

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRITURE SENSORIELLE : L'IMAGINAIRE DANISSIEN, UN VACILLEMENT
CORPOREL

MÉMOIRE CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR

GENEVIÈVE GAGNÉ

SEPTEMBRE 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 remercie mes deux directrices de recherche Marie-Christine Lesage et Johanna Bienaise. Merci de m'avoir accompagné dans ce projet. Et surtout merci pour votre précieuse écoute.

Entrelacement n'aurait pu voir le jour sans l'aide créative d'une merveilleuse équipe. Alice Jean, Julien Derrajd, Mathieu Lepage, merci d'avoir embarqué à bord de mon navire. Votre dévouement m'a permis d'aller vers de nouveaux horizons que je croyais inaccessibles. Emmanuelle Jetté, merci pour ta bienveillance. Étienne René Contant, Gaspard Philipe, Jonathan Girard, vos idées ont enjolivé le gréement de cet essai comme nul autre ne sait le faire. Catherine Ste-Marie, Noémie Roy, vos manoeuvres ont rythmé la croisière. Une traversée frénétique et ô combien lumineuse!

Merci à mes camarades de la maîtrise. Jonathan Girard, Pierre-Olivier Gaumont, Guillaume Deman, Myriam Stéphanie P.-Lambert, vous avez rendu mon parcours académique des plus stimulants.

Merci aux merveilleux membres du personnel et professeur de l'École supérieure de théâtre.

Merci à Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault du Département de danse.

Un merci tout particulier au groupe de recherche *Poésie en scène*. Francine Alepin, Marc-André Brouillette, Manon Levac et Natalie Zoey Gauld, vous avez enrichi mon parcours.

Et plus intimement, à mes parents et ami-e-s pour leur soutien et leur encouragement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	VI
RÉSUMÉ	VII
INTRODUCTION	2
CHAPITRE 1 APPROCHES DRAMATURGIQUES	9
1.1 Approche(s) dramaturgique(s).....	9
1.1.1 La collaboration avec une dramaturge.....	13
1.2 Dramaturgie textuelle.....	15
1.2.1 Temporalités entremêlées.....	18
1.2.2 Dynamique poétique.....	22
1.2.3 <i>Je Ne</i> , poésie et danse.....	25
1.3 Dramaturgie performative	30
1.3.1 La résonance des corps : au-delà de la figuration.....	31
1.3.2 Dramaturgie processuelle.....	34
CHAPITRE 2 MISE EN PLACE DU PARCOURS EXPLORATOIRE	36
2.1 Approche méthodologique : survol d'un processus.....	36
2.2 Outils de production de données.....	42
2.3 L'OAM : observation et analyse du mouvement dansé.....	46
2.3.1 Décrire la singularité d'un mouvement.....	49
2.3.2 Modulation et manipulation d'un outil d'analyse.....	50
2.3.2.1 Processus d'analyse et de composition.....	51

CHAPITRE 3 COMPRÉHENSION DES DÉCOUVERTES : ARTICULATION DU CHEMINEMENT	55
3.1 Ponctuation, trou et respiration chez l'interprète.....	55
3.2 Variations	57
3.2.1 Variations rythmiques.....	57
3.2.2 Variations physiques.....	59
3.2.3 Danseurs : capteurs d'énergies poétiques.....	61
3.2.3.1 Matériel gestuel varié.....	62
3.2.3.2 Resserrement.....	65
3.2.4 Tonicité.....	67
3.3 <i>Entrelacement</i> : élaboration d'une dramaturgie.....	68
3.3.1 Esthétique de la juxtaposition.....	70
3.3.2 Mise en voix, mise en corps : différentes modalités.....	72
3.3.2.1 Approche physique du jeu de l'acteur.....	72
3.3.2.2 Danseurs parlants.....	74
3.3.3 Tableaux : fluctuation gestuelle et verbale.....	76
3.3.3.1 Canevas malléable : entre liberté et contrainte.....	77
3.4 Double mouvement	78
3.5 Retour sur le passage de <i>Je Ne</i> à la scène.....	79
CONCLUSION.....	81
ANNEXE A <i>STORY-BOARD</i>	87
ANNEXE B EXTRAITS DE MES RÉCITS DE PRATIQUE.....	97
ANNEXE C CERTIFICAT ÉTHIQUE.....	100
ANNEXE D EXTRAIT DE JOURNAL D'ALICE JEAN.....	101
ANNEXE E GLOSSAIRE DE L'OAM.....	102
ANNEXE F ANALYSES DU MOUVEMENT.....	105
ANNEXE G RÉSUMÉ DU 2 ^E LABORATOIRE.....	112
ANNEXE H RÉSUMÉ DU 3 ^E LABORATOIRE.....	113

ANNEXE I GRILLE.....	114
ANNEXE J PHOTOS D'ENTRELACEMENT.....	116
BIBLIOGRAPHIE.....	122

LISTE DES FIGURES

Fig. 1 - Ligne de temps, extrait du journal de bord, 22 janvier 2019.....	20
Fig. 2 - Extrait du journal de bord, 19 février 2019.....	45
Fig. 3 - Diagramme de l'OAM, version de 2018	48
Fig. 4 - Extrait de journal de bord, 18 février 2019.....	51
Fig. 5 - Extrait de journal de bord, 1 ^{er} février 2019.....	56
Fig. 6 - Extrait de journal de bord, 1 ^{er} février 2019.....	59
Fig. 7 - Extrait du journal de bord, 1 ^{er} février 2019.....	60
Fig. 8 - Extrait du journal de bord, 1 ^{er} février 2019.....	60
Fig. 9 - Extrait du journal de bord, 1 ^{er} février 2019.....	75

RÉSUMÉ

Ce mémoire témoigne du passage à la scène du poème dramatique de Daniel Danis, *Je Ne*, par l'entremise d'une approche sensible par le corps. Étant donné la richesse imaginaire de la langue danissienne qui sollicite tous nos sens, le texte a été abordé par une approche corporelle. La notion de « dansité » d'Alice Godfroy, qui traite du lien invisible qui unit corps et langage, a été non seulement un levier réflexif, mais également un point d'ancrage pour fouiller la sensorialité de cette écriture poétique. Épousant une démarche heuristique, cette recherche-crédation avait comme visées le développement et la compréhension de procédés dansés pour mettre en scène une partition théâtrale avec un acteur et deux danseurs. Afin d'atteindre cet objectif, deux approches dramaturgiques ont été employées : l'une conceptuelle et l'autre processuelle. Quelques concepts issus de l'analyse poétique et de l'analyse du mouvement ont été utilisés pour mieux cerner le poème dramatique et sa possible mise en scène. En cherchant kinesthésiquement les mouvements de cette langue, les exercices en studio ont mis en relief la possibilité d'entrecroiser texte et corps. Le système de l'OAM (observation et analyse du mouvement dansé) a été utilisé pour décrire la singularité du mouvement chez les interprètes et à construire les séquences dansées qui ficellent la création *Entrelacement* issue de cette recherche. Par un travail de juxtaposition, *Je Ne* s'est harmonisé à une logique de mouvement. La langue danissienne convoque une lecture créative. Cette étude prend le parti voulant que l'apparition de corps dansants dans l'espace scénique renouvelle notre compréhension du récit et l'ouvre à plusieurs interprétations.

Mots clés : corps, mouvement, poème dramatique, *dansité*, approches dramaturgiques, système de l'OAM.

INTRODUCTION

Ayant cumulé diverses formations en jeu et en mouvement, j'accorde un grand intérêt à la dramaturgie du corps et aux projets qui allient danse et théâtre. Je me questionne plus particulièrement sur la présence corporelle de l'acteur et sur le recours à la danse dans la mise en scène théâtrale. Je suis à la recherche d'écritures scéniques qui mettent en jeu le travail corporel, et de textes qui abordent des enjeux reliés au corps. Il faut dire que ma formation à l'École de mime Omnibus¹ a modifié mon approche du texte dramatique. Rapidement, j'ai réalisé qu'il était possible de rendre l'interprétation d'un texte dramatique et poétique plus organique que cérébrale. Trouver le chemin sensoriel par lequel le texte peut s'incarner chez le comédien m'a immédiatement captivé et cette fascination ne m'a pas quitté depuis.

Par amour de l'apprentissage et de la découverte, j'ai fait le choix de poursuivre mes études aux cycles supérieurs. J'ai eu envie d'explorer une écriture poétique et de travailler avec des artistes issus de différentes disciplines afin d'intégrer un travail sensible du corps dans ma démarche artistique de mise en scène. Johanna Bienaise expose adéquatement l'envie qui m'a avivée en débutant la maîtrise. J'ai eu besoin de renouveler mon regard, de partager des connaissances liées à mon champ d'expertise.

Il y a un désir, celui de travailler avec l'autre parce que sa pratique résonne avec la nôtre ou bien la questionne, celui de sortir de son territoire pour en explorer un différent qui inspire et fascine. Il y a un désir de partager une pratique afin de se libérer de ses obsessions ou de les aborder autrement, en changeant son point de vue, en découvrant de nouveaux outils. (Bienaise, 2016, p. 93)

¹ <https://www.mimeomnibus.qc.ca/ecole>

Dans un entretien avec Johanna Bienaise, le metteur en scène Jérémie Niel raconte les acquis que la collaboration chorégraphique lui ont permis d'acquérir.

Cette idée de la page blanche qui existe en danse, qui n'existe pas toujours en théâtre, mais aussi cette capacité à casser des conventions qui ont été établies, à créer des ruptures, sans en avoir peur, à partir de chose qui n'a pas nécessairement de sens dramaturgique [...] ce sont des choses que je n'ai pas l'habitude de faire. (Niel, 2016, cité dans Bienaise, 2016, p. 94)

En tant qu'artiste, il faut repousser les limites de ses connaissances et de sa pratique. Accueillir l'incertitude exige de l'audace.

Au sein de la galaxie théâtrale, une étoile filante a accroché mon regard : *Je Ne de La trilogie des flous*² de Daniel Danis³. Semblable à la poésie, la langue de Danis provoque des allées et venues d'associations sensibles. J'ai été bouleversée par *Je Ne*, par le réseau d'images et de signes qu'il tisse. La lecture de la pièce a provoqué en moi une forte réaction sensorielle et émotive. De là est née l'intuition qu'il était possible de transformer cette matière textuelle en matière corporelle. Ce mémoire vise donc la compréhension et le développement d'un procédé pour mettre en scène *Je Ne*.

Ce texte bref présente une écriture fuyante. Rien n'est exprimé, voire évoqué, au sens littéral. Comme l'exprime Marie-Christine Lesage, « Daniel Danis s'éloigne du récit dramatique pour privilégier une écriture dense, imagée et trouée par des points de

² La *Trilogie des flous* a été élaborée dans le cadre de laboratoires multidisciplinaires développés en France. C'est par la suite que l'écrivain de plateau va revenir à Montréal en 2008 présenter à l'Usine C cette *Trilogie*. Avec la création de ce spectacle, Daniel Danis explore entre autres les liens entre art et technologie. À partir d'éléments hétérogènes composés d'images, de sons, de mouvements et de gestes, l'artiste interdisciplinaire met de l'avant une écriture scénique, dont la trame écrite n'est qu'un des paramètres du dispositif scénique.

³ Les années 2000 sont une période charnière sur le plan esthétique pour Daniel Danis. En explorant des avenues différentes de son écriture dramatique, il visite les nouvelles technologies, fouille l'écriture de plateau, interroge les dimensions de l'espace. Il entame une recherche théâtrale qui l'éloigne des sentiers battus. Il examine de nouvelles méthodes d'écriture et tend vers des formes innovatrices et déconcertantes. L'on voit émerger chez l'auteur québécois des compositions à la fois minimalistes et complexes, qui catapultent le lecteur sur différentes avenues.

suspension qui amputent les mots de leurs syllabes en laissant les phrases incomplètes » (Lesage, 2014, p. 106). En plus d'être structuré comme un poème, ce texte est construit sur l'indicible, le vide et la suspension.

Je noir endormi dur heurté
 Crash ... corps sur pierre lacérée, ... oreille l... pluie.
 Je ... réveille suffoque
 poitrine tête renvers... ciel éclaté. (Danis, 2010, p.14)

Daniel Danis joue avec les mots, construit des ensembles, crée des néologismes. Et l'histoire nous glisse entre les mains, comme des perles qui roulent au sol. En recourant à l'image, il met les mots en mouvements. Conséquemment, le lecteur perd ses repères logiques et plonge dans une forme d'errance. Certaines écritures contemporaines nous lancent des défis. Comme le mentionne Danan, « ces textes, qui se situent dans la lignée müllérienne [...] n'appartiennent plus à la catégorie du dramatique, tout en étant écrits pour le théâtre. Ce sont des textes-matériaux, imposant un tout autre support entre texte et mise en scène. » (Danan, 2010, p.28) Même si cette trilogie est écrite pour être mise en scène, elle fait « sauter toute structure interne qui convoquerait la « pièce de théâtre » (Danan, 2010, p.28). Sophie Guhéry (2004), dans un article intitulé *La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle*, a développé l'idée selon laquelle la danse est à la source d'une nouvelle théâtralité. Elle souligne le fait qu'il faut s'intéresser davantage à la dimension physique de la scène. En lisant *La trilogie des flous*, je me suis posé une question semblable : qu'est-ce que la danse peut ouvrir de ce poème dramatique et comment pourrait-elle faire naître une autre théâtralité ? Par conséquent, j'ai souhaité aborder ce poème écrit pour la scène comme un matériau scénique et rêver à partir de lui. Étant donné la langue imagée et le caractère inachevé de l'écriture, qui permettent d'ouvrir sur une multitude d'imaginaires possibles, il m'a semblé que le corps était la clé grâce à laquelle l'on pouvait faire vivre ce poème dramatique.

Dans *Prendre corps et langage, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Alice Godfroy (2015) étudie ce que partage la poésie avec la danse. En observant les fondations de leur liaison (le *danser et l'écrire*), elle articule l'idée que face à un poème ou à une partition chorégraphique, le corps voyage de la même manière. Elle nomme ce phénomène *dansité* : celui-ci « traduit le caractère dansant d'une écriture à l'endroit où il se manifeste des formes de densification du corps, et sert en cela à ce que nous appelons communément « mouvement d'un texte ». » (Godfroy, 2015, p.11) En remontant jusqu'aux sources de leurs mécanismes d'écriture, elle veut démontrer que le corps dansant et le corps écrivant « engagent toute leur motricité et partagent le même souci qualitatif à l'égard de leurs pré-gestes » (2015, p.262). À l'inverse des approches intellectualistes, elle propose une lecture de la poésie par le corps. Dans le cadre d'une table ronde animée par Martin Faucher lors de l'édition 2011 du *Festival TransAmériques*, Daniel Danis exprimait le fait que sa langue poétique est occasionnée par des « effets viscéraux » que lui procure l'écriture. S'il ne voit pas, s'il ne sent pas, ou encore s'il n'arrive pas à toucher les mots qu'il utilise, il ne peut pas les poser sur papier. Les tensions corporelles de l'écrivain apparaissent donc dans le muet du texte. Dès lors, il m'est apparu intéressant d'envisager une interprétation du texte où le corps et la voix s'entrelacent.

En lisant sur le concept de *dansité*, j'en suis venue à me poser cette question : du mouvement de *Je Ne* au mouvement du corps, quelle(s) stratégie(s) entreprendre pour entrelacer la langue poétique de Danis à celle du corps ? Afin d'aborder cette écriture comme une danse, j'ai travaillé la mise en scène de *Je Ne* à partir du corps. L'entreprise de mon mémoire est l'exploration corporelle de ce texte avec des danseurs et un acteur.

L'utilisation de la littérature, de la poésie et de la philosophie est présente dans l'univers de la danse. Dans la sphère québécoise, l'on observe de plus en plus de productions chorégraphiques où ces deux formes s'embrassent mutuellement. À cet

égard, les pièces verbales et en mouvements de Mélanie Demers (*Animal triste*⁴), d'Estelle Clareton et d'Olivier Kemeid (*Sous la nuit solitaire*⁵) m'interpellent quant aux modalités travaillées. Toutes deux ont puisé leurs inspirations dans un texte : l'une dans le livre d'Harari, *Sapiens : une brève histoire de l'humanité*, et l'autre dans la *Divine Comédie* de Dante et les gravures de Gustave Doré. Mon expérience de spectatrice a perçu quelques singularités au sein de ces deux œuvres. Le tissu chorégraphique incarne, personnifie la matière textuelle. Néanmoins, chacune d'entre elles se distingue quant aux rapports texte, voix et mouvement.

Dans *Sous la nuit solitaire*, la mise en scène de Kemeid et de Clareton est une chorégraphie silencieuse. Le mouvement dansé illustre la descente aux enfers. Des extraits du poème dantesque sont projetés sur la scène. Conséquemment, ce choix crée un effet de narratologie. Comme l'exprime le dramaturge Alain Neddham dans un article traitant du texte comme point de départ chorégraphique (Neddham, 1997), deux univers cohabitent parallèlement. Il se produit entre la trame textuelle et corporelle un jeu de correspondances. Dans *Animal triste*, la chorégraphie est dans l'ensemble silencieuse, mais à quelques reprises, nous entendons vocalement des extraits de l'œuvre littéraire, car les danseurs parlent.

Parallèlement, la scène théâtrale accueille elle aussi des objets pluriformes. Je pense ici à *Hidden Paradise*⁶ : une œuvre limite où le texte entre en relation avec un dispositif scénique qui inclut du mouvement. Alix Dufresne et Marc Béland mettent en corps et en mots une entrevue avec le philosophe québécois Alain Deneault sur les paradis fiscaux tenue sur les ondes de Radio-Canada. Ils ont utilisé ce texte, cet entretien,

⁴ Date de création : 2016. Spectacle présenté à l'Agora de la danse avec Marc Boivin, Riley Sims, Francis Ducharme et Chi Long.

⁵ Date de création : 2017. Spectacle présenté au Théâtre du Quat'Sous avec Larissa Corriveau, Renaud Lacelle-Bourdon, Esther Rousseau-Morin, Nicolas Patry, Ève Pressault, Éric Robidoux et Mark Eden-Towle

⁶ Spectacle présenté au Théâtre du Quat'Sous avec Alix Dufresne et Marc Béland.

comme tremplin dans leur création. L'objet scénique fonctionne sous forme de répétition, de variations. Par un travail de corps et de vocalisation du texte, ils ont transformé, sous différentes modalités, l'entretien radiophonique : soit que le texte est récité par cœur par les interprètes, soit qu'il est présent par un enregistrement audio. Les trames vocales et corporelles défilent simultanément. À l'inverse de Demers et de Clareton, les artistes se concentrent sur un corps gymnastique. Les créateurs évacuent l'aspect grandiose du geste. Le corps est ludique, clownesque. Il garde son aspect candide, d'où l'effet comique. En contrastant le propos par une trame corporelle, ils pointent l'absurdité des autorités fédérales à tolérer l'évitement fiscal.

L'esthétique de la juxtaposition, le frottement des mots et de la danse présente dans ces œuvres, m'ont particulièrement happée. Dans *Sous la nuit solitaire*, le travail de juxtaposition se produit par écho. Une distanciation se crée entre les référents du texte et les corps dansants, car les phrases dansées se développent parallèlement à une trame écrite qui apparaît sur la scène sporadiquement. Dans *Animal Triste*, les danseurs s'exécutent et parlent à quelques reprises. La modalité choisie enlace voix et corps. Il en va de même pour *Hidden Paradise* concernant le sujet dansant et parlant.

J'avoue mon enthousiasme à l'égard des œuvres qui sont marquées par un rapport entre texte et danse, où un langage chorégraphique est né d'une partition écrite. Pour chacun de ces artistes, le texte et le mouvement sont apparus comme une source maîtresse à la création de leurs œuvres. Celles-ci m'interpellent quant à ma propre démarche de recherche-crédation. En réfléchissant à ces spectacles, il m'est apparu possible d'effectuer un travail semblable avec le texte de Danis, de juxtaposer sur une même scène la voix et le mouvement : l'acteur restant le garant du texte et les danseurs les garants du mouvement.

Ce mémoire reconstitue donc le parcours que j'ai effectué dans le cadre de ma recherche-crédation. Mon projet vise à orchestrer une forme qui mélange danse et

théâtralité, ancrée dans les sensations inscrites dans le poème dramatique de Danis. Mettre à la scène ce texte a été un défi. Pour incarner ce texte à la scène, j'ai dû découvrir les aspects somatiques et affectifs que cette plume camoufle.

