

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE D'UNE ÉCOUTE PAR LE CORPS  
DANS UNE PRATIQUE DE L'ART PERFORMANCE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
ROSALIE JEAN

JANVIER 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite débiter ce mémoire en exprimant ma profonde gratitude envers mon directeur de recherche, David Tomas. Je tiens à souligner l'ampleur de son engagement, la qualité de sa présence, sa pensée à la fois perspicace et exceptionnelle ainsi que sa grande générosité. Merci pour tout David. Je suis incroyablement privilégiée de cheminer à vos côtés.

Je remercie mes très inspirantes coperformeuses, Janick Burn et Émilie Tremblay, pour leur belle sensibilité et pour s'être plongées, corps et âme, dans mes œuvres. Je suis grandement reconnaissante envers France Choinière pour avoir accueilli mes œuvres et pour avoir aimé comme elle aime. Un merci à Leila, dont la précieuse présence a marqué l'écriture de chacune de ces pages. Merci à Linda et Germain pour leur soutien inconditionnel. Merci à ma petite famille, Mathieu et Mishakau, pour toute l'écoute, la tendresse et la patience. Finalement, je remercie ceux et celles, petits et grands, qui ont éveillé les réflexions qui donnent forme à ce mémoire.

## AVANT-PROPOS

### 0.1 Dire sans parler et écouter sans entendre

Alors que je commence ma maîtrise, je me retrouve à un endroit que je croyais avoir oublié. Je me souviens que je marchais sur ce sentier de sable à travers les herbes hautes qui alors obstruaient mon champ de vision. J'arrive dans la cour et je m'assois sur une chaise longue aux lanières de caoutchouc. Je me rappelle qu'elles marquaient de lignes roses mes petites jambes dorées. Je fixe la façade de l'immeuble et tente de me souvenir lequel de ces balcons est celui de mon enfance. À travers ces pensées, je me suis souvenue d'elle.

Je parlais très peu sa langue et elle ne parlait pas la mienne. Cela ne nous a pas empêchées de passer tout notre temps ensemble. Nous avons beaucoup à nous dire, sans même nous parler. Je me rappelle de sa chambre aux grands rideaux blancs qui s'ouvrent sur la mer. Je nous vois, à plat ventre sur son lit, coloriant. Puis, je me souviens très clairement de ce moment où, sur un carré de papier, elle dessine une tranche de melon d'eau aux pépins noirs. En haut, j'écris en lettres rondes « melon d'eau » et elle, en bas, fait de même dans sa langue. Nous avons fabriqué ces cartes pour de nombreux mots. Nous les utilisons pour nous exprimer et nous faire comprendre.

Aujourd'hui, au travail, je porte un cordon à mon cou auquel sont suspendus plusieurs petits cartons carrés qui, comme ceux-là, affichent une image et un mot.

Mon élève fait des mouvements avec ses bras.

Je l'écoute.

Il s'arrête, manipule les cartons à mon cou et pointe une image.

Et ainsi, je l'ai compris.



Figure 0.1 : *Sa sœur, elle et moi, à cet endroit, photo d'archives personnelles, 1999*

## 0.2 Un corps hypersensoriel

Ma première expérience d'enseignement fut auprès de jeunes enfants autistes non verbaux. Elle m'a amenée à développer une compréhension de l'individu au trouble du spectre de l'autisme tel un être particulièrement complexe et singulier. En effet, il semble habité par ce qui l'entoure comme si son corps était une enveloppe aux parois si fines qu'elles sont perméables aux choses de l'extérieur. Ce qu'il voit, touche ou entend a la portée d'une manifestation interne. Son univers est autre que celui que je connais; il est hypersensoriel. Même à mes côtés, il est ailleurs.

Chez ces enfants, la manière d'entrer en relation avec les autres ne cheminait généralement pas par un contact visuel ou physique, un mot ou un sourire, mais autrement. Puisqu'ils n'avaient pas encore développé le langage verbal, la communication se tissait par des formes intuitives : expressions du visage, sons et gestuelles. Parfois, elle se déployait de manière plus créative par le biais de pâte à modeler ou de petites esquisses. Très souvent, il survenait des gestes impulsifs et destructeurs posés vers d'autres ou infligés à eux-mêmes. Bien que non souhaitables, ces gestes pouvaient clairement communiquer une pensée ou un ressenti.

### 0.3 Un corps autrement sensoriel

Au cours de la maîtrise, j'ai enseigné à un groupe de jeunes adolescents ayant une déficience intellectuelle. Celle-ci se manifeste sous plusieurs formes et affecte, entre autres, leur fonctionnement sensoriel et langagier. Par conséquent, il est d'un grand défi de développer des moyens qui permettent les échanges interpersonnels. Nous travaillons la communication par une langue des signes, par les pictogrammes ainsi que par les couleurs. Nous apprenons en manipulant les objets, palpant leurs textures et percevant leurs odeurs. Main sur main, nous exécutons les gestes ensemble. La proximité, le contact et l'activation des sens sont lieux d'échange. Il y a de petites avancées et de grands pas, mais les difficultés de communication persistent.

À travers ces relations par moments embrouillées, j'apprends beaucoup d'eux et peut-être même plus que je ne leur apprend. Ils m'ont amenée à développer une compréhension de la limitation tournée vers ce qu'elle permet, ouvrant mes yeux à l'univers complexe et insaisissable de la sensorialité du corps humain comme, indissociablement, ses rapports à l'autre et ce qui l'entoure. Surtout, ils ont beaucoup apporté à ma manière d'écouter<sup>1</sup>. Ce mémoire ne parlera pas d'eux – bien qu'il le fait, parallèlement – mais plutôt, de ce qu'ils ont éveillé en moi.

---

<sup>1</sup> Il lève les yeux, puis ses deux index et me dit que j'ai des antennes qui captent les ondes (D. Tomas, conversation, 8 décembre 2018).

Bonjour Rosalie Gava? ☺  
J'écoute bien avec  
toi! Tu es une personne  
calme.

Figure 0.2 : *J'écoute bien avec toi*, message d'une élève, découpe à partir d'une photo d'archives personnelles, 2017

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
0.1 Dire sans parler et écouter sans entendre .....	iii
0.2 Un corps hypersensoriel .....	vi
0.3 Un corps autrement sensoriel .....	vii
LISTE DES FIGURES .....	xi
RÉSUMÉ .....	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I <i>TÊTE-À-TÊTE</i> : UNE ÉCOUTE AU CREUX DE LA MAIN .....	3
1.1 L'expérience performative .....	3
1.2 Mise en œuvre.....	11
CHAPITRE II <i>L'ENLACEMENT</i> : UNE ÉCOUTE COMME RÉSONANCE .....	14
2.1 Découverte d'une résonance corporelle .....	14
2.2 Première expérience performative .....	16
2.3 Deuxième expérience performative .....	28
2.4 Après-œuvre .....	38
CHAPITRE III CORPS SENSORIEL À L'ÉCOUTE .....	40
3.1 D'une asensorialité à une hypersensorialité .....	40
3.2 Un corps de sensations .....	42
3.3 Une écoute corporelle .....	43
3.4 Une certaine asensorialité.....	45
3.5 Contact .....	46

