvement qui accompagne le cri *Échale !*, des pirouettes vers l'arrière, des déplacements et la position de la fin de la pièce. Ils sont restés très similaires à la version originale.

également visible, mais dans cette étude je le remarque d'une façon évidente). En fait, lorsque je visionne cette danse, je ressens l'envie d'enlever les mouvements folkloriques et de les remplacer seulement par les versions transformées de ceux-ci. J'observe pour certains mouvements, que la « citation-itération » est plus élaborée que la version originale, par conséquent elle est plus loin du contexte d'origine et du « corps symbolique ». Ce résultat m'a donné la motivation de continuer à approfondir la création d'une gestuelle et à penser que ces mouvements transformés font partie d'une étape intermédiaire, d'une matière gestuelle à composer.

Pour la première séquence de mouvement, j'ai privilégié les mouvements des bras, du bassin et du torse, contribuant ainsi à créer une kinésphère plus large, en comparaison avec la posture originale, qui elle, est fixe. Le pas de base, qui à l'origine était composé de pas frappés sur le sol et qui maintenait un poids léger, s'est transformé pour laisser place à un pas au poids plus ferme avec un mouvement plus saccadé. Ce résultat final est la conséquence de la métamorphose du mouvement qui a inspiré le pas de base de ma création.

Le troisième mouvement, quant à lui, diffère par l'altération de la rythmique et la vitesse plus lente que celles du mouvement initial. L'accent est mis sur les pieds et les jambes, pendant que le torse fait une flexion, plutôt qu'une extension. Le poids est aussi plus ferme que dans le mouvement symbolique.

5.1.4. Analyse du mouvement : *43 façons de disparaître*

Pour la quatrième étude, j'ai fait une analyse entre le corps de l'étudiant mort montré sur la photographie liée au cas d'Ayotzinapa et les mouvements réalisés pendant l'étude (*voir annexe G4*).

D'abord, à la différence des études précédentes, le mouvement symbolique est explicitement présent qu'au début de l'étude (le corps tendu). Les mouvements qui sont en développement continu tout le long de cette étude : soit des vibrations, des respirations, des mouvements saccadés et des convulsions ; ressemblent plutôt à des répétitions explicites du même mouvement ; à des mouvements construits à l'intérieur de celui-ci. Cela m'a permis de générer une gestuelle qui a pris naissance à partir de l'intérieur même de mon corps. Les bras,

par exemple, effectuent des petits mouvements rapides et circulaires en arrière du dos, puis reviennent à la posture de la photographie, mais à la verticale.

Ensuite, les mouvements répétés, les oscillations du corps et les déplacements sont comme des passages entre « des corps » et non entre des endroits où le corps répète des mouvements. Ainsi, les transitions entre les mouvements sont plus fluides que dans les études précédentes. D'ailleurs, cette étude est soudainement plus dansée, et ce, de façon continue.

Finalement, je considère que malgré l'utilisation d'un récit introductif au sujet de la mort, le fait de ne pas se référer directement au cas d'Ayotzinapa contribue grandement à éviter une lecture littérale des mouvements de cette étude.

À cette étape, la stratégie de la répétition m'a aidée à observer et à conscientiser les mouvements choisis, à les déconstruire et à les analyser jusqu'à ce qu'ils deviennent "automatiques". C'était dans cette condition, avec un corps engagé, capable de réaliser les mouvements sans penser à comment ou pourquoi les faire, que j'ai commencé à devenir plus libre de transformer mon corps. Dans cette période d'abandon, je devenais plus disponible, et par moments, des états de corps commençaient à émerger. J'ai constaté que c'était dans ce laps de temps, en vivant ces états, que mon corps devenait désormais disponible et que je tendais à créer une gestuelle plus organique et articulée avec tout mon corps.

5.2. « L'entre-deux »

D'abord, le concept d'« entre-deux » (Sibony, 1991), qui a déclenché ma quête identitaire et artistique, a été présent tout au long de mon processus de création, et ce, à différents niveaux. Il s'agit, pour moi, d'une notion qui réunit dans mon corps, l'espace et le temps (entre-deux espaces, Montréal et Mexique, et entre-deux temps, passé et présent), et qui active ma conscience et ma présence en tant qu'interprète. Le mot *entre* est une préposition qui signifie « à l'intérieur de deux limites » (CNRTL, 2016). Dans ce cas, cette définition s'applique aux limites de nature spatiale et temporelle. Cependant, l'espace ou le temps précis qui occupe cet « entre-deux » n'est pas toujours fixe ou intermédiaire; il s'agit parfois d'un lieu dynamique, d'un non-lieu (comme la bouche pour Jean-Luc Nancy) ou d'un espacement

(pour Jacques Derrida). En effet, j'ai constaté que ce concept d'« entre-deux » m'a demandé de travailler fondamentalement « à l'intérieur » des limites de mon corps.

Cet exercice a trouvé écho dans *les modalités de changement de forme* proposées par Laban et Batarnieff⁴⁶. Par exemple, dans le flux de base (*shape flow*), « première prise d'espace du corps en mouvement porté par la respiration » (Dussault, 2013). C'est à partir de ce flux de base que je me suis approprié la corporéité de mes parents pour l'étude *Quand je mange un taco*. Pour sa part, Hubert Godard (1994) trouve dans le souffle l'origine du geste, ce « souffle cinétique » qui influence la fonction tonique des individus. Ainsi, ce flux de base ou « souffle cinétique » m'a aidée à construire le début de l'étude *43 façons de disparaître* ; En respirant, j'ai pu construire un mouvement qui, progressivement, m'a amenée à la création d'un état de corps. Les deux autres *modalités de changement de forme* proposées par Laban et Batarnieff qui m'ont aidée à parcourir le concept « d'entre-deux » avec mon corps ont été le mouvement tridimensionnel ou qui sculpte l'espace (*shaping*) et le mouvement interne ou qui sculpte l'espace intérieur (*inner shaping*). Ce dernier a contribué à préciser l'initiation des mouvements, l'action du pré-mouvement. Tandis que le mouvement tridimensionnel a été utile pour créer un « entre-deux » entre les différentes parties de mon corps et l'espace.

Une autre façon d'explorer l'espace qui m'a aidée à articuler le concept d'« entre-deux » était la notion d'*espace indirect* selon la *Théorie de l'Effort de Laban* (Harbonnier et Dussault, 2013). Cette notion, au contraire de l'espace direct, qui est précis, qui commence et finit dans un point déterminé, m'a permis de « déambuler » avec les parties de mon corps dans mon propre espace. J'ai trouvé que j'étais davantage capable de prolonger des échos de mouvements dans mon corps ou de développer une gestuelle plus éloignée de la répétition littérale en explorant cette notion d'espace.

⁴⁶Ces modalités, inspirées par l'observation des schèmes de développement moteur, expliquent l'interaction entre les trois composantes du mouvement : le corps, l'espace et l'effort (Dussault, 2013). « Batarnieff nomme *shape flow* (flux de base) cette première prise d'espace du corps en mouvement porté par la respiration » (*ibid.*). Les autres modalités sont le mouvement en flèche (*spokelike*), le mouvement en arc (*arc like*), le mouvement tridimensionnel ou qui sculpte l'espace (*shaping*) et le mouvement interne ou qui sculpte l'espace intérieur (*innershaping*).

5.3. Le processus de création et la construction d'une démarche auto-poïétique

À la suite de la présentation de mon projet de recherche-crédation, j'ai constaté qu'il y avait une relation étroite entre l'outil utilisé pour la collecte des données pour chaque étude, la stratégie de création et le format de sa présentation, et cela, de façon inconsciente dans certains cas (*voir annexe F1*).

Pour mon étude *Quand je mange un taco*, j'ai surtout eu recours à l'observation et à l'analyse du mouvement pour m'approprier cette action. Cette procédure m'a aidée à créer un format entre la conférence et la performance. Il s'agissait en quelque sorte d'une conférence-dansée et d'un format de démonstration, à certains moments, pédagogique, dans lequel j'arborais une posture de chercheuse qui était très présente.

Dans l'étude *Te pareces tanto...*, pour réussir à choisir et à incorporer les mouvements de Juan Gabriel dans mon corps, j'ai dû visionner des vidéos et faire la transposition de techniques de montage à mon procédé chorégraphique. Cette procédure m'a aidée à créer un format entre la vidéo et la danse et une sorte de corps médiatisé. Plusieurs auteurs parlent de la notion de corps médiatisé en arts de la scène (Poissant et Tremblay, 2010). Ils font référence à ce corps qui agit à la suite de l'intervention d'une technologie notamment, quand les technologies sont présentes sur la scène. J'utilise cette notion de corps médiatisé, même si la technologie utilisée, dans ce cas la vidéo, n'est présente qu'à travers le processus de création et à travers mon corps, comme une trace.

Dans la troisième étude, *Viva Linares!* j'ai surtout eu recours à la mémoire et à l'évocation de mon imaginaire pour reconstituer une danse et l'actualiser dans mon corps. Cette procédure m'a aidée à créer un format entre le réel et l'imaginaire, entre la mémoire et l'oubli. Il s'agissait en quelque sorte d'une conversation intime entre les spectateurs et moi.

Finalement, pour mon étude *43 façons de disparaître*, j'ai utilisé une photographie prétendument d'un étudiant mort lors du conflit d'Ayotzinapa. Cet étudiant, anonyme, au visage intentionnellement effacé (pour fins de diffusion), m'a aidée à donner corps à la mort. J'ai aussi utilisé une figure que j'ai reproduite en série (les photographies de 43 étudiants

disparus et mes 25 photographies). Cette procédure m'a donnée l'occasion de créer un essai chorégraphique entre présence et absence, entre réel et spectral, entre anonyme et pluriel.

5.4. La création d'une gestuelle propre, personnelle, d'une signature identitaire

J'ai entamé cette recherche-crédation avec comme objectif premier d'explorer les résonances ou les échos qu'un mouvement symbolique laisse dans mon corps, dans le but de me transformer et m'amener vers la création d'une gestuelle propre, personnelle, d'une signature identitaire.

De plus, je souhaitais mieux comprendre mon processus de création chorégraphique pendant une démarche de création plus substantielle et, en même temps, plus libre, puis le fait de m'éloigner de ma ville d'origine me donnait d'une certaine façon, cette permission.

D'abord, la raison qui m'a poussée à chercher à élaborer une telle gestuelle dans le cadre de ma recherche-crédation a été motivée par mon désir de transmettre les mouvements symboliques qui étaient à la source de mes propositions chorégraphiques, de la façon la plus fidèle au spectateur. Tandis que dans mes chorégraphies passées, je ressens que les mouvements étaient restés, plus souvent qu'autrement, dans un état proche de l'imitation ou de la représentation, je voulais que cette fois-ci ce soit différent. Le mot "gestuelle" fait référence au *geste*, du latin *gestus* « attitude, mouvement du corps ». Elle est aussi définie comme l'« ensemble des gestes propres à une personne ou à une activité donnée ; et comme l'ensemble de gestes expressifs considérés comme des signes » (CNRTL, 2016).

D'autre part, en tant que chorégraphe, mon intérêt de me trouver pour créer une gestuelle qui me serait propre m'est venue de mon désir de m'améliorer professionnellement dans ma pratique artistique. En effet, le *Profil de compétences d'un chorégraphe* conçu par le *Regroupement québécois de la danse*, RQD, énumère les compétences, tâches et actions clés qu'un chorégraphe doit mettre en œuvre. Parmi ces activités, il doit être en mesure de se créer un langage chorégraphique, de créer de nouveaux mouvements ; il doit pouvoir jouer avec les composantes du mouvement et structurer des nouveaux codes (CQRHC, 2013, p. 12).

Pendant ce processus, j'ai trouvé que la création d'une gestuelle, plutôt que d'être le but d'un processus, était le résultat d'un cheminement. Un cheminement dans lequel je devais passer d'abord par l'introspection afin de m'approprier et d'incorporer des mouvements, pour finalement transiter vers la désappropriation, pour les transformer.

J'ai réalisé aussi, que le « corps symbolique » est un référent assez considérable de ma culture et de mon corps mexicain et qu'à l'intérieur de chaque mouvement, de chaque geste, une possibilité infinie de mouvements pouvait se créer. De plus, je considère que les stratégies que j'ai utilisées pour la création de mes études seront bien utiles lors de mes créations chorégraphiques en général, c'est-à-dire que ces stratégies peuvent servir même si je n'utilise pas des mouvements symboliques. Quant au caractère "propre" de la gestuelle à créer, j'ai remarqué que le « corps symbolique » m'habite et qu'il me donne des balises m'aidant à considérer mes enjeux sociaux par le biais de la création. Ce « corps symbolique » fait partie de mon identité mexicaine, une identité construite et modelée en grande partie par ma société. Cette identité constitue une quête constante dans mon travail artistique, et pour cette raison, explorer ce « corps symbolique » est une expérience féconde pour ma démarche. Au fil de cette recherche-crédation, en cherchant à transformer ces mouvements symboliques, j'ai eu l'opportunité d'établir un dialogue profond avec moi-même, d'avoir une conscience plus grande de mon corps grâce au mouvement. Cet essai m'a permis de reconnaître plusieurs caractéristiques propres à mon identité culturelle par le biais du corps, et par cette voie, j'ai pu être amenée à les contester, notamment en ce qui a trait à certaines institutions et valeurs.

5.5. L'influence des institutions et son impact au sein de la création

En effet, les institutions font partie, de façon importante, de ma culture et de mon identité artistique. J'ai trouvé intéressant qu'elles soient présentes au sein de ma création, parce que finalement, elles font partie de ma vie et de moi-même. Dans les faits, elles font apparition de manières différentes pour chaque étude. C'est la famille et mon école primaire qui imprègnent l'étude *Quand je mange un taco* ; l'église, la télévision, la fête, la violence et le mariachi apparaissent dans l'étude *Te pareces tanto*, sur la gestuelle de Juan Gabriel ; la danse folklorique, mon école primaire et les personnages de l'histoire du Mexique se

retrouvent dans l'étude *Viva Linares!*; et finalement, la mort et la disparition forcée liée au pouvoir politique, transparaissent dans la dernière étude, *43 façons de disparaître*.