Le premier chapitre présente les deux approches dramaturgiques utilisées dans ma recherche-crédation. J'ai effectué une analyse dramaturgique textuelle de *Je Ne* pour faire ressortir les couleurs de la langue danissienne et mieux comprendre les enjeux sous-jacents au travail de ce texte en particulier. Dans une approche interdisciplinaire, entre théâtralité, danse et poème, je poursuis ma réflexion en mobilisant certains concepts issus de l'analyse poétique et de l'analyse du mouvement. Ceux-ci m'auront permis d'approcher autrement le texte de Danis. J'aborde la dramaturgie du point de vue performatif.

Le deuxième chapitre présente les avenues méthodologiques que j'ai empruntées. Cette partie se consacre aussi à déployer le système de l'OAM⁷ (observation-analyse du mouvement). N'étant pas chorégraphe de formation, j'ai dû acquérir des outils pour travailler ma question de recherche. Les stages d'observation en danse se révélant insuffisants, j'ai suivi un cours de deuxième cycle au Département de danse qui m'a introduit au système de l'OAM. J'ai découvert un instrument très utile. Il m'a outillée sur la façon de travailler avec des danseurs et a complété mes analyses du mouvement.

Finalement, le troisième chapitre se penche sur mon cheminement, sur le processus créatif d'*Entrelacement*. De la phase d'exploration à la phase de construction, il met en lumière les moments notables du processus, en répondant à mes questions de recherche. J'explique les qualités corporelles que *Je Ne* a produit dans le corps des interprètes et je révèle des données observées et analysées dans mes laboratoires d'exploration.

⁷ Les conceptrices de l'OAM sont Geneviève Dussault, Catherine Ferri et Nicole Harbonnier.

CHAPITRE 1

APPROCHES DRAMATURGIQUES

Mon travail de recherche-création vise à creuser le poème dramatique de Daniel Danis. J'ai pressenti que je devais faire danser cette partition écrite. Comme si l'interprétation de ce texte ne pouvait se produire sans qu'elle passe par le mouvement. Afin de forger ma pensée sur le texte en amont des cycles exploratoires en studio, j'ai sillonné deux types de dramaturgie, ce qui m'a permis de naviguer entre quête de sens et composition : la première a été une dramaturgie textuelle, la deuxième a été une dramaturgie performative.

1.1 Approche(s) dramaturgique(s)

Les nouvelles formes d'écriture th atrale nous appellent à réfléchir différemment leur passage à la scène. Dans son ouvrage *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Joseph Danan (2010) retrace l'évolution de la dramaturgie dans la théorie et la pratique au théatre. Il s'interroge quant au statut du texte dans un environnement où la mise en scène d'une œuvre dramatique préalablement écrite ne constitue plus la norme. Il démontre qu'il n'est plus possible de la définir dans un rapport binaire, soit au sens 1 (l'auteur dramatique : la notion de dramaturgie est analogue à l'interprétation et à l'écriture des textes th atraux) et au sens 2 (le mouvement du sens, l'écriture scénique). Dans le premier sens, la dramaturgie est l'art de la composition dramatique. Dans le deuxième sens, la dramaturgie pense les conditions du passage à la scène d'un texte de théatre. C'est considérer la représentation non plus comme la transcription d'un texte en langage scénique, mais comme l'av nement même du texte par sa mise en scène.

Il y a aujourd'hui une crise évidente de la dramaturgie dans son premier sens – crise que Hans-Ties Lehmann radicalise lorsqu'il parle du « théâtre postdramatique ». L'actualité montre qu'une bonne partie du théâtre que l'on peut voir échappe, en partie ou en tout, à la dramaturgie de type 1 et ne prend plus appui sur une pièce écrite en fonction d'une dramaturgie traditionnelle, une dramaturgie « dramatique ». (Danan, 2005, p. 619)

Aujourd'hui, l'art de la composition dramaturgique et scénique s'exécute en faisant appel à différentes disciplines.

C'est une chose désormais acquise, que le texte n'est qu'un élément dans la « polyphonie » du spectacle. Il n'est donc pas question de relustrer une vieille notion. Qu'il y ait une dramaturgie de la lumière, du son, du jeu, de la vidéo, etc., c'est une chose acquise aussi ; et les grands scénographes comme les grands costumiers ont une pensée dramaturgique qui leur est propre. (Danan, 2010, p. 30)

Comme l'explique l'auteur, ce changement de paradigme trace le chemin à une vision de la dramaturgie qui n'est plus axée uniquement sur le texte. Il n'est plus possible de la loger sous une formule cadencée, car les méthodes actuelles de la dramaturgie sont en mutation. Dans ce contexte, mon approche dramaturgique a fusionné deux attitudes : l'une d'elles se qualifie de conceptuelle et l'autre à *caractère de processus*⁸ (se construisant dans la durée).

La première attitude vient de la tradition allemande. Elle consiste à ce qu'une conceptualisation du projet soit effectuée en amont du travail en studio, car le texte est présent dès le départ. Guy Cools décrit ce type de dramaturgie comme celle où l'on prédétermine la conceptualisation de notre lecture. « La période de répétition est alors consacrée à la recherche de signes théâtraux à ce concept, qui demeure a priori

⁸ Expression de Marianne Van Kerkhoven (cité dans Cools, 2005, p. 90), en parlant d'une approche de la dramaturgie en danse.

et a posteriori la pierre de touche de tout « sens » (Cools, 2005, p. 89). En d'autres mots, la metteuse en scène trace un squelette dramaturgique (pose sur papier ses idées conceptuelles), et par la suite, la mise en scène va le développer. Ainsi, le dramaturge et le metteur en scène vont explorer différents moyens performatifs et scéniques pour traduire leurs interprétations du texte. Le texte de théâtre présente des caractéristiques qui lui sont propres. Dans ce cas-ci, l'activité dramaturgique anticipe la forme scénique que va prendre l'œuvre écrite. En effectuant des choix, la metteuse en scène cherche à figurer scéniquement la fable choisie. Je tiens à préciser que le sens du travail ne vise pas une fidélité au texte. Tout projet appelle une réinterprétation voire une déconstruction. Une même pièce de théâtre peut être travaillée d'une multitude de façons.

Singulière, la deuxième attitude consiste à mettre à profit son intuition, à être empathique à l'environnement qui nous entoure et aux différents éléments qui le fonde. Celle-ci a été largement développée dans le champ chorégraphique et dans celui du théâtre de création. En effet, dans ces domaines, la principale fonction du dramaturge s'harmonise à un « art du regard » (Danan, 2010, p. 30). Nul doute, le mouvement est une expérience vécue : il implique des sensations, des intentions. Qu'est-ce que raconte le geste ? Qu'est-ce que révèle cet enchaînement de partitions physiques ? Particulièrement en danse, la dramaturge, comme la metteuse en scène, doit être à l'écoute des corps et de leurs intuitions créatives. Soucieux de cerner des signes qui révèlent l'existence d'une chose, le regard suit patiemment le processus de répétition. Ce sont entre autres ses observations qui serviront à structurer les intuitions de l'artiste, de ses collaborateurs, à façonner une dramaturgie. Parlant du chorégraphe, la dramaturge Marianne Van Kerkhoven raconte :

[...] pendant le processus de répétition, il/elle observe comment ces matériaux se comportent et se développent ; c'est seulement à la fin de ce processus qu'apparaît lentement un concept, une structure, une forme

plus ou moins définie ; cette structure finale n'est pas connue dès le début. (Van Kerkhoven, 1997, cité dans Cools, 2005, p. 90)

À l'inverse d'une attitude conceptuelle, Guy Cools ajoute :

Cette approche tente d'être patiente et de suivre ce qui se produit au cours du processus de répétition et en découle, plutôt que le prédéterminer ou de le devancer. Elle s'applique particulièrement bien à la danse ou il n'y a généralement pas de texte préexistant et/ou le texte du spectacle s'écrit avec et sur les corps des danseurs. (Cools, 2005, p. 95)

Dans le champ chorégraphique, la dramaturgie se construit donc subtilement à partir des explorations des danseurs. Comme la représentation d'une pièce de théâtre, un assemblage de codes et de signes compose l'œuvre chorégraphique. Joseph Danan indique : « ce que l'on appellera alors dramaturgie travaille à même les corps et à partir d'eux, dans la même défiance à l'égard de la globalisation du sens que nous adoptions à propos du travail de la dramaturgie 2 (son passage) » (Danan, 2010, p. 61).

Travailler intuitivement, procéder par collage, voilà une parole qui fait écho à mon processus de création. Pour reprendre les mots de Van Kerkhoven :

Aujourd'hui, la dramaturgie consiste notamment à déplier les pièces d'un puzzle, à apprendre à manier la complexité. Ce maniement de la complexité demande un investissement de tous les sens et, par-dessus tout, une grande confiance dans les voies de l'intuition. (Van Kerkhoven, 1997, cité dans Cools, 2005, p. 94)

Mon projet exigeait de développer un langage théâtral et corporel. De ce fait, une nouvelle façon de penser et de faire devait se présenter à moi. Comment ai-je trouvé ma méthode dramaturgique ? J'ai pensé en termes d'interrelation l'alliage du poème dramatique et des corps dansants. J'ai orienté ma recherche-crédation en travaillant avec des gens issus d'une autre discipline : d'où l'intérêt de travailler avec des danseurs.

1.1. La collaboration avec une dramaturge

Le travail dramaturgique se renouvelle, se diversifie d'une création à l'autre. Comme l'exprime la dramaturge Jessie Mill,

Chaque projet de création, chaque production appellent sa propre méthode d'accompagnement, sa propre dramaturgie. La dramaturge, comme tous les autres artistes, doit trouver sa manière de mettre ses outils et son bagage intellectuel au service du chorégraphe et de cet objet vivant à inventer. (Mill, mis à jour le : 23/05/2019)

Conséquemment, les tâches du dramaturge sont prises dans un mouvement constant. Positionné entre le dedans et le dehors, il est à la fois spectateur et collaborateur dans l'acte de création. Observateur, il suit et participe à la fabrication d'une œuvre artistique. Comme l'indique la chorégraphe et dramaturge Bojana Cvejic, le dramaturge est un collaborateur très particulier.

Il est l'ami le plus proche du chorégraphe dans la production d'un problème, un ami qui encourage l'expérimentation et décourage la complaisance. Le dramaturge est là pour s'assurer que le processus créatif ne fait pas de compromis au détriment de l'expérimentation. Ce qui fait de lui un ami, c'est sa proximité : il est dans, mais également sous le drame des idées (ce qui ne s'accompagne pas toujours de compréhension). (Cvejic, mis à jour le : 01/06/2016)

À ce propos, j'ai travaillé avec une conseillère dramaturgique. Emmanuelle Jetté⁹ a été une complice de première ligne¹⁰. Au-delà d'une présence précieuse, ses

⁹ Emmanuelle Jetté a complété un baccalauréat en Études théâtrales à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Elle complète présentement une maîtrise en théâtre. Elle travaille actuellement comme dramaturge indépendante ainsi que comme assistante aux Cliniques dramaturgiques du Festival TransAmériques.

¹⁰ Emmanuelle Jetté et moi avons complété quelques cours ensemble durant notre baccalauréat en art dramatique. Au fil des sessions, une complicité artistique et amicale s'est ficelée entre elle et moi. Ensemble, nous aimons confronter nos imaginaires. Bienveillante, Emmanuelle n'a pas peur de bousculer un artiste dans ses certitudes.

observations sur le texte dramatique et le travail en laboratoire ont été très bénéfiques au projet. En actualisant toujours son regard, ses commentaires ont fécondé nos réflexions. Identique aux propos de Cvejic, il s'est ficelé entre elle et moi une relation égalitaire. « Le dramaturge et le chorégraphe établissent une relation d'égal à égal similaire à la relation de deux personnes ignorantes face à un livre qu'elles ne sauraient pas comment lire » (Cvejic, mis à jour le : 01/06/2016). Nous n'étions pas dans un rapport hiérarchique, d'où la richesse d'une telle collaboration.

Tout comme moi, Emmanuelle entretient une relation de proximité avec le texte, mais se permet aussi de bricoler à partir d'agents extérieurs. Elle cherche ailleurs des réponses, des inspirations. Elle a suivi mon travail dans toutes les étapes de la recherche (travail préparatoire, exploration en studio, répétition). Pendant les temps d'explorations, j'ai testé des idées, sondé des hypothèses. Je devais les mettre en jeu sur le plateau pour observer leur agencement. Son regard en laboratoire s'est particulièrement porté à lire le mouvement et les solutions scéniques que j'employais. Ensemble, nous avons souligné toutes les ouvertures de sens possibles. Ainsi, plusieurs réponses ont émergé de nos discussions qui avaient lieu avant, pendant et après les répétitions.

Comment fonctionnions-nous? Dans un cahier d'accompagnement, elle notait différentes informations : les activités réalisées dans la journée, les commentaires des participants, son opinion sur tel ou tel évènement, ses interrogations, etc. À chaque fin de rencontre, elle me remettait son carnet. Ainsi, le soir venu, je pouvais le consulter à tête reposée. Toutes mes prises de décisions ont préalablement été matière à discussion. Connaissant mes objectifs de recherche-crédation, il m'était nécessaire d'en discuter avec Emmanuelle, d'avoir son avis.

1.2 Dramaturgie textuelle

Hybride, *La Trilogie des flous* rompt avec la forme dialogique et fait une place importante au récit et à la poésie ¹¹. Composée de trois textes brefs, *Je Ne*, *Sommeil et Rouge* et *Reneiges*, ce triptyque se présente comme trois récits oniriques. Constitués de phrases trouées, ces poèmes dramatiques adoptent la structure du rêve, d'où les ellipses et l'économie de mots.

Langue non langue.

Rivière et boire.

L'eau étonnée observe l'aviateur
devenu mystérieusement femme.

Vient chez toi, me dit une vieille femme.

.... marché rosée parfumée Brume

Parler orchidée rire des couleurs. (Danis, 2010, p. 16-17)

De par sa dimension spéculative, la *Trilogie* est un lieu partagé entre écrivain et lecteur. Elle renouvelle l'appréhension que l'on a de l'action de lire. Daniel Danis lui-même nous indique en début de chapitre que c'est à nous, lecteurs, de compléter les trous¹² :

Les trois points de suspension : ponctuation qui suppose l'absence d'un seul mot. Plus de trois points de suspension : ponctuation qui signifie l'absence de plus d'un mot. Les mots en syllabes inscrits entre crochets peuvent être prononcés ou non. (Danis, 2010, p. 10)

¹¹ *Je Ne* se distingue de *Sommeil et Rouge* et *Reneiges*, car il s'éloigne du théâtre-récit. L'action dramatique est montrée et non narrée.

¹² « Trou », « blanc », « espace vide » et « vide langagier » sont des synonymes pour parler des points de suspension présents à l'intérieur du texte.

Dans son ouvrage *Enquête sur Hamlet : le dialogue de sourds*, Pierre Bayard (2002) exprime que la lecture n'est pas une activité passive. Elle « est doublée par une autre activité, présente aussi bien dans la simple lecture que dans la critique, que l'on pourrait qualifier, faute de mieux, de *travail de l'imagination* » (Bayard, 2002, p. 52). Il explique qu'il ne faut pas comprendre le texte général (soit le texte dans ce qu'il a de matériel) et le texte singulier (soit le texte tel qu'il est transformé par l'acte de lecture) comme une finalité. Même si deux lecteurs découvrent une même partition écrite, ils n'ont pas accès à la même chose, parce que chacun se construit sa propre histoire à partir de l'objet texte.

Un texte ne se réduit pas au texte seul. Il est aussi composé des produits de ce travail psychique que la lecture suscite et sans lequel il ne serait même pas lisible. Travail d'images, de mots, d'affects qui ne sont pas secondaires à la lecture, mais en forment l'essence même. (Bayard, 2002, p. 52)

Autrement dit, grâce à cette activité de complément, le lecteur, comme l'auditeur de *Je Ne réinterpréterait* le poème dramatique, tisserait du sens de ses variables, de façon logique, analogique ou métaphorique même si les phrases sont trouées.

La force de cette écriture dramatique réside dans son caractère inachevé, polysémique permettant au lecteur et au spectateur de s'immiscer dans le récit. Comme Cyrielle Dodet le met en lumière lorsqu'elle discute des béances narratives présentes dans *La trilogie des flous* :

L'écriture de *La trilogie des flous* présente des failles qui font percevoir de nombreuses matières. [...] La lecture proposée relève dès lors de rythmes et d'expériences différentes, car elles supposent d'être au moins en partie inventées par chaque lecteur. (Dodet, 2017, p. 37)

Ipsa facto, sa forme requiert une lecture créative. Par sa dimension trouée, la matière langagière est en mouvement : elle occasionne une perpétuelle circulation de signifiants. Comme une dictée de phrases trouées, le lecteur doit composer avec ces espaces vides. Cette écriture appelle à déplacer nos habitudes de lecture. Loin

d'être intellectif, l'auteur nous convoque à une expérience sensible. Au-delà d'une expérience langagière, l'auteur nous propose de jouer avec ces phrases, de les renverser, de les remodeler, selon nos propres perceptions et sensations.

Il n'est pas aisé de conclure catégoriquement ce que raconte précisément *Je Ne*, mais voici mon interprétation. Cette pièce raconte l'histoire d'un aviateur, militaire en Afghanistan. À la suite d'une chute de son avion, il atterrit au sol et perd connaissance. Le pilote de guerre fait dans son sommeil l'expérience d'une seconde vie. Dans une jungle peuplée d'une tribu qui l'accueille et le soigne, le protagoniste rêve qu'il renait dans le corps d'une femme. Durant sa syncope, il se métamorphose, vit une existence différente, avant de se réveiller et d'être sauvé par son armée.

Certes, diverses pistes d'interprétations sont possibles. Daniel Danis nous invite à remuer son poème dramatique, à voyager à l'intérieur de ses tableaux. Selon sa propre sensibilité, ce texte est pour le lecteur un champ de possibilités à explorer. Comme le lecteur de poésie, c'est nous qui activons les clefs du récit. Le lecteur doit accepter de s'égarer. Il doit se laisser prendre par *Je Ne*. Cette histoire n'a pas à être expliquée, mais vécue. Ce qui nous reste de cette expérience de lecture, ce sont davantage des sensations physiques, des impressions plutôt qu'un récit clair et limpide.

Afin de trouver les moyens performatifs et scéniques pour traduire ma vision de *Je Ne*, j'ai traversé différents niveaux d'analyse, soit textuel et conceptuel. J'ai entamé ma recherche par une analyse dramaturgique mettant en lumière les spécificités et la singularité de ce poème dramatique. Par la lecture et l'interprétation du texte, j'ai disséqué *Je Ne* pour en apprendre davantage sur son cadre spatiotemporel et sa mouvance poétique.

1.2.1 Temporalités entremêlées

La première fois que j'ai lu ce texte, un sentiment d'égarement m'a saisi. J'ai eu de la difficulté à rassembler les signes de l'espace et à comprendre les décalages temporels de *Je Ne*. Daniel Danis fait télescoper des temps différents qui relèvent du réel et du rêve. Conséquemment, cette caractéristique crée une complexité temporelle qui nous fait sortir d'un temps qui est associé à une situation qui se déroule de façon continue. Avec l'aide de mon alliée, Emmanuelle, j'en suis parvenue à démêler les temporalités de ce texte.

Je Ne s'éloigne du drame absolu tel que pensé par Peter Szondi (1956). Comme l'exprime Marianne Bouchardon, en discutant de sa *Théorie du drame moderne*, le drame est structuré par une « reproduction des relations interhumaines, dans un espace-temps absolu, par le biais du dialogue » (Bouchardon, 2005, p. 38). Cependant, ici, l'élément structurant de la communication est remis en question. *Je Ne* s'inscrit dans une forme monologique et ce monologue prend la forme d'un dialogue avec des destinataires absents. L'aviateur restitue des événements de son passé.

Le texte ne contient aucune didascalie. Néanmoins, il regorge de données spatiales. Il y a dans le discours de l'aviateur plusieurs informations qui nous renseignent sur l'espace référentiel. Comme dans un songe, l'esprit est fluide et ultra associatif. D'un tableau à l'autre, les actions se déroulent dans différents lieux. Ainsi, diverses coordonnées pouvant nous renseigner sont fournies dans le monologue.

Par ordre d'apparition dans le texte, voici le lexique utilisé : hôpital militaire, villes, forêts bombardées, frontière, montagne, Afghanistan, Pakistan, ciel azur, ruine ancienne, feuillage de la forêt, ciel éclaté, ruine, air humide, temple, enclos végétal, chambre végétale, rivière, eau, forêt, sentier, abri familial, village, chemin de terre

crayeuse, zone astrale, caillou, poussière crayeuse, ruine oubliée, chemin, feuilles, nuages, nature, ciel, temple oublié, cités de Thèbes, eaux eschylennes, airs, feuillages, ruine, hôpital militaire, chambre, pierre, forêt, nuage, lune. En plus de nous indiquer l'endroit, l'espace géographique dans lequel l'action est située, ces informations participent à nourrir la dimension visuelle et sensorielle que déploie cette écriture. Au fil des lectures, en situant les événements les uns par rapport aux autres, Emmanuelle et moi en sommes venus à décortiquer la structure du récit.