CONCLUSION .....47

BIBLIOGRAPHIE.....50

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
0.1	<i>Sa sœur, elle et moi, à cet endroit</i> , photo d'archives personnelles, 1999 .....	v
0.2	<i>J'écoute bien avec toi</i> , message d'une élève, découpe à partir d'une photo d'archives personnelles, 2017 .....	viii
1.1 à 1.5	<i>Tête-à-tête</i> (arrêt sur image), 2017, vidéo-performance d'une durée de 54 min 46 s, réalisée avec Émilie Tremblay .....	5 à 9
1.6	<i>Tête-à-tête</i> (vue d'exposition), 2017, vidéo-performance d'une durée de 54 min 46 s, réalisée avec Émilie Tremblay, présentée à Dazibao dans le cadre de l'exposition <i>Entends-tu ce que je vois? Do You See What I Hear?</i> du 29 mars au 2 juin 2018. Photo par Marilou Crispin .....	10
2.1	<i>Première exploration d'une résonance corporelle</i> , performance d'une durée approximative de 12 min, réalisée avec Émilie Tremblay, présentée au CDEx le 17 avril 2017. Photo par Manoushka Larouche .....	15
2.2 à 2.6	<i>L'enlacement</i> , performance d'une durée approximative de 20 min, réalisée avec Janick Burn, présentée à Dazibao le 29 mars 2018. Photos par Manoushka Larouche .....	18 à 22
2.7 à 2.10	<i>L'enlacement</i> , performance d'une durée approximative de 15 min, réalisée avec Janick Burn, présentée à Dazibao le 24 mai 2018. Photos par Manoushka Larouche .....	29 à 32

2.11	Document sonore de la deuxième expérience de la performance <i>L'enlacement</i> , présenté au CDEx du 4 au 8 juin 2018 .....	39
------	---	----

## RÉSUMÉ

Ce mémoire repose sur une approche expérientielle et performative d'une écoute par le corps. Mené par la pratique, il se développe à travers deux œuvres ayant été présentées à Dazibao dans le cadre de l'exposition *Entends-tu ce que je vois? Do You See What I Hear?* au printemps 2018. *Tête-à-tête* (2017) prend la forme d'une vidéo-performance où deux performeuses expérimentent avec une forme d'échange permise par le contact dans la paume de la main. *L'enlacement* (2018) est une performance dans laquelle elles tentent une écoute par la fine vibration sonore de leurs corps en contact. Ce texte est guidé par le vécu corporel et sensoriel de ces œuvres.

Mots clés : Écoute, performance, sensorialité, contact

## INTRODUCTION

Mes œuvres sont performatives et expérientielles. Elles révèlent les possibilités inouïes du corps à écouter. C'est un corps qui tend l'oreille à l'autre, une écoute plus que l'entendu. Un silence qui révèle plus que le dit. Un contact qui, plus qu'un toucher, est résonance, transfert, symbiose. C'est un corps de sensations qui, telle une enveloppe poreuse, dit et écoute par lui-même. Il dévoile – et découvre – la complexité de sa sensorialité ainsi que la portée de sa corporéité.

Ce texte met en mots le pensé et le ressenti de l'expérience. L'écriture est celle de ce vécu. Comme je l'entends, dans ma tête. Comme je le ressens, dans mon corps. Elle est donc personnelle<sup>2</sup>. Elle est sensorielle. Elle tente de communiquer cet intérieur. D'amener à voir, entendre, ressentir, palper. Le processus d'écriture de ce texte est linéaire, comme celui de sa lecture. Ce texte porte en lui la temporalité de l'expérience<sup>3</sup>. Ancré dans le corps, sa sensorialité et son vécu, il est guidé par la voix de la pratique. Cette voix, telle que je la conçois, est aussi source de théorie.

---

<sup>2</sup> Elle ne pourrait qualifier le vécu d'une autre personne, ni être qualifiée par la parole d'une autre. C'est selon cette perspective que ce mémoire ne se développe pas à travers la parole d'auteurs et théoriciens. De plus, il existe en lui une volonté de ne pas imposer des cadres à des expériences et des sujets que j'apprends comme vaporeux, changeants et perceptuels. Ainsi, de ne pas présenter comme saisi l'insaisissable.

<sup>3</sup> Assise à la table carrée, en diagonale d'elle. Ou, les jambes croisées, dans le centre de mon divan, avec la tête de mon chien sur mes cuisses. Un grand café noir. Mettre mes écouteurs, parfois sans faire jouer la musique. Mettre mon capuchon sur ma tête. Faire une boucle serrée avec les cordons. Écrire.

Ce mémoire comprend des images ainsi que des silences qui disent parfois ce que ne peuvent exprimer les mots. Tout comme il porte sur l'écouter entre les mots, il est par moments question de le lire entre ses lignes.

Et d'écouter son écoute.

## CHAPITRE I

### *TÊTE-À-TÊTE* : UNE ÉCOUTE AU CREUX DE LA MAIN

#### 1.1 L'expérience performative

Nous nous trouvons seules dans une pièce. J'installe une caméra sur un trépied. Je démarre l'enregistrement. Elle prend place dans l'espace et je la rejoins. Assises au sol, nous nous faisons face. Nous avons toutes deux une jambe étendue et une jambe repliée. Intuitivement, les bas de nos corps s'emboîtent et se mêlent. Nos corps vêtus de noir découpent l'espace blanc qui nous entoure. Nous dégageons nos cheveux de notre visage. Puis, nous fermons les yeux. Ma main droite glisse de ma cuisse jusqu'à la sienne. Lentement, je prends sa main et redresse son bras. Ma main prend la forme d'un point et j'exerce une pression à la fois douce et ferme dans sa paume. Le bout de ses doigts effleure ma main. Ensuite, mon point s'ouvre et ma main prend une autre forme. Et plusieurs. Et ainsi, je lui demande si elle est prête à débiter. À son tour, elle exécute trois pressions dans le creux de ma main : « Oui ». Je souris légèrement. Elle m'a comprise, nous allons parvenir à nous comprendre. Ce fut notre premier échange.

Il y a lenteur, patience et tendresse. Il y a confusion et répétition. Concentration. Jusqu'au point où se dissout ma conscience de l'ensemble que forme mon corps, de sa position et son contact avec le sol. Ma conscience corporelle repose sur la peau qui enveloppe l'intérieur de ma main gauche; au long de mes phalanges, dans les creux qui séparent chacun de mes doigts, sur ma paume qui se contracte et se courbe par des

gestes presque imperceptibles me permettant de discerner l'emplacement du contact. Je découvre l'étendue insoupçonnée de ces surfaces. Cette telle finesse de la réception sensorielle, je ne crois pas l'avoir déjà connue. Je n'avais jamais autant écouté.

Le haut de mon corps, qui était flottement, devient pesant. Peu à peu, mes épaules s'affaissent.

Je pense à mes jambes. Je les repositionne. Elle plisse les yeux et sa respiration se fait lourde. Nos effleurements deviennent frottements secs. Mais c'est lorsque je ressens le tremblement de ses doigts sur les miens que j'en prends conscience. Je m'arrête. Nous échangeons depuis 54 minutes.











Figures 1.1 à 1.5 : *Tête-à-tête* (arrêt sur image), 2017, vidéo-performance d'une durée de 54 min 46 s, réalisée avec Émilie Tremblay.



Figure 1.6 : *Tête-à-tête* (vue d'exposition), 2017, vidéo-performance d'une durée de 54 min 46 s, réalisée avec Émilie Tremblay, présentée à Dazibao dans le cadre de l'exposition *Entends-tu ce que je vois? Do You See What I Hear?* du 29 mars au 2 juin 2018. Photo par Marilou Crispin.