Par exemple, pendant l'étude *Te pareces tanto...*, j'ai réalisé que la répétition et les stratégies utilisées m'ont aidée à transformer et ressentir mon corps d'une autre façon. Il y a deux moments que j'aimerais souligner, les deux étant en lien avec le sens gestuel et les institutions.

Le premier moment était quand je plongeai dans la répétition prolongée du mouvement 3 b, celui de faire la croix, concrètement, en m'adressant aux spectateurs. À ce moment, je me suis sentie dans une sorte de paix et de calme. Après, quand j'ai réalisé la répétition de ce mouvement plusieurs fois, j'ai commencé à sentir la nécessité de me faire le signe de la croix. Lentement, je me suis sentie plus introspective, dans une intimité et dans une solitude personnelle semblable au moment de prier, en tant que catholique. C'était un moment pour me concentrer et me centrer sur moi. Un petit moment de parenthèse dans cette chanson pour revenir à moi.

Le deuxième moment était quand j'ai exploré la répétition du mot *tonto*, dans le mouvement 5. D'abord, quand je m'adressais aux spectateurs pour dire « *y ese tonto y ese tarado y ese imbécil, etc.* », et après, quand j'ai répété les mots, « *ese tonto, tonto, tonto, tonto, tonto* », je me suis rendu compte que le mot *tonto* a une puissance dénigrante et violente très grande, et qu'on l'utilise, socialement, de façon très courante. Le message de cette chanson, comme de plusieurs autres, est très agressif et on le chante partout. Ce n'est pas nouveau, mais ce détail m'a fait penser à ces messages que l'on regarde et qu'on écoute fréquemment dans les médias mexicains où l'on assiste à une forme de normalisation de la violence. Ainsi, après plusieurs années à écouter et chanter les paroles des chansons de Juan Gabriel, j'ai perçu, pour la première fois, la dimension misogyne de ses textes et de son attitude.

5.5.1. La violence

Pendant la discussion qui a suivi la présentation, plusieurs spectateurs ont parlé d'une trace de violence dans ma création. Les commentaires que j'ai reçus m'ont aidée à confirmer l'importance du concept du « corps symbolique » comme référant à l'identité, ainsi qu'à analyser les mouvements qui ont, possiblement, donné cette perception aux spectateurs. La violence est grandement présente dans la société mexicaine et elle est aussi présente dans mon corps, de façon inconsciente. « La violence urbaine est le large éventail de situations criminelles, les pratiques de suprématie masculine (machisme), l'ignorance et le mépris des droits de l'homme, les traditions d'indifférence terrifiée aux excès, l'anarchie sauvage et l'ignorance de la règle » (Monsiváis, 1999, p.35)⁴⁷.

La violence inonde les médias, les messages, les corps, la vie, les relations et les espaces. Les images crues que l'on retrouve dans les médias, les agressions qui se maquillent en divertissement pour la télévision, les paroles de chansons, l'irrespect de certaines personnes, la corruption et la violence liée au genre (et autres minorités) ne sont que quelques exemples de la façon dont est normalisée la violence dans la vie de tous les jours et par lesquels les gens sont bombardés. « Non seulement le crime s'exorcise en le plaçant comme l'évènement à distance sur l'écran de télévision ; aussi, le fait de l'incorporer dans le spectacle, banalise le sang » (p.38)⁴⁸.

5.5.2. Le respect, la forme et la transgression

Tout au long de mon processus de création, j'ai remarqué que le respect est une notion qui y était présente de plusieurs manières. En ce qui a trait au corps, j'ai trouvé que c'était plus difficile de transformer les mouvements lorsque je faisais référence à ceux des autres. Pour l'étude sur l'action de manger des tacos, lors de mon expérimentation, j'ai tenté de transformer ma corporéité afin d'incarner davantage celle de mes parents. Cette expérience fut une belle découverte. Cette transposition dans le corps de mes parents m'a aidée à

⁴⁷Traduction libre de la version en espagnol : Violencia urbana es el amplio espectro de situaciones delincuenciales, ejercicios de supremacía machista, ignorancia y desprecio de los derechos humanos, tradiciones de indiferencia aterrada ante los desmanes, anarquía salvaje y desconocimiento de la norma.

⁴⁸Traduction libre de la version en espagnol : No sólo se exorciza el delito ubicándolo como el suceso remoto en la pantalla de televisión; también, al incorporarlo al espectáculo, se banaliza el hecho de sangre.

développer de l'empathie envers eux, ainsi qu'à mieux les comprendre ; chose qui s'est fait de façon naturelle. Également, le fait de jouer avec leurs corporéités, de me permettre de les imiter et d'exagérer certains de leurs traits m'a donné une liberté. La distance qui me séparait de mes parents a diminué, mais de façon positive. Elle m'a permis de prendre du recul et de constater que la distance qui nous séparait désormais, n'était plus celle d'une petite fille et de ses parents, mais celle d'une femme adulte et mature et de ses géniteurs ; géniteurs dont cette femme peut maintenant prendre soin à son tour. La distance verticale liée à la hiérarchie ainsi que la distance horizontale, liée à l'âge, se sont amenuisées. Il y a plusieurs variables qui ont probablement contribué à cette situation, comme ma maternité et mon âge, mais c'est à travers cet exercice que j'ai été capable de compléter ce processus.

Comme je l'ai mentionné précédemment, dans le processus de création, cette découverte m'a fait comprendre comment je peux transgresser le système institutionnel ou social par l'intermédiaire du corps. Le « corps symbolique » correspond au corps qui est imprégné par ses institutions et par les enjeux de sa société (Brohm, 1988), et c'est à travers le même corps, mon corps, à travers sa transformation, ses spasmes, ses vibrations et ses secousses, que je peux contester ces enjeux.

Dans les mouvements propres à Juan Gabriel, dans l'étude *Te pareces tanto...*, ou aux étudiants, dans l'étude *43 façons de disparaître*, pour arriver à développer ce vocabulaire gestuel, j'ai dû changer la façon de m'approprier les mouvements afin de parvenir à les faire miens. Par exemple, je pense aux explorations que j'ai effectuées pour procéder au changement du corps de Juan Gabriel en María-Juan Gabriel et à l'utilisation de mes propres photographies et visages pour créer la gestuelle dans l'étude sur la mort.

5.6. Le passage du « corps symbolique » au « corps dansant »

Suite à l'utilisation de nombreuses stratégies de création afin de transformer mon « corps symbolique » et de me créer ma propre gestuelle, j'ai constaté que mon corps avait développé de nouvelles textures et de nouvelles façons de s'organiser. De plus, j'ai observé que les explorations somatiques et d'analyse du mouvement m'ont aidée à sortir de ma zone de confort, et d'ainsi m'éloigner de mes habitudes et de découvrir d'autres possibilités de

bouger. J'ai constaté comment le dialogue constant entre le « corps symbolique » et mon propre corps, en tant que chorégraphe et interprète, me menait vers la découverte d'un corps plus sensible et perceptif, que je pourrais nommer mon *corps intime*. Ce corps, à l'écoute de tous mes sens, ce *corps intime*, me rendait plus disponible à transformer mon « corps symbolique » en un « corps dansant ».

« Corps symbolique » → *Corps intime* → « Corps dansant »

CONCLUSION

La réalisation de ce mémoire m'a permis d'envisager la création chorégraphique d'une manière totalement différente des projets que j'ai pu faire antérieurement. D'abord, la réalisation d'un cadre théorique m'a guidée tout au long de mon processus et m'a donné les éléments nécessaires pour approfondir ma recherche corporelle. Pendant la création des quatre études chorégraphiques, je me suis concentrée surtout sur la démarche auto-poïétique et sur le processus, plutôt que sur le résultat final. En conséquence, je me suis sentie plus limpide et fidèle dans mes choix en tant que créatrice, ainsi que plus confiante en tant qu'interprète lors des présentations publiques.

De plus, l'encadrement que j'ai reçu de ma directrice de recherche et le soutien que m'a accordé ma répétitrice et conseillère artistique (une expérience nouvelle dans mon parcours) m'a permis de partager mes préoccupations dès le début de ma recherche, et d'établir un dialogue pour réfléchir et éprouver mes inquiétudes en tant que chorégraphe et interprète durant tout le processus. Ce partage fut une opportunité qui aura enrichi de façon considérable ma recherche et qui m'aura donné le sentiment d'arriver à la présentation publique comme s'il s'agissait d'une autre étape de la création, plutôt qu'une épreuve en soi (comme auparavant). Même si ces études chorégraphiques sont ouvertes et qu'elles continueront à évoluer suite au processus de recherche et création, elles constituent un point de départ, plutôt qu'une œuvre finie.

Aussi, la création de ces études chorégraphiques m'a permis de constater l'importance qu'occupe la relation entre l'intégration des éléments d'une pièce dans le processus de création et la construction du sens de cette dernière pour moi, en tant que chorégraphe. En effet, tout comme pour le corps, j'ai réalisé que l'intégration des éléments d'une pièce, comme les costumes, la musique, le décor et les spectateurs dans le processus, m'a donné l'occasion d'identifier quels étaient les éléments les plus pertinents à explorer dans chaque étude. J'ai remarqué que souvent, la préparation d'une présentation publique était pour moi une étape difficile, dans mon exercice, et que cette difficulté émergeait précisément lorsque

les éléments de la scène ne faisaient pas partie du processus de création. Par conséquent, pendant le passage du studio à la scène, je n'arrivais pas facilement à trouver les balises qui pouvaient me permettre de terminer cette composition.

La réalisation de cette recherche m'a permis également de développer plusieurs stratégies de création autour du corps pour créer une gestuelle en constante évolution. Bien que j'aie utilisé le « corps symbolique » pour arriver à créer une gestuelle, je considère que ces stratégies seront pareillement utiles pour explorer d'autres mouvements. Ces stratégies, développées à partir de deux concepts, soit « la citation » et l'« entre-deux », mais transposées au corps, ont guidé ma recherche et m'ont aidée à tisser des relations à l'intérieur de cette création.

Le « corps symbolique » est un terrain vaste par lequel j'ai pu explorer mon identité. Dans cette recherche, j'ai exploré seulement quelques aspects propres à ma culture parmi plusieurs autres : la façon de manger des tacos, Juan Gabriel, la danse folklorique et la mort. Ces propositions offrent un regard personnel sur mon identité à partir de mes intérêts et mon vécu. Les quatre études chorégraphiques que j'ai réalisées m'ont toutes permis de plonger dans mon corps.

À travers cette recherche, j'ai construit une gestuelle à partir de mouvements qui avaient, d'abord, un sens pour moi, même s'ils n'étaient pas dansés. Ce processus a éveillé mon intérêt et ma concentration sur l'action même, ma conscience, c'est-à-dire, la présence à moi. De plus, j'ai remarqué que les mouvements qui provoquaient des échos plus profonds dans mon corps avaient un lien avec les institutions, les plus ancrées en moi, et que le fait de modifier ces mouvements m'a donné l'impression de transformer mes structures sociales aussi, en passant par l'émergence des états de corps.

L'« entre-deux » fut, au début, le concept déclencheur de ma quête identitaire. Toutefois, il est devenu très présent lors du travail en studio et dans la composition chorégraphique. L'« entre-deux » est l'origine en partage (Sibony, 1991), la différence et l'espacement (Derrida). Maison-corps, territoire-frontière, corps-organe ; c'est aussi l'espace entre les espaces indirects (Laban), ce qui se sculpte à l'intérieur du corps (Bartenieff) et même ce qui

arrive entre le mouvement et le pré-mouvement (Godard). L'« entre-deux » est mon corps-espace inconnu, le chemin pour arriver quelque part, à un état, quel qu'il soit. C'est une traversée rassurante, toujours « à l'intérieur de tout ».

La « citation-itération » est devenue une stratégie probante pour créer et articuler mes réflexions et ma pratique. C'était aussi un élément pratique lors de la synthèse du passage entre la représentation d'un mouvement et son interprétation, entre le « corps symbolique » et le « corps dansant ».

Avec cette recherche, je me suis donné la permission d'utiliser la citation sans avoir le sentiment de copier, tout au contraire, je me suis donné la liberté d'explorer la répétition afin de transformer les mouvements. J'ai répété des mouvements pour créer des possibles variations de ces mouvements. J'ai répété des trajectoires dans l'espace de ces mouvements. J'ai répété des exercices. J'ai répété des sons, des mots, des textes, des citations, des paroles. J'ai répété mon corps. J'ai répété les corps de mes parents. J'ai répété le corps de gens. J'ai répété 43 corps disparus. J'ai répété des répétitions. J'ai répété des chemises pendues. J'ai répété des chansons.

La « citation-itération » est un souvenir raconté par notre corps, ce qu'on ne voit pas, mais qu'on voudrait regarder. C'est l'histoire derrière les mouvements et l'appropriation d'un devenir.

Dans ce travail de recherche, j'ai constaté que la création chorégraphique peut amener le corps vers une évolution ou une transformation physique et provoquer, à travers la création et l'écoute du corps, un épanouissement. Ma posture en tant que chercheuse, chorégraphe et interprète m'a permis d'observer les multiples résonances entre la théorie et la pratique.

Après en avoir fait l'expérience, je vois le potentiel pour le corps de pouvoir se développer à partir de simples exercices technique évolutifs tels que ceux que j'ai moi-même expérimenté durant mon processus créatif. Il me semble que ce type de pratique soit un entraînement en soi et qu'il puisse permettre à chaque corps de se développer; grâce à de tels exercices

créatifs et en évolution constante, qui peuvent se créer à travers le dialogue entre le créateur et l'interprète. C'est justement le chemin que poursuivent les approches somatiques.