Le cadre spatiotemporel de *Je Ne* se révèle insolite. Deux temporalités divisent le récit : le présent (l'aviateur à l'hôpital) et le passé (l'aviateur impliqué dans un conflit armé). En revanche, une particularité ingénieusement tissée par l'auteur brouille les pistes. Lorsque le protagoniste perd connaissance et qu'il rêve, l'aviateur semble traverser différents niveaux de souvenirs. C'est lors de ce constat que je me suis demandé : est-il possible que différents espaces-temps soient présents à l'intérieur du rêve ? À la manière de ce que suggère le concept d'*inception*, Danis insère dans l'espace-temps de la guerre (le passé), d'autres temporalités (le présent et le futur). Il travaille divers niveaux de temporalité à même une temporalité.

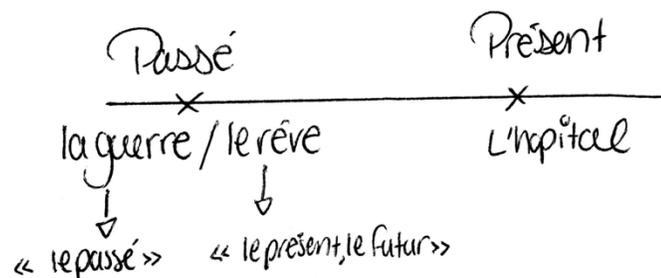


Fig. 1 - Ligne de temps, extrait du journal de bord, 22 janvier 2019

Mon hypothèse de lecture est que lorsque l'aviateur est à l'hôpital, nous sommes dans le présent. Lorsqu'il raconte sa mission militaire, nous sommes dans le passé. C'est

durant cet accident que graduellement l'aviateur traverse la frontière du réel et pénètre l'espace du rêve. À la suite de sa chute, l'on suppose que l'aviateur perd connaissance pendant quelques minutes. C'est à ce moment précis qu'il rêve. Ses péripéties, ses aventures dans le corps d'une femme, sont donc irréelles.

Différents espaces-temps morcellent l'espace du rêve. Tout d'abord, dans son rêve, le protagoniste est au présent, puis accède graduellement à différents futurs (saut dans le temps). Entre deux états de conscience, il va graduellement quitter son rêve et revenir à la réalité de la guerre qui se situe dans le passé. Quittant les événements du passé, l'aviateur revient au présent, à l'hôpital militaire. Mystérieuse, la finale ouvre à diverses interprétations. L'architecture trouée du texte nous laisse croire que l'espace du rêve s'étend à nouveau. La lecture terminée, on se demande : est-ce que toute cette histoire n'était qu'un songe ? De mon côté, c'est l'avenue que j'ai empruntée. Ce scénario est une possible éventualité et c'est au lecteur d'en juger. En dernier ressort, malgré les relectures, il faut accepter que cette histoire reste floue¹³.

Par ailleurs, dans le tableau cinq, des brèches du réel s'introduisent dans le rêve de l'aviateur. Ces « vraies voix » sont-elles réellement extérieures au rêve ou sont-elles produites par la rêverie ?

Montée de vraies voix dans l'air humide :

Ici, il est ici. Dans le temple oublié.
 Encore un pilleur de trésor.
 Non, un guerrier profondément blessé.
 Sa poitrine : des lèvres de plaie ouverte.
 Toi, va et rapporte du miel et du gras.
 Déshabillez-le, enlevez son casque.
 Aidez-moi à fabriquer un enclos de branches.
 Femme chamane, à toi la manœuvre désignée. (Danis, 2010, p. 13)

¹³ Pour faciliter la compréhension de mon interprétation de *Je Ne*, voir en annexe le *story-board* (Annexe A) que j'ai confectionné avec l'aide d'Emmanuelle.

Les tirets créent l'impression que des personnages s'ajoutent au récit. Or, Danis ne situe pas ces voix. Comme dans un rêve, elles semblent errantes. À aucun moment un dialogue ne s'entame avec elles. Je me suis demandé, doivent-elles être incarnées par l'aviateur ou non ? À nouveau, les modalités sont variables, mais il me semble qu'elles s'activent à travers lui.

Daniel Danis « détient la maîtrise du temps, des retours en arrière et des brusques sauts narratifs » (Ryngaert, 2014, p. 85). Ce n'est pas un texte qui nomme clairement les niveaux de réalités. Comme dans un songe, les espaces-temps s'entrecroisent. Sommes-nous dans un rêve ? Sommes-nous dans le réel ? L'aviateur circule d'un espace à un autre. La parole s'effrite et l'on ne saisit pas immédiatement tout ce qui se cache derrière ces trous. Comment représenter ces bonds dans le temps ? Qui parle ? Je devais trouver une solution scénique pour mettre en évidence les complexités dramaturgiques.

1.2.2 Dynamique poétique

On ne lit pas les poèmes dramatiques de Danis comme on lit une pièce de théâtre constituée de dialogues entre personnages. Le poème dramatique demande au lecteur de coopérer de façon créative au travail du sens. Reprenant les mots d'Isabelle Duval, « le poème suppose un mode de lecture inhabituel où, pour accéder au cœur du texte, on doit s'abandonner à son intuition, accepter que le sens se dévoile peu à peu et que certaines zones d'ombre subsistent même après plusieurs lectures. » (Duval et Turcotte, 2007, p. 62). Comme un mouvement de ressac, le lecteur doit plutôt se laisser emporter par les mots et traverser par les images.

Suis-je..... ne... une vie de pierre oubliée?
 un pensée mille hors de Paroles?
 Et un jour Par nuage Lune Pupilles ...latées
 fut (Danis, 2010, p. 21)

La poésie est un travail sur les mots, un art du langage. Elle explore toutes les ressources et vise à exprimer ou suggérer quelque chose, en jouant sur les sonorités, le rythme et la musicalité. En conséquence, une qualité poétique se dégage de l'écriture danissienne. Daniel Danis peint sur papier des paysages qui à la fois caressent et brutalisent notre esprit. Viscérale, son écriture interpelle tous nos sens. Elle convoque des sons, des odeurs, des saisissements. « La langue de l'auteur pétrie de corporéité vise le corps du lecteur et du spectateur » (Lesage, 2014, p. 103). En exploitant les ressources de la langue, Danis invente un langage où les mots ont plus d'un sens et de densité que dans leur usage habituel.

Comme la musique, la poésie est un langage construit. Je ne ferai pas dans l'analyse littéraire, mais la langue danissienne regorge d'harmonies musicales et d'images. En plus des récurrences lexicales, l'assonance¹⁴ et l'allitération¹⁵ sont des figures de style présentes à maintes reprises dans *Je Ne*. Par exemple, deux symétries rythmiques¹⁶ se retrouvent dans cette phrase : « **Femme chamane**, à toi la manœuvre désignée » (Danis, 2010, p. 15). De plus, il y a un jeu de sonorité avec la consonne **m** et la voyelle **a**. Parallèlement, je cerne des transformations phoniques dans le texte de Danis (glissement de graphies). À deux reprises, le mot **femme** est métamorphosé en allongeant la consonne **f** et **m** : « **fffemme** » (Danis, 2010, p. 16) : Danis triple deux lettres. Par conséquent, les consonnes appellent une prononciation allongée : à deux reprises, leur son s'allonge dans le même mot.

Comme l'exprime Cyrielle Dodet, « les dialogues entre la poésie et le théâtre sont croisés » ((Dodet, 2015, p. 17). Selon Marianne Bouchardon, le frottement entre texte dramatique et poème permet un renouvellement du genre théâtral avec l'émergence de ce qu'elle nomme le *théâtre-poésie* :

¹⁴ Répétition d'un son consonantique dans le même mot ou dans la même phrase.

¹⁵ Répétition d'un son vocalique dans le même mot ou dans la même phrase.

¹⁶ La lettre **e** dans femme se prononce comme un **a** : fām. Le phonème **ām** est doublé dans la phrase.

Le trait d'union de l'expression « théâtre-poésie » a vocation à préserver l'hésitation entre ce qui pourrait être l'invention d'un intergenre, d'une catégorie transversale issue d'une relation dialectique entre théâtre et poésie, et ce qui ferait signe, à l'inverse, vers le maintien d'une tension, c'est-à-dire d'un rapport dynamique entre l'une et l'autre de ces notions. (Bouchardon, 2005, p. 38)

Cette forme d'écriture, que Daniel Danis nomme poème dramatique, est centrée sur une voix, plus proche du sujet lyrique que du personnage de théâtre. Nicolas Diassinous décrit le poème dramatique comme un style théâtral où la pièce de théâtre « est conçu avant tout comme un texte et moins comme un spectacle, d'où la présence de la poésie dans le substantif et non dans l'adjectif. La pièce de théâtre est un texte, un poème » (Diassinous, 2015, cité dans Poésie en scène, 2015, p. 133). En s'ouvrant à la poésie, explique Bouchardon, l'écriture théâtrale passe d'un régime d'énonciation du sens au service du drame vers un régime agissant à titre de stimulateur sensoriel.

La parole cesse alors d'être conçue comme un moyen ou un instrument au service du drame pour en devenir l'enjeu et la matière même : c'est ce changement de statut de la parole que signe au théâtre le passage d'un régime dramatique à un régime poétique. (Bouchardon, 2005, p. 39)

Polysémique, le poème est une parole espacifiante. Il ne cherche pas à créer du sens, mais à être créateur d'espace. Comme la poésie, cette langue provoque des allées et venues d'associations sensorielles. Alice Godfroy souligne que l'espace d'une écriture poétique n'est pas visible, mais énergétique.

Il semblerait par conséquent que l'espace auquel tend la poésie, lorsqu'elle s'écrit et se vit, ne s'aborde pas en termes de visibilité, mais en termes d'énergétique et de ressenti, comme modulation gravitaire de notre relation au dehors. (Godfroy, 2015, p. 167)

Elle cible les diverses sensations physiques que peut créer un poème : vertige, lourdeur, sensation de vagues ou de sauts, tourbillon, etc. Malgré le sens véhiculé par les mots, une sensation physique peut s'activer lorsque le lecteur sillonne les vers : il est possible de ressentir que le temps se fige ou qu'il se dilate l'instant d'une seconde.

Semblable à l'expérience poétique, *Je Ne* tend vers un espace qui s'aborde en matière de ressenti. Les mots employés par l'auteur atteignent plusieurs thématiques : anatomie humaine, lieu dans l'espace, milieu terrestre (climat, eau, végétation), espèces d'animaux et d'insectes. Descriptifs et expressifs, ils accrochent le lecteur. Par leur abondance, ils suscitent diverses impressions perçues par les sens (vue, ouïe, odorat, gout et toucher). De cette perception liée aux sens, peut naître un état qui transporte, bouleverse.

Voici les champs lexicaux de mots-clés du texte que j'ai organisé.

Anatomie humaine : poitrine, os, larmes, corps, oreille, dos, peau, sang, veine, bras, cheveux, bouche, tête, cou, chevelure, visage féminin, frissons, voix, œil, lèvres, poitrine, plaie ouverte, salive, mains, langue, cordon, yeux, genou, pou, cœur, plaies enflées, visage pâle, pupilles.

Endroit dans l'espace : villes, forêts, frontière, Afghanistan, Pakistan, ruine ancienne, temple, zones astrales, cité de Thèbes, eaux eschyliennes.

Milieu terrestre : feuille, feuillage, pluie, neige, humide, miel, gras, lune, abri végétal, branches, enclos végétal, chaleur, chambre végétale, rivière, eau, bruine, orchidée, feux, nuit, soleil, rayons lumineux, sentier, terre, caillou, poussière, bassin, eau salée, nature, nuages, airs, pierre.

Espèces d'animaux et d'insectes : oiseau, têtes de singes, singe-homme, singe, éléphant, libellule, hibou.

Comme l'a exprimé Jean-Pierre Ryngaert, « il en découle l'impression qu'il s'agit d'une dramaturgie où les paroles s'échappent littéralement du corps, dont les membres mènent la danse et le conduisent là où il veut aller, avant même qu'une pensée ait pu précéder l'action » (Ryngaert, 2014, p. 87). Le lexique de ces catégories démontre une langue imagée qui éveille notre mémoire, suscite des associations, des sensations. À mon avis, cette langue est une matière fertile pour travailler avec le corps dansant.

1.2.3 *Je Ne*, poésie et danse

La lecture a les caractéristiques d'une rencontre amoureuse : le lecteur va à la rencontre de la page.

La figure du lecteur prend pour modèle celle de l'amant, ou tout aussi bien celle du *contacter*¹⁷. Comme lors d'une rencontre amoureuse, comme lors d'un duo de danse, l'un (ici le lecteur) ne vient pas désphériser l'autre (le texte), mais il participe au contraire au devenir-volume de leur espace commun et, en vertu de la réciprocité des gestes qui lui donne lieu, à son intensification. (Godfroy, 2015, p. 178)

L'écriture de Danis tend elle aussi vers une expérience d'altérité. Ainsi, par le biais de la langue, l'écrivain fait corps avec son futur lecteur. Autrement dit, Danis offre son poème pour que le lecteur s'y glisse à l'intérieur. La feuille se manifeste comme une surface de rencontre, comme un espace de circulation.

En fouillant dans les écrits, j'ai découvert une réflexion d'Alice Godfroy sur la *dansité* de l'écriture poétique, sur le lien invisible qui unit corps et langage.

¹⁷ Nom donné à la personne qui pratique le *contact improvisation*. Développée par Steve Paxton, elle est une forme de danse pratiquée en duo qui met l'accent sur le contact physique.

Dans *Prendre corps et langage, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Alice Godfroy (2015) étudie ce que partage la danse et la littérature. En postulant l'hypothèse qu'un poème prend forme comme le fait une danse, elle décide d'enquêter sur le phénomène poétique en fortifiant ces assises sur l'art chorégraphique. En faisant dialoguer ces deux arts, elle découvre un phénomène commun qu'elle va nommer *dansité* :

À savoir ce qui relève du principe d'émotion propre au danser et à l'écrire, et pointe une communauté de sentis internes qui désignent le mouvement des sensibilités premières du corps vécu, tel que le travaille le corps dansant, tel que le mobilise le « mouvement » de textes poétiques ». (Godfroy, 2015, p. 9)

Autrement dit, le poème ne danse pas, mais il détient une charge kinesthésique qui altère le corps du lecteur. Toute partition poétique écrite abrite une tension et c'est à la lecture de celle-ci que l'on ressent cette vibration. Aux yeux de la praticienne-chercheuse, « les poètes se muent en danseurs virtuels » (Godfroy, 2015, p. 11). Une infra-danse appuie le geste créateur. Les images et les sens que produit le mouvement jaillissent de l'intérieur du danseur. Comme celui-ci, quelque chose d'intérieur et d'imperceptible agit dans le corps du poète, donc dans sa langue.

En observant le corps dansant, Godfroy se donne comme défi de préciser le savoir-sentir du danseur : cibler les leviers expressifs. Elle part donc du corps dansant pour aller vers le poème et vice-versa. En s'appuyant sur la poétique du mouvement de Rudolf Laban, elle soulève trois dimensions à la *dansité* : la tonicité (l'espace du dedans), la gravité (l'espace du dehors) et la tactilité (l'entre-deux). Afin de démontrer que la poétisation d'une langue opère de la même manière qu'un corps dansant, elle structure sa réflexion en prenant exemple sur les œuvres d'Henri Michaux, de Paul Celan, d'André du Bouchet et de Bernard Noël.

Comme elle l'exprime, « un corps devient dansant à la manière qu'une langue devient poétique ». (Godfroy, 2015, p. 468). En examinant la poésie avec le regard du savoir chorégraphique, elle propose un abécédaire traitant du phénomène commun à ces deux arts et une grammaire de ses rythmes (dynamiques). Elle crée un glossaire pour dénicher le mouvement d'un texte. En résumé, en dépliant les dimensions de la *dansité*, elle justifie que le poème est une corporéité virtuelle et qu'il se ficèle entre l'artiste et son poème une relation d'intercorporéité. À sa façon, elle creuse le lien entre le langage et le corps.

Le caractère dansant d'une écriture (la *dansité*) se situe à l'extérieur de la phrase. C'est dans cet espace que se cachent les mouvements intérieurs du poète. Godfroy explique que l'infra du texte est empreint de kinesthésie et qu'il est comparable au silence du geste. Elles ne sont pas apparentes à l'œil nu, mais des lignes de force encerclent la langue. Comme le spectateur le ferait face à un spectacle de danse par empathie kinesthésique, le lecteur reçoit ce que le poème donne à sentir. Ce qui rejoint la pensée d'Henri Meschonnic selon un autre angle.

Meschonnic a développé une méthode qui transforme notre manière de lire la poésie, ou du moins en réoriente notre expérience. Il tente de circonscrire ce qui constitue la poésie. Pour ce faire, il avance l'idée que le poème est agissant, il fait. Comme Godfroy, il postule que la poésie a cette fonction de déjouer notre souffle : le poème « travaille l'air à la façon du corps dansant » (Godfroy, 2015, p. 225). En outre, le poème ne passe pas par l'explication ou par la compréhension, mais par sa forme. Il investit le mot comme la danse investit le geste. Contrairement à la parole usuelle, il n'a pas à informer, à ordonner.

Je suis donc obligé de dire que le poème fait quelque chose. Il fait quelque chose au langage, et à la poésie. Il fait quelque chose au sujet. Au sujet qui le compose, au sujet qui le lit. [...] En ce sens, ce qu'il fait n'a rien à voir avec la vérité, ni au sens logique, ni au sens éthique, ni au sens psychologique. C'est d'une autre

nature. L'invention d'un rapport à soi, aux autres, et au monde. (Meschonnic, 2011, p. 43)

Passant outre la compréhension et la logique, le poème se manifeste aux lecteurs en l'affectant. Peut-être qu'il fait quelque chose qui est d'abord perçu physiquement ? « Écrire un poème, c'est faire la vie. Lire un poème, c'est sentir la vie qui nous traverse et être transformé par lui » (Meschonnic, 2006, p. 12). La première fois que j'ai lu *Je Ne*, mon tonus musculaire s'est altéré : une sensation de flottement m'a envahie. La lecture m'a campé dans un état corporel que je n'ai pas l'habitude de ressentir en lisant une pièce de théâtre. Comme si une fusion s'opérait entre les mots de la page et moi : mon corps se réveillait, voyageait dans l'espace. La question de la respiration est importante ici. Les phrases sont concises et trouées de points de suspension, lesquels ont pour effet de ralentir, de suspendre, voire de stopper le rythme de lecture. Sans eux, le rythme de lecture serait plus rapide. Dans certains tableaux, les points de suspension abondent. Ce motif, sans cesse répété, rappelle une partition musicale, un rythme emprunté à une pratique massive de la répétition. Au point où cette langue opère chez le lecteur une transformation physique. La langue danissienne marque fortement la cadence de lecture et de ce fait, bouscule le geste respiratoire : elle malmène le tempo naturel du souffle. Les points de suspension engendrent un rythme singulier¹⁸.

À première vue, la ponctuation de *Je Ne* semble créer un rythme hachuré, syncopé : « un pensé mille horsde paroles ? » (Danis, 2010, p. 21), mais l'est-il réellement pour chacun des tableaux ? De toute évidence, c'est un enjeu lorsqu'on entame notre lecture : comment respirer ce texte ? Un foisonnement d'options rythmiques inonde *Je Ne*. Ce texte a plusieurs rythmes qu'il s'agit d'explorer.

¹⁸ À préciser que les mots entre crochets ont le même impact que les trous du texte.