## 1.2 Mise en œuvre

La veille de notre rencontre, individuellement, nous avons rapidement mémorisé, à partir d'images, les vingt-six formes de contact composant l'alphabet d'une langue des signes tactile. Celle-ci fut élaborée pour les personnes à la fois sourdes et aveugles. Chaque contact est une lettre. Les contacts accumulés épellent les mots, puis les phrases. Ainsi, la mauvaise interprétation d'un contact ou son oubli peut empêcher la compréhension d'une phrase. Ma compréhension traverse plusieurs étapes nécessitant une disponibilité corporelle, sensorielle et mentale. D'abord, écouter l'autre, dans le creux de ma main. Ensuite, écouter les sensations de mon propre corps pour percevoir les zones de ma main impliquées dans le contact. Associer ce contact à une position, puis à une lettre. Retenir chaque lettre dans leur ordre d'exécution. Me les répéter, dans ma tête. Former un mot, une phrase. Il s'agit de notre première et seule tentative de communication par cette forme de langage. Il n'est pas question de la maîtriser – ou même de l'utiliser avec justesse, mais plutôt d'en faire l'expérience pour y découvrir ses implications corporelles et sensorielles.

Nous nous trouvons dans une petite salle d'enregistrement. Cet espace laisse place au son du silence dans la vidéo. Le léger bourdonnement de la caméra. Le son du frottement du tissu de nos pantalons sur le plancher. Ou celui de nos mains qui se déposent et glissent sur nos cuisses. Celui des articulations des mains au travail. Celui de la friction des doigts qui parcourent la surface de la main de l'autre. Le son de l'effleurer, du palper, du presser. Le contact est à écouter.

Cette opacité à la fois spatiale et sonore du lieu permet une immersion, à l'autre et à soi-même, nécessaire à l'expérience. Je pense donc qu'elle n'aurait pu être performée devant témoins. Elle a ainsi été investie telle une œuvre vidéographique, tout en préservant sa temporalité et sa dimension expérimentale. Tout comme le fait d'avoir les yeux fermés, cette isolation amène un refermement de la sensorialité sur elle-même

permettant une meilleure conscience corporelle et l'éveil d'une finesse des sensations insoupçonnée. L'écoute chemine par une resensibilisation. Il y a resensibilisation dans le rapport à l'autre, à travers le partage d'une telle proximité, d'une présence aussi entière<sup>4</sup>. Et resensibilisation dans le rapport à ma propre corporalité, par une écoute qui repose sur cette partie du corps qui, quotidiennement, touche et est touchée sans réelle attention<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Devant *Tête-à-tête*, une femme me dit qu'elle est saisie par la qualité de cette rencontre. Elle me dit qu'elle constate un manque dans nos rapports interpersonnels quotidiens (Conversation, 15 juin 2017).

<sup>5</sup> Déposer le doigt d'une main dans le creux de la paume de l'autre main. Avec douceur, lentement déplacer le doigt sur la surface intérieure de la main. Percevoir le chatouillement de ce contact.

Je pense à l'aisance avec laquelle j'ai appris une langue des signes pour communiquer avec mes élèves et à comment certaines gestuelles émergent naturellement lorsque je m'exprime verbalement<sup>6</sup>. Je pense à cette dame sourde que je voyais régulièrement, lorsque je travaillais dans une banque. Je la saluais avec mes yeux et mon sourire. Elle me glissait des mots écrits sur des morceaux de papier déchirés. Je me rappelle la simplicité et l'authenticité de nos échanges.

Certaines formes d'expression apportent au rapport interpersonnel ce que ne pourraient permettre les mots.

Certaines formes d'écoute, elles, dévoilent ce pour quoi l'ouïe est sourde.

---

<sup>6</sup> Je pense aussi à Martha's Vineyard (Groce, 1985; Sacks, 1989).

## CHAPITRE II

### *L'ENLACEMENT* : UNE ÉCOUTE COMME RÉSONANCE

#### 2.1 Découverte d'une résonance corporelle

Après avoir accompagné les élèves à l'autobus, je retourne dans la classe pour travailler sur un texte. Le concierge, qui passe la vadrouille dans le corridor, allume la radio. Je regarde partout, sauf l'écran de mon ordinateur. Puis, mon regard s'arrête sur le petit casque antibruit rose d'une élève, accroché au mur. Je le prends et l'enfile. Je n'entends plus la radio. Je fais quelques pas jusqu'à mon bureau. J'entends le son muet du contact de mes pas avec le sol. Il résonne de mes pieds jusqu'à mon bassin. Je l'entends autrement qu'avec mes oreilles. Je l'entends de l'intérieur.

Peu après, je repense à cette sensation et je me procure deux robustes casques antibruit et des bouchons d'oreilles. Ensemble, les deux dispositifs empêchent la perception du son de la voix par le système sensoriel de l'ouïe. Dans l'espace du CDEx, je fais une première expérience d'écoute par la résonance corporelle de mon corps en contact avec un autre. Dos à dos, nos corps se touchent au niveau des omoplates. Le son de la voix voyage de l'intérieur en traversant, par cette zone de contact, d'un corps à l'autre. Cette expérience mena par la suite à mon œuvre de fin de maîtrise. La performance *L'enlacement* s'est déployée en deux expériences distinctes dans l'espace de Dazibao le 29 mars ainsi que le 24 mai 2018.

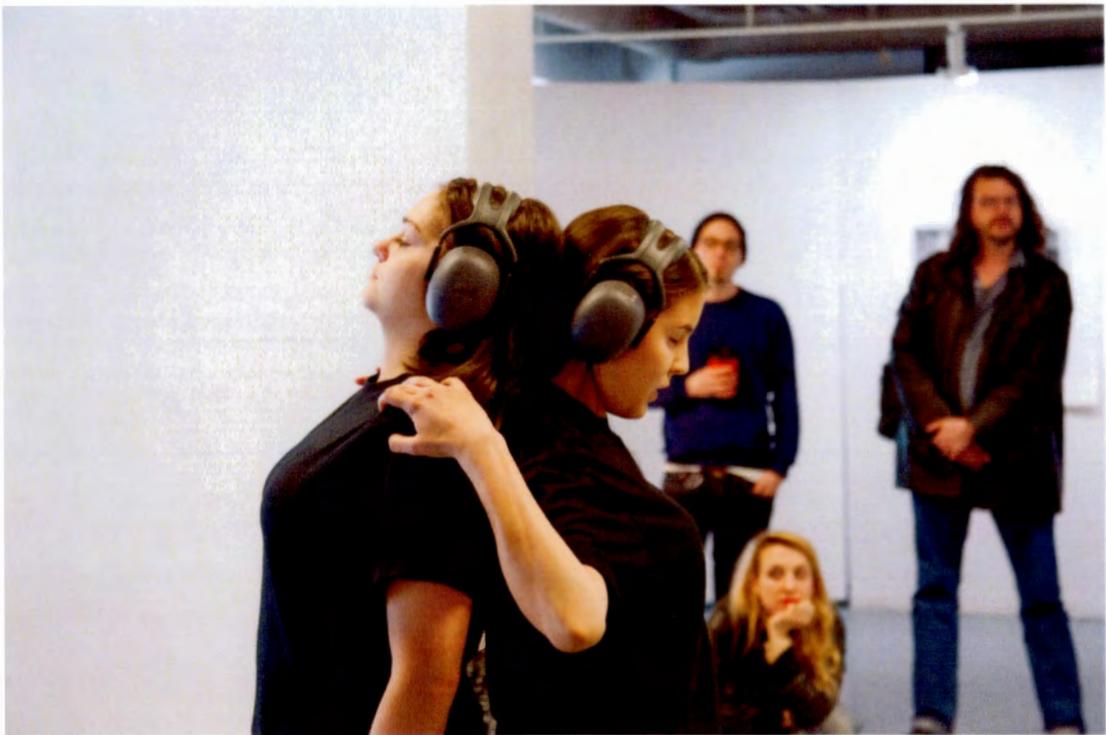


Figure 2.1 : *Première exploration d'une résonance corporelle*, performance d'une durée approximative de 12 min, réalisée avec Émilie Tremblay, présentée au CDEx le 17 avril 2017. Photo par Manoushka Larouche.