Au terme de la réalisation de mon mémoire-crédation, je réalise à présent que l'identité ne se cherche pas, mais qu'elle vient à notre rencontre pour questionner nos valeurs. Elle se constate dans un espace-temps, dans un contexte. Elle émerge lorsqu'on se confronte à la différence. Elle nous invite à l'actualiser et à la propager ; à s'éloigner d'elle, à l'observer à partir d'une autre perspective, à évoluer. En habitant au sein d'une autre société, et à travers cette recherche-crédation, j'ai perçu que malgré nos différences, nous partageons plusieurs valeurs communes. Tout comme nos corps, nos danses et nos identités possèdent des formes différentes. Cependant, les motivations qui nous incitent à bouger et qui nous font réagir corporellement se ressemblent énormément entre elles.

ANNEXE A

OBSERVATION DE LA FAÇON DE MANGER DES TACOS



MES PARENTS

Photographies prises au Mexique le 20 décembre 2014 et le 2 janvier 2015.



OBSERVATION AUTO-ETHNOGRAPHIQUE

Photogrammes tirés de la captation vidéo de moi-même en train de manger des tacos (captation réalisée le 21 mai 2015).

ANNEXE B

LA GESTUELLE DE JUAN GABRIEL



Photogrammes tirés des vidéos visionnés pour l'identification des mouvements de la gestuelle de Juan Gabriel.

ANNEXE C

VIVA LINARES !



Photographie prise à l'école primaire Rotarios San Nicolás avant la compétition scolaire.
(circa 1985)

ANNEXE D

LA MORT



LA CATRINA

Dessins de la Catrina, réalisées par José Guadalupe Posadas.

<https://serunserdeluz.wordpress.com/2013/10/28/la-catrina-y-jose-guadalupe-posada/>



ÉTUDIANT MORT

Photographie d'un étudiant mort qui était apparemment celle d'un étudiant d'Ayotzinapa.

Tiré de l'adresse <http://www.vientodelibertad.org/spip.php?article3030&lang=es>

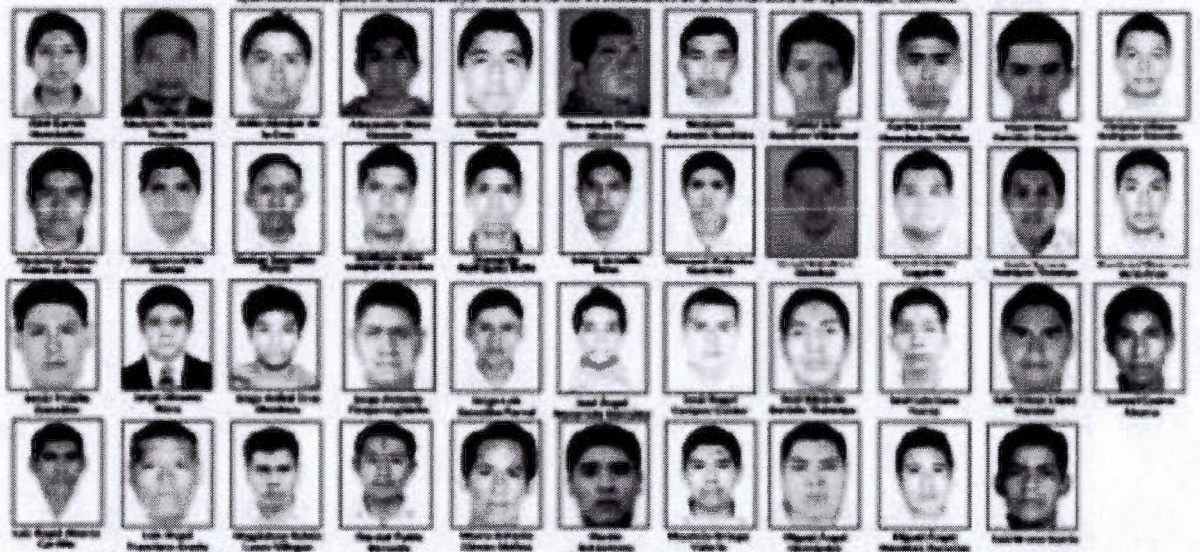
COMMUNIQUÉ DE PRESSE ÉMIS PAR LE GOUVERNEMENT MEXICAIN
AVEC LES PHOTOGRAPHIES D'ÉTUDIANTS DISPARUS

MÉXICO SEGOB SEDENA SEMAR **LaPolicia.com**

El Procurador General de la Federación, con fundamento en el Reglamento que en el artículo 17 y 182, apartado A, de la Ley Federal del Trabajo de México establece el deber de los empleadores de proporcionar a los trabajadores desempleados, la Ley Federal del Trabajo y la Ley Federal del Procedimiento Laboral de México, artículos 1, 17 y 182, apartado B de su Reglamento el deber de proporcionar a los trabajadores desempleados, el pago de un subsidio de desempleo equivalente al 50% del salario que percibieron, dentro de un periodo de 90 días, a partir de la fecha de cesación de sus labores.

RECOMPENSA

Suma de \$1,500,000.00 pesos mexicanos a favor de quienes proporcionen información sobre y/o de los que resulten efícos, efectivos, ciertos y fehacientemente para la localización por cada uno de los 61 estudiantes de la Normal Bona de Ayotzinapa, Guerrero.



Del monto de \$1,500,000.00 pesos mexicanos, se otorgará un subsidio de desempleo equivalente al 50% del salario que percibieron los trabajadores desempleados de los centros de estudios de la Normal Bona de Ayotzinapa, Guerrero, que resulten efícos, efectivos, ciertos y fehacientemente para la localización por cada uno de los 61 estudiantes de la Normal Bona de Ayotzinapa, Guerrero.

En el domicilio de Paseo de la Reforma, No. 75, primer piso, Col. Cuauhtémoc, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06100
La Dirección de Comunicación Social - @semarsigro y @semar

<http://lasillarota.com/los-6-estudiantes-sin-expediente-de-ayotzinapa#>. WEEjWbIrLIU

ANNEXE E

PHOTOGRAPHIES DE CARTES D'IDENTITÉ DE MARIA



ANNEXE F1

TABLEAU DE SYNTHÈSE
ÉTUDE 1 : QUAND JE MANGE UN TACO

Étude 1 : Quand je mange un taco			
Les outils pour la collecte des données	Stratégies de création	Format de Présentation	Découvertes
L'observation Ethnographique et auto — ethnographique	L'analyse du mouvement	Entre-deux Chercheuse et performeuse Conférence-danse	L'appropriation du corps de mes parents : la compréhension et la libération (famille)
Œil extérieur d'une répétitrice et conseillère artistique Christine Charles et de ma directrice de recherche Danièle Desnoyers Discussion avec les spectateurs après la présentation de la création Journal de bord	<ul style="list-style-type: none"> - Citation - Répétition, écho - Énonciation - Fragmentation - L'entre-deux - L'espace indirect, la trace - Le texte 		<p>La visite de souvenirs à travers de l'action</p> <p>Pré-mouvement et l'appropriation du corps</p> <p>La voix comme corps et comme répression</p> <p>La violence</p> <p>Le respect et le mouvement</p>

ANNEXE F2

TABLEAU DE SYNTHÈSE
ÉTUDE 2 : *TE PARECES TANTO...*

Étude 2 : <i>Te pareces tanto...</i>			
Les outils pour la collecte des données	Stratégies de création	Format de Présentation	Découvertes
La vidéo Visionnement de vidéos de concerts de Juan Gabriel	Transposition de la technique du montage de vidéo à la danse	Entre-deux Corps et image Vidéo et danse Corps médiatisé	Le respect et la difficulté pour changer le mouvement (transgression)
Choix de la chanson <i>Inocente pobre amigo</i> et de sept versions de vidéo Choix de huit mouvements symboliques Paroles de la chanson Œil extérieur d'une répétitrice et conseillère artistique Christine Charles et de ma directrice de recherche Danièle Desnoyers Journal de bord	<ul style="list-style-type: none"> - La structure gestuelle-vocale-sonore (microphone, souliers, chanson, paroles, chant). - Citation - Répétition - Vibration - Esquisse du mouvement - Enlever le décor 		<p>L'appropriation de mouvement en tant que femme</p> <p>La visite de souvenirs à travers de l'action</p> <p>Le mouvement et la religion (catholique)</p> <p>La violence</p>

ANNEXE F3

TABLEAU DE SYNTHÈSE
ÉTUDE 3 : *VIVA LINARES!*

Étude 3 : <i>Viva Linares!</i>			
Les outils pour la collecte des données	Stratégies de création	Format de Présentation	Découvertes
La mémoire La visite de souvenirs à travers de l'action	L'évocation, l'imaginaire Le temps passé-présent-futur	Entre-deux Entre réel et imaginaire	L'école primaire et le folklore, nationalisme, patriotisme
Le souvenir d'une chorégraphie Une photographie Journal de bord Œil extérieur d'une répétitrice et conseillère artistique Christine Charles et de ma directrice de recherche Danièle Desnoyers	<ul style="list-style-type: none"> - Le récit - La reprise d'une danse - La mémoire - La réminiscence - Le temps passé - La distance - Le manque - L'espace réel et l'espace imaginaire 	J'ai passé à une étape des souvenirs – amnésie, pour revenir avec mon corps et mon esprit à cet entre-deux des moments, à ce passé-présent, oublier souvenir pour être en contact avec le doute, la fragilité et l'authenticité de ce moment présent.	<p>Le mouvement « honnête »</p> <p>Le pré-mouvement – corps-espace</p> <p>Le pré-moment-esprit — temps.</p> <p>La mémoire comme une stratégie pour actualiser le corps et le mouvement.</p> <p>Chaque fois que je me souviens, c'est la première fois. La présence. Regard intérieur.</p>

ANNEXE F4

TABLEAU DE SYNTHÈSE
ÉTUDE 4 : 43 FAÇONS DE DISPARAITRE

Étude 4 : 43 façons de disparaître			
Les outils pour la collecte des données	Stratégies de création	Format de Présentation	Découvertes
<p>La photographie d'un étudiant mort</p> <p>La photographie 43 étudiants disparus</p> <p>Mes photographies</p>	<p>La reproduction d'une figure en série.</p> <p>L'anonymat et l'effacement</p>	<p>Entre-deux</p> <p>Entre présence et absence</p>	<p>Le no transformation d'un visage d'autrui.</p> <p>Mon respect pour la vie – mort — l'autre</p>
<p>Le dessin de la Catrina</p> <p>La tradition de jour de morts au Mexique</p> <p>Le cas d'Ayotzinapa</p> <p>Œil extérieur d'une répétitrice et de ma directrice de recherche</p> <p>Discussion avec les spectateurs</p>	<ul style="list-style-type: none"> - L'imitation de visages d'étudiants - Le costume comme partie du corps - Le mouvement articulaire du cadavre - Les organes, la respiration et la voix - La pulsion - Citation - Répétition - Le récit 	<p>La sédimentation du mouvement comme fil conducteur entre mes études</p>	<p>La violence</p> <p>La convulsion</p> <p>L'effacement</p> <p>Le spectre</p>

ANNEXE G1

GRILLE D'OBSERVATION ET ANALYSE DU MOUVEMENT

ÉTUDE 1 : QUAND JE MANGE UN TACO

Quand je mange un taco.	1. Principes organisateurs du mouvement	2. Corps	3. Espace	4. Efforts	5. Forme
Séquence 1	<p><u>Stable</u> : jambes, torse</p> <p><u>Mobile</u> : doigts, main, poignet et bras droit</p> <p><u>Fonction des yeux</u> : spatial et relationnel</p>	<p><u>Parties du corps privilégiées</u> : bras droit, main, coude</p> <p><u>Initiation</u> : distale Tronc solidaire</p> <p><u>Mouvement</u> : postural</p>	<p><u>Kinésphère</u> : proche, stable</p> <p><u>Directions privilégiées</u> : en avant, diagonale à droite</p> <p><u>Plans privilégiés</u> : Moyen</p>	<p><u>État tonique général</u> : Polarité condensée</p> <p><u>Espace</u> : direct</p> <p><u>Flux</u> : contrôlé</p> <p><u>Poids</u> : absent</p> <p><u>Efforts dominants</u> : espace</p>	<p><u>Attitude de la forme</u> : vis</p> <p><u>Tracé de la forme</u> : arc</p>
Séquence 2	<p><u>Stable</u> : regard, tête</p> <p><u>Pré-mouvement</u> <u>Mobile</u> : doigts, mains, bras, torse, les bras Bassin, jambes</p>	<p><u>Parties du corps privilégiées</u> : bras droit, main, coude Torse</p> <p><u>Initiation</u> : centrale et proximale</p> <p><u>Phrasé corporel</u> : successif</p>	<p><u>Kinésphère</u> : essai de s'agrandir, se déplace</p> <p><u>Directions privilégiées</u> : en avant, diagonale à droite, à gauche, en arrière</p> <p><u>Plans privilégiés</u> : Moyen, bas</p>	<p><u>Espace</u> : direct/indirect</p> <p><u>Temps</u> : soudain</p> <p><u>Flux</u> : libre/contrôlé</p> <p><u>Poids</u> : ferme</p> <p><u>Efforts dominants</u> : espace</p>	<p><u>Attitude de la forme</u> : vis, balle</p> <p><u>Tracé de la forme</u> : arc</p> <p><u>Plasticité de la forme</u> : sculpte l'espace extérieur</p> <p><u>Qualité de la forme privilégiée</u> : en grandissant (mon père) en rapetissant (mère)</p>