Une corrélation se fait ici : tout comme la danse, la poésie chamboule le tempo naturel de la fonction respiratoire. En effet, chaque chorégraphie a sa partition de souffle. Pour renforcer cette idée, Laurence Louppe dégage elle aussi un lien entre phrasé et respiration :

Parallèlement aux articulations syntagmatiques de la langue, la chorégraphie fonctionne traditionnellement par « phrase ». Et la phrase, comme en littérature, comme en musique, se singularise par son « phrasé », c'est-à-dire par la qualité dynamique de sa ponctuation. Toutes les phrases prennent leur source et leur impulsion dans une « respiration », fût-elle effective ou transposée à travers un corps métaphorique : sens, rythme, découpage. Les valeurs pneumatiques, l'aspect mélodique du déroulement phrastique¹⁹ sont aussi importants dans les trois arts. (Louppe, 1998, p. 92)

L'art poétique est lui aussi un art de la respiration : il est « une partition invisible de souffles » (Godfroy, 2015, p. 226). Seulement, cette musicalité ne se lit pas, mais se ressent. Invisible à l'œil nu, une architecture rythmique se dissimule dans l'infra du texte. Ce n'est qu'en prêtant son souffle au poème qu'il jaillit, que le lecteur réussit à sentir les couloirs d'air camouflé entre les lignes. Écrire de la poésie, c'est d'une certaine façon coucher cette action physique sur papier. Le poète expire une parole et le lecteur l'inspire. Voilà pourquoi Godfroy dit d'un poème qu'il est le poumon *excorporé* du poète.

Et toute l'activité d'écriture devient l'occasion d'un transfert de souffle qui donne au poème procreation pneumatique. [...] Par quoi la page est investie comme ultime arbre pulmonaire. Le poème devenant une sorte de poumon excorporé, un prêtre-souffle que le poète expire et que son lecteur inspire. (Godfroy, 2015, p. 222)

De surcroît, en raison de sa ponctuation en suspension, chaque tableau possède une rythmique propre. Une *partition pneumatique* produit plusieurs effets sur la

¹⁹ Laurence Louppe utilise le mot phrastique en référence aux phrases de mouvements.

respiration : ralentir, couper, retenir, congestionner, alléger, etc. Par conséquent, ces vides langagiers saisissent le lecteur et l'entraînent dans une danse. En d'autres mots, l'acte de lecture ou d'énonciation altère notre motricité : elle produit des forces musculaires. Comme la gravité qui exerce une force de résistance, la langue danissienne altère notre état physique et sensoriel. Elle produit une poussée, une traction qui provoque le déplacement, la rotation du corps. Par conséquent, qu'est-ce que produit la phrase chez celui qui émet et celui qui prête l'oreille ? Ce texte ne vibre pas uniformément d'un sujet à l'autre.

À la suite de ces lectures, j'ai eu l'intuition qu'il était possible de transformer cette matière textuelle en matière corporelle. Il me semble que le mouvement ouvre de nouvelles voies pour saisir et expérimenter l'écriture poétique et théâtrale. J'ai eu envie de pousser plus loin la question. Je tiens à préciser que cette recherche ne s'engage pas à déployer la pensée godfroyenne et à la faire résonner sur le poème dramatique de Danis. Je me suis demandé : devrais-je aborder l'écriture de Danis en termes de ressenti et d'énergie ? Et si la voix et le corps s'entrelaçaient, qu'est-ce qui se produirait ? Le cheminement de ma pensée confirme que la langue danissienne contribue à rapprocher le corps et la voix. Si la danse stimule notre imaginaire, convoque l'espace intime, le texte de Danis fait de même : il déploie des intervalles vides qui permettent à notre imaginaire de valser d'un mot à l'autre, d'une image à l'autre, d'une sensation à l'autre. Je devais regarder autrement ce texte et approcher *Je Ne* avec la voix et le corps.

1.3 Dramaturgie performative

L'étude de texte a mis en évidence quelques pistes à explorer. Elle m'a confirmé que la physicalité de cette écriture était un enjeu considérable à la mise en espace de ce poème dramatique. Comme il a été mentionné, le concept de *dansité* d'Alice Godfroy a fortifié mon intuition que cette écriture a le potentiel d'être incarnée en mouvement.

Voulant confronter l'interprétation de *Je Ne* aux puissances ardentes et imaginaires des interprètes, à leur engagement physique et émotionnel, je devais m'entourer de réflexions s'inscrivant dans ce sillon et m'ouvrir à la dramaturgie du corps.

1.3.1 La résonance des corps : au-delà de la figuration

J'ai souhaité que les corps dansants incarnent *Je Ne* et non qu'ils l'adaptent par un travail d'illustration. J'ai cherché à faire entendre et ressentir l'univers de Danis autrement. Je ne vois pas l'intérêt de répéter ce récit dans des séquences dansées, de créer des tableaux physiques à livrer un sens précis. À aucun moment dans le processus de création, je n'ai eu l'intention de fermer le regard à un seul sens. J'ai priorisé l'évocation plutôt que la démonstration.

Le corps dansant est tout aussi signifiant que la langue parlée. La danse que l'on fabrique est un acte poétique et cet acte donne à ressentir. Un assemblage d'évènements, d'états se cache derrière lui. L'ensemble n'est pas qu'une simple variation de mouvements. Le geste cherche à faire vivre quelque chose. Derrière le mouvement du corps, un fil conducteur articule la danse : une trame sensorielle habite les corps. Afin que les tableaux dansés ne soient pas un commentaire à la trame du texte, les idées de Catherine Bouko et de Michel Bernard m'ont accompagnée durant le processus de création. Ils m'ont offert des clés dramaturgiques pour mettre en scène ce récit et approcher le travail du corps avec une matière textuelle.

En prenant appui sur les écrits de Hans-Thies Lehmann (2002), Michèle Febvre (1995) et Michelle Bernard (2001), Catherine Bouko (2010) confirme que le traitement du corps est un enjeu central de l'esthétique postdramatique. Elle observe plusieurs formes spectaculaires et souligne que le corps de l'interprète est maintenant utilisé comme un matériau autonome. À cet égard, Marianne Van Kerkhoven exprime :

On choisit de travailler avec des matériaux d'origines diverses (textes, mouvements, images de film, objets, idées, etc.), le matériel humain (les acteurs/les danseurs) est décidément le plus important; la personnalité des performeurs est considérée comme le fondement de la création plutôt que leurs capacités techniques. Le metteur en scène ou le chorégraphe se met au travail avec ces matériaux [...]. (Van Kerkhoven, 1997, citée dans Cools, 2005, p. 90)

En analysant une œuvre de Jan Lauwers²⁰, Bouko va construire une réflexion concernant le traitement des corps dans le théâtre postdramatique. Elle exprime que « le traitement corporel dramatique fait place à des procédés de mise en chair postdramatique, c'est-à-dire d'approches du corps en tant que matériau autonome et non plus en tant que relais de la représentation du monde » (Bouko, 2010, p. 158). Les artistes s'intéressent davantage au caractère immanent du corps dans l'espace, à sa « pure présence ». L'utilisation du corps comme relais dramatique recule dans le théâtre postdramatique : le corps devient autonome et peut produire à lui seul des signes. Elle réitère :

D'après Hans-Thies Lehmann, le théâtre postdramatique est celui de la « corporalité autosuffisante », le corps se dégage de la dimension discursive pour apparaître dans ses intensités internes, en tant que pure présence ». Néanmoins, la corporalité scénique est toujours signifiante. On ne peut pas évacuer le fait que tout geste produit un signe, mais ici, le traitement du corps est davantage une dynamique scénique qu'une dynamique dramatique. (Bouko, 2010, p. 159)

À la suite de son analyse, elle identifie quatre rapports possibles entre la danse et le théâtre. Deux d'entre eux m'ont particulièrement intéressée pour ma création. Le premier rapport est la *mise en tension et opposition*. La présence corporelle s'oppose à la cohérence dramatique. Il faut éviter que le drame contamine le geste. Le deuxième

²⁰ Bouko analyse *Le bazar du homard* de Jan Lauwers dans *Texte et danse dans le théâtre postdramatique* (2010).

rapport est la *mise en tension et fusion*. La séquence dansée soutient l'action dramatique.

Par ailleurs, dans *De la création chorégraphique*, Michel Bernard (2001) analyse les liens possibles entre texte et danse à partir d'écrits littéraires, poétiques et philosophiques comme point de départ à la création chorégraphique. Il nous suggère différentes méthodes pour une lecture chorégraphique d'un texte littéraire, poétique ou philosophique. Dès lors, j'ai oscillé entre deux approches du texte suggérées par Bernard dans le chapitre *Danse et texte : danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes*, dans *De la création chorégraphique : l'approche poétique ou fictionnaire et l'approche pragmatique* (2001). Même si ces deux catégories peuvent s'entrecroiser, certains traits distinctifs les différencient. D'une part, *l'approche poétique ou fictionnaire* se détache subtilement du texte. Dans la création, l'on considère le texte pour son pouvoir d'induction imaginaire : « le texte sert essentiellement de catalyseur d'images » (Bernard, 2001, p. 128). Qu'est-ce qui émane du texte ? Dans ce cas-ci, le danseur est dans l'affect, dans l'évocation. Il travaille avec les images qui émanent du texte pour générer du mouvement. Puisque chaque individu perçoit les choses différemment, les possibilités de combinaison gestuelles sont infinies. De l'autre côté, *l'approche pragmatique* est une lecture originale : le créateur s'éloigne du texte. L'intérêt est de produire à partir du texte « une configuration de séquences motrices, de postures, d'attitudes, de déplacements, de pas et de rythmes qui déploient et déchargent ce pouvoir actanciel en le modulant par un double jeu subtil d'harmonie et de contrepoint » (Bernard, 2001, p. 129). Conséquemment, durant mes explorations, de façon intuitive, je me suis appuyée sur ces catégories et j'ai dansé entre elles.

Afin de réfléchir mes questions de recherche, les rapports possibles entre la danse et le texte de Bouko et les approches du texte par le corps dansant de Bernard ont été

des repères. Ces écrits ont préparé mon entrée en studio, m'ont permis de résoudre certaines questions, bref de baliser mes choix de création.

1.3.2 Dramaturgie processuelle

Pour générer du matériel gestuel, j'ai travaillé dans une dynamique de travail semi-dirigée. Les danseurs ont été invités à participer au processus d'écriture chorégraphique. C'est grâce à eux et au travail de résonance que j'ai réussi à écrire les séquences dansées, à construire *Entrelacement*. Rappelons-nous qu'il s'agit, dans cette recherche, de mettre en scène les mouvements de la langue danissienne : les *dansités*²¹. Afin de composer des séquences chorégraphiques, j'ai façonné les improvisations avec différentes contraintes²².

Ensemble et individuellement, les danseurs ont exploré *Je Ne* en mouvement. En s'inspirant du sens général de la phrase, de son rythme, du sentiment évoqué, de la sonorité des mots, les danseurs ont produit du mouvement. Parallèlement à ces activités, les interprètes ont exploré des détails assujettis au texte : imaginer un paysage et évoluer dans celui-ci, devenir un personnage du récit, improviser à partir d'images évoquées dans le texte. Les activités proposées ont provoqué en eux de fortes réactions quant à la réponse sensorielle et émotive. Différentes physicalités sont apparues chez les danseurs Alice et Julien. Une fois la phase d'exploration complétée, j'ai ciblé les qualités corporelles récurrentes (posture, geste, mouvement), avec lesquelles poursuivre le travail de recherche pour créer une trame corporelle.

²¹ Je pluralise le terme *dansité*. Le poème dramatique n'a pas qu'un corps, mais des corps (le caractère dansant de l'écriture est multiple). Comme l'a démontré la sensibilité des participants en studio, la vie gestuelle de la langue danissienne se déploie différemment d'un interprète à l'autre. L'infra d'une langue met en jeu différents mouvements de corps. Ainsi, mon essai scénique tente de modéliser les possibles corporités de *Je Ne*.

²² Le détail méthodologique de mon processus est expliqué au chapitre 2.

En explorant différentes variations et combinaisons de mouvement, j'ai graduellement composé les tableaux dansants. Comme le pointe Marianne Van Kerkhoven, la structure s'est construite par un processus d'essais et d'erreurs en répétition.

Aujourd'hui, la dramaturgie consiste notamment à déplacer les pièces d'un puzzle, à apprendre à manier la complexité. Ce maniement de la complexité demande un investissement de tous les sens et, par-dessus tout, une grande confiance dans les voies de l'intuition. (Van Kerkhoven citée dans Cools, 2005, p. 92)

Tel un travail de bricolage, j'ai dû discerner les correspondances possibles entre la physicalité du corps dansant et les éléments du texte. À chacune de mes propositions, avec l'aide d'Emmanuelle, j'ai épluché les éléments de sens produit par l'entrelacement de la parole et du geste. Cette combinaison fonctionne-t-elle? Résonne-t-elle avec le texte? Il m'a semblé important que le spectateur puisse imaginer une forme d'histoire avec les danseurs sur scène ou du moins associer des intentions à leurs actions et interactions.

En résumé, cette recherche-crédation tente de cerner les différents moyens pour conduire autrement que par la parole *Je Ne* en scène. Comme l'espace du texte, la scène devait se présenter comme un territoire ouvert, qui génère un espace déhiérarchisé où l'imaginaire vagabonde. J'ai pressenti que la transposition de ce texte en scène devait se faire par la voix et le corps. J'ai donc accueilli l'incertitude, puisé dans les événements pour creuser mes questions de recherche avec mes collaborateurs. Le chapitre qui suit déplie les différentes méthodes de travail employées dans le cadre de ma recherche. Elles ont été des véhicules pour faire surgir de ce texte une forme dansée.

CHAPITRE 2

MISE EN PLACE DU PARCOURS EXPLORATOIRE

Ce chapitre décrit les différentes méthodes employées pour ce mémoire-crédation. Je débute ce trajet en exposant mon approche méthodologique et le processus d'exploration qui en a découlé. Je poursuis en dépliant l'outil indispensable (l'OAM) qui m'a accompagnée pour répondre et réfléchir à mes questions de recherche. J'explique comment je me suis réapproprié ce système.

2.1 Approche méthodologique : survol d'un processus

Cette recherche s'inscrit dans une perspective heuristique. Cette méthode suit un processus cyclique, où les diverses étapes du cheminement sont réexaminées à la suite de découvertes, d'intuitions et d'assimilation de nouvelles connaissances. J'ai franchi ce parcours en m'appuyant sur la méthode de Louis-Claude Paquin.

Clark Moustakas (2001) est le premier à formuler les paramètres de la recherche heuristique. Paquin s'inspire de celle-ci pour élaborer sa propre méthode pensée spécifiquement pour la recherche-crédation. Tel qu'il la conçoit, la démarche procède par cycles heuristiques successifs.

La méthode consiste à effectuer plusieurs cycles où alternent des périodes d'expérimentation et de réalisation à des périodes de réflexion et de réflexivité. Les cycles sont qualifiés d'heuristiques parce qu'ils permettent de mettre à jour, de découvrir graduellement le projet de recherche-crédation par le faire et non seulement par l'intellection. (Paquin, 2019, p. 3)

Le caractère spiralé de l'heuristique m'a fait osciller entre l'exploration et la compréhension. Pour construire une forme scénique et trouver les *dansités* de *Je Ne*, j'ai effectué des allers-retours entre réflexion et exploration. C'est en jonglant avec les données de mon terrain exploratoire que je suis parvenue entre autres à déterrer les tensions de cette écriture. J'ai exploré sur le terrain l'essence corporelle de ce texte dramatique.

Dans un premier temps, l'exercice s'est amorcé par un travail dramaturgique sur le texte. Cette étape fut l'occasion d'acquérir une meilleure compréhension de *Je Ne*²³. Simultanément, j'ai effectué quelques lectures d'articles et d'essais théoriques issus du domaine de danse pour me préparer en amont à la recherche en studio. Une fois cette étape complétée, j'ai amorcé des cycles²⁴ de recherche-crédation, afin d'explorer sur le plan corporel ce texte.

Dans un deuxième temps, des cycles d'explorations ont été développés pour répondre à ma question. Suivant le modèle proposé par Louis-Claude Paquin, quatre cycles heuristiques ont été mis en œuvre.

Un cycle est initié par un questionnement sur un point précis du faire-œuvre. Comme il s'agit d'un processus cyclique, il y a une première question qui amorce le premier cycle qui se clôt sur une synthèse et la formulation d'une question qui initie le cycle suivant. (Paquin, 2019, p. 3)

²³ Le chapitre 1 met en perspective les notions fondamentales acquises sur ce texte. L'analyse dramaturgique m'a préparée aux laboratoires.

²⁴ La recherche en studio s'est échelonnée sur quatre mois (janvier à avril). Chaque cycle a été composé de plusieurs laboratoires. Chacun d'entre eux s'est déroulé sur une semaine. Le cycle 1 a contenu 3 laboratoires, à intervalle d'une journée. Le cycle 2, 3 et 4 s'est déroulé du lundi au vendredi, à défaut d'une rencontre par jour. Les périodes d'explorations ont duré trois heures. Toutefois, il nous est arrivé de déborder. De façon générale, les laboratoires se sont déroulés l'après-midi. Un temps de décantation s'est immiscé entre chaque cycle : entre deux et trois semaines.

Indubitablement, une période d'introspection s'insérait entre chaque cycle. J'ai quitté la table de travail et j'ai exploré ce poème dramatique avec deux danseurs (Alice Jean²⁵ et Julien Derrajd²⁶) et un acteur (Mathieu Lepage²⁷).

Outre l'amitié qui nous unit, il m'a semblé cohérent que l'équipe rassemble des interprètes professionnels avec des bagages différents. L'expérience en surimpression vocale de Mathieu m'a permis d'investir la vocalisation du poème par un travail sur la voix. Tout comme l'acteur, Alice et Julien ont une sensibilité à l'égard des projets multidisciplinaires. Leur absence de formation en jeu leur a permis d'investir la vocalisation et l'interprétation des tableaux sans être normalisés par une technique de diction et de jeu. En dehors de leur talent d'interprète, il m'a semblé primordial d'entamer cette recherche avec des danseurs maîtrisant les principes de l'OAM. Outre mon rôle de metteuse en scène qui a été de suggérer des improvisations et de construire des partitions scéniques à partir de données de laboratoires, j'ai manipulé pour la première fois cet outil avec des interprètes. Il m'est apparu primordial que les danseurs et moi ayons un langage commun.

Le premier cycle a consisté à explorer la matière textuelle avec Mathieu, un interprète venant du théâtre. Le travail du texte a commencé par un enchaînement de lecture à voix haute autour d'une table. Étant donné sa condition physique précaire²⁸, j'ai

²⁵ Diplômée en 2017 d'une licence en danse et d'un diplôme d'état en enseignement de la danse à l'Université Bordeaux 3 Montaigne, Alice poursuit des études supérieures au département de danse de l'UQAM.

²⁶ Diplômé en 2015 de l'École supérieure du Centre national de danse contemporaine d'Angers, Julien s'établit à Montréal pour compléter sa formation. Il poursuit des études de deuxième cycle au département de danse de l'UQAM.

²⁷ Diplômé en 2007 de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, profil interprétation, Mathieu est interprète multidisciplinaire. Il a joué dans plusieurs productions théâtrales, cinématographiques et télévisuelles. Dans le passé, Mathieu a prit des ateliers avec Dave St-Pierre. En ma compagnie, il a eu envie de renouer avec le travail corporel.

²⁸ Deux semaines avant mon entrée en studio, Mathieu a subi une opération au genou. Cette procédure médicale a modifié les conditions qui étaient prévues pour ma recherche-création. Conséquemment, j'ai dû ajuster certaines choses.

demandé à Mathieu de rester dans une position assise, car il était en béquilles. Les premières questions que j'ai voulu résoudre concernaient la profération de ce récit. J'ai souhaité valider avec lui s'il était réalisable d'interpréter ce poème dramatique avec fluidité. L'intervention des points de suspension dans une phrase produit certainement une hésitation, heurte la cadence de lecture. Étant parsemé de ruptures, je me suis demandé s'il était possible de lire à voix haute *Je Ne* d'une manière fluide donnant l'impression que le contenu lu était facile à lire. Ce cycle a été initié par deux questions. Qu'est-ce qui surgit d'une lecture à haute voix ? Est-ce que je dois remplacer les points de suspension par des mots ?

Dans une note liminaire, Daniel Danis nous suggère de jouer avec les points de suspension et les mots entre crochets présents dans les textes qui composent son triptyque. En appliquant ces consignes, nous avons effectué différentes lectures à voix haute. Savourant chaque mot du texte, Mathieu a performé *Je Ne* assis, avec l'aide d'un microphone. Il m'a semblé nécessaire de rendre audibles toutes les subtilités de la voix naturelle émanant de son corps : texture, hauteur, force. Cette phase de travail uniquement avec l'acteur m'a permis de choisir la tonalité de son interprétation pour le volet création. Par la suite, l'acteur et les danseurs ont été réunis.