## 2.2 Première expérience performative

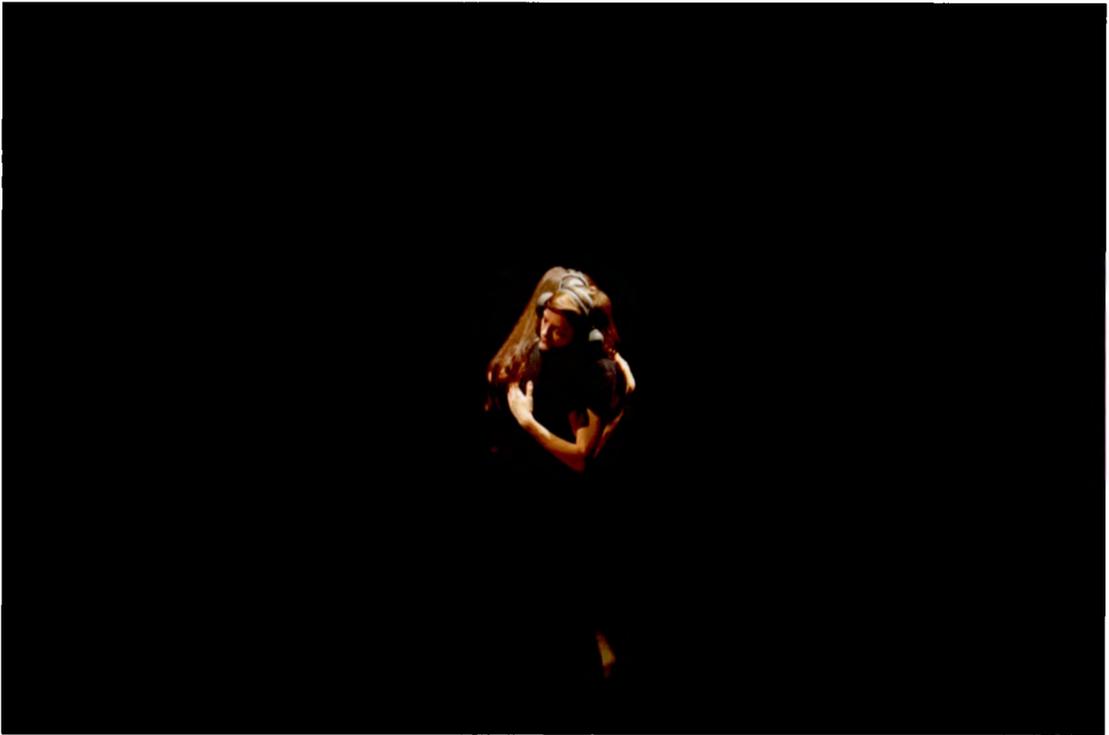
Je prends sa main avec tendresse. Nous traversons lentement l'espace dans la pénombre. Je regarde le sol. Les jambes fuient à notre passage. Nous nous arrêtons près du mur et retirons nos chaussures. Nous enfilons nos casques antibruit. Isolement sonore. Nous nous dirigeons vers le centre de l'espace. La résonance de mes pas semble dépasser l'étendue de mon corps. Je suis lourde. Entre chaque choc qu'est le contact de mes talons avec le sol, il y a le léger grincement de l'articulation de mes genoux. J'entends les sons du travail de mon ossature; mon corps est fragile. Les jambes s'échappent, encore. Nous nous arrêtons au milieu d'un cercle de lumière qui découpe le sol. Je dépose mon pied droit entre ses deux pieds. Je glisse mes bras sous les siens et je l'agrippe. Mes talons s'élèvent pour me permettre de déposer mon menton dans le creux entre son cou et son épaule. À son tour, elle enveloppe mon dos avec ses bras. Nous nous enlaçons.

L'espace sombre peu à peu dans le noir. Les jambes sont maintenant des souliers qui entourent le faisceau lumineux. Je ferme les yeux. Isolement complet. Je pense à elle et à nous, à nos corps ensemble, jusqu'à ce que le premier mot me vienne en tête. Je le prononce. J'attends. Silence. Mes mains, appuyées sur son dos, pressent son corps sur le mien. Je prononce un second mot et elle répond par un autre. Puis, elle répète le même mot. Elle m'a compris.

Il y a compréhensions et incompréhensions, petits silences et longues attentes. Mes chevilles tremblent. Elle fléchit les genoux et me laisse déposer mes talons au sol.

Après un long silence, à son tour, elle énonce des mots. Mes respirations sont calculées pour ne pas qu'elles m'empêchent de percevoir ses mots. Une chaleur s'installe entre nos corps. Le battement rapide de mon cœur se mêle au sien. Je repositionne mes mains. J'avale et je manque un mot. J'ai chaud. Je commence à retrouver conscience de tous ces souliers qui m'entourent et m'observent.

Je sens ses bras glisser et nos corps se délier. Elle fait un pas vers l'arrière et je vois, enfin, son visage. Nos chandails ont pris l'empreinte de notre contact. Nous enlevons nos casques et les déposons au sol. Nous retirons les bouchons de nos oreilles.