Séquence 3	<u>Regard</u> relationnel, gestuel <u>Regard vers le</u> ciel	<u>Parties du corps</u> <u>privilégiées :</u> visage, bassin <u>Initiation :</u> centrale, proximale <u>Phrasé corporel :</u> chevauché	<u>Kinésphère</u> s'a grandit et se resserre par moments	<u>Espace :</u> indirect/ direct <u>Temps :</u> soutenu/soudain <u>Flux :</u> contrôlé <u>Poids :</u> ferme <u>Efforts</u> <u>dominants :</u> temps, poids	<u>Tracé de la</u> <u>forme :</u> arc <u>Plasticité de la</u> <u>forme :</u> sculpte l'espace extérieur et intérieur <u>Qualité de la</u> <u>forme</u> <u>privilégiée :</u> en grandissant (mon père) en rapetissant (mère)
------------	---	--	---	---	--

ANNEXE G2

GRILLE D'OBSERVATION ET ANALYSE DU MOUVEMENT

ÉTUDE 2 : *TE PARECES TANTO ...*

<i>Te pareces tanto...</i>	<i>1. Principes organisateurs du mouvement</i>	<i>2. Corps</i>	<i>3. Espace</i>	<i>4. Efforts</i>	<i>5. Forme</i>
Mouvement 1	<p>Stable : jambes, bassin</p> <p>Mobile : tête ceinture scapulaire, bras,</p> <p>Fonction des yeux : relationnel</p>	<p>Parties du corps privilégiées : tête, poitrine, paumes de mains vers l'avant</p> <p>Initiation du mouvement : proximale, tête</p> <p>Tronc solidaire</p> <p>Mouvement : postural</p>	<p>Kinésphère : proche, stable</p> <p>Directions privilégiées : en avant, diagonale gauche</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Polarité : condensée</p> <p>Espace : direct</p> <p>Temps : soudain</p> <p>Flux : contrôlé</p> <p>Poids :</p> <p>Efforts dominants : espace, temps</p>	<p>Flux de base : inspiration</p> <p>Attitude de la forme : mur</p> <p>Qualité de la forme privilégiée : en inspirant</p>
<p>Citation-itération du mouvement</p> <p>Engaflarme</p>	<p>Stable : jambes</p> <p>Mobile : bras, tête, poitrine, torse, épaules</p>	<p>Parties du corps privilégiées : tête, poitrine, bras droit, poignet</p> <p>Initiation du mouvement : centrale, torse</p>	<p>Kinésphère : proche, stable</p> <p>Directions privilégiées : en avant, diagonale gauche, changement de direction droite à la fin du mouvement</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Polarité : condensée</p> <p>Espace : direct</p> <p>Temps : soudain</p> <p>Flux : contrôlé</p> <p>Efforts dominants : temps</p> <p>Phrases dynamiques : impactif</p>	<p>Flux de base : expiration</p> <p>Attitude de la forme : mur, balle</p> <p>Qualité de la forme privilégiée : en s'élargissant, en se refermant</p>

Mouvement 2	<p>Stable : jambes</p> <p>Mobile : poignets, bras, tête, poitrine</p> <p>Terrain fonctionnel : vers le ciel</p>	<p>Parties du corps privilégiées : bras, poignets, épaules</p> <p>Initiation du mouvement : distale, bras</p>	<p>Kinésphère : proche, stable</p> <p>Directions privilégiées : en avant,</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Polarité : condensée</p> <p>Phrases dynamiques : Secouer</p> <p>Espace : direct Temps : soudain Flux : contrôlé-libre</p> <p>Efforts dominants : flux, temps</p>	<p>Attitude de la forme : mur</p> <p>Qualité de la forme privilégiée : en s'avancant</p>
<p>Citation- itération du mouvement</p> <p>Por quién lo haces..</p>	<p>Mobile : torse, tête, bras, jambes</p> <p>Terrain fonctionnel : vers la terre</p>	<p>Parties du corps privilégiées : bras, poignets, épaules, torse</p> <p>Initiation du mouvement : mains, poignets</p>	<p>Kinésphère : s'agrandit, se déplace par moments</p> <p>Directions privilégiées : en avant,</p> <p>Plans privilégiés : Moyen bas</p>	<p>Polarité : condensée</p> <p>Phrases dynamiques : Secouer</p> <p>Espace : direct Temps : soudain Flux : contrôlé-libre</p> <p>Efforts dominants : flux, temps</p> <p>Phrases dynamiques : secouer</p>	<p>Attitude de la forme : balle</p> <p>Qualité de la forme privilégiée :</p>
Mouvement 3	<p>Mobile : bras, jambe droite</p>	<p>Parties du corps privilégiées : mains,</p> <p>Initiation du mouvement : distale, mains</p>	<p>Kinésphère : proche, stable</p> <p>Directions privilégiées : en avant,</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Polarité : condensée</p> <p>Phrases dynamiques : impactif</p> <p>Espace : direct Temps : soudain Flux :</p>	<p>Attitude de la forme : mur, épingle</p> <p>Qualité de la forme privilégiée : en s'avancant</p>

				contrôlé	
				Efforts dominants : espace, temps	
<p>Citation-itération du mouvement</p> <p>Que tú te vas a ir con él...</p>	<p>Mobile : bras, poignets, pieds</p>	<p>Parties du corps privilégiées : bras droit, jambes, genoux, tête</p> <p>Initiation du mouvement : proximale</p>	<p>Kinésphère : proche, se déplace</p> <p>Directions privilégiées : multidirectionnel</p> <p>Plans privilégiés : Moyen bas</p>	<p>Polarité : condensée</p> <p>Phrases dynamiques : impactif</p> <p>Espace : direct - indirect</p> <p>Temps : soudain</p> <p>Flux : contrôlé - libre</p> <p>Poids : ferme</p> <p>Efforts dominants : espace, temps,</p>	<p>Attitude de la forme : balle, épingle</p> <p>Qualité de la forme privilégiée : en s'élevant, en se tassant</p>
Mouvement 4	<p>Stable : jambes</p> <p>Mobile : mains, tête, ceinture scapulaire,</p>	<p>Parties du corps privilégiées : tête, mains</p> <p>Initiation du mouvement : Mains, proximale</p>	<p>Kinésphère : proche, stable</p> <p>Directions privilégiées : en avant</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Espace : direct</p> <p>Temps : soutenu</p> <p>Flux : contrôlé</p> <p>Efforts dominantes :</p>	<p>Attitude de la forme : mur</p> <p>Qualité de la forme privilégiée : en s'élevant</p>
<p>Citation-itération du mouvement</p> <p>Yo jamás te dije nada</p>	<p>Stable :</p> <p>Mobile : mains, tête, bassin</p>	<p>Parties du corps privilégiées : bassin et bras</p> <p>Initiation du mouvement : centrale</p>	<p>Kinésphère : proche, stable</p> <p>Directions privilégiées : en avant, change d'une diagonale à autre</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Espace : direct – indirect</p> <p>Temps : soudain</p> <p>Flux : contrôlé - libre</p> <p>Efforts dominants :</p>	<p>Attitude de la forme : mur</p>

				flux, temps	
Mouvement 5	<p>Stable : Le corps, sauf le bras à lancer, gauche</p> <p>Mobile : Le bras</p>	<p>Parties du corps privilégiées : bras et main</p> <p>Initiation du mouvement : Le bras, distal</p>	<p>Kinésphère : proche, stable</p> <p>Directions privilégiées : en avant</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Espace : direct</p> <p>Temps : soutenu</p> <p>Flux : libre</p> <p>Poids : légère</p> <p>Efforts dominants : flux et temps</p>	Attitude de la forme : mur
<p>Citation-itération du mouvement</p> <p>Y ese tonto</p>	<p>Mobile : Le bras, les jambes, le corps se déplacent</p> <p><u>Partie b.</u></p> <p>Stable : corps</p> <p>Mobile, main et tête</p>	<p>Parties du corps privilégiées : bras et jambes</p> <p>Initiation du mouvement : Poignet</p> <p><u>Partie b.</u></p> <p>Main et tête</p>	<p>Kinésphère : s'agrandit, se déplace</p> <p><u>Partie b. stable</u></p> <p>Directions privilégiées : multidirectionnel</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Espace : direct</p> <p>Temps : soutenu</p> <p>Flux : libre</p> <p>Efforts dominants : flux et temps</p>	<p>Attitude de la forme : épingle</p> <p>Qualité de la forme privilégiée : en s'avancant</p>
Mouvement 6	<p>Stable : Le corps, sauf le bras</p> <p>Mobile : Le bras</p>	<p>Parties du corps privilégiées : poignet</p> <p>Initiation du mouvement : Le poignet</p>	<p>Kinésphère : proche, stable</p> <p>Directions privilégiées : en avant, en haut</p> <p>Plans privilégiés : Moyen</p>	<p>Espace : direct</p> <p>Temps : soudain</p> <p>Flux : contrôlé</p> <p>Poids : ferme</p> <p>Efforts dominants : flux et espace</p>	<p>Attitude de la forme : épingle</p> <p>Qualité de la forme privilégiée :</p>
<p>Citation-itération du mouvement</p> <p>Duro</p>	<p>Stable : corps</p> <p>Mobile,</p>	<p>Main et tête, yeux</p>	<p>Kinésphère : proche</p> <p>Directions privilégiées : en avant</p> <p>Plans privilégiés :</p>	<p>Espace : direct</p> <p>Temps : soudain</p> <p>Flux : libre</p>	Attitude de la forme : épingle

	main et tête, yeux		Moyen	Efforts dominants : flux et temps	Qualité de la forme privilegiée : en s'avancant
Mouvement 7	Stable : Le torse et les jambes Mobile : Le bras et bassin	Parties du corps privilegiées : bras et bassin Initiation du mouvement : Poignets, distale	Kinésphère : proche, stable Directions privilegiées : en avant Plans privilegiés : Moyen	Espace : direct Temps : soudain Flux : contrôlé Poids : Efforts dominants : espace et flux	Attitude de la forme : mur Qualité de la forme privilegiée :
Citation- itération du mouvement Pues dile a ese que hoy te ama	Stable : Mobile : Le bassin, bouche	Parties du corps privilegiées : bassin, jambes, bras Initiation du mouvement : Poignet	Kinésphère : s'agrandit, se déplace Directions privilegiées : en avant, diagonale Plans privilegiés : Moyen bas	Espace : indirect Temps : soutenu Flux : contrôlé Efforts dominants : flux et temps	Attitude de la forme : vis Qualité de la forme privilegiée : en s'avancant Tracé en arc Plasticité : sculpte l'espace extérieur
Mouvement 8	Stable : Le corps, sauf le paume de mains et les genoux	Parties du corps privilegiées : Paumes Initiation du mouvement : proximale	Kinésphère : proche, stable Directions privilegiées : en avant Plans privilegiés : Moyen	Espace : direct Temps : soutenu Flux : contrôlé Poids : ferme Efforts dominants : poids et temps	Attitude de la forme : mur Qualité de la forme privilegiée : En s'élevant - en se tassant
Citation- itération du mouvement	Stable : pieds	Parties du corps privilegiées :	Kinésphère : proche, en vibration Directions	Espace : direct Temps :	Attitude de la forme : épingle

Lo que yo tengo de mäs	Mobile : Le corps en vibration	paumes, yeux	privilégiées : en avant Plans privilégiés : Moyen	soudain Flux : libre Poids : ferme Efforts dominants : temps et poids	
------------------------	--------------------------------	--------------	---	---	--

ANNEXE G3

GRILLE D'OBSERVATION ET ANALYSE DU MOUVEMENT

ÉTUDE 3 : *VIVA LINARES!*

<i>Viva Linares !</i>	<i>1. Principes organisateurs du mouvement</i>	<i>2. Corps</i>	<i>3. Espace</i>	<i>4. Efforts</i>	<i>5. Forme</i>
Mouvement 1 Posture initiale	Stable : corps Mobile	Parties du corps privilégiées : poitrine, coudes, pieds, tête Initiation du mouvement : Tronc solidaire Mouvement : postural	Kinésphère : proche, stable Directions privilégiées : diagonale Plans privilégiés : Moyen	État tonique général : condensée Polarité : Espace : direct Temps : soudain Flux : contrôlé Poids : Efforts dominants : espace, temps	Flux de base : inspiration Attitude de la forme : mur Qualité de la forme privilégiée : en inspirant
Citation-itération du mouvement	Stable : jambes Mobile : bras, tête, poitrine, torse, épaules	Parties du corps privilégiées : tête, poitrine, bras droit, poignet Initiation du mouvement : centrale, torse	Kinésphère : proche, stable Directions privilégiées : en avant, diagonale gauche, changement de direction droite à la fin du mouvement Plans privilégiés : Moyen	État tonique général : condensée Polarité : Espace : direct Temps : soudain Flux : contrôlé Efforts dominants : temps Phrase dynamique : impactif	Flux de base : expiration Attitude de la forme : mur, balle Qualité de la forme privilégiée : en s'élargissant, en se refermant

Mouvement 2 Déplacement	Stable : corps Mobile	Parties du corps privilégiées : poitrine, coudes, pies, tête Initiation du mouvement : Tronc solidaire Mouvement : postural	Kinésphère : proche, stable Directions privilégiées : diagonale Plans privilégiés : Moyen	État tonique général : Polarité : condensée Espace : direct Temps : soudain Flux : contrôlé Poids : Efforts dominants : espace, temps	Flux de base : inspiration Attitude de la forme : mur Qualité de la forme privilégiée : en inspirant
Citation-itération du mouvement	Stable : jambes Mobile : bras, tête, poitrine, torse, épaules	Parties du corps privilégiées : tête, poitrine, bras droit, poignet Initiation du mouvement : centrale, torse	Kinésphère : proche, stable Directions privilégiées : en avant, diagonale gauche, changement de direction droite à la fin du mouvement Plans privilégiés : Moyen	État tonique général : Polarité : condensée Espace : direct Temps : soudain Flux : contrôlé Efforts dominants : temps Phrase dynamique : impactif	Flux de base : expiration Attitude de la forme : mur, balle Qualité de la forme privilégiée : en s'élargissant, en se refermant