Les deuxième et troisième cycles ont consisté à mettre en contact les danseurs avec la matière textuelle. Ceux-ci se sont orchestrés autour de la question de la résonance du texte dans le corps et des mouvements engendrés par les danseurs. Essentiellement, j'ai observé ce que produisait l'écoute, la lecture et l'interprétation de ce texte chez mes danseurs. Le protocole de travail a varié. Durant le deuxième cycle, j'ai travaillé avec Mathieu, Alice et Julien. Au cours du troisième cycle, j'ai travaillé uniquement avec Alice et Julien, étant donné que, pour des raisons professionnelles, Mathieu a dû s'absenter. Voici différentes règles que j'ai employées lors des explorations :

- L'acteur lit (fixe dans l'espace), puis les danseurs écoutent et dansent lorsque la lecture est terminée. Cette activité a été réalisée sous la forme d'un duo (1 acteur/1 danseur) et d'un trio (1 acteur/2 danseurs).
- L'acteur lit (fixe dans l'espace), puis les danseurs écoutent et dansent en même temps. Cette activité a été réalisée sous la forme d'un duo (1 acteur/1 danseur) et de trio (1 acteur/2 danseurs).
- L'acteur lit (en se déplaçant dans l'espace), puis les danseurs écoutent et dansent en même temps. Ils sont libres d'interagir entre eux : jeux de regards, contacts physiques. Cette activité a été réalisée sous la forme de duo (1 acteur/1 danseur) et en trio (1 acteur/2 danseurs).
- Les danseurs lisent le texte en entier ou partiellement puis ils dansent. Cette activité a été exécutée sous la forme d'un solo et d'un duo (2 danseurs).
- Les danseurs bougent et parlent avec des gammes de mots²⁹. Cette activité a été réalisée sous la forme d'un solo et d'un duo (2 danseurs).

Je cherchais de la sorte à explorer ce que les mots, la poésie de *Je Ne* pouvait générer comme sensations corporelles chez les danseurs. Qu'est-ce que la langue poétique de Danis fait au corps et qu'est-ce que le corps fait à cette langue ? Puis, à partir d'activités individuelles et d'improvisations physiques, les danseurs ont produit de la matière corporelle, que j'ai recueillie pour ensuite l'analyser, dans l'objectif de répondre à mes questions de recherche : soit, entre autres, de faire sentir par le corps d'Alice et de Julien les mouvements de la langue danissienne. Ainsi, différentes activités, soit des lectures, des écoutes du texte et des improvisations ont été préparées. Cette phase d'exploration m'a permis d'observer les modulations, les récurrences et les différences entre les corps d'Alice et de Julien à chaque rencontre des laboratoires. Une période d'analyse du mouvement a suivi les cycles 2 et 3. Mes analyses du mouvement qui

²⁹ La gamme de mots est une stratégie que j'ai développée. Elle est expliquée à la page 74 du chapitre 3.

iront avec l'analyse de mes résultats sont présentées au chapitre 3 de ce mémoire. Cette étape m'a aussi permis de résoudre des questions d'ordre dramaturgique, dont la question des voix et la représentativité des espaces-temps de *Je Ne*.

Le quatrième cycle a consisté à tester avec mes danseurs les qualités corporelles que j'avais ciblées durant le processus. Grâce aux captations vidéo, les analyses de mouvement m'ont permis d'accumuler un éventail de corporalités que produisait le texte chez Alice et Julien. J'ai demandé à mes danseurs d'improviser à partir de ces matières qui ont été découvertes au sein des laboratoires. En ciblant les qualités corporelles récurrentes chez mes collaborateurs, j'ai réfléchi à diverses combinaisons de tableaux. J'ai exploré, clarifié celles-ci avec mes interprètes. Graduellement, l'enracinement de la trame corporelle d'*Entrelacement* a pris forme.

Dans un troisième temps, j'ai effectué le passage de mon projet de recherche-crédation à la scène. Durant cette phase, je me suis penchée sur la construction de mon essai scénique. Comme il était limité dans ses mouvements, je n'ai pas demandé à Mathieu de bouger au même rythme que les danseurs. Des choix esthétiques ont été pris en conséquence. En associant chaque interprète à une combinaison de qualités corporelles, j'ai composé une forme scénique qui entrelace mouvement et parole. Mon intention était d'interpréter, de m'approprier l'imaginaire, le souffle danissien en collaborant avec les interprètes sous la forme d'un essai scénique.

Finalement, j'ai analysé mes données de cycles afin de les conceptualiser pour les communiquer par le biais de ce mémoire.

Pour donner forme à *Entrelacement*, trois concepteurs (costume, décors et sonore : Jonathan Girard³⁰, Étienne-René Contant³¹ et Gaspard Philippe³²) et une directrice de production (Catherine Ste-Marie³³) m'ont accompagné. À chaque phase, j'ai demandé aux participants d'assister à une répétition. En parallèle aux cycles d'explorations, j'ai établi des rencontres de production. Ensemble, nous échangeons nos idées. Il m'a semblé important qu'ils suivent l'évolution de ma recherche.

2.2 Outils de production de données

Journal de bord et récits de pratique

Tout comme mes interprètes, j'avais au quotidien un journal de bord. En plus d'un cahier version papier, j'ai utilisé la plateforme *Google Drive*, son accessibilité me permettant de prendre des notes à la fois sur mon cellulaire et sur mon ordinateur personnel. De plus, dans le cadre des cycles d'exploration, je tenais un journal de laboratoire, dans lequel je consignais divers éléments (réflexion par écrit, notes, rapports préliminaires). Sylvie Fortin, professeure au Département de danse à l'UQAM, a réfléchi aux différentes cueillettes de données en recherche-création. Elle avance l'idée que « l'action de récolter » doit être intrinsèque à la posture du chercheur. Pour ce faire, il est important d'accumuler des notes de terrains (matériaux ethnographiques) pour la construction de son mémoire. Comme elle l'indique, « la corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain sont reconnues comme des sources d'informations [...] » (Fortin, 2006, p. 101). Elle invite le chercheur à réaliser

³⁰ Diplômé du programme de scénographie à l'Université du Québec à Montréal (2011), Jonathan est un artiste visuel. Il travaille dans les départements de costume comme artiste textile et chef d'atelier pour la scène et le cinéma.

³¹ Diplômé du programme de scénographie de l'École nationale de théâtre du Canada (2018), Étienne est un artiste pluridisciplinaire. Il œuvre à la fois dans le domaine de l'art visuel et celui du théâtre.

³² Diplômé du programme de scénographie de l'École nationale de théâtre du Canada (2018), Gaspard travaille comme concepteur sonore dans le milieu théâtral.

³³ Diplômée du programme de scénographie à l'Université du Québec à Montréal (2018), Catherine travaille comme directrice de production dans le domaine de la danse et du théâtre.

un bricolage méthodologique » (Fortin, 2006, p. 100). « Négliger la collecte de données équivaut à mettre en péril une partie du projet doctoral » (Fortin, 2006, p. 102).

- travail de langage comme des strates!
- Capteur d'énergie poétique = danseurs *
- ↳ corps traversés par lignes sensibles sans jamais l'illustrer.
- La voix de Mathieu creuse sensations du texte.
- Texte ~~et~~ un ~~décor~~ sonore. Attention
texte et corps doivent résonner

Fig. 2 - Extrait du journal de bord, 19 février 2019

Ces traces, une fois qu'elles ont été traitées et analysées, m'ont permis de nourrir l'ensemble de ma recherche-crédation. Ce n'est pas la quantité, mais la qualité de l'information retenue qui est à prioriser. Par conséquent, mes journaux contenaient toutes sortes d'informations qui me semblaient révéler des données pour répondre à mes questions de recherche.

De plus, l'approche par les cycles heuristiques m'a encouragé à utiliser le récit de pratique. Comme l'exprime Louis-Claude Paquin,

l'écriture d'un récit de sa pratique est tout sauf un compte-rendu rationalisé de ce qui est advenu lors de la phase expérimentation dans l'atelier, le studio ou le laboratoire, c'est une écriture incarnée qui rend compte non seulement des événements remarquables qui sont survenus, mais des émotions et des affects que ceux-ci ont suscités ainsi que le lien avec les dimensions matérielles de la présence de son corps qui sont activées. (Paquin, 2019, p. 23)

En résumé, certaines données de mes cycles sont consignées sous forme de notes dans mes journaux, d'autres prennent la forme d'un récit personnalisé (Annexe B).

Autrement dit, j'ai *agglutiné*³⁴ mes découvertes, mes pistes de recherche (théoriques et pratiques) de différentes façons. Certaines de mes données de cycles sont analysées au chapitre 3.

Journal de bord des interprètes et discussion

L'approche phénoménologique a été de mise avec mes collaborateurs. J'ai cherché à faire émerger le sens à travers mes expériences et celles d'autrui. J'étais curieuse de découvrir ce que le texte peut déployer comme imaginaire, comme ressenti. Par conséquent, pour leur donner voix dans ce mémoire, j'ai fait une demande de certification éthique et mes collaborateurs ont dû remplir un formulaire de consentement. Le certificat éthique est annexé à ce document (Annexe C).

Il m'est apparu indispensable de considérer l'apport des interprètes dans mon travail d'analyse. Ainsi, chaque fois qu'un cycle a pris fin, leurs impressions ont été collectées sous forme d'écrits dans le but de jumeler leurs cahiers au mien (Annexe D). Ce croisement des perspectives correspond à l'approche phénoménologique, qui valorise l'intersubjectivité pour atteindre une compréhension plus juste des phénomènes. Mes consignes d'écriture ont été flexibles. Je leur ai présenté ce journal de bord comme un espace pour rassembler des questions ou des réflexions qui surgissaient en cours de route ou pour noter des données somatiques qui dévoilaient leur état d'esprit.

Malgré cette souplesse, je ne me suis jamais empêchée de leur poser directement des questions afin qu'ils y répondent en quelques lignes dans leur cahier. Ma seule exigence a été de me remettre à la fin de chaque cycle un court texte réflexif sur le processus que nous venions de traverser.

³⁴ Expression utilisée par Éric Le Coguiec (Le Coguiec, 2006, p. 117).

De plus, sous la forme d'une discussion de groupe, au début ou à la fin de chaque laboratoire, j'ai discuté avec eux, autour d'un sujet en particulier ou d'un problème. Grâce à ces discussions, j'ai pu entrevoir leurs perceptions du texte et du travail d'exploration. Leurs commentaires ont complété mes impressions, mes observations.

Captations vidéo

Comme le souligne Maurice Merleau-Ponty (1964), chaque corps a sa propre manière de percevoir les choses. Nous n'avons pas besoin de faire appel aux vérités scientifiques pour exhiber ce que l'œil voit, mais nous devons conserver un rapport sensible avec les choses qui nous entourent. Afin d'être précise dans mes observations et mes analyses du mouvement, la caméra vidéo m'a été extrêmement utile. Chaque cycle a été filmé dans son entièreté. Donc, toutes les explorations et discussions ont été enregistrées. Grâce à celles-ci, j'ai pu revenir sur des explorations pour affiner mon regard, effectuer des analyses du mouvement, ou encore, faire un retour sur des commentaires émis dans le feu de l'action. Également, j'ai utilisé un enregistreur vocal. Cet outil électronique m'a permis de recueillir et d'analyser les lectures à haute voix effectuées dans le cadre du premier laboratoire avec Mathieu. J'ai observé les qualités vocales qu'a produites la matière langagière. J'ai veillé à l'articulation, la prononciation, la courbe mélodique de la phrase et la durée des silences.

Mon chemin méthodologique a exigé planification et rigueur. Afin de travailler sur des images, sur des états de corps et sur certains motifs qui s'échappent de la langue danissienne, j'ai utilisé les outils d'observation et de descriptions de l'OAM³⁵. Ce nouveau cadre d'analyse a été mis en place par Nicole Harbonnier, Geneviève Dussault et Catherine Ferri. À retenir que cette approche est encore en chantier. Elles poursuivent l'élaboration de ce nouveau cadre conceptuel depuis 2011 pour l'analyse du mouvement humain. En plus d'avoir des visées esthétiques, la méthodologie de

³⁵ Abréviation d'observation et analyse du mouvement dansé.

l'OAM a des buts pédagogiques. Elle donne des repères de lecture et permet d'identifier des styles esthétiques particuliers. En résumant les éléments essentiels de leur méthode d'observation et d'analyse, les prochains sous-points déploient la façon dont je me suis réapproprié leur système dans le cadre de cette recherche pour effectuer mes analyses du mouvement.

2.3 L'OAM : observation et analyse du mouvement dansé

Issues d'une enquête impliquant plusieurs analystes experts en *Laban Movement Analysis*³⁶ (LMA) et en Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé³⁷ (AFCMD), Nicole Harbonnier, Geneviève Dussault et Catherine Ferri proposent un nouveau cadre conceptuel en conciliant la pensée de Hubert Godard, Odile Rouquet³⁸ et de Rudolf Laban³⁹ : en croisant divers observables, elles synthétisent leur pensée. Le cadre qu'elles tentent de créer est inspiré de deux approches d'analyse : le LMA et l'AFCMD. En utilisant le diagramme de Venn⁴⁰, elles déhiérarchisent certains concepts, facilitant ainsi la lecture de croisements possibles entre diverses sphères d'observables. Différentes composantes forment le mouvement. À ce propos, le cœur de leur diagramme s'enracine dans trois fonctions relationnelles.

La première est la fonction phorique. Elle concerne le fond postural. L'expressivité du corps est liée à notre structure gravitaire. Avant même de bouger, le corps érigé, au neutre, contient déjà des qualités expressives : par l'organisation posturale des 3 masses

³⁶ Initié par Rudolf Laban, le LMA est une méthode et un système d'écriture pour l'analyse du mouvement humain.

³⁷ L'AFCMD a été initiée par deux danseurs spécialisés dans des pratiques somatiques opposées : Odile Rouquet (idéokinesie) et Hubert Godard (Rolfing). Ce cadre a été créé à des fins préventive, éducative et artistique.

³⁸ Danseur et pédagogue, Hubert Godard est maître de conférence au département danse de l'Université Paris 8 et co-directeur du centre METIS (International Center for Research and Therapy à Milan).

³⁹ Rudolf Laban est un praticien, pédagogue et penseur majeur du XXe siècle. Son influence a été décisive pour la naissance et la diffusion de la danse moderne.

⁴⁰ Le diagramme de Venn utilise des formes entrecroisées pour montrer les relations possibles entre deux ou plusieurs ensembles.

(tête, cage thoracique et bassin), le flux postural (mouvement respiratoire visible), l’empreinte posturale et le terrain fonctionnel (notre rapport à la gravité). En d’autres mots, la fonction phorique représente notre signature motrice, la configuration globale du corps.

La deuxième composante est la fonction haptique. Celle-ci se rapporte à l’espace : étendue propre à chacun dans laquelle on agit et se déplace. Comme l’expriment les chercheuses de l’OAM, le mouvement est « porteur d’une fonction haptique qui met l’individu en relation sensorielle avec les espaces internes et externes. » (Harbonnier, Dussault, 2018)

La troisième composante est la fonction expressive. Elle concerne le degré d’intensité d’un mouvement (la dynamique). Les fluctuations dynamiques se regroupent sous quatre efforts : la force interne (force musculaire mise dans une activité : elle oscille entre faible et forte), la force externe (manière qu’a le corps de se lier à l’espace : relation d’abandon ou de contrôle envers la gravité), la relation au temps (durée d’une action physique qui varie entre lent et accéléré) et la relation à l’espace (relation que le sujet entretient avec l’espace : qualité directe (unidirectionnel) ou ouverte aux possibilités de l’environnement (multidirectionnelle).

De ces trois fonctions révèlent trois espaces d’intersection. Le premier est la coordination (à l’intersection du fond et de l’espace). Elle indique la façon dont se déroule le mouvement dans l’espace : contrôler la position de ses membres, de sa posture. Le deuxième est l’intention (à l’intersection du fond et de la dynamique). Selon les chercheuses, « l’intention provoque des changements d’état interne qui se manifestent par des modulations toniques » (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017 p. 17). L’intention renvoie à la préparation du mouvement avant qu’il ne démarre. Le troisième est l’engagement (à l’intersection de l’espace et de la dynamique). Il implique à défier notre rapport gravitaire. « L’engagement module notre rapport à l’espace en

« négociant notre degré de résistance ou de lâcher-prise » (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017, p. 18). Chaque sphère comporte son lot d'éléments observables (Annexe E). À leurs avis, l'utilisation de ce schéma a pour effet de faciliter la construction de sens.

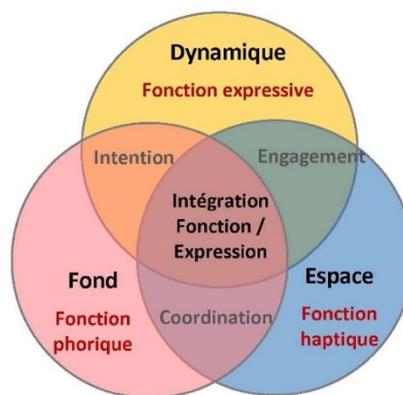


Fig. 3 - Diagramme de l'OAM, version de 2018

Leur recherche met de l'avant l'idée « que chaque processus d'analyse est mené comme une enquête et que les discours qui en découlent tissent, chacun à leurs façons, des liens entre différentes catégories d'éléments observables. » (Harbonnier et Dussault, 2018) En définissant l'intention de notre observation, c'est à nous observateur d'identifier les qualités de mouvement dans une séquence précise.

Pour cibler de façon intelligible les qualités de corporéité observées durant les séances d'explorations, j'ai travaillé avec l'instrument de l'OAM. L'analyse de séances d'exploration avec mes interprètes a été une activité centrale. Cet outil d'analyse m'a aidée à formuler la dimension qualitative du mouvement, à valider les différences et ressemblances observées à l'intérieur d'une action corporelle proposée par mes interprètes (d'un interprète à l'autre et d'une fois à l'autre pour chaque interprète). Évidemment, la frontière entre la description et le jugement est parfois poreuse. Le mouvement étant porteur de sens, je devais être attentive aux phénomènes qui se sont produits à chaque étape d'exploration. De plus, cette méthodologie de la recherche m'a

donné des outils pour communiquer avec Alice et Julien. Ce système était notre langue commune. À l'hiver 2018, Alice et Julien ont suivi le cours *Théorie et observation du mouvement* de l'OAM de Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault.

2.3.1 Décrire la singularité d'un mouvement

La procédure d'observation proposée par l'OAM se divise en cinq temps.

La première étape est de visionner l'enregistrement vidéo et de noter ses premières impressions. Le chercheur doit porter une attention aux faits tels qu'ils se présentent. Ce prélude se fait sans jugement. Loin d'être inutile, cette étape démarre l'analyse et déverrouille le regard : elle améliore la qualité de la cueillette. En nommant ce qui nous saute aux yeux, nous nommons l'essence principale d'une séquence. Par conséquent, la plupart du temps, revenir à ses premières impressions permet à l'œil d'éclaircir le doute que l'on a sur une entrée. Là où le travail se resserre, c'est sur le choix de la séquence à analyser.

La deuxième étape consiste à choisir un sujet à observer et à choisir une portion de la séquence vidéo à analyser. Elles nous suggèrent de sélectionner une courte séquence.

La troisième étape est de cibler l'intention de notre observation. Il est important de concentrer son analyse sur des éléments du mouvement qui sont révélateurs avec nos intentions d'observation.

La quatrième étape est d'observer et d'analyser le mouvement à partir d'une sélection d'éléments choisis dans la grille des observables proposée par l'OAM. L'objectif souhaité est de remplir la grille avec les variables indubitables qui composent une séquence de mouvement.

La cinquième et dernière étape est celle qui mène à la construction de sens. Le chercheur doit prévoir une période pour observer ses résultats et les comptabiliser pour synthétiser ses observations. Comme l'exprime Julie Perrin lorsqu'elle parle de l'observation du mouvement, « il n'y a pas de sens immanent à trouver, mais un sens à construire et à assumer » (Perrin, 2013, p. 15). Chaque grille reflète donc les caractéristiques principales d'un sujet : elle correspond à un interprète, dans une séquence précise.

2.3.2 Modulation et manipulation d'un outil d'analyse

Afin de cibler les informations pertinentes pour la construction de tableaux physiques, j'ai manipulé, à ma façon, les notions apprises pour construire ma propre procédure d'observation et d'analyse du mouvement dansé.