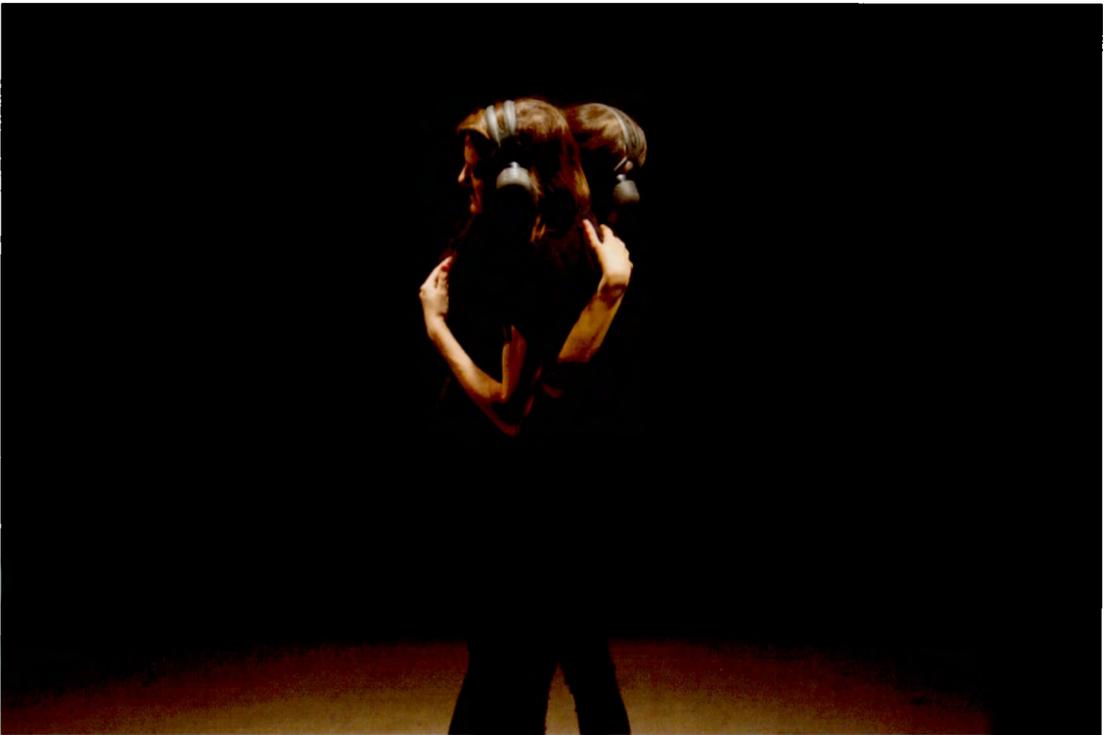




Figure 2.2 à 2.6 : *L'enlacement*, performance d'une durée approximative de 20 min, réalisée avec Janick Burn, présentée à Dazibao le 29 mars 2018. Photos par Manoushka Larouche.

Après l'expérience, j'apprends qu'il était difficile pour les témoins de l'œuvre de bien nous entendre. Nos petites voix étaient par moments emportées par les sons de l'espace et ses occupants. L'incompréhension était aussi vécue par les témoins, qui ont dû, eux aussi, exercer une écoute particulière. Mon regard expérientiel sur la performance et mon attention à ses dimensions sensorielles m'amènent à considérer l'environnement comme part de l'œuvre.

Les sons ambiants ont fait œuvre.

Les témoins, eux aussi, ont œuvré à écouter.

- 00:14 Murmures d'un enfant
- 00:15 Un chien secoue la tête et les médailles de son collier font « que-cli, que-cli, cli »
- 00:18 Toux
- 00:22 Le chien secoue la tête à nouveau, plus longuement. Peut-être qu'il se gratte.
- 00:31 Pas d'une personne ayant des souliers mouillés
- 00:43 « Clic » de la caméra
- 00:56 Claquement d'une porte
- 00:59 Pas d'une personne ayant des talons hauts
- 01:00 Le chien se déplace et on entend le grattement de ses griffes au sol
- 01:04 « Clic » de la caméra
- 01:06 Son de la manipulation d'un trousseau de clés
- 01:11 Son de la fermeture éclair d'un manteau
- 01:12 « Clic » de la caméra
- 01:39 Le chien secoue la tête
- 01:43 Voix d'un enfant dans le corridor
- 02:02 « Clic » de la caméra
- 02:21 Une bouteille de bière frappe le sol
- 03:15 Voix d'un enfant dans le corridor
- 03:54 Voix d'un homme dans le corridor
- 04 :16 Cri de l'enfant dans le corridor
- 04:33 « Clic » de la caméra

- 04:41 « Clic » de la caméra
- 04:46 Voix de l'enfant dans le corridor
- 04:56 Toux
- 05:03 Un jeune garçon parle anglais dans le corridor
- 05:25 Il rit
- 05:44 Un enfant dit : « maman »
- 05:44 Sa mère lui dit : « chut »
- 05:55 Reniflement
- 06:06 Le jeune garçon dans le corridor parle toujours
- 06:29 Un bouchon de bière tombe au sol
- 06:50 Le jeune garçon parle encore, de plus en plus fort
- 07:14 Frottements de souliers mouillés au sol
- 07:28 Pas non qualifiables
- 07:55 « Clic » de la caméra
- 08:02 « Clic » de la caméra
- 08:11 Reniflement
- 08:13 Pas d'une personne ayant des souliers mouillés
- 08:21 Léger son d'une bande sonore dans le corridor
- 09:04 Cri d'un enfant dans le corridor
- 09:37 « Clign » d'une bouteille de bière
- 09:50 Plusieurs « clic » d'une autre caméra

- 09:59 « Clic » de la caméra
- 10:01 « Clign » d'une bouteille de bière
- 10:07 Éternuement silencieux
- 10:22 Deux pas différents
- 10:30 Quelqu'un entre ou sort et la porte fait : « Tinininini »
- 10:44 Reniflement
- 10:52 « Tinininini » de la porte
- 10:56 « Tinininini » de la porte
- 10:59 Rapide « que-cli » des médailles du chien
- 10:59 La bande sonore recommence
- 11:02 « Clic » de la caméra
- 11:04 Toux
- 11:10 « Clic » de la caméra
- 11:23 Un enfant dans le corridor cri : « non-on-on »
- 11:40 « Que-cli » des médailles du chien
- 11:43 Pas
- 11:50 « Touk »
- 11:58 Éclaircissement de la gorge
- 12:00 « Clic » de la caméra
- 12:03 « Tininini » de la porte
- 12:07 « Tininini » de la porte

- 12:28 « Tininini » de la porte
- 12:36 « Tininini » de la porte
- 13:01 « Tininini » de la porte
- 13:48 Le chien secoue la tête
- 14:02 « Tininini » de la porte
- 15:06 Son de la fermeture éclair d'un manteau
- 15:50 Frottement de bottes mouillées au sol
- 15:56 « Clic » de la caméra
- 17:42 Toux
- 17:44 Toux
- 18:40 « Clic » de la caméra
- 19:31 Voix d'une femme dans le corridor
- 20:33 Applaudissements

### 2.3 Deuxième expérience performative

Lors de la deuxième expérience de *L'enlacement*, nous performons parmi un plus petit nombre de témoins. Je ne ressens pas cette fois le regard d'une foule sans visage, mais celui de chacun d'entre eux. J'ai conscience de la position des témoins dans l'espace; ils sont dispersés, loin les uns des autres, loin de nous, près des murs. Il fait froid. Puisque je les connais, je les sais attentifs, silencieux et presque immobiles. Comme la plupart étaient aussi présents lors de la première expérience, je suppose que leur regard est plus analytique. J'ai la pensée que ma petite voix résonne peut-être dans le grand espace. Lorsque j'avale, je me demande si on a entendu le son de ma gorge. Je ressens davantage l'impact de ce blocage de l'ouïe sur mon rapport avec les mouvements de ma bouche lorsque j'articule. J'entends « colombe » et je prononce « coulombe ». Une personne entre dans l'espace, je lève les yeux et, pour un instant, j'échange un regard avec elle. Un témoin qui me fait face se déplace. Je l'imagine nous contourner pour changer de perspective. Cette fois, nous ne sommes pas deux, mais une vingtaine.

Mes pieds sont à plat au sol. Mes orteils empiètent légèrement sur son pied droit. Nos cuisses sont en contact sur leur longueur. Son pied gauche est déposé derrière nous et sa jambe supporte le poids de nos corps. J'incline légèrement la tête et dépose ma joue sur son épaule. Je repose sur son corps. Je me sens bien. Nous exerçons un contact qui nous traverse, de la tête jusqu'aux pieds. Nous ne nous enlaçons pas qu'avec nos bras, mais de nos corps entiers<sup>7</sup>. C'est le corps entier qui est à l'écoute. Mais pourtant, nous ne comprenons pas mieux. Alors que la tension s'est installée peu à peu lors de la première expérience par l'épuisement, je ressens cette fois qu'elle est présente dès notre premier échange.