ANNEXE G4

GRILLE D'OBSERVATION ET ANALYSE DU MOUVEMENT
ÉTUDE 4 : 43 FAÇONS DE DISPARAITRE

<i>43 façons de disparaître</i>	<i>1. Principes organisateurs du mouvement</i>	<i>2. Corps</i>	<i>3. Espace</i>	<i>4. Efforts</i>	<i>5. Forme</i>
Mouvement 1 Corps Tendu (Posture)	Stable : corps mort, immobile	Parties du corps privilégiées : bras, jambes, tête poignet droite	Kinésphère : proche, stable Plans privilégiés : bas	Polarité : dialogue condensée (main droite) et dilatée (main gauche)	Attitude de la forme : mur
Citation-itération du mouvement Partie 1 Tendue *Contention du mouvement, mouvements saccadés	Stable : corps Mobile : poitrine	Parties du corps privilégiées : poitrine Initiation du mouvement : voix, gorge, Après : poumons, poitrine, abdomen, tête, bras, jambes	Kinésphère : proche, stable Directions privilégiées : haut Plans privilégiés : bas	Polarité : condensée Espace : indirect Temps : soudain Flux : contrôlé Efforts dominantes : temps, espace	Flux de base : dialogue inspiration-expiration Attitude de la forme : vis
Partie 2 Sur genoux	Stable : corps Mobile : tête, cheveux, bras	Parties du corps privilégiées : tête, cheveux, coudes Initiation du mouvement : proximale tête	Kinésphère : proche, stable qui se déplace doucement Directions privilégiées : bas Plans privilégiés : bas	Polarité : condensée Espace : direct Temps : soudain Flux : contrôlé Efforts dominantes :	Flux de base : dialogue inspiration-expiration Attitude de la forme : balle

				temps, espace	
Partie 3 Debout et déplacement * Mouvement articulaire et saccadé	Mobile : tête, pieds, bassin, bras	Parties du corps privilégiées : tête, épaules, pieds, mains, torse, bassin, bras, genoux Initiation du mouvement : tête,	Kinésphère : proche, qui se déplace doucement en s'élargissant Directions privilégiées : haut, en avant Plans privilégiés : moyen	Polarité : condensée-dilaté Espace : direct-indirect Temps : soudain Flux : contrôlé-libre Efforts dominantes : temps, flux	Flux de base : dialogue inspiration-expiration Attitude de la forme : de balle à épingle
Partie 4 Valse * Mouvement articulaire	Mobile : tête, pieds, épaules, genoux, poignet et coude droite	Parties du corps privilégiées : tête, pieds, épaules, genoux, poignet droite Initiation du mouvement : pieds	Kinésphère : proche, qui se déplace doucement Directions privilégiées : en arrière Plans privilégiés : moyen	Polarité : condensée- Espace : direct-indirect Temps : soudain-soutenu Flux : contrôlé- Efforts dominantes : espace	Attitude de la forme : épingle

ANNEXE H

LISTE DES OBSERVABLES

DAN 7100 Théorie et observation du mouvement
Préparé par : Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault
Liste des observables

1 Principes organisateurs du mouvement?

- 1.1 Qu'est-ce qui est stable, qu'est-ce qui est mobile?
basin, jambes - torse - bras - tête, coude, pieds
- 1.2 Quel est le terrain fonctionnel de l'interprète (dynamique ascendante / descendante)?
- 1.3 Quel est le rapport entre G (centre gravité) et G' (centre lévité)?
G' avant ou derrière
- 1.4 Présence ou absence de pré-mouvement?
- 1.5 Quelle est la fonction des yeux (spatial, relationnel, gestuel)?
spatial et relationnel

2 Corps

- 2.1 Quelles parties du corps sont privilégiées?
coude, main, torse, P
- 2.2 D'où part le mouvement (initiation centrale, proximale, distale)?
- 2.3 Quel est le phrasé corporel (simultané, chevauché, successif)?
chevauché
- 2.4 Tronc solidaire ou articulé?
articulé
- 2.5 Est-ce que les segments corporels sont utilisés de manière symétrique ou asymétrique?
- 2.6 Comment est la base de support?
Pieds / Espace
- 2.7 Le mouvement est-il plutôt gestuel ou postural?
Postural

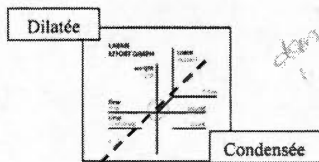
3 Espace

- 3.1 Grandeur et forme de la kinesphère
Grand, il essaie d'agrandir toujours sa kinesphère
- 3.2 Quelles sont les directions privilégiées?
- 3.3 Quels sont les plans privilégiés?
- 3.4 Quel direction ou plan de l'espace est absent?
- 3.5 Quels sont les niveaux privilégiés (haut, moyen, bas)?
- 3.6 La kinesphère est-elle stable ou mobile (équilibre entre tension spatiale et attraction spatiale)
- 3.7 Mouvement dans la kinesphère ou déplacement de la kinesphère?

- Tracé des déplacements
- Orientation du corps

4 Efforts

- 4.1 Quel est l'état tonique général? *Corps libre / flux contrôlé*
- 4.2 La tendance est-elle vers la polarité condensée ou dilatée des Efforts?



dans la partie

*E - indirect
F - contrôlé
T -
P - légère*

*excite + + E
proche T + P
~~stake~~ E + P*

*Parfois - Pulsation environ
sin temp*

- Quel ou quels Efforts est ou sont dominants (Espace, Temps, Poids, Flux)?
- Quelle polarité de l'effort est privilégiée?

*chargement d'intensité
E + T*

mobile

Effort Complet?

Soutenu

Aux


4.3 Quel ou quels Efforts sont absents?

4.4 Quels états sont privilégiés (rêvant, éveillé, stable, mobile, proche, lointain)?

- Y a-t-il des moments de pulsions (action, vision, passion, envoiement)?

4.5 Quels phrasés dynamiques (continu, impulsifs, impactif, rebond, balancé, vibratoire ou ondulatoire, accentué, intensité croissante ou décroissante)?

Sonoriser

* 5 Forme 

E+T

5.1 Qualité du flux de la forme (flux de base, inspiration, expiration)?

5.2 Attitude de la forme (mur, épingle, balle, vis)?

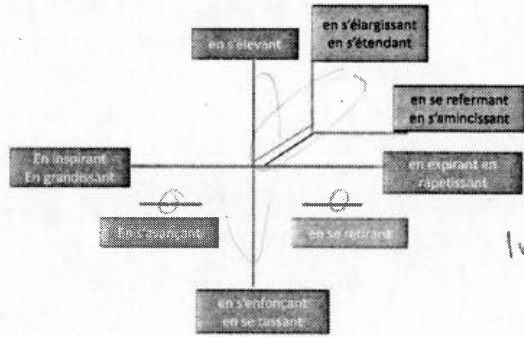
de cinture ou = Emousselle

5.3 Tracé de la forme (en arc ou en flèche)?

5.4 Plasticité de la forme (sculpte l'espace extérieur ou intérieur)?

5.5 Qualité de la forme privilégiée?

Maikovsky



lu-mem

Intensité

6 Synthèse des observations

- Affinités ou non affinités entre les différentes catégories d'observables?
- Gestosphère?

ANNEXE I

DÉPLIANT. SÉMINAIRE D'INTÉGRATION DE RECHERCHE

Étapes
 I - La constitution d'un inventaire corporel symbolique, à partir du regard des écrits de Carlos Monrealis.

Mon histoire et mes souvenirs : la danse folklorique

« Chaque fois que l'identité nationale aggrave, qu'elle s'enrichit, c'est pour la renouer » (Monrealis, 2009, p.30).

Afin de rendre cet exercice pluriel, je vais faire appel à la participation de la société mexicaine à travers les réseaux sociaux. Je vais les inviter à réaliser une capture vidéo d'un mouvement qui représente pour eux le Mexique.

Un autre la professeure et de la vie

II - Réappropriation et déconstruction des mouvements symboliques.

Certains termes à l'intérieur de ce concept seront d'utilité pour indiquer dans mon corps, comme le renversement, la trace, l'espace, le déplacement, l'auto-affection, la répétition et la dilérance (Derrida, 1967).

III - La composition chorégraphique.

Je vais créer une pièce solo d'environ 45 min. dans laquelle le concept d'entre-deux sera un moteur de composition.

« Cette recherche-création est partielle. Elle pose un regard parmi d'autres possibles sur le corps symbolique de mon pays. Je suis à la fois objet et chercheur. »

Donnes et

LA DÉCONSTRUCTION DU « CORPS SYMBOLIQUE » DE LA SOCIÉTÉ MEXICAINE ET L'ÉMERGENCE DE MON IDENTITÉ INCARNÉE

« C'est dans la structure phénoménologique minimale, dans le simple appareil du « je » en général que nous situons la trace de cette manifestation de soi, de cette auto-présentation comme présent vivant... » (Derrida, 2006, p.64).

ENTRE-DEUX

Je suis mexicaine

Motivations

MAR 13

Problématique

« La culture artistique ou celle qui exprime un style de vie est la manifestation de l'être dans le monde (Mitschouris, 2007, p.61). »

IDENTITE

« Les identités ne sont jamais si purement fixes, ni simplement plastiques. Elles sont toujours métissables » (Nancy, 2000, p.23).

« Chaque société a son corps » (De Certeau dans Brohm, 1988, p.22). (De Certeau dans Brohm, 1988, p.22)

CORPS SYMBOLIQUE (Brohm, 1988)

C'est le corps imprégné par sa société, ses apprentissages, ses peurs, ses institutions, ses absences, ses excès. Corps et culture.

Le but de cette recherche-création est de faire émerger mon identité à travers mon processus de création, pour développer un travail chorégraphique incarné.

« Mais l'identité n'est pas figure. L'identité est chose plus subtile, plus délicate, plus fugace. Sa force est de déplacer, de changer les figures » (Nancy, 2000, p.23).

C'est la chair, le corps incarné, l'être...

Méthodes qualitatives posture subjective

recherche conduite sur mon vécu

paradigme constructiviste

une méthode phénoménologique

Hypothèse: A travers la déconstruction du corps symbolique d'un individu, il est possible d'accéder à son identité.

La déconstruction « doit dénouer quelque chose, quelque chose que l'on peut au moins reconnaître dans son fonctionnement et ses effets » (Derrida dans Jley, 2001, p.49).

DÉCONSTRUCTION

L'identité est le reflet d'une structure (Lacan, 2006, p.67)

Je vais m'inscrire essentiellement dans une méthodologie auto-poétique, pour comprendre la création en train de se faire. (Comelin et Cugnier, 2009, p.24)

Methodologie

- Identifier les mouvements symboliques qui font partie de ma culture et qui font écho en moi, pour les incarner et mieux comprendre ma culture.

- Transformer ou déconstruire ces mouvements à travers différentes stratégies pour explorer ma chair.

- Réviser, à travers ce processus, les caractéristiques de mon identité et intégrer les résultats de cette recherche dans une chair incarnée.

1 Corps (Deleuze et Guattari, 1991, p.149)

RÉFÉRENCES

cadre théorique

Beaulieu, M. (2013, hiver). *Cours de méthodologie : Séminaire d'initiation à la recherche*. Département Danse, UQAM. Montréal, QC.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. France : Centre national de la danse.

Brohm, J.-M. (1988). *Corpus Symbolicum. Quel corps?*, (34-35), 22-40.

_____ (2001). *Le corps analyseur essai de sociologie critique*. Paris: Anthropos.

_____ (2008). *Figures de la mort : perspectives critiques*. Paris: Beauchesne.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* France : Les éditions de minuit.

Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. France : Éditions du Seuil.

_____ (2005). *Et cetera*. France : L'Hermé.

_____ (2006). *L'animal donc je suis*. France : Galilée.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. France : Gallimard.

Gosselin, P. et Coguic, E. (2009). *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université Québec.

Jdey, A. (2011). *Derrida et la question de l'art*. France : Éditions Cécile Defaut.

Kaufmann, J.-C. (2006). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. France : Hachette.

Laplantine, F. (2010). *L'enquête et ses méthodes: La description ethnographique*. France: Armand Colin.

Le Breton, D. (2012). *La sociologie du corps*. France : Presses universitaires de France (PUF).

Monsiváia, C. (2009). *Apocaliptick*. México: Debate.

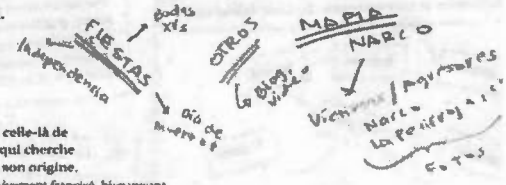
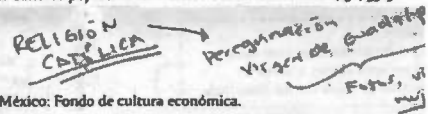
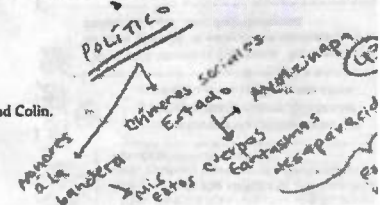
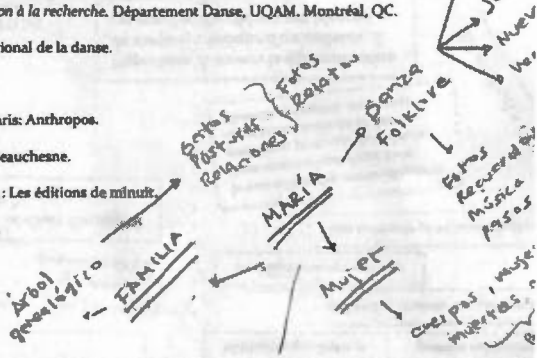
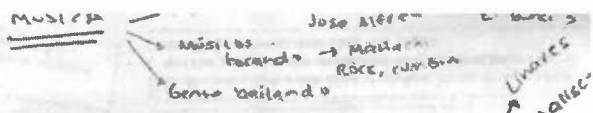
_____ (1981, Octobre-décembre). *Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México*. Cuadernos Políticos, 30, 33-52.