L'idée n'était pas de produire une fiche exhaustive pour chaque séquence d'exploration. Je ne voulais pas verser dans une analyse chirurgicale du mouvement, mais nommer les éléments du mouvement qui prédominaient chez les interprètes. À partir d'une sélection d'éléments choisis dans la liste d'observables de l'OAM, je me suis construite une grille (Annexe I). Toutefois, cette grille m'accompagnait comme aide-mémoire. Par exemple, lorsque j'étais en studio ou que je visionnais une improvisation sur mon ordinateur, je notais dans mon journal les qualités de mouvement qui apparaissaient. Je me suis permis de prendre quelques libertés en éliminant certaines catégories de l'OAM. La fonction expressive et haptique a principalement attiré mon attention. Pour déterminer la forme de chaque action, je me suis concentrée sur l'espace, la coordination, la dynamique et l'intention. J'ai entamé mon travail d'observation du mouvement avec l'intention de valider quelles qualités de mouvement étaient produites par le poème dramatique. Ainsi, à l'inverse de l'entreprise d'Harbonnier, de Dussault et de Ferri, je ne me suis pas attardée au concept de fond et de pré-mouvement qui

permettent de dégager la singularité motrice d'un *bougeur*⁴¹. Ils sont exclus de ma recherche.

2.3.2.1 Processus d'analyse et de composition

Tout d'abord, le traitement des données créatrices (mouvements) générées par les danseurs en studio s'est effectué en deux temps : l'une dans le vif de l'action en répétition et l'autre a posteriori à la maison.

En studio, j'accumulais des notes de terrains dans mon cahier : essentiellement, je notais les phrasés gestuels, les postures saisissantes sur lesquelles mon regard s'arrêtait. Chaque improvisation réalisée dans la journée avait son nuage de mots.

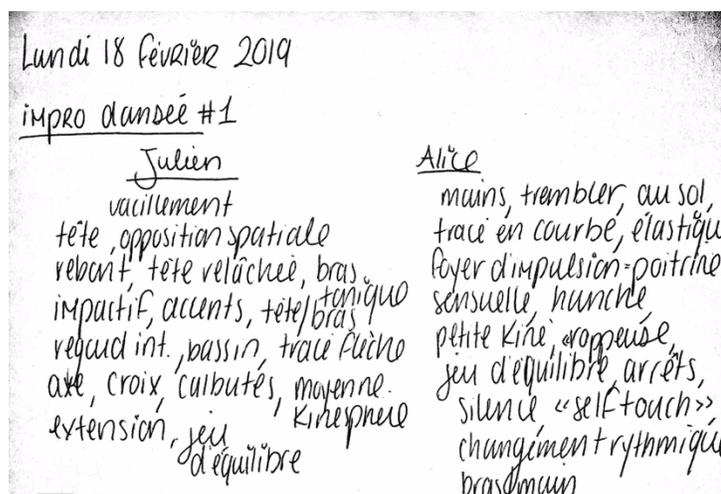


Fig. 4 - Extrait de journal de bord, 18 février 2019

Un nuage de mots est un ensemble de termes qui a pour fonction de décrire ou de classer de l'information. Il peut prendre la forme de liste ou de dessin. Dans le cadre de cette recherche, le vocabulaire employé est globalement celui de l'OAM.

⁴¹ Expression qu'elles utilisent pour parler de leurs participants.

Inévitablement, une période de retour suivait chaque journée d'exploration. Une fois à la maison, je faisais le tri de mes notes et que je comptabilisais mes premières observations du mouvement dansé dans une section réservée à cet effet. De plus, je profitais de ce premier retour pour choisir les moments frappants d'une exploration à analyser en passant par mes enregistrements vidéo. Mémoire fraîche, je me souvenais rapidement des instants d'exploration à ne pas omettre.

Parallèlement aux rencontres en studio, je devais planifier des temps d'observations et d'analyse entre chacun de mes cycles. Lorsqu'un cycle s'achevait, il m'était nécessaire d'avoir une période d'arrêt avant de comptabiliser mes données. Comme le suggèrent Monik Bruneau et André Villeneuve en parlant de la recherche-crédation, « il faut absolument s'imposer des périodes régulières pour s'arrêter et refaire ses énergies » (Bruneau *et al.*, 2007, p. 410). D'ailleurs, il était fréquent que des idées surgissent pendant ces moments d'arrêts. Essentiellement, chacune des séances d'analyse s'est divisée en trois stades.

À l'aide de mes enregistrements vidéo, la première étape était de visionner sans préméditation les improvisations clés réalisées durant le laboratoire sélectionné⁴². Au même instant, je notais mes premières impressions dans mon cahier. Par exemple, si l'improvisation était d'une durée de vingt minutes, les témoignages englobaient l'exploration du début jusqu'à la fin. En ayant à mes côtés la grille que je m'étais construite (mon aide-mémoire), je pouvais cerner les éléments du mouvement prédominants chez le sujet analysé en procédant par mots clés.

⁴² Je n'ai pas analysé toutes les improvisations réalisées à l'intérieur d'un cycle. Certaines improvisations étaient mieux réussies que d'autres.

La deuxième étape à réaliser était de comparer mes *nuages de mots* entre eux. Ceux réalisés en direct faisaient-ils état des mêmes résultats? Avais-je observé de nouvelles qualités? Ainsi, je pouvais confirmer ou infirmer certaines impressions.

La troisième étape consistait à confirmer les qualités de mouvements récurrentes d'un danseur dans la séquence filmée. Je devais donc visionner à nouveau l'extrait en orientant mon regard sur des points précis. Par exemple, la *relation au temps* est-elle bel et bien variée? Une fois réalisée, je notais les qualités principales d'un interprète produit par un ou plusieurs tableaux de *Je Ne*.

En travaillant de cette façon, je pouvais revenir sur mes observations en discutant avec les danseurs en début d'un nouveau cycle. Je leur dévoilais des extraits du laboratoire précédent. Les dialogues que nous entamions me permettaient déjà de visualiser le choix de certains tableaux physiques.

Naturellement, un lot de *nuages de mots* allait naître à la suite d'un cycle d'exploration et d'analyse. Lorsque la phase d'exploration s'est terminée, je me suis attribué une période de relâche. Je devais prendre un certain recul pour revenir à la source de mes notes et interroger à nouveau mes résultats. La dernière et ultime étape de l'analyse des données de création était de comparer celles-ci d'un interprète à l'autre et d'une fois à l'autre pour chaque interprète. C'est en prenant cette voie que je suis arrivée à présenter les qualités corporelles déterminantes pour chaque interprète, à construire le squelette de chaque partition physique.

Cette étape de la recherche a fait appel à mon sens de la vision et à mon sens kinesthésique. Les danseurs n'ont pas incorporé le texte de Danis de la même manière. En regardant attentivement, une quantité d'informations est apparue. En plus de me permettre d'obtenir des perspectives multiples sur un mouvement ou une succession de gestes, l'OAM m'a donné accès à une échelle d'organisation complexe à percevoir.

Afin de dessiner sur la scène les *densités* de *Je Ne*, l'utilisation de cet outil a servi à ordonner ma vision du mouvement.

CHAPITRE 3

COMPRÉHENSION DES DÉCOUVERTES : ARTICULATION DU CHEMINEMENT

En retraçant les événements marquants ayant ponctué mes laboratoires de création, les prochaines pages répondent à mes questions de recherche et discutent des résultats. Du mouvement de *Je Ne* au mouvement du corps, quelle(s) stratégie(s) entreprendre pour entrelacer la langue poétique de Danis à celle du corps ? Qu'est-ce que la langue poétique de Danis fait au corps et qu'est-ce que le corps fait à cette langue ? Je dévoile les qualités de mouvements que le travail de cette langue a généré chez les interprètes et les phénomènes physiques observés. Tout en pointant les prises de décisions qui m'ont menée à la création d'*Entrelacement*, je reviendrai sur les temps charnières et déterminants de ma traversée. Cette recherche m'aura permis de faire l'apprentissage d'une démarche de création et de direction d'interprètes.

3.1 Ponctuation, trou et respiration chez l'interprète

Le premier cycle a consisté à explorer *Je Ne* par des enchaînements de lecture à voix haute autour d'une table. Avant mon entrée en studio, j'appréhendais que Mathieu, l'acteur endossant le rôle de l'aviateur, remplace les points de suspension de la pièce par un ou plusieurs mots. Selon moi, cela aurait pu nuire à la fluidité verbale. À ma grande surprise, la variation la plus limpide, voire naturelle pour Mathieu, était de ne pas à compléter les trous du poème dramatique. Sur le plan de la crédibilité de l'intention et de l'émotion du jeu, l'interprétation du comédien était plus incarnée.

Rapidement, j'ai compris qu'élucider ce qui se cache derrière ces points de suspension reviendrait à amoindrir tout le potentiel imaginaire déployé par *Je Ne*. Les différentes expériences en laboratoire m'ont démontré que cette partition théâtrale est une matière malléable qui se façonne continuellement. À chaque écoute, mes collaborateurs et moi n'entendions pas le texte de la même manière. Non seulement la cadence de lecture était harmonieuse, mais ce choix de ne pas compléter les trous nous permettait de performer le récit, de fictionnaliser l'espace textuel. Étrangement, sans que je m'y attende, des mots, des sensations, des images ont surgi des failles du texte, donnant ainsi un sens à ce qui m'était raconté.

Vendredi, 1^{er} février 2019.

♡ C'est la 1^{er} rencontre!

1. Exercice #1 : lire le texte en entier + ne pas compléter de mots les ... + ne pas dire ce qu'il y a entre []

Wow! Très organique et non robotique. Malgré les moments de silence, ça coule tout seul. C'est comme des points d'ancrage qui me permet de réver le texte. Math intègre facilement les ... On entend sa respiration = ♡.

* J'imagine plein de suites possibles aux phrases, aux tableaux. C'est flou et clair!

2. Exercice #2 : Remplacer les ... par un ou des mots.

Oh... je ne suis pas convaincue. Ça détermine trop les choses. Avec « Je Ne » plutôt tenter l'évocation! ? Toute la poésie de la langue des points d'...

<< Laissons le spectateur rêver l'histoire de l'AVICTEUR. >> Imman
↓
Totallement en accord!

Fig. 5 - Extrait de journal de bord, 1^{er} février 2019

Par ailleurs, j'ai saisi qu'il était fondamental de respecter les coupures syntaxiques. Loin d'interrompre la progression du dire, j'ai découvert que l'absence de pause a une incidence sur le sens de la phrase. L'expérience effectuée des différentes lectures par Mathieu a démontré que plus il prenait son temps pour respirer à ces endroits de latence, plus juste était son interprétation⁴³. Il ne devait pas rendre audibles ces non-dits en pensant à un ou des mots, en faisant un arrêt brusque dans sa respiration ou en créant mentalement une élision dans la phrase. Ce qui était susceptible d'interrompre la fluidité du discours n'était pas de respirer où il y avait un point de suspension, mais de négliger ce signe de ponctuation. J'ai réalisé que s'il ne respirait pas précisément à ces endroits, mais ailleurs dans le texte, la phrase devenait trouble. Les mots s'enchaînaient et la parole devenait décousue. Coïncidence? À mes yeux, ce signe de ponctuation doit être utilisé au même titre qu'une virgule : un indice pour inspirer ou expirer de l'air. Conséquemment, cet exercice a généré chez Mathieu une grande justesse de diction et de sensibilité.

3.2 Variations

Au fil des explorations avec Mathieu, Alice et Julien, j'ai réalisé qu'il était complexe de calibrer avec exactitude la durée d'un silence, le rythme d'un tableau. En perpétuelle fluctuation, ils différaient d'une lecture à l'autre, d'une improvisation à l'autre. Toutefois, la phrase d'exploration m'a permis de cibler différentes variations chez les interprètes.

3.2.1 Variations rythmiques

Rappelons-nous que ce texte dramatique est construit avec peu de mots. Il est composé de courtes et de longues phrases où plusieurs suspensions de la parole marquent la

⁴³ Lorsque je parle de justesse de performance, je parle de crédibilité, de naturel.

syntaxe. À première vue, la construction d'ensemble est très linéaire, mais les tableaux contenant plusieurs points de suspension occasionnent une expansion de mots sur la page⁴⁴.

Monvoir elle, fffemmmme entre seule dans l'enclos
végétal
..... fabrique cataplasme du miel ... du gras Salive
sur poitri... et sur le pé...
Technique de réparation Sexe, me dit-elle, pour mieux
.....chaleur pâte Sueur Et Nouvelle peau
fond dans la mienne.
Je ... ne ...
Respir..... guéri
de l'aviateur. (Danis, 2010, p. 16)

De ce fait, pour Mathieu, les tableaux 2, 3, 6 et 14 ont stimulé une relation au temps ralenti : un débit de lecture très lent. Qu'il prenne une respiration complète, une demi-respiration ou un quart de respiration lorsque se présentait une marque de suspension, le rythme se distinguait des autres segments du texte.

En explorant l'incarnation du texte dans le corps et la voix, Alice et Julien ont fait surgir différents rythmes qui avaient été pressentis à l'écoute du texte. Lors du deuxième laboratoire, le flux du mouvement subissait constamment des alternances (temps irrégulier). Étrangement, deux mesures musicales se confrontaient. À l'occasion, leurs danses s'imprégnaient du rythme imposé par Mathieu. Par exemple, lorsque le comédien interprétait un tableau troué, donc lentement, Alice et Julien dansaient rapidement. Néanmoins, lors des improvisations en solo (troisième laboratoire), une proposition rythmique s'est synchronisée avec les propositions émises par Mathieu. Lorsque les danseurs exploraient individuellement les tableaux troués⁴⁵, j'ai vu se dessiner à l'intérieur de leurs improvisations un tempo qui s'accordait à une dynamique

⁴⁴ À cause des points de suspension, les mots se détachent entre eux. Voir exemple ci-dessous.

⁴⁵ L'expression « tableaux troués » renvoie toujours à ces quatre tableaux (2, 3, 6 et 12).

temps ralenti. Tandis que dans les autres tableaux, le rythme de la danse fluctuait constamment, la fluence du mouvement et de la parole pour les tableaux troués s'accordait à un tempo lent.

3.2.2 Variations physiques

Toujours avec les tableaux troués, les écoutes comparatives d'enregistrements audio et vidéo réalisés au premier stade du travail vocal avec Mathieu révélait que l'intensité de sa voix ne se modulait pas⁴⁶. Ton légèrement monotone, il n'y avait pas de variations de hauteur brusques⁴⁷. Toutefois, en observant son tonus postural, j'avais remarqué la présence de changements posturaux dans les passages troués. À plusieurs reprises, le torse de Mathieu se rétractait lentement sur lui-même (vers une posture défensive) ou le buste s'élevait accompagné d'une ouverture des épaules. Le foyer d'impulsion du mouvement semblait se positionner au centre de son ventre. En visionnant les captations vidéo, ces qualités corporelles réapparaissaient :

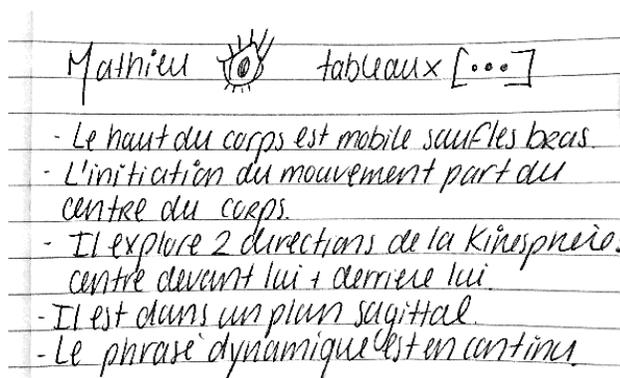


Fig. 6 - Extrait de journal de bord, 1^{er} février 2019

⁴⁶ Comme le définit Guy Cornut, « l'intensité de la voix peut varier dans des proportions considérables depuis la voix murmurée presque inaudible jusqu'au cri dont l'intensité peut atteindre des valeurs difficilement tolérables par l'oreille » (Cornut, 2009, p. 46).

⁴⁷ La hauteur est le « paramètre du son correspondant à la fréquence vibratoire de la source sonore » (Cornut, 2009, p. 122).

Dans les autres tableaux, soit ceux qui ne contiennent pas ou peu de failles, le buste est mobile sur l'axe vertical. Il n'occupe pas le plan sagittal⁴⁸.

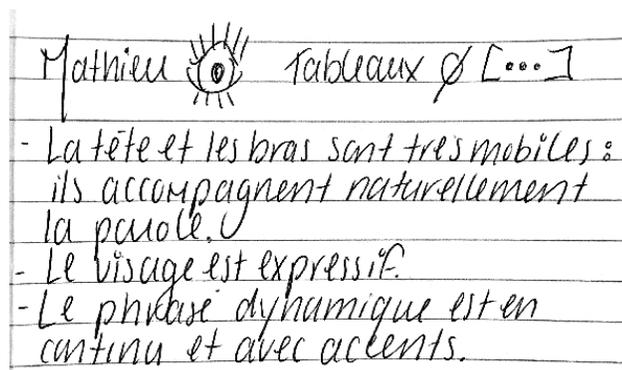


Fig. 7 - Extrait de journal de bord, 1^{er} février 2019

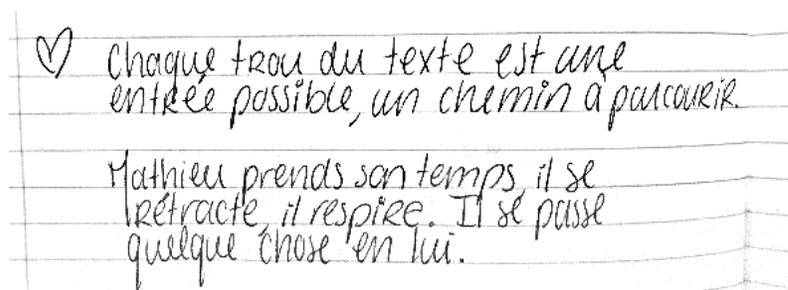
Différents états ont surgi lors de ces expériences de lecture.

Mathieu : « Quand je suis dans un tableau troué, je ressens plein de choses. Je perds l'équilibre, j'ai chaud, j'ai froid, j'ai un gout métallique dans la bouche, etc. En lisant, je me transforme physiquement. J'ai l'impression de me liquéfier sur place. Je ne sais pas si c'est mon inconscient ou la langue de Danis qui provoque ces sensations, mais ce qui est certain, c'est qu'il se produit physiquement quelque chose en moi. » (Extrait d'une discussion, 6 février 2019)

En discutant avec lui, j'ai déduit que l'effet de suspension produit par les trous dans les phrases l'a encouragé à être à l'écoute de ses émotions, à peaufiner son ressenti. À chaque lecture, quelque chose de différent se produisait en lui. Des images, des sensations émergeaient de ses lectures. Il a perçu ces espaces vides comme des appels

⁴⁸ Le plan sagittal occupe la direction avant et arrière de la kinesphère (sphère formée par les mouvements du danseur). Imaginons quelqu'un qui fait une roue.

d'air déclencheurs pour le corps. Conséquemment, la durée de ses silences a varié, car il était à l'écoute de ces manifestations psychiques et physiques. Au lieu de se refléter dans le timbre de sa voix, les variations ont brillé dans son corps. Loin d'être immobile, l'expérience de lecture démontre qu'à chaque fois, il se contractait à différents degrés dans le plan sagittal : elle a opéré chez l'interprète une transformation de son régime postural. Le rythme de lecture était dicté par son affect. Voilà pourquoi la cadence des tableaux troués était ralentie et que la durée des silences changeait continuellement.



♥ Chaque trou du texte est une
entrée possible, un chemin à parcourir.

Mathieu prends son temps, il se
rétracte, il respire. Il se passe
quelque chose en lui.

Fig. 8 - Extrait du journal de bord, 1^{er} février 2019

Je suis consciente que la position de Mathieu, assis sur une chaise, a pu influencer certains résultats. Néanmoins, cette expérimentation a démontré que la langue danissienne a modifié le tonus musculaire de mon collaborateur. Plus particulièrement, les tableaux troués ont déclenché du mouvement et des changements posturaux. À mes yeux, les points de suspension sont apparus comme un élan pour fouiller les sensations du corps. Les phrases trouées ne l'ont pas encouragé à s'immobiliser, mais à se mouvoir, dans un engagement physique exigé par le poème dramatique de Danis.

3.2.3 Danseurs : capteurs d'énergies poétiques

Le travail sensoriel a entraîné l'expressivité des corps des danseurs dans diverses directions. Engendrées par le travail d'exploration, une pluralité de corporéités et de rythme s'est esquissée. Les moments d'exploration les ont conduits à la fois dans leurs

habitudes motrices, ce qu'ils aiment danser, mais aussi dans leurs retranchements, des zones inusitées qu'ils visitent rarement. *Je Ne* a dynamisé leur imaginaire, a donné naissance à des formes, des états⁴⁹, des dynamiques de mouvement.