---

<sup>7</sup> Un témoin me dit que, pour un moment, elle avait confondu nos corps et cherchait à démêler nos jambes (H. Barkun, conversation, 24 mai 2018).





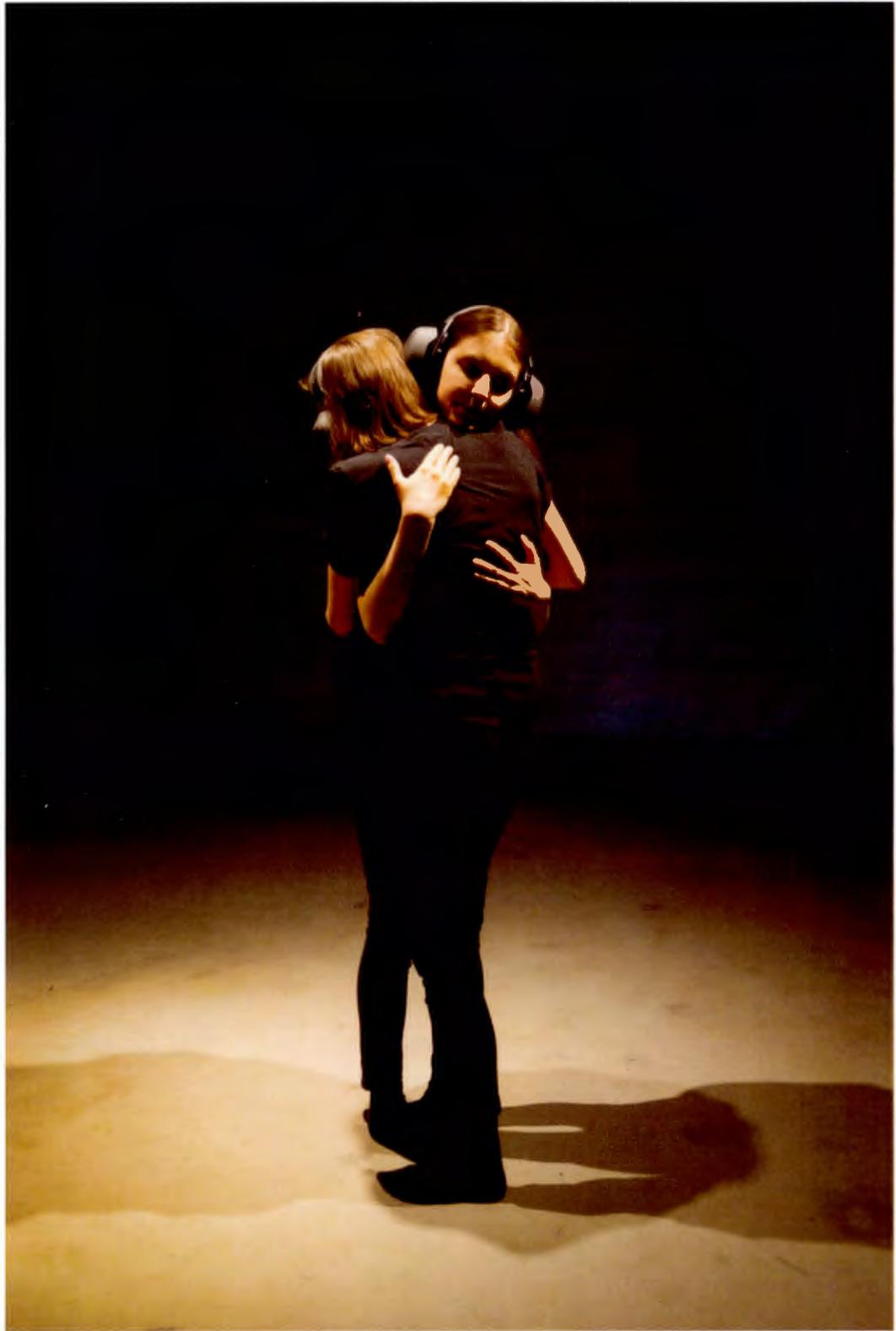




Figure 2.7 à 2.10 : *L'enlacement*, performance d'une durée approximative de 15 min, réalisée avec Janick Burn, présentée à Dazibao le 24 mai 2018. Photos par Manoushka Larouche.

commencer	pantoufle
respirer	
repositionner	enregistrer
fixer	équipement
même	souffle
pression	chanter
craque	acte
ligne	
noir	soir
peser	été
attendre	attendre
entendu	entendu
entrevoir	entrevoir
plier	heureux
avaler	emballer
os	homme
rejoindre	rejoindre
serrer	
béton	
soulier	souris
genou	genou
osciller	partir
continuer	
entrevoir	entrevoir
ruisseau	chercher
mâchoire	mâchoire
ressentir	pacotille
erreur	erreur

continuer	inconnu
lancer	soirée
ailleurs	avoir
blocage	orange
soutenir	surprendre
mêler	lire
transition	
silence	silence
vide	
relâcher	marcher
fixer	suffit
reflet	retenir
deux	doux
agripper	agripper
plier	peiner
frêle	faire
trembloter	apporter
recommencer	recommencer
talon	remarque
nommer	main
pression	rester
malentendu	malentendu
hiver	courage
fenêtre	pronom
sport	nénuphar
campagne	campagne
projection	projection
remporter	agripper
structure	soutenir

courir	
saison	
apporter	appartient
nuageux	nuageux
silence	coulombe
coiffure	coiffure
saisir	évier
envisager	envisager
construire	construire
préférer	préférer
bicyclette	
pluie	
salon	pardon
papier	tatouer
écrire	écrire
breuvage	breuvage
voyager	voyager
cloison	
porter	
enlacer	embarquer
bateau	bateau
océan	océan
verre/vert	mer/mère
béton	vaisselle
aborder	aborder
exposition	trébucher
sentir	enfuir
épaule	épauler
passe-temps	passe-temps

café	café
planter	
ouverture	
moulure	mourir
doux	plier
agenouiller	agenouiller
parvis	parler
village	courage
voiture	voiture
fleuve	pieuvre
maison	maison
aimer	aimer
chaleur	chaleur
ailleurs	ailleurs

---

<sup>8</sup> Les blancs entre les mots donnent lieu au silence, espace et temps d'écoute. C'est dans ces silences, ces vides remplis de sens, que s'insère et se traduit l'essence de l'œuvre.

Il n'y a pas place – ni temps, ni espace – pour rechercher les mots et réfléchir à leur apport. Les mots énoncés sont ceux qui nous habitent. Ils sont en nous, mais toutefois hors de nous. Nous en prenons connaissance au moment même où ils sont prononcés. La neutralité de nos corps vêtus de noir, presque immobiles, laisse place au travail des mains ou des pieds, ainsi qu'aux expressions du visage. Ces subtilités révèlent ce que le corps éprouve. Le libre cours des mots, lui, révèle ce qui occupe nos pensées. Il y a transparence du corps, autant de son espace physique et émotionnel, que mental. Mon espace mental est ici, dans le déploiement de l'œuvre. Celui de ma partenaire lui, est ailleurs.