Mouchtouris, A. (2007). *Sociologie de la culture populaire*. France : L'Harmattan.

Nancy, J.-L. (2010). *Identité. Fragments, franchises*. 2010. France : Galilée.

Paz, O. (1993). *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica.

Sibony, D. (1991). *Entre-deux, l'origine en partage*. France : Éditions de Seuil.



L'histoire du Mexique ou celle-là de l'homme qui cherche sa filiation, non origine.

Su- excessive-ment français, hispanisant.

In- digénate, « pachto », croisé

de l'histoire comme une comète

en jade qui fait des éclairs de temps temps. Dans sa course ex centrique : qu'est-ce qu'il poursuit? Il va vers sa catastrophe : il veut, encore une fois, être un soleil, revenir au centre de un jour : - dans la Con dans l'Indépendance? -

il a été détaché (Paz, 1993, p.23).

TV

Est-ce un pas de 4

"La Gaviota"

la vie d'un

quête ou

Maria Eugenia Garza Oyervides
 Dirección
 Danza de Danzaron
 8 febrero 2013

DEPC

El...

14...

...

APPENDICE 1

AFFICHE DE PRÉSENTATION

Le Département de danse de l'UQAM présente

Je me ressemble tellement à toi

Une recherche-création de María Eugenia Garza Oyervides
présentée dans le cadre du programme de maîtrise en danse



Le vendredi 25 septembre
et le samedi 26 septembre
  17h30

Piscine-théâtre
Pavillon de danse
840, rue Cherrier
Métro Sherbrooke
Entrée libre

Information
kena97@hotmail.com

Direction du mémoire de création : Danièle Desnoyers
Conseillère artistique et répétitrice : Christine Charles
Conception des éclairages : Benoit Lariviere
Conception sonore :  liane Cantin
Photographie : Tania Hern andez

UQAM | Département de danse

APPENDICE 2

NOTES DE PROGRAMME

Le Département de danse de l'UQAM présente **Je me ressemble tellement à toi**

Une recherche-création de **María Eugenia Garza Oyervides**
présentée dans le cadre du programme de maîtrise en danse



UQAM | Département de danse

D'abord, je voudrais remercier tous les collaborateurs de m'avoir accompagnée pendant cette création avec leur expérience et leur enthousiasme. Vous enrichissez énormément mes processus !

Merci Danièle pour me guider avec passion et complicité pendant ma recherche, et pour m'avoir encouragée à toujours aller plus loin dans ce processus. Merci Christine, pour ton regard sensible, tes propositions et tes commentaires précieux pendant cette création. Merci Éliane pour ton soutien technique et pour enrichir ce processus avec ton énergie et ta générosité. Merci Danyel, pour ton ouverture pour cette présentation. Merci Aïsha, pour avoir facilité la réalisation de ce projet. Merci Tania, pour collaborer inestimablement à mon projet et pour ton implication soutenue dans cette création.

Un grand merci à ma famille pour me soutenir à distance et faire partie de cette recherche. Merci spécialement à mes parents de m'avoir transmis leur amour pour le Mexique et sa culture, ses traditions, ses enfants, son folklore, sa nourriture et sa musique.

Merci José infiniment, pour me soutenir dans tous les sens, avec amour et compréhension pendant mes études. Merci Yael, avec mon cœur, pour être toujours avec moi et me montrer une autre dimension de la vie.

Merci Dieu.

Finalement, je tiens à remercier le Département de Danse de l'UQAM, le Ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche du Québec et le Fonds Multinational pour la Culture et les Arts de Mexico pour leur soutien pendant mes études à la maîtrise en danse.

Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et de création visant à rencontrer les exigences particulières du programme de maîtrise en danse de l'UQAM. Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse.

Montréal, le 25 et 26 septembre 2015

*Je suis un cri en septembre
une massacre en octobre
un mort en novembre
une vierge en décembre*

Je me rassemble tellement à toi

1. Présentation
2. Quand je mange un fœto...
3. Te pareses tanto
4. ¡Viva Lineros!
5. 43 façons de disparaître

Mémoire de création chorégraphique et interprété par María Eugenia Garza Dyervidas

Directrice du mémoire de création : Daniela Desnoyers

Conseillère artistique et répétitrice : Christine Charles

Conception sonore et technique en travaux pratiques : Éliane Cantin

Voix : Juventino Rosas et Pedro Infante

Conception des éclairages : Benoit Larivière

Régie technique : Benoit Larivière et Éliane Cantin

Photographe et collaboratrice : Tania Hernández

Chargé de projet : Alain Bolduc

Dans le cadre de mon mémoire de création, je m'intéresse à la genèse d'une gestuelle propre, d'une signature identitaire, issue de la citation d'éléments de ma culture d'origine mexicaine. Je m'intéresse concrètement au icorps symbolique. Ce concept, défini par Jean Marie Brohm, est une résultante de la perméabilité entre le corps et la société (Brohm, 1988), rencontre fondamentale qui se trouve au cœur même de mon travail artistique. Le but de cette recherche-crédation est d'explorer les résonances ou les échos qu'un mouvement symbolique peut laisser dans mon corps pour me transformer et m'orienter vers la création d'une gestuelle, et, dans la démarche, enrichir différentes dimensions de mon écriture chorégraphique.

Je me rassemble tellement à toi est constitué d'une série de quatre études chorégraphiques où je cherche à déconstruire pour ensuite actualiser mon identité artistique en m'interrogeant essentiellement sur le corps, mais aussi en me réappropriant des chansons, des problématiques, des traditions et des souvenirs en lien avec mon pays d'origine. Avec le concept de « l'entre-deux » comme déclencheur de cette quête identitaire et le icorps symbolique du Mexicain comme matière, j'explorais comment une plus grande authenticité gestuelle peut apparaître à travers différents procédés de citation et d'itération de fragments choisis.

* *Le titre Je me rassemble tellement à toi est une adaptation libre des paroles de la chanson Inocente padre amigo de Juan Gabriel.*