En utilisant ma grille de l'OAM, j'ai rassemblé les qualités corporelles récurrentes pour chaque danseur observé durant le travail d'exploration. Vu la durée de certaines improvisations, il était habituel que je croise plusieurs critères contenus dans ma grille d'accompagnement. Dès lors, j'ai comptabilisé les qualités corporelles qui apparaissaient le plus souvent. L'analyse comparative des différentes improvisations a certainement révélé quelques récurrences et différences dans le mouvement dansé (Annexe F). À chaque étape, en comparant les expérimentations, j'ai réussi à déterminer quelques traits distinctifs chez Alice et Julien.

3.2.3.1 Matériel gestuel varié

La première phase exploratoire réalisée avec Alice et Julien a consisté à générer du mouvement en portant leur attention sur la voix de Mathieu. Principalement, l'exercice était un travail d'écoute. Les danseurs se sont reliés au texte de deux manières, soit en improvisant directement dans l'espace en écoutant le texte, soit en écoutant le texte dans l'espace avant d'improviser en mouvements. Les différences notables ont impliqué leur kinesphère, la forme de tracé du mouvement, la dynamique du mouvement, ainsi que leur rapport à la gravité.

⁴⁹ Selon Nicole Harbonnier (2012), l'état de corps du danseur peut être perçu comme un état émotif qui s'actualise dans le corps et le mouvement et un « état de réceptivité, de disponibilité, ou encore d'ouverture, qui permet à l'interprète d'être totalement présent à l'instant vécu, autrement dit, une véritable « qualité d'attention » » (Harbonnier, 2012, p. 51).

Sommairement, l'investissement émotionnel caractérisait les propositions d'Alice. Danse minimaliste, gestes abstraits, un état d'intériorité et d'introspection se dégageait de ses improvisations. D'ailleurs, lors d'une conversation, Alice m'a dit qu'elle oscillait fréquemment entre force et vulnérabilité.

Alice : « Une sorte de tristesse et de colère m'envahit ». (Extrait d'une discussion, 21 février 2019)

En sculptant l'espace interne, elle semblait porter en elle une contradiction : comme si quelque chose cherchait à émerger de son corps. De façon générale, la forme du tracé du mouvement était en courbe. L'amplitude du geste était petite, d'où sa petite kinesphère. L'intention du mouvement était principalement gestuelle et fusionnait posture et geste. Les mains, les bras et les hanches marquaient la danse. L'initiation du mouvement (le foyer d'impulsions) était centrale et proximale. À l'inverse de son partenaire, Alice travaillait au sol. Ce faisant, elle a privilégié le niveau bas et moyen de sa kinesphère. La relation au temps (variée), la force interne (condensée) et la relation à l'espace (multidirectionnelle) sont les trois efforts qui ont primé chez elle dans ce type de travail. Son phrasé dynamique variait entre continu, accentué et ondulatoire.

Succinctement, Julien était davantage dans un travail d'illustration et de forme. Par endroit, il semblait répéter une routine d'échauffement. Son corps figurait aléatoirement des fragments du texte. Souvent, il calquait les actions du récit. Parfois, les mouvements étaient légèrement animaux ou reptiliens. De façon générale, la grandeur de sa kinesphère fluctuait entre moyenne et grande. Il occupait le niveau moyen et haut de sa kinesphère. Comme une girouette, il visitait toutes les directions de l'espace. Inversement à sa partenaire, Julien était peu statique. Il se déplaçait constamment dans l'espace. Les actions qu'il favorisait étaient la marche, le saut et la rotation. Il utilisait la gravité et l'élan pour bouger et danser. Il jouait beaucoup avec

son équilibre sur une jambe et travaillait en hauteur. Son centre de gravité était régulièrement mis en jeu. Durant cette première étape de travail, Julien a privilégié les tracés géométriques avec ses bras et ses jambes. Gestes angulaires, la forme du tracé était en flèche et peu en courbe. La tête, les bras et les jambes étaient très mobiles. Julien sculptait l'espace externe. L'initiation du mouvement était de façon générale proximale et distale. L'intention du mouvement était gestuelle, posturale et il y avait des moments de fusion (posture-geste intégré). La relation à l'espace (variée), la relation au temps (accélérée) et la force externe (contrôlée) sont les efforts qu'il a privilégiés. Son phrasé dynamique variait entre accentué, impulsif et une intensité croissante (Annexe G).

Il réside dans ce type de travail un éventail d'éléments déclencheurs qui permet d'improviser en mouvement. Dans un état de réceptivité, les danseurs étaient en quelque sorte des éponges sélectives à tout ce qui se produisait sur le moment présent : ils absorbaient ce qui leur était offert et sélectionnaient (sûrement inconsciemment ou par préférence) une de ces informations (le texte, sa mise en voix, la corporalité d'un ou des interprètes). En discutant avec eux, j'ai compris que les données extérieures ont provoqué en eux des instants d'égarement causés par l'abondance d'informations à canaliser.

Alice : « Lorsque nous étions complètement libres d'improviser ensemble, pour ne pas me noyer dans l'abondance d'informations qui venaient à moi, je me focalisais sur un aspect : un mot, un souffle, une inspiration (proposée par Mathieu), une trajectoire, un regard, une forme (proposé plutôt par Julien). Je divisais mon attention sur les deux garçons et je devais faire attention surtout avec Mathieu à ne pas être absorbée par sa carrure, sa voix et la force de son regard. J'avoue, surtout au début, ce n'était pas facile. Mathieu est un très bon acteur et sa forte présence pouvait être intimidante. Par moment, je pouvais le sentir me regarder et je devais faire attention à ne pas être happée. Geneviève a

rapidement corrigé le tir en contraignant davantage les improvisations. Il se passait beaucoup trop de choses pour que je touche à la *dansité* d'un tableau. »
(Extrait du journal de bord d'Alice Jean, compte rendu du 2^e laboratoire)

À la fin d'une improvisation, Alice m'a dit être « traversée par des vides et des pleins » (extrait d'une discussion, 21 février 2019). Un élément apparaissait, puis disparaissait, formant ainsi un mouvement de marée provoquant des montées et des descentes de créativité et de présence. Ces renseignements venaient aux danseurs par des assemblages de sens étonnant. Il se déployait trop d'évènements dans ces improvisations mixtes pour que les danseurs ressentent les mouvements de la langue. Si je continuais à cette allure, je n'allais pas parvenir à cerner les *dansités* possibles de *Je Ne*. À la suite de cette discussion, j'ai pris conscience qu'il était primordial de resserrer les consignes de mes improvisations. Constatant le nombre de mouvements de nature très différente provoqué par l'écoute de ce texte, la confusion s'est installée chez moi.

3.2.3.2 Resserrement

La deuxième phase exploratoire a été réalisée sans la présence de Mathieu. N'ayant plus d'intermédiaire entre eux et le texte, les danseurs se sont retrouvés à toucher directement la matière danissienne en lisant et en portant vocalement des passages du texte. À la différence des explorations faites avec Mathieu, je leur ai demandé d'improviser à la suite de lectures du texte ou en récitant silencieusement ou vocalement certaines séquences de *Je Ne*. Cette expérience, qui a consisté à passer par le texte pour générer du mouvement, était une première dans le processus de recherche-création. Au lieu d'enchaîner le travail sur plusieurs tableaux à la fois, j'ai procédé différemment en ciblant des portions du texte à explorer en mouvement. Plus la séquence textuelle à explorer était courte, mieux elle me renseignait sur les *dansités* d'un tableau. Chaque tableau exploré engendrait une gestuelle, une posture particulière

que les danseurs creusaient au fil des minutes. Au contact des mots, les mouvements de la langue danissienne naissaient dans le corps des danseurs.

Dès lors, le troisième laboratoire m'est apparu beaucoup plus révélateur que le deuxième. En générant du mouvement à partir de phrases ou d'un groupe de mots, de nouvelles qualités physiques, éloignées de la première phase, se sont manifestées. J'ai découvert qu'en parlant, les habitudes motrices des danseurs et les mouvements privilégiés se sont effacés. Par le nombre d'apparitions réitérées en improvisant, voici les nuances les plus étonnantes que j'ai observées chez les danseurs.

En portant les mots de *Je Ne*, Alice est passée d'une gestualité exigüe à ample. Le geste et le mouvement exploraient toutes les directions de la kinesphère sur le niveau bas, moyen et haut. Sans arrêt, constamment en déplacement, elle sculptait l'espace externe et interne. Sur la pointe des pieds, il lui arrivait de travailler aux limites de sa kinesphère. J'ai perçu que l'initiation du mouvement n'était plus majoritairement centrale, mais distale et proximale. La forme du tracé nuançait entre courber et droit.

Toutefois, les changements les plus saisissants se sont opérés chez Julien. J'ai perçu que les moments de silence ne le poussaient plus à tomber dans un travail de figuration. De plus, il a cessé d'être dans un travail de formes. L'émotivité a gagné sa gestuelle. Elle est devenue beaucoup plus abstraite. Valsant entre une petite et une moyenne kinesphère, Julien a cessé de faire des gestes volumineux. Il sculptait davantage l'espace intérieur qu'extérieur : de la force interne est apparue. À l'inverse d'Alice, il y insérait des arrêts brusques de mouvements dans ses improvisations (instants brefs d'immobilité). De plus, Julien chutait régulièrement au sol. Il exerçait des mouvements près du plancher (Annexe H).

Également, le caractère méditatif présent dans la première phase d'explorations a disparu. En délaissant l'état d'écoute, Alice et Julien ont arrêté de fermer les yeux en

dansant. En flux libre, le regard est devenu mobile. Leur visage était plus expressif, sans toutefois surjouer une émotion. Peu présente lors de la première phase, de la force externe sans entrave et de la relation au temps ralenti se sont manifestées.

Enfin, ce travail de collecte de données et d'observations pendant et entre les laboratoires s'est révélé important. Il m'a servi à la construction des partitions physiques pour chacun des interprètes.

3.2.4 Tonicité

L'un des indices de la *dansité* est la tonicité⁵⁰ : l'espace du dedans. Le corps dansant joue avec différentes variations toniques. Celui-ci peut se densifier de différentes façons et à différents degrés. Le gradient tonique diffère pour chacun. Il oscille entre détente et vigueur : d'une *corporalité basale* (tonus minimal) à une *corporalité axiale* (tonus maximal).

Pour éprouver une tonicité minimale, le danseur doit *devenir-masse*⁵¹ (Godfroy, 2015). Cette condition exige une grande disponibilité. Éveillé, le corps doit devenir volumineux et conserver une qualité de détente. Pour se faire, il doit être à l'écoute de son centre. Si dans un premier temps, le tonus basal « goûte une relation au monde fait d'expansions, d'étendues, d'échanges fluidiques d'épaisseurs de chair, etc. » (Godfroy, 2015, p. 71), dans un deuxième temps, en prévision d'un mouvement vers le monde, l'espace du dedans se gonfle de tensions. Comme l'explique Alice Godfroy, le travail tonique se modélise par un travail d'axes et de déséquilibres. Pour le danseur, il ne s'agit pas que de se tordre pour créer des axes directionnels. C'est en intensifiant et en relâchant les lignes de forces intérieures que les axes se tendent et s'activent : tension(s)

⁵⁰ Tension permanente et involontaire des muscles, la tonicité peut-être le symptôme des affects.

⁵¹ Processus de dilatation du corps par le fruit de l'imaginaire.

qu'on étire et contracte. Le corps dansant doit donc développer sa sensibilité à saisir ces lignes de force qui s'annulent et se créent à chaque instant.

En explorant *Je Ne*, différentes tonalités se sont chevauchées. Le corps est une matière instable qui ne cesse de se mouvoir et de se transformer. Même si les variations toniques ont différé pour chacun des tableaux à chaque étape du travail d'exploration, la langue danissienne a suscité chez les danseurs un tonus musculaire en force : des corps tendus et actifs. En se positionnant dans un état de réceptivité, le potentiel postural n'était pas en mode d'expansion (réduction des tensions) chez les danseurs, mais en mode d'orientation (intégration des tensions).

Julien : « Il y a toujours une image qui m'attend au détour. Ça devient un jeu. Les tensions s'accumulent et j'essaie de les explorer sans m'arrêter. » (Extrait d'une discussion, 21 février 2019)

L'imagerie narrative et picturale de ce poème dramatique était si puissante pour Alice et Julien qu'elle les a propulsés à explorer différentes vibrations sensorielles. La langue danissienne a continuellement produit du courant énergétique. Évidemment, ce constat a orienté la création de partitions physiques. Il m'a semblé important de présenter des corps avec différents degrés d'intensité (forces internes) ou l'expression du mouvement s'essouffle rarement.

3.3 *Entrelacement* : élaboration d'une dramaturgie

Lorsque j'ai entamé cette recherche-crédation, je ne savais pas quel statut donner au texte. Allais-je projeter sur scène des fragments de *Je Ne* ? Allais-je préalablement enregistrer des fragments du texte pour l'accompagner de partitions physiques ? À la suite du premier cycle d'explorations, voyant qu'il était possible de lire ce texte d'une façon limpide, j'ai choisi de mettre en scène le poème dramatique.

Ce récit offre différents potentiels scéniques. Comme je l'ai exprimé dans le premier chapitre, l'analyse de cette œuvre théâtrale réalisée en amont aux cycles d'exploration m'a révélé quelques particularités dramaturgiques. Les temporalités entremêlées et l'apparition de voix ont posé un défi à mon interprétation. En cherchant en laboratoire la résonance des mots sur les corps, il m'est apparu évident que la participation des danseurs pouvait résoudre ces questionnements.

En m'appuyant sur les grands types de rapports entre danse et texte élaborés par Alain Neddham (1997), j'ai pris la décision de travailler par juxtaposition : simultanément, faire défiler une trame textuelle et corporelle. Sachant que Mathieu ne pouvait bouger au même rythme que les danseurs, j'ai tressé deux médiums artistiques afin qu'ils cohabitent dans le même espace. Reprenant l'expression de Mélanie Mesager, cette forme de croisement s'apparente à ce qu'elle nomme *littéradanse*.

En me plaçant à l'endroit du spectateur naïf, j'estime qu'il y a littéradanse quand, sur scène, je perçois à la fois un texte littéraire et une chorégraphie dansée, chacun dans une intégralité suffisante pour que l'on puisse, à l'instar du mot-valise, les reconnaître comme des objets autonomes bien qu'ils soient greffés l'un à l'autre dans le spectacle. [...] Mais en gardant tous nos sens en éveil, nous assistons à cette implosion du texte par la danse et de la danse par le texte. (Mesager, 2018, p. 15)

De ce fait, la présence d'Alice et de Julien sur la scène m'a servi à découper l'espace du rêve et de la réalité, à interpréter les voix du récit. En imbriquant dans la trame textuelle une trame corporelle, les temporalités se sont dénouées : les tableaux dansés ont clarifié les changements d'espace-temps. En suivant cette piste, je me suis engagée à créer plusieurs partitions dansées qui allaient s'emboîter des tableaux quatre à douze.

3.3.1 Esthétique de la Juxtaposition

Formellement parlant, *Entrelacement* est une trame écrite (*Je Ne*) qui s'enlace à une trame dansée (douze tableaux). La forme du récit n'a pas été transformée. L'évolution des partitions corporelles a été construite en fonction des changements de tableaux (Annexe A). D'un côté, nous avons Mathieu⁵² qui porte vocalement l'entièreté du poème dramatique et de l'autre, nous avons Alice et Julien qui matérialisent la sensorialité de cette langue.

Dans cet essai scénique, on assiste à un enchevêtrement d'actions, parfois avec ou sans relation les unes avec les autres. J'ai valorisé dans ma création une non-hiérarchisation des langages scéniques. En mettant l'accent sur divers alliages corps/textes, le spectateur est libre d'interpréter *Je Ne* en suivant différentes pistes de sens se produisant sur le plateau. Cette organisation invite le spectateur à renouveler ses perceptions, à regarder plusieurs choses simultanément sans qu'un sens soit manifestement ciblé⁵³.

Pour présenter les mouvements de cette écriture (les *dansités*), j'ai dédoublé le personnage principal. L'aviateur est représenté trois fois sur la scène : les danseurs sont aussi des figurations de l'aviateur, ils portent le même costume que l'acteur (Annexe J). En agissant ainsi, j'ai voulu m'assurer que l'univers référentiel des danseurs reste flou. Je désirais que leur présence sur la scène n'évoque pas un personnage en particulier, mais multiplie les pistes d'interprétation. Le corps dansant est signifiant, mais d'une manière plus opaque, plus imprécise. Comme l'exprime Mélanie Mesager, « le corps dansant semble signifiant, mais autrement que ne l'est le langage, d'une

⁵² La voix de Mathieu est amplifiée par un microphone. La qualité physique de la voix est un élément important de la représentation.

⁵³ Le son, l'éclairage et les costumes participent à la réalisation de mon essai scénique. L'alliage de chaque composante déploie un imaginaire parallèle à *Je Ne*. En plus de jouer avec la perception du spectateur, ils sont des appuis esthétiques pour révéler, donner forme au poème dramatique. Chaque élément influence la réception du spectacle.

façon plus floue, plus subtile qui a souvent été assimilée à un en deçà du langage, quelque chose de plus primitif, de plus naturel » (Mesager, 2018, p. 17). Le mouvement pousse l’imaginaire dans une fable. La stratégie que j’ai retenue invite chacun à faire son chemin à travers les mots, les sons, les mouvements pour en tisser une expérience (et un sens éventuellement), une fresque qui lui appartient.

La trame corporelle peut effectivement être perçue comme un relais dramatique, mais celle-ci n’a pas été construite dans l’objectif de paraphraser le récit⁵⁴. Bien que les danseurs puissent clarifier la situation d’énonciation et même si l’on peut percevoir des événements du texte dans les séquences dansées, Alice et Julien ne sont nullement présents pour compléter les béances du texte. Les corps et les murmures ne viennent pas combler les trous du poème de manière illustrative, mais accompagnent l’aura du texte. Dit à voix basse, le matériau littéraire devient une matière sonore. C’est une forme d’écho, voire d’anticipation pour le spectateur. Rébarbative, la parole flotte dans l’espace, active la virtualité des points de suspension. Circulant sans cesse, les mots créent une désorientation, rappelant l’état confus que vit l’aviateur.

Avec un texte comme celui-ci, il m’apparaît primordial de laisser planer le doute, de multiplier les pistes d’interprétation. Je suis du même avis que Marie-Christine Lesage lorsqu’elle discute de ce poème dramatique : « il faut accepter de s’aventurer sur un territoire [...] pour lequel il n’y a plus de cartes. Mais une géographie imaginaire inusitée s’offre à qui accepte de se laisser porter par le “liquide du récit” » (Lesage, 2014, p. 107). Comme l’exprime Neddham, « la danse ouvre sur les rêveries, les chimères de l’imagination » (Neddham, 1997, p. 47). Ainsi, le geste vient ouvrir

⁵⁴ Il est possible que le spectateur perçoive dans les danseurs les multiples personnages qui composent ce récit.

l'interprétation du texte. Le spectateur peut projeter son imaginaire sur les corps dansants et être porté par les sensations kinesthésiques⁵⁵ suscitées par *Entrelacement*.

3.3.2 Mise en voix, mise en corps : différentes modalités

Très tôt dans le processus, j'ai choisi de mélanger les genres, de juxtaposer deux niveaux de discours. En fouillant dans les écrits contemporains portant sur l'apparition de textes dans la création chorégraphique, je suis tombée sur un ouvrage fort intéressant qui s'inscrit dans la lignée de mon projet de recherche-crédation. Lucille Toth (2015) évoque différentes mises en voix du texte littéraire sur la scène chorégraphique contemporaine. La première est le *danseur parlant* : la danse et la parole « se conjuguent au sein d'un même corps » (Nachtergaele *et al.*, 2015, p. 18). La deuxième est le *danseur versus récitant* : le récitant interprète le texte « dans un face-à-face avec les danseurs ». Les médiums ne s'amalgament pas : « les artistes jouent avec leur incompatibilité » (Nachtergaele *et al.*, 2015, p. 20). La troisième est *l'absence de texte* : c'est une réécriture corporelle, le texte est absent de l'espace scénique. En cherchant des pistes de solutions, je me suis approprié ces catégories. Les interprètes d'*Entrelacement* portent ce texte par la voix et le corps en suivant diverses combinaisons.

3.3.2.1 Approche physique du jeu de l'acteur

Au fil des activités, j'ai remarqué que Mathieu avait tendance à retenir sa respiration à la suite d'un mot qui précédait un point de suspension. Parfois, il semblait en apnée durant ces instants de pauses. Puisqu'il souhaitait ponctuer correctement le texte, son mouvement respiratoire était de plus en plus affecté : il apparaissait forcé. De plus, sa mimique traduisait une tension : sourcils et front tendus. Comment incarner ce

⁵⁵ Mélanie Mésager définit le terme kinesthésique comme « la sensation du geste effectué » (Mésager, 2018, p. 155).

personnage sur la scène? Comment retrouver l'aisance des premières lectures? Malgré sa condition physique, je devais trouver une stratégie pour retrouver le naturel des premiers instants.