Elle voyage de la mer à la campagne, s'attarde au paysage et à la température. Elle se retrouve au chalet avec son amoureux. Par la fenêtre, c'est pluvieux et nuageux. Elle écrit, assise dans le salon avec un breuvage chaud.

De mon côté, les mots émanent de mon corps, de nos corps ensemble et de l'espace qui nous entoure. Ils sont descriptifs et réactifs. Ils font état de ce que je vois et ressens. Alors qu'elle partage le parcours de ses pensées menées par son imaginaire ainsi que les images de son quotidien, je dévoile le trajet de mes préoccupations corporelles et sensorielles. Ma compréhension des mots semble d'ailleurs aussi influencée par ces préoccupations. Elle me dit « remporter », je réponds « agripper ». Je ramène ses mots aux miens. Le poids de mon espace mental contribue aux tensions de nos échanges. Ces préoccupations sont parfois indirectes et échappent même à ma conscience. À des moments distincts, je comprends le mot « vaisselle » et « évier » alors que je me souviens avoir dû quitter chez moi sans avoir terminé de laver la vaisselle.

## 2.4 Après-œuvre

Une paire d'écouteurs sans fil repose au sol de l'espace. Elle transmet un enregistrement sonore de la deuxième expérience performative de *L'enlacement*. Elle avait été déposée, juste comme ça, à peu près au centre de l'espace<sup>9</sup>. Le document sonore est tel quel, comme le lieu qu'il occupe. Au tout début, on peut y entendre le son des touches du dispositif alors qu'il y avait ajustements. On y perçoit la présence de toutes ces personnes silencieuses, à l'écoute. Par les sons de l'espace et ses occupants, performeuses et témoins, ce document pourtant lieu des dimensions sonores et temporelles de la performance, ouvre une fenêtre vers ses rapports spatiaux, sensoriels et corporels.

---

<sup>9</sup> Il s'avance vers le centre de la pièce et dépose l'objet au sol. Il me regarde et dit : « Comme ça? » (D. Tomas, conversation, 4 juin 2018)



Figure 2.11 : Document sonore de la deuxième expérience de la performance *L'enlacement*, présenté au CDEx du 4 au 8 juin 2018.

## CHAPITRE III

### CORPS SENSORIEL À L'ÉCOUTE

#### 3.1 D'une asensorialité à une hypersensorialité

Alors que j'en suis à la page vingt-cinq de ce texte, je dois subir une chirurgie. Sur un lit roulant, on me promène de pièce en pièce. Je regarde défiler les rectangles du plafond suspendu. Je me retrouve dans une salle très froide, entourée de personnes qui parlent un langage que parleraient des machines. On me demande de ne pas le faire, mais je ne peux m'en empêcher. Je tente de bouger. Juste assez pour essayer, pas assez pour me faire prendre : un micro geste. Ouvrir une articulation de quelques degrés. Puis, contracter un petit muscle. Rien. Mon corps refuse de m'écouter. On me touche et je ne le sens pas. On me manipule et je n'en ai pas conscience. On voit mon corps dévêtu et ça ne me préoccupe pas. Ce n'est pas mon corps. Je suis ma main gauche, qui a été épargnée. Je suis ma tête, qui regarde les petits points du plafond. Lorsqu'ils disparaissent, je cligne des yeux. Après un moment, on couvre mon visage d'un tissu et je ne vois que du bleu. Et là, il ne me reste que mes oreilles. J'entends que des interventions sont faites sur ce corps. Je bouge le pouce de ma main gauche à l'aveugle sur la surface de mon téléphone et parviens à faire jouer ma musique dans mes écouteurs. J'augmente le volume pour n'entendre que ma musique. Je ferme les yeux.

Il s'agit d'un album qui m'accompagne à travers tout, depuis toujours. Il ne comprend pas de paroles, mais je les connais pourtant par cœur. Mais cette fois, c'est différent.

Je n'ai et je ne ressens que cette musique. L'entièreté de ma présence, à la fois sensorielle, corporelle et mentale, repose sur elle.

J'y découvre la complexité de sa forme. Elle est pesanteur et légèreté, étirement et compression, mouvement, chaleur, couleur, relief, texture. Non seulement temps, elle est espace. Elle colore le bleu, devient dessin, paysage. Elle est image. Palpable, kinesthésique, elle est corporelle. Elle est toutes ces choses que je ne lui avais jamais entendues. Et là, je l'écoute.

### 3.2 Un corps de sensations

Le corps qui œuvre dans mes performances et à qui l'on donne voix dans ce texte est un corps de sensations<sup>10</sup>. Il est entièrement présent. Présent dans le moment et l'espace qu'il occupe, à l'autre et à lui-même, à travers toutes les ouvertures et les fermetures qui marquent son rapport avec ce qui lui est extérieur et intérieur. C'est un corps prêt à l'écoute, prêt à recevoir et à ressentir. Il est espace d'exploration et de rapprochement. Bien que de muscles, de peau et d'os, ce corps est plus que corps. Il est aussi corporéité<sup>11</sup>. Il est constamment traversé et changé par les sensations. Celles de sa propre corporéité se mêlent à celles de l'autre : les vibrations, la chaleur et le poids du corps, le ressenti de la peau et de l'ossature, l'odeur, les bruissements du ventre, la respiration et le battement du cœur. Toutes ces sensations, celles de son corps ou de l'autre, l'habitent et le composent. L'écoute sensorielle ouvre la corporéité. Vers l'intérieur et l'extérieur, qui deviennent presque indissociables<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Ici, je pense à elle qui me dit : « Mais de quel corps s'agit-il? » (A. Martin, conversation, septembre 2017)

<sup>11</sup> La *corporéité* a été réfléchi par le philosophe et théoricien de la danse Michel Bernard pour désigner une approche du corps dans laquelle celui-ci n'est pas une entité corporelle permanente ou universelle (2001). Elle est, à l'inverse, continuellement changée par les expériences qui apportent une corporéité distincte (Bernard, 2001; Bernard, 2011). Elle est comprise comme un réseau d'interférences à la fois matériel et énergétique, permettant de développer des manières de sentir singulières (Bernard, 2001). Tout comme j'apprends le corps de sensations, la corporéité ouvre la matière du corps vers ses dimensions immatérielles, notamment mentales, sensorielles, expérientielles et relationnelles.

<sup>12</sup> Il y a quelques jours, je mène un atelier de performance dans lequel je propose aux gens d'écouter le cœur d'une autre personne. Couchés au sol, assis ou debout, en paires ou en petits groupes, les performeurs s'arrêtent totalement pour exercer, pendant quelques minutes, une écoute du pouls ou du battement du cœur. Ils affirment que, rapidement, il s'est naturellement établi une symbiose de la respiration, dans la durée comme dans l'intensité. Certains d'entre eux révèlent qu'après un moment, ils ne pouvaient plus distinguer le travail du cœur de l'autre, de celui du leur (Étudiants du cours *Espace, corps, objet, 510-3K1-HU*, Cégep de l'Outaouais, conversation, 5 novembre 2018). Leur écoute était si complète et immersive qu'ils avaient mêlé leur propre corporéité à celle de leur partenaire.