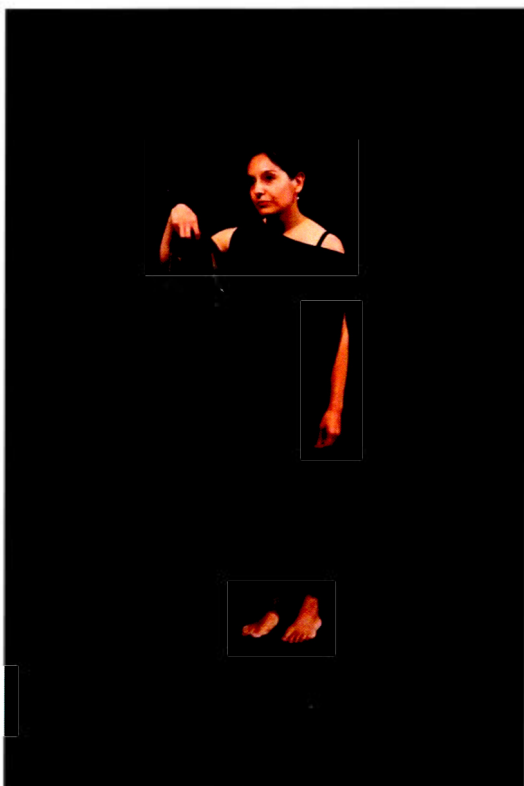
APPENDICE 3

PHOTOGRAPHIES

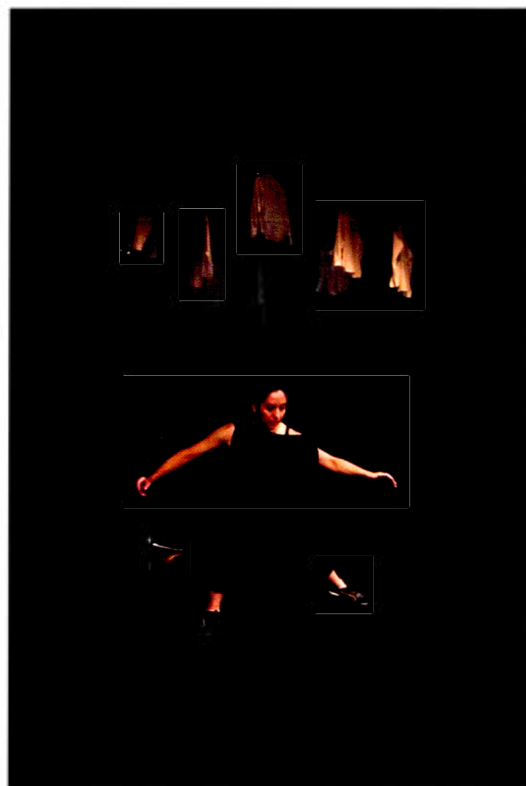
JE ME RESSEMBLE TELLEMENT À TOI

24 septembre 2015

Photographe : Claudia Chan Tak



Les souliers
Présentation



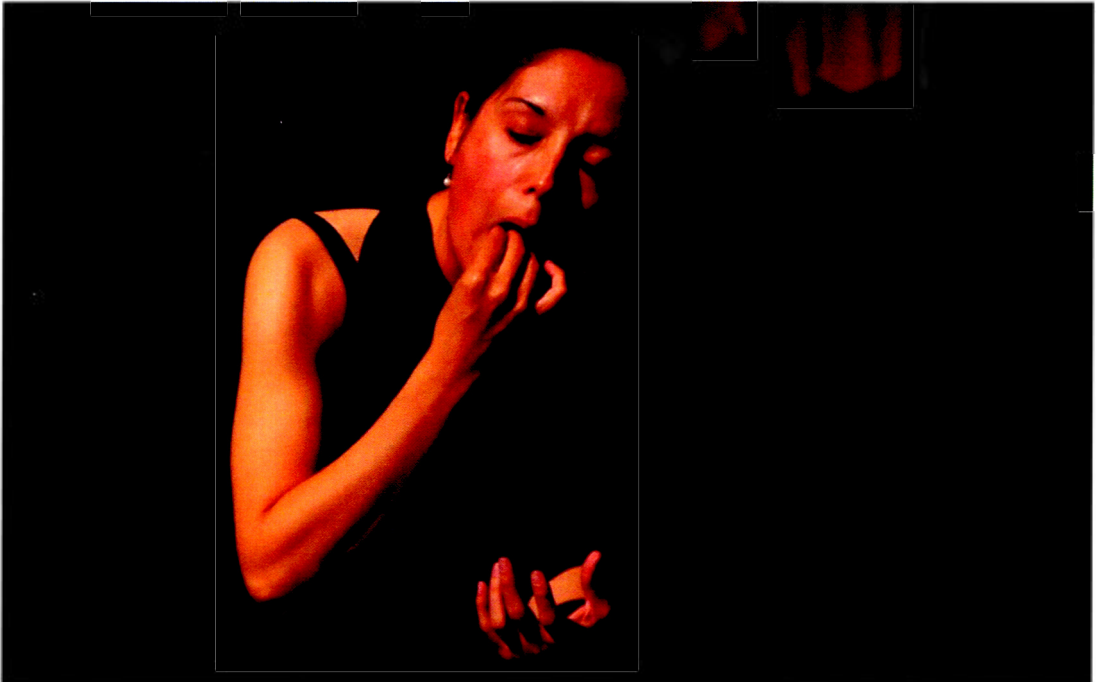
L'entre-deux

Étude 1 : *Quand je mange un taco*

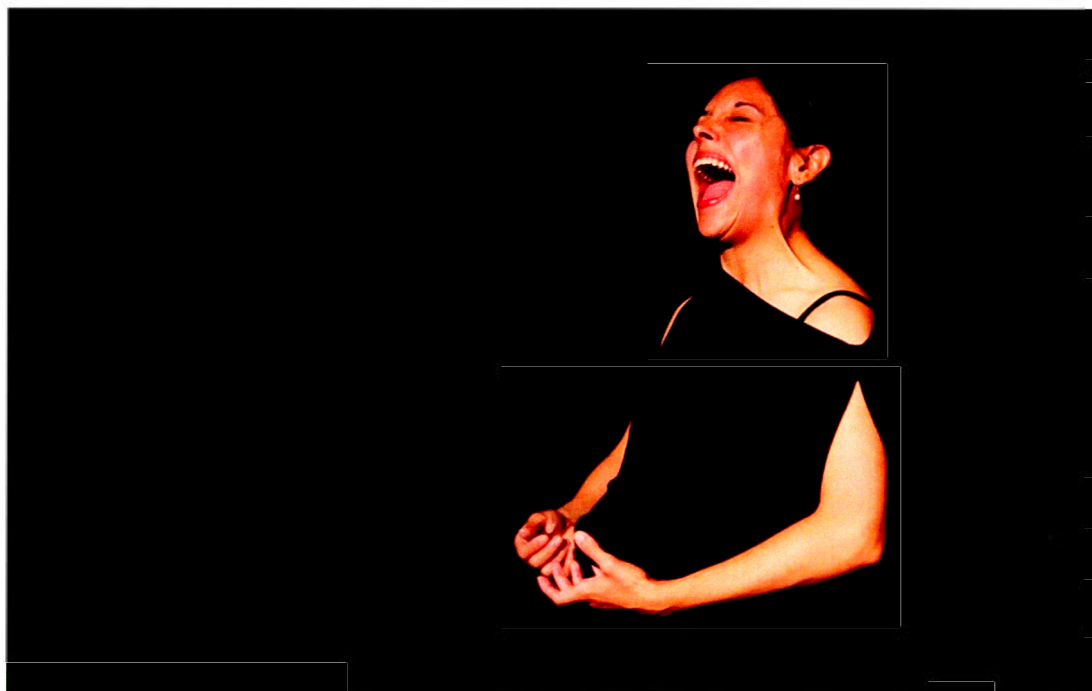
Mon école primaire



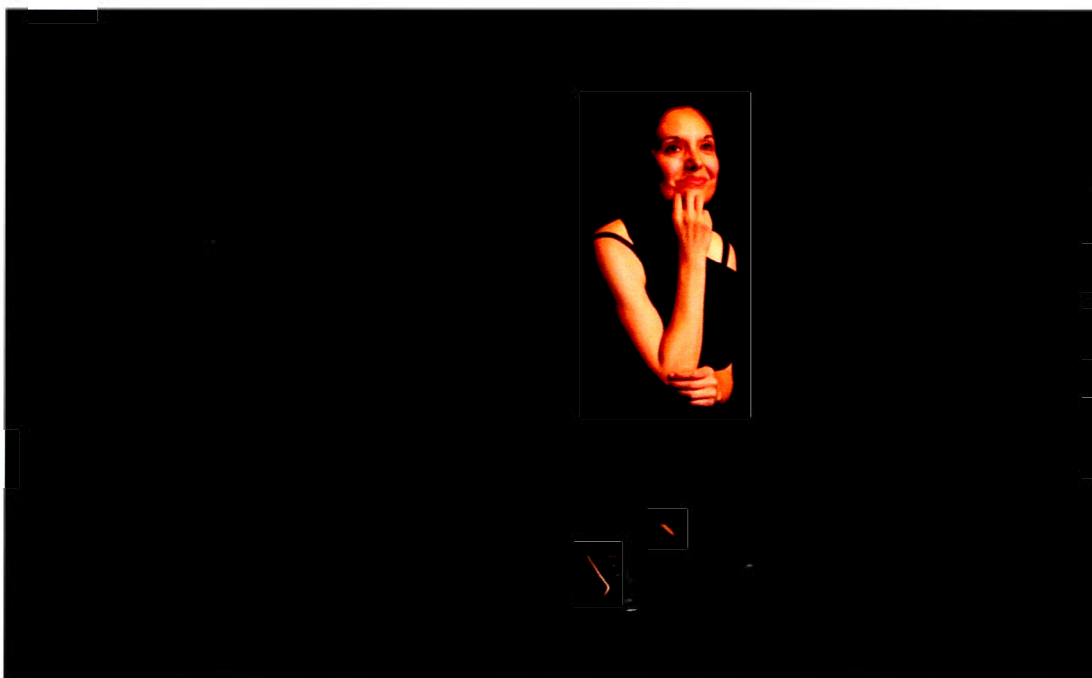
Ma mère



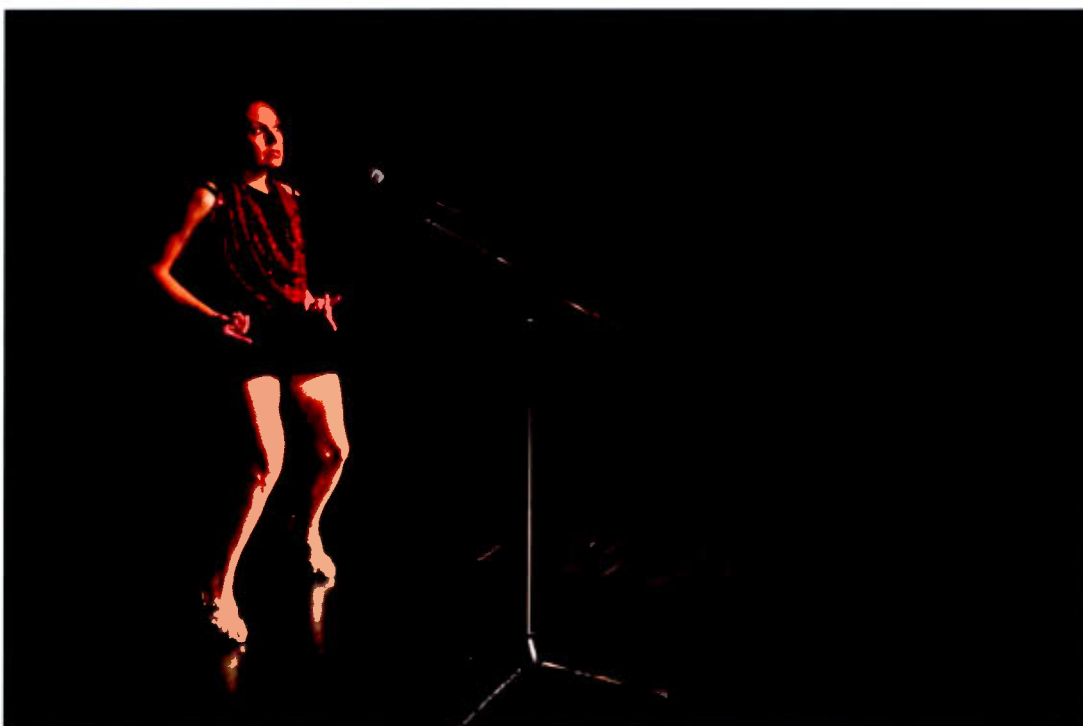
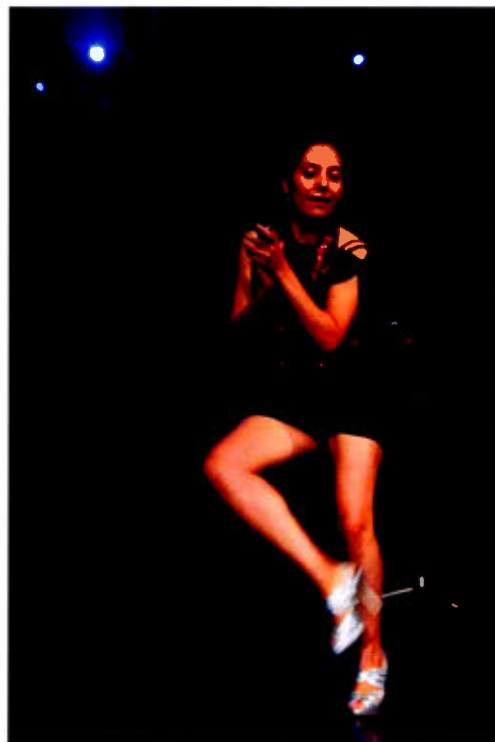
Mon père



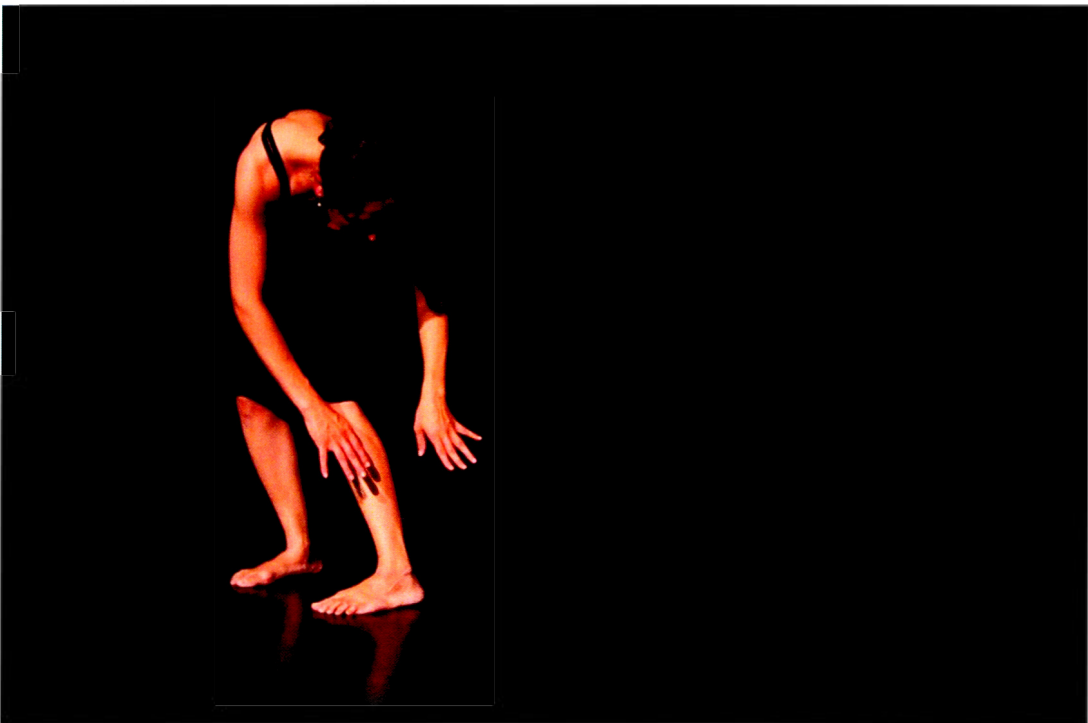
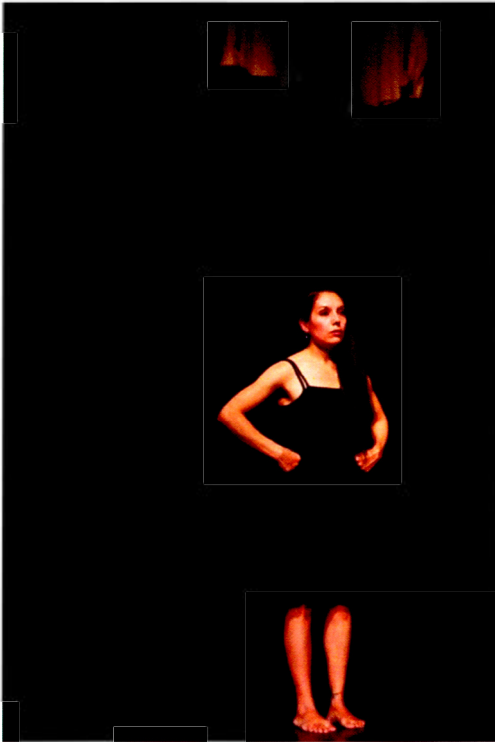
Maria petite