Le travail de l'acteur demande une activité de recherche. L'imagination est pour lui un outil indispensable. Qu'elle soit mise en œuvre par une ou plusieurs approches (psychologique, physique), elle est un moyen pour mettre en scène une fiction sur un plateau. En l'absence d'indication explicite pour interpréter ce récit, j'ai dû faire des choix pour nourrir l'imaginaire de Mathieu. Comme je l'ai exprimé, le sens de ce texte peut être interprété de différentes façons. Interpréter chacun des tableaux de *Je Ne* m'a permis de nommer clairement les actions psychologiques pour nourrir l'univers intérieur de Mathieu : ce qu'il ressent, ce qu'il veut, d'où il vient, etc. (Annexe A). Car les images du souvenir de l'aviateur sont floues, imprécises, vaporeuses, il cherche ses mots. Évidemment, l'idée d'interpréter un personnage ayant des trous de mémoire nous habitait, mais ce n'était pas suffisant et intéressant.

En replongeant dans mes notes, j'ai retrouvé mes premières observations écrites dans mes cahiers, qui décrivaient les effets que la lecture a produits dans son corps. Délaisser l'approche psychologisante m'est apparu une évidence afin d'interpréter le rôle de l'aviateur. Guidée par l'intuition, je me suis dit que je devais jumeler à l'approche psychologique une approche physique.

En explorant une gamme d'exercices liés au corps et à l'esprit, et connaissant ses capacités physiques, je lui ai proposé une série de contraintes afin de jouer avec elles. En travaillant les états de corps, les transferts de poids et les différents rythmes de marche, Mathieu est parvenu à incarner l'aviateur avec crédibilité. Il interprétait ses lignes avec habileté.

Mathieu : « Au lieu de dessiner la forme de mon personnage, c'est toi qui a dessiné les lignes et moi qui a colorié les couleurs. » (Extrait d'une discussion, 23 avril 2019)

Grâce à des actions physiques, les tableaux troués ne sonnaient plus faux et les tensions au niveau de son visage ont disparu. Ainsi, chaque tableau de *Je Ne* est composé d'une action simple (marcher, s'immobiliser, s'asseoir, se coucher, s'élever) ou d'une contrainte physique (rythme de marche, phrase de gestes, contraction musculaire, jeu de poids avec partenaire) (Annexe A). Elles accompagnent l'énonciation et précisent le travail d'interprétation.

3.3.2.2 Danseurs parlants

Dans *Entrelacement*, Mathieu interprète la partition écrite en entier et « joue le texte dans un face-à-face avec le ou les danseurs » (Mesager, 2018, p. 19). Reprenant l'exemple de Mesager sur le spectacle du chorégraphe Preljocaj⁵⁶,

Le jeu stylisé du comédien [...] affirme son appartenance au théâtre et le distingue pleinement de l'espace dansé. Sur la scène, les genres ne se mélangent pas : la voix appartient au comédien et le corps aux danseurs. Si le comédien se retrouve parfois intégré à la chorégraphie, son statut de comédien, de conteur, n'est en rien contaminé par la danse, comme pour bien asseoir sa tradition théâtrale. Il est comédien et le reste. (Mesager, 2018, p. 19).

Toutefois, dans ma création, ces deux genres ne sont pas complètement séparés. Lorsque j'ai commencé à créer les partitions dansées, rapidement je me suis rendu à l'évidence que les danses d'Alice et Julien étaient cérébrales dans le sens qu'elles manquaient de sensibilité, d'authenticité. En rejouant les réponses sélectionnées par moi (gestes et postures qui avaient été spontanément exprimés en improvisant),

⁵⁶ *Ce que j'appelle oubli*, présenté à la Biennale de la danse à Lyon en 2012.

quelque chose de machinal et non de sensible était présent dans l'exécution de leurs mouvements. À mes yeux, l'esquisse des *dansités* était dépourvue de sensibilité. Je me suis demandé si l'utilisation de la parole entrainerait un effort de réminiscence. En portant de façon audible les mots du texte, Alice et Julien se sont retrouvés à creuser la langue, à ressentir à nouveau la *dansité* d'un tableau. Leur attention était continuellement activée, ce qui les amenait à vivre le moment présent.

Les interprètes dansent en portant vocalement une gamme de mots. Ils ne sont pas muets, mais murmurent des mots du texte. Ainsi, chaque partition corporelle prend son souffle, son impulsion avec le vocabulaire danissien : elles sont ponctuées de mots isolés⁵⁷. Tout comme le comédien, les danseurs imprègnent l'espace théâtral du son de leur voix.

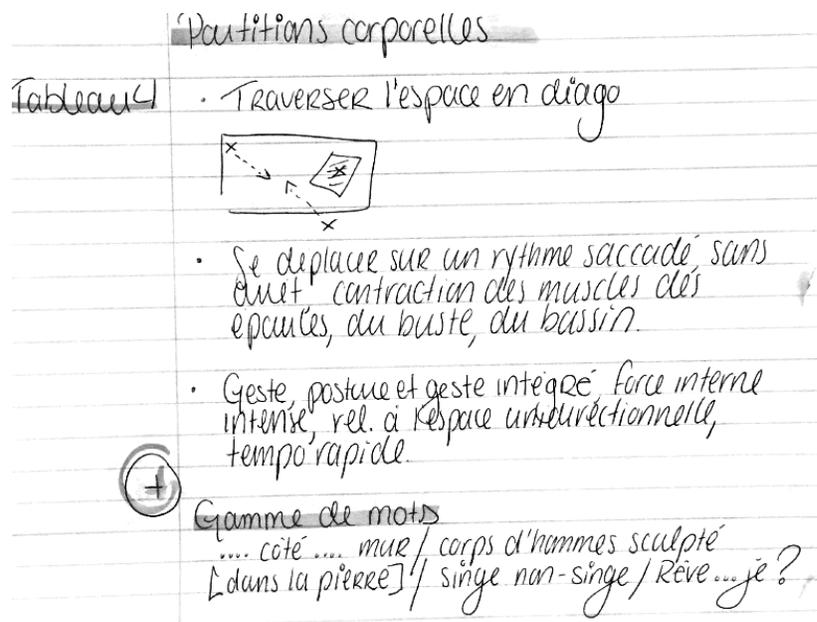


Fig. 9 - Extrait du journal de bord, 18 avril 2019

⁵⁷ Exceptionnellement, le tableau 5 est interprété par les danseurs. Ils ont travaillé la ponctuation du texte avec la respiration et la voix.

La gamme de mots est un outil que j'ai développé en laboratoire, car les danseurs avaient de la difficulté à dire le texte en même temps qu'improviser du mouvement. Je la définis comme un ensemble de mots qui symbolise l'essentiel d'un tableau. Des segments de phrases comme des mots isolés peuvent la composer. Évidemment, les mots prélevés sont ceux qui ouvrent davantage l'imaginaire. De plus, les danseurs ne cherchent pas à coordonner les mouvements et la voix parlée. Ce partenaire de danse est un point de repère pour eux. En explorant le sentir lié à plusieurs mots, la gamme leur permet rapidement de retrouver l'état de corps avec lequel danser⁵⁸.

3.3.3 Tableaux : fluctuation gestuelle et verbale

Engendrée par le travail d'exploration, une pluralité de corporéités s'est esquissée. Après avoir observé et comparé leurs improvisations, j'ai associé aux tableaux du poème dramatique une logique de mouvements pour chacun des interprètes. L'objectif de cette recherche est de dévoiler par le biais de séquences motrices (gestes, posture, attitude, déplacement, rythme, etc.) les mouvements de *Je Ne*.

La langue danissienne cache différents rythmes et s'éloigne d'une écriture progressive : continu, accélération, ralentissement, saccadé, arrêt. En analysant les résultats des laboratoires, il m'a semblé incontournable que je travaille sur les contrastes⁵⁹ pour composer *Entrelacement*⁶⁰ : j'ai ciblé quelques paramètres du mouvement (partie du corps, temps, espace, dynamique). Par exemple, j'ai superposé des phrases rythmiques

⁵⁸ Chaque trame corporelle est liée à une ou plusieurs sensations et intentions. Car la transition des tableaux physiques s'effectue rapidement, la gamme de mots vient faciliter le changement d'état chez le danseur.

⁵⁹ Jouer sur les oppositions de mouvement, s'éloigner de la symétrie : en haut/en bas, vite/lent, les bras/les jambes, etc.

⁶⁰ J'ai travaillé différents types de formation : solo, duo et trio. J'ai chorégraphié un seul duo dans *Entrelacement* (tableau 12 - chorégraphie de contre-poids et de sauts). Évidemment, le niveau d'encadrement était différent. Pour avoir un rendu homogène, le temps de préparation a été plus grand.

entre elles afin qu'elles donnent à voir des corps au ralenti, des gestes suspendus en simultané à un rythme de lecture rapide ou vice-versa. À mes yeux, la monotonie devait être absente de la structure générale. L'hétérogénéité devait se lire sur la scène. Les procédés de composition qui agissent sur le mouvement ont varié : accumulation⁶¹, contrepoint⁶², lâcher-rattraper⁶³, contraste, etc.

3.3.3.1 Canevas malléable : entre liberté et contrainte

Le scénario d'*Entrelacement* est composé d'un canevas malléable, particulièrement pour les partitions des danseurs, car elles ont une forme dynamique. Les tableaux ne sont pas chorégraphiés et prennent leur envolée avec des mots (gamme de mots) et des qualités corporelles (Annexe A).

Les interprètes avaient plusieurs déplacements à effectuer et à respecter dans l'espace. À partir de mes consignes, les danseurs composaient dans le moment présent. À l'inverse d'Alice et de Julien, Mathieu respectait à la lettre mes consignes. À cause de sa condition physique, il était peu flexible. Tout était calculé pour que sa blessure ne s'aggrave pas. Donc les actions étaient peu improvisées⁶⁴.

Par ailleurs, le caractère performatif de la trame corporelle a permis à Alice et à Julien de garder une certaine vivacité, de renouveler leur *dansité*. Malgré la mémoire du geste, les danseurs demeuraient ouverts à l'inconnu et à l'imprévisible. À chaque essai (répétitions en studio, présentations publiques), les procédés de composition variaient (succession, variation, répétition), des mouvements apparaissaient puis disparaissaient.

⁶¹ Rejoindre un danseur ou un groupe pour réaliser la même séquence.

⁶² Le danseur est isolé dans l'espace et réalise un solo : il s'exclut.

⁶³ Le danseur s'éloigne du groupe pour faire autre chose puis le regagne.

⁶⁴ Sauf le travail en duo avec Julien sur les contre-poids : avoir un appui au sol et un appui sur le porteur (Julien dans ce cas-si).

Enfin, ils performaient d'une manière unique, car ils n'avaient pas une chronologie de mouvements à respecter.

3.4 Double mouvement

En observant les gestualités créées sur la scène, j'ai constaté que les différentes positions du corps engendreraient différentes possibilités de sens pour les tableaux de *Je Ne* : les séquences parlées et dansées ont dialogué entre elles. Lorsque les interprètes dansaient avec Mathieu, à chaque fois, je n'entendais pas les mots, les phrases de la même façon, car je projetais sur les corps et le texte diverses interprétations, et que je ressentais différents états. Comme le met en lumière Mélanie Mesager, en parlant de la juxtaposition du phrasé gestuel et textuel :

Ainsi, nous voyons à l'œuvre un double mouvement : le geste se connote du sens des mots, et les mots, à leur tour, subissent une attraction du geste. Nous pourrions dire que le texte fait émerger un possible rapport à toutes les teintes sémantiques que contient le mouvement. Mais aussi, nous pouvons considérer qu'il fait émerger, par sa confrontation avec l'image visuelle et la sensation du mouvement, tout un faisceau de signifiances qui n'était pas dans le mouvement, et naît, justement, de l'association. (Mesager, 2018, p. 180)

En mêlant la parole avec la danse, il y a interaction, transformations réciproques de ces deux éléments. Le corps des interprètes fait exploser le cadre textuel et les mots de *Je Ne* modifient la présence des danseurs : ils se relancent mutuellement. Greffés à l'expressivité des corps, les mots ne suivent plus un tracé précis. Ils peuvent prendre toute une autre signification jumelée à un geste. Il se noue dans cette interaction des fils de sens. Le regard n'est plus nécessairement fermé sur le jugement d'une phrase ou d'un mot, mais vagabonde d'une perception à l'autre. Prenons par exemple le tableau 6 où l'aviateur se métamorphose en femme. Au premier examen, cette expérience semble douloureuse. Les corps de Mathieu et de Julien dessinent des mouvements langoureux, fluides et des temps d'arrêt. Ce travail d'écoute et de contre-

poids peut renvoyer à un jeu de séduction (libre au spectateur de voir la représentation qu'il veut). Leurs corps peuvent signifier une autre réalité que celle déployée dans le récit. Cette danse peut donc jouer dans les détails de la réception de l'histoire.

Le geste dansé travaille le langage comme des strates de sens. Les mots et les mouvements ne sont plus pensés en termes de concurrence, mais plutôt selon une mise en présence qui les influence réciproquement. « Le sujet dansant se détache du sujet parlant, et une relation réflexive se met en place entre les deux : la parole dit quelque chose du geste tandis que le geste montre quelque chose dans la parole » (Mesager, 2018, p. 40). En effectuant un maillage texte-voix-corps, il est possible de multiplier les points de vue, d'offrir d'autres images que celles déployées par le texte. Ainsi, Alice et Julien mettent en déroute la parole de Mathieu. À partir de ce que nous voyons, de ce que nous ressentons, le(s) sens de ce récit se déploie dans l'espace. N'est-ce pas là l'une des visées de cette œuvre écrite, que l'interprétation du poème-dramatique soit multiple? La présence des corps sur scène ouvre à une pluralité d'interprétation.

3.5 Retour sur le passage de *Je Ne* à la scène

Grâce à mes observations et à mes analyses du mouvement dansé, j'avais en ma possession tout le matériel nécessaire pour créer des partitions physiques présentant les *dansités* de la langue danissienne. Dans l'ensemble, la force interne, la force externe, la relation au temps et la forme du tracé ont singularisé les explorations des interprètes. Dès lors, ces qualités de mouvement sont la matrice d'*Entrelacement*. À noter que la force interne et la relation au temps sont les principales qualités qui ont altéré leur puissance expressive. Ce sont donc elles qui enveloppent principalement l'essai scénique.

En superposant différentes qualités gestuelles, j'ai travaillé par contraste. Chaque partition était ouverte, mais contenait des indications très précises⁶⁵. Les interprètes avaient une liberté d'agir en fonction de leur ressenti sur la scène en respectant certaines consignes liées à la mise en scène. La création de partitions physiques, au fil des rencontres en laboratoire, a permis de structurer des zones scéniques ou d'incarner chacun des tableaux. Dans ce processus, il y a aussi eu des intuitions, des prises de décisions, qui échappent à l'interprétation. Encore aujourd'hui, elles sont ineffables.

Parallèlement au travail en studio, j'ai collaboré avec Gaspard Philippe, Étienne René Contant et Jonathan Girard (concepteur son, concepteur d'éclairage et concepteur de costumes). L'environnement scénique s'inspire de l'univers poétique de Danis : chaque composante s'y réfère, s'y imprègne. Il se noue à chacune des partitions une trame sonore ainsi qu'une séquence d'éclairages. J'ai souhaité un espace épuré où les corps et la lumière forment à eux seuls le décor. Tandis que les mouvements de la lumière dansent avec les interprètes, la bande-son enveloppe les corps en scène. Ainsi, les éléments tissent entre eux une relation.

Combiné aux éléments scénographiques, il s'est dégagé d'*Entrelacement* une temporalité suspendue où geste et mots flottent dans l'espace. La scène est devenue un espace poétique. Elle révélait des paysages, développait des états, exhibait la sensorialité de la langue danissienne.

⁶⁵ Outre les qualités corporelles à respecter, le texte pour Mathieu, les gammes de mots pour Alice et Julien, leurs trajectoires spatiales étaient précisément définies.

CONCLUSION

La présente recherche-création s'est attardée à identifier les stratégies pour mettre en scène *Je Ne* de la *Trilogie des flous* de l'auteur Daniel Danis. En me plaçant dans un état de disponibilité à percevoir et à interpréter les mouvements de ce texte, j'ai cherché à faire résonner la nature sensorielle des mots de la langue danissienne. Cette recherche m'a également donné l'opportunité de mettre en pratique le système de l'OAM en vue de me réapproprier cet outil d'analyse pour la création chorégraphique. Enfin, ce processus constitue le développement d'outils pour nourrir ma démarche artistique.

Dans le cadre de cette recherche-création, j'ai vals  entre deux approches dramaturgiques : l'une conceptuelle et l'autre processuelle. La mise en scène peut s'effectuer par des périodes de recherche et de conception. Comme plusieurs créateurs scéniques, afin d'effectuer une préparation en amont aux rencontres en studio, j'ai eu besoin de connaître dans les détails de la partition avec laquelle j'allais travailler. J'ai d'abord amorcé ma recherche par une analyse dramaturgique. J'ai approfondi mes connaissances sur la langue danissienne. Je me suis attardée à souligner les singularités de cette écriture th atrale. Tout comme l'art de la poésie, l'écriture danissienne repose sur l'ambiguïté, sur l'effet de suggestion. Par sa dimension trouée, *Je Ne* se manifeste comme un espace ouvert qui révèle les dérives imaginaires du lecteur. Ce texte réveille notre capacité à jouer, car la forme de ce récit requiert une lecture créative.

Mes relectures ainsi que mes nombreuses discussions avec Emmanuelle Jetté, conseillère dramaturgique, m'ont permis de mieux cerner les enjeux de ce poème dramatique. Sans anticiper la forme scénique qu'allait prendre *Je Ne*, nous avons

proposé une lecture personnelle de la fable et décodé les informations spatio-temporelles émises dans le discours de l'aviateur.

La question de la gestualité de l'écrit est vaste. En fouillant dans les publications traitant de la relation texte-voix-mouvement, j'ai découvert de multiples réflexions, dont celle sur la *dansité* de l'écriture poétique. Parallèlement au travail dramaturgique, j'ai approfondi le concept d'Alice Godfroy. À ses yeux, une forme de danse est contenue dans un poème et il est possible de percer celle-ci selon le tonus musculaire qu'il provoque. Or, cette proposition théorique a été un levier réflexif pour cette recherche. À la suite de cette lecture, il m'a semblé possible de faire danser le texte de Danis.

Ma démarche méthodologique a emprunté à la recherche heuristique. Pour questionner la physicalité de cette langue, j'ai entamé une démarche d'éveil sensoriel, en proposant aux interprètes des phases de découvertes et d'improvisations. Mon approche n'était pas chorégraphique, mais inspirée du théâtre corporel. Comme Omnibus me l'a appris, pour favoriser la créativité, il faut travailler à partir d'incitateurs de mouvement : images, sons, mots, etc. À partir de ces données, les interprètes ont expérimenté ce texte par le corps et la voix. Durant les cycles d'exploration, j'étais dans une posture d'observatrice, mais surtout dans l'exploration, dans l'essai/erreur.

Le texte de Danis m'a propulsée vers une approche plus processuelle. En travaillant avec différentes ressources, j'ai laissé émerger du matériel que j'ai par la suite structuré pour former des tableaux. En empruntant cette modalité de création, j'ai rapidement accepté de me perdre, d'aller à la rencontre de l'inconnu et de suivre mes intuitions pour travailler ce texte avec un acteur et deux danseurs. À l'image du poète et de son journal de papier, je devais délaissier toutes idées préconçues et partir d'une feuille vierge.

Malgré l'abondance et l'accumulation des points de suspension à l'intérieur d'une phrase, le travail d'exploration avec Mathieu m'a révélé qu'il était possible de respirer d'une manière fluide et non saccadée cette partition théâtrale. En faisant les pauses aux endroits appropriés, dans les espacements troués, le comédien n'avait aucune difficulté à lire de façon expressive. De plus, j'ai découvert qu'en respectant ce signe de ponctuation, mes collaborateurs et moi avons la possibilité de compléter cette histoire par le travail de notre imagination. La présence de pause dans le phrasé verbal nous permettait de tisser du sens symbolique, imagé, de créer notre propre version de *Je Ne*. Lors des lectures à voix haute, des changements posturaux ont été observés chez Mathieu. Mes observations ont révélé que le poème dramatique provoquait différents états qui s'actualisaient dans son corps et devenaient très visibles dans des tableaux troués. Jumelés aux vibrations émotives, les moments de pauses