### 3.3 Une écoute corporelle

Cette écoute, au cœur de mes œuvres, est corporelle. D'abord puisque nous, performeuses, nous entre-écoutons à travers le corps. L'écoute chemine par la main, qui ressent les points de contact, et par le corps entier, qui absorbe une fine vibration sonore. Ce qui est extériorisé par l'autre, oralement ou corporellement – tout comme ces choses qui demeurent internes – est perçu par le corps. De plus, le témoin des œuvres peut aussi faire l'expérience de cette écoute corporelle. Mieux que par les mots qu'elles énoncent ou les actions qu'elles posent, il peut percevoir ce que les performeuses ressentent et éprouvent à travers leurs corps. Par les gestes et les non-gestes, les regards et les expressions du visage, les positions et les repositionnements, c'est le corps qui parle. C'est le corps qui exprime la patience, la tendresse, la certitude, l'incertitude, l'inconfort ou l'épuisement. Le témoin écoute le corps écouter. Et finalement, nous sommes à l'écoute de notre propre corps, de ces choses intérieures qui se révèlent par une sensorialité qui, pour nous, est autre. Je prends conscience de la finesse de la réception sensorielle de la paume de ma main, de la manière dont mes jambes absorbent le choc de mes pas ou du grincement de ma mâchoire lorsque je prononce un mot. Il y a ainsi écoute par le corps pour le témoin et pour nous, entre nous et pour nous-mêmes. L'écoute y est autant empathique qu'introspective.

Alors que la communication pourrait être caractérisée par la compréhension ou l'incompréhension – la réussite ou l'erreur – je pense que l'écoute ne peut être qualifiée ainsi. Je la perçois comme un état d'ouverture, une volonté de rapprochement. Présence entière, l'écoute corporelle engage toutes les parcelles du corps. Toutes ouïes, celles-ci s'ouvrent, résonnent entre elles et font circuler les messages sensoriels. Le corps

entier y est capteur de sensations<sup>13</sup>. Inversement, toutes ses parcelles ont la capacité d'exprimer le ressenti. Parties confondues, le corps est matière d'intériorisation de l'extérieur et d'extériorisation de l'intérieur. L'écoute corporelle ouvre l'étendue du « qu'est-ce » ainsi que du « comment » de la sensorialité et de la communication.

---

<sup>13</sup> Dans son ouvrage *Le sens du mouvement* (1997), le neurophysiologiste Alain Berthoz démontre qu'à l'extérieur des cinq sens communément connus et des organes sensoriels qui y correspondent, d'autres facultés et récepteurs sont identifiables. Il se questionne ensuite : « En établir la liste a-t-il encore un sens? » (p.11) Puisque les sens s'entre-répondent et les différentes informations sensorielles ne sont jamais traitées individuellement, il faudrait peut-être questionner cette manière d'approcher le sujet répandue à travers les différentes sphères théoriques qu'est la classification de la sensorialité et des sensations. Appréhender la sensorialité comme un tout permet le décroisement et ainsi, l'ouverture des possibilités sensorielles des différents organes. Puisque parfois on goûte avec son nez et on touche avec ses yeux. Puisque dans mes œuvres, nous n'entendons pas avec l'ouïe, mais avec nos corps.

### 3.4 Une certaine asensorialité

Les écoutes corporelles avec lesquelles nous expérimentons sont possibles par la présence de blocages sensoriels, d'une certaine asensorialité. Cette fermeture permet une ouverture, ailleurs, vers une sensorialité pour nous encore inexplorée, un territoire de sensations inconnues. Ce qui est pourtant forme d'isolement nous permet d'être plus prêt l'une de l'autre que jamais. Ce qui est pourtant engourdissement de la corporéité permet une prise de conscience de celle-ci. Au seuil de cette limitation se révèlent les possibilités inépuisables de la sensorialité et, par le fait même, celles de la corporéité.

### 3.5 Contact

Les écoutes de *Tête-à-tête* et *L'enlacement* émanent d'un contact corporel. Par sa forme et son intensité, ce contact est lieu d'intimité. Une intimité autre, différente de celles vécues au quotidien. La zone de contact est un passage par lequel circulent, d'un corps à l'autre, les sensations. Deux bouts de doigts qui se rejoignent ou l'enlacement complet des corps; petit ou grand, le contact est connexion. Il est plus qu'un toucher. Toucher, c'est mes doigts sur ce clavier. Toucher est fait sans écouter. Le contact, lui, mobilise l'écoute du corps sensoriel. C'est palper, effleurer, presser, percevoir la chaleur, la vibration, la fermeté et la texture. Comme j'ai tout juste manié ce nouveau livre, à ma gauche. J'ai glissé mes doigts sur les premières pages, ressenti la porosité, l'épaisseur et la souplesse du papier. Comme, il y a quelques jours, j'ai déposé mes doigts sur la douce peau fragile de ma nièce, pour la première fois. Le contact est un enlacer; littéralement ou symboliquement, comme on peut enlacer du bout des doigts.

Tel qu'il se déploie à travers ces œuvres, le contact n'est pas que contact corporel. Il est voie vers ce que l'autre dit, ce qu'elle pense, ce qu'elle ressent, ce qu'elle vit. Liant les espaces corporels, mentaux, sensoriels et émotionnels, le contact est symbiose entre les performeuses.

## CONCLUSION (Silence)

Il y a silence. Un silence comme lieu – espace, temps – d'écoute. Un silence traversé de sonorités corporelles et sensorielles, extérieures et intérieures. Même s'il n'y a pas parole, ce silence n'est pas muet. Même s'il y a blocage de l'ouïe, ce silence n'est pas sourd. Il n'est pas vide sonore, mais prolifération de la sonorité.

Dans l'œuvre vidéographique *Tête-à-tête*, le silence d'une communication non verbale est sonorité d'une communication par le contact corporel. Le son de l'effleurer, du palper, du presser, devient vocabulaire, langage.

Sous la performance *L'enlacement* résident différents silences. D'abord, le silence vécu par le blocage de l'ouïe – le plus profond que je n'ai jamais vécu. Toutefois, il n'est en rien complet. Le corps y devient une caisse de résonance où tous ses sons sont amplifiés, dévoilés. Ce silence extérieur éveille la sonorité de l'intérieur. Il y a le silence sonore de l'espace et celui du témoin. Il y a le silence de l'entre-deux des mots, qui est lieu du processus corporel et sensoriel de l'écoute par le corps. Ces espaces et temps de silence disent plus que les mots qui, pourtant, donnent forme à la performance. Alors que les mots sont des arrêts sur l'échange qui traduisent une compréhension ou une incompréhension, l'œuvre réside dans le processus continu de l'écoute. Si le son est son lorsqu'il est perçu par le corps. Si le contact d'un corps silencieux est son. Si la vibration que ressent le corps assourdi est son. Qu'est-ce que le silence?

Finalement, comme distances et comme moments, comme volonté de donner forme à l'expérience, il y a les silences de ce texte.



## BIBLIOGRAPHIE

- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre national de la danse.
- Bernard, M. (2011). *Généalogie du jugement artistique suivi de Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*. Paris : Beauchesne.
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : O. Jacob.
- Després, A. (2000). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses.
- Groce, N. E. (1985). *Everyone Here Spoke Sign Language: Hereditary Deafness on Martha's Vineyard*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sacks, O. (1989). *Seeing Voices : A Journey Into the World of the Deaf*. Berkeley: University of California Press.
- Szendy, P. (2001). *Écoute : une histoire de nos oreilles*. Paris : Éditions de Minuit.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence : Towards a Philosophy of Sound Art*. New York : Continuum.