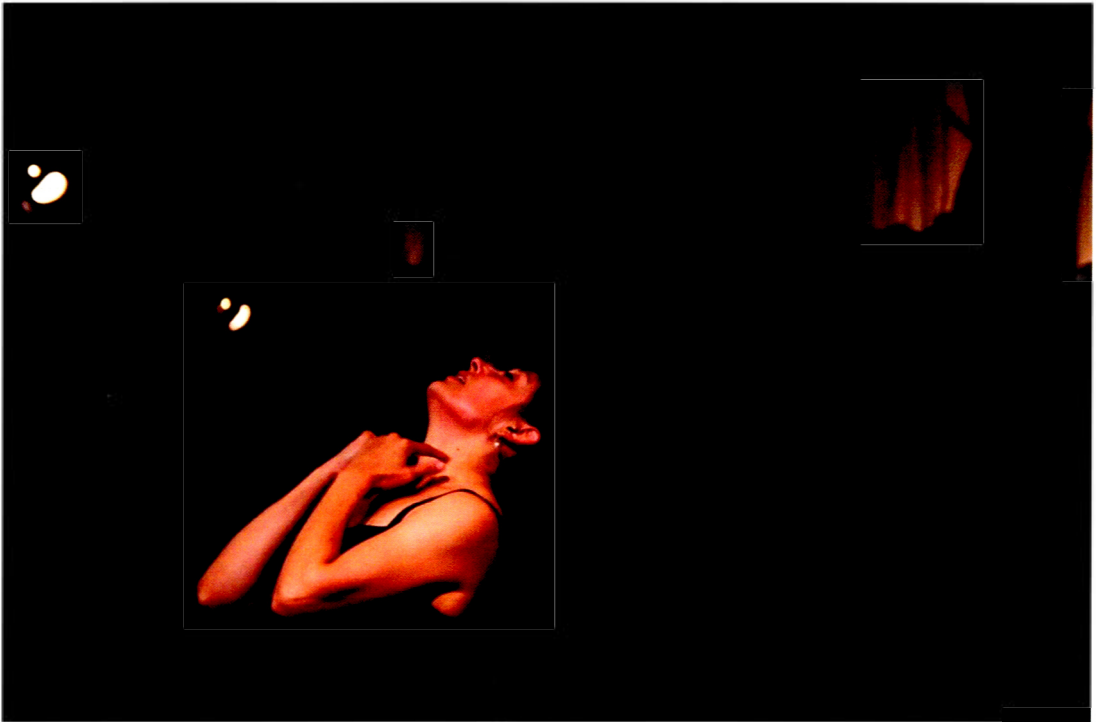


Étude 2 : *Te pareces tanto ...*

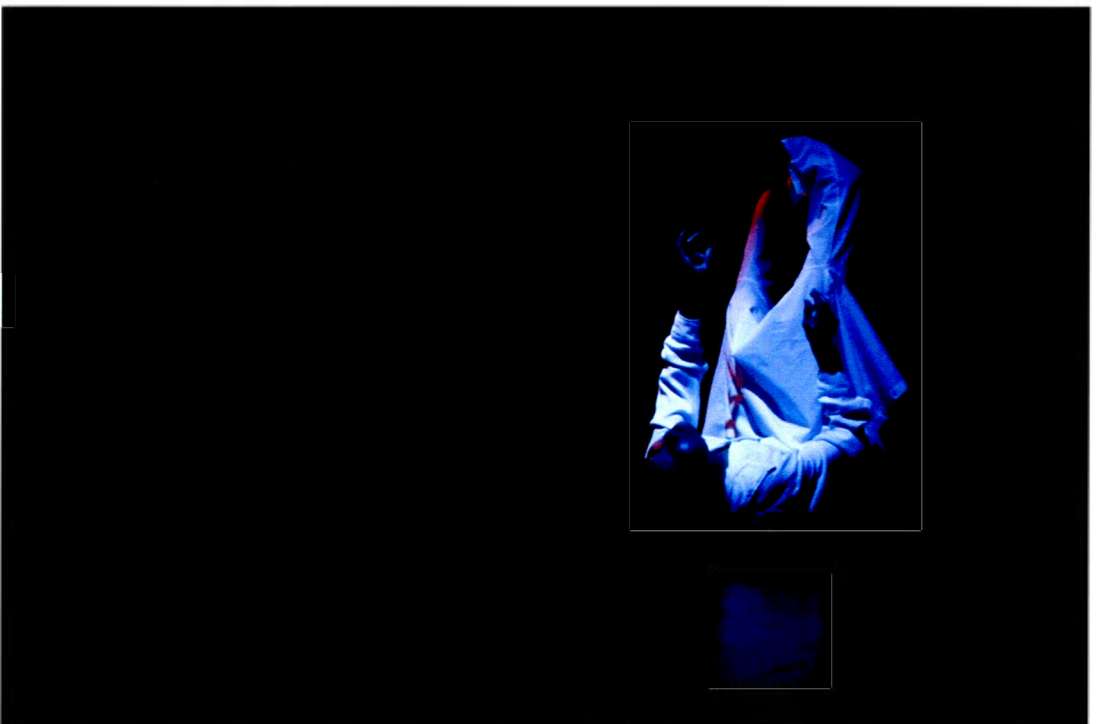


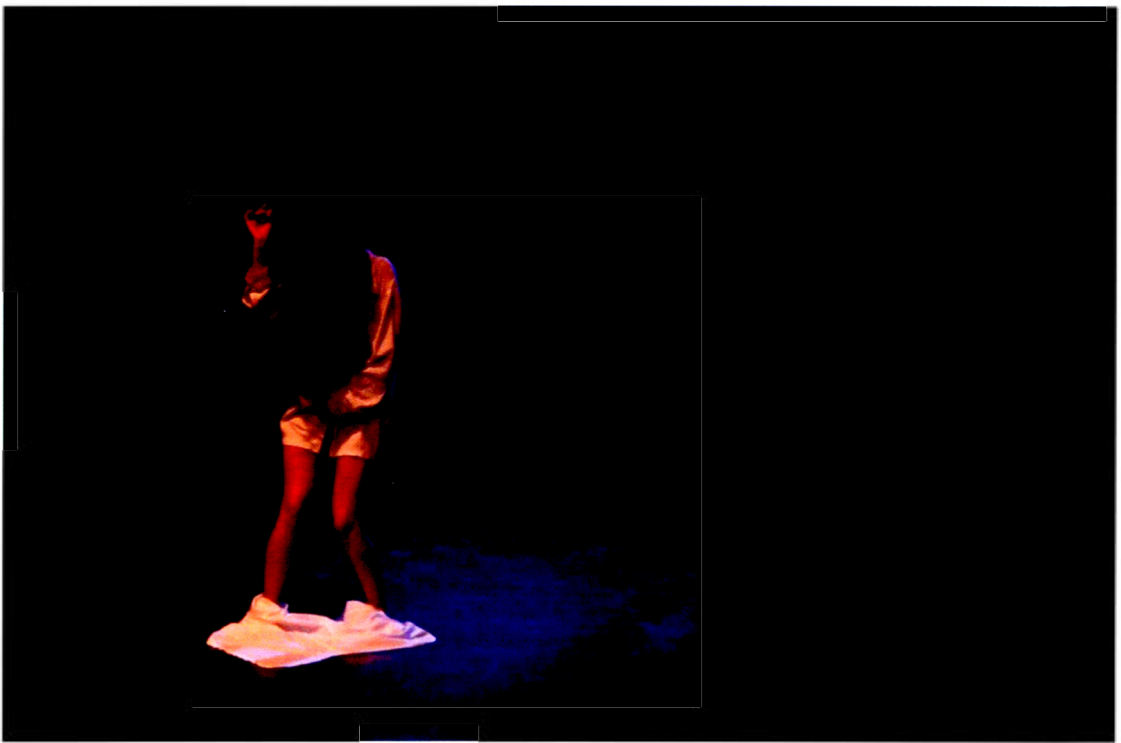
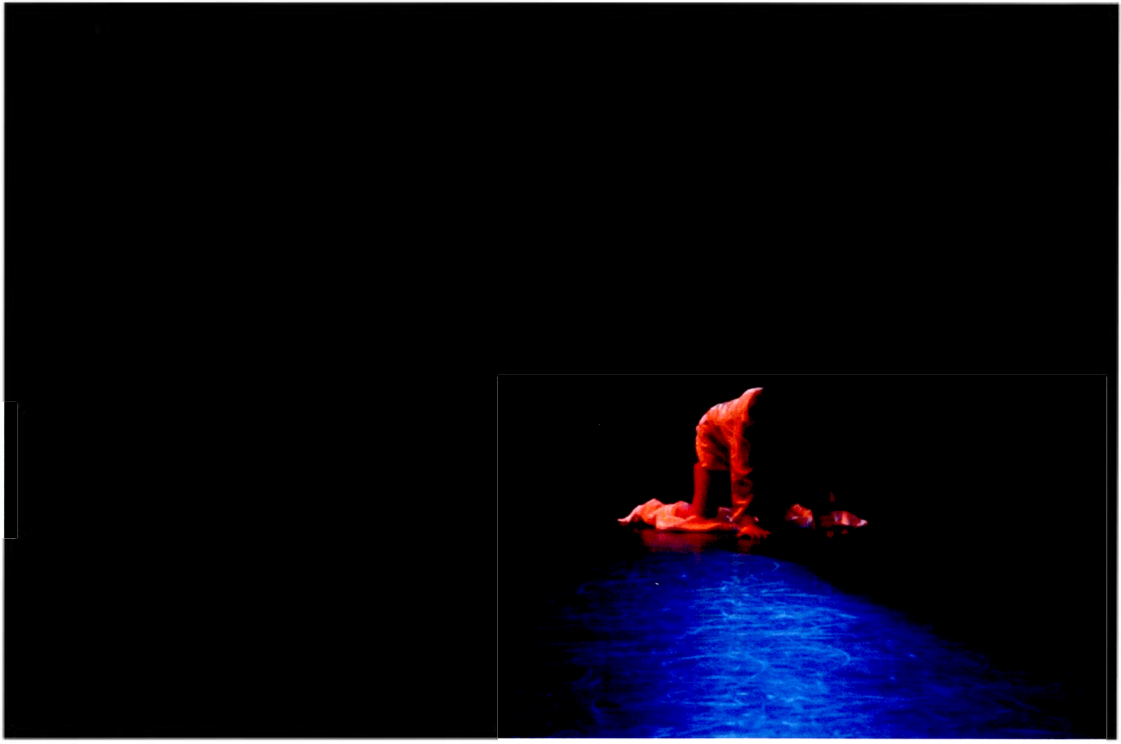
Étude 3 : *Viva Linares!*





Étude 4: 43 façons de disparaître





BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, B. (2010). *Le monde corporel, de la constitution interactive du soi*. France : L'Âge d'homme, être et devenir.
- Bainbridge, B. (2002). *Sentir, ressentir et Agir*. Bruxelles : Nouvelles de danse, contredanse.
- Bénichou, A. (Éd). (2015). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Québec : Les presses du réel.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. France : Centre national de la danse.
- Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine. Expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The Shallow End* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Brohm, J.-M. (1988). Corpus Symbolicum. *Quel corps ?*, (34-35), 22-40.
- Brohm, J.-M. (2008). *Figures de la mort : perspectives critiques*. Paris: Beauchesne.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (dir.)(2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRTL. Consulté du 2 juin 2014 au 2 avril 2018, à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- De Baecque, A. et Jousse, T. (2001). Jacques Derrida : le cinéma et ses fantômes. *Cahiers du cinéma* (556), 74-85.
- Delain, P. (2013). (*Derridex*). Consulté du 10 décembre 2014 au 15 janvier 2017 : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1611221138.html>
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* France : Les éditions de minuit.
- Derrida, J. (2004). *Prégnances. Lavis de Colette Deblé*. Peintures. France : L'Atelier des Brisants.
- Derrida, J. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. France : Éditions Galilée.

- Derrida, J. (1988). *Mémoires pour Paul de Man*. France : Éditions Galilée.
- Derrida, J. et Spire, A. (2002). *Au-delà des apparences*. Latresne, France : Le bord de l'eau.
- Derrida, J. et Stiegler, B. (1996). *Échographies de la télévision*. France : Éditions Galilée – Institut national de l'audiovisuel.
- Droit, R-P. (2004, 12 octobre). 1930-2004 Jacques Derrida. Entretien inédit : Qu'est-ce que la déconstruction. *Le Monde*, (18 572), 3.
- Féral, J. (2012). *Pratiques performatives. Body Remix*. À propos de la notion d'état de corps Québec : Presses de l'Université du Québec et Presses universitaires de Rennes.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. France : Gallimard.
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette.
- Godard, H. (1995). *Le geste et sa perception*. In M. Michel & I. Ginot (Eds.), *La danse au XXème siècle* (pp.224-229). Paris : Bordas.
- Godard, H. (1994). C'est le mouvement qui donne corps au geste. *Marsyas*, 30, 72-77. France.
- Gosselin, P. et Coguiec, E. (2009). *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Guilmaine, A-M. (2012, automne). État de porosité. *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, (242), 36-37.
- Guisgand, P. (2012, automne). Étudier les états de corps. *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, (242), 33-34.
- Harbonnier-Topin, N. et Dussault, G. (Automne 2013). *Notes de cours Théorie et observation du mouvement*. Département de danse, Université du Québec à Montréal.
- Juan Gabriel con mariachi. (1980). Inocente pobre amigo. Sur *Juan Gabriel con el Mariachi América de Jesús Rodríguez de Hajar*. México: Ariola Records. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=3MHaPkK9kfE>
- Kuypers, P. (2006). *Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard*. Bruxelles : Nouvelles de danse, contredanse, 53 : 56-75.
- Landry, K. (2014, octobre). La petite histoire du gif et du cinémagraphe [document vidéo]. Consulté à l'adresse <http://blogue.artv.ca/2014/10/la-petite-histoire-du-gif-et-du-cinemagraphe/>

- Laplantine, F. (2010). *L'enquête et ses méthodes : La description ethnographique*. France : Armand Colin.
- Le Breton, D. (2012). *La sociologie du corps*. France : Presses universitaires de France (PUF).
- Martin, A. (2012). Itinéraire d'un corps dansant. *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, (242), 54-56.
- Mercury, J.Y. (2005) *La chair du visible : Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty*. France : L'Harmattan.
- Monsiváis, C. (2009). *Apocalipstick*. México: Debate.
- Monsiváis, C. (1999). De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones. Notas sobre la violencia urbana. *Letras libres*, (5), 34-39.
- Monsiváis, C. (1981). Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México. *Cuadernos Políticos*, (30), 33-52.
- Montaignac, K. (2016). *(Dé) construire la danse. Essai sur l'expérience esthétique de cinq œuvres de Jérôme Bel* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Mouchtouris, A. (2007). *Sociologie de la culture populaire*. France : L'Harmattan.
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic Research : design, methodology, and applications*. États-Unis: Sage Publications, Inc.
- Nancy, J-L. (1979). *Ego Sum*. France : Aubier - Flammarion.
- Paz, O. (1983). *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica.
- Poissant, L. et Tremblay, P. (2010). *Esthétiques des arts médiatiques. Ensemble ailleurs. Together elsewhere*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Regroupement québécois de la danse. (2013). *Profil de compétences du chorégraphe*. Québec, Qc : Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC).
- Regroupement québécois de la danse. (2013). *Profil de compétences de directrice ou directeur des répétitions en danse*. Québec, Qc : Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC).
- Rodríguez, I. (directeur). (1950). *Sobre las olas* [film]. Mexique: Producciones Rodríguez hermanos.

- Santa Cruz, C.-O. (2013). *La citation dans la peinture latino-américaine contemporaine : de la peinture coloniale au Pop Art péruvien. Art et histoire de l'art* (thèse de doctorat inédite). Université Michel de Montaigne - Bordeaux III.
- Shawn, T. (2005). *Chaque petit mouvement : à propos de François Delsarte*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Sibony, D. (1991). *Entre-deux, l'origine en partage*. France : Éditions de Seuil.
- Tanabe, M. (2016). Notes du cours Atelier *Redécouvrir sa voix avec Mariko Tanabe* formatrice certifiée de Body-Mind Centering. Université du Québec à Montréal.
- Tremblay, M. (2007). *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Topin, N. (2001). L'Analyse du Mouvement Dansé, une danse du regard : l'enseignement d'Hubert Godard. *Revue Nouvelles de Danse « Incorporer »*, (46/47). Consulté à l'adresse https://danse.uqam.ca/upload/files/nicole_harbonnier_analyse_mouv.pdf

CHORÉGRAPHIES ET PERFORMANCES CONSULTÉES

- Hadad, A. (2013). *Soy la « Lady Gaga » de Nixtamal* (vidéo). Consultée à l'adresse <http://youtu.be/QeLBwNdTzVo>.
- Hadad, A. (2010). *La multimamada* (vidéo). Consultée à l'adresse <http://youtu.be/isXDqQWVI78>.
- Hadad, A. (2010). *La tequilera* (vidéo). Consultée à l'adresse <http://youtu.be/YpznnUt9We8>.
- Academia Nacional de la Danza. (2014). *Huapango a cuatro caídas sin limite...*(vidéo). Consultée à l'adresse <http://youtu.be/3hLrcSk3cvo>.
- Ballesteros, M. (2004). *Nortearte*. (vidéo). Consultée à l'adresse <http://youtu.be/K0DaqD2ImHg>.
- Neri, Jaciel. (2011). *Nosotros*. (vidéo). Consultée à l'adresse <http://vimeo.com/55469265>.

VIDÉOS DE JUAN GABRIEL CONSULTÉS

<https://youtu.be/3MHaPkK9kfE>

<https://youtu.be/fbyODXBMh7E>

<https://youtu.be/19MJevRImNs>

<https://youtu.be/rwHM4qr-j5s>

<https://youtu.be/4pC7hlumdgo>

<https://youtu.be/E5v7EVkx5o>

<https://www.youtube.com/watch?v=oRC8CHCqW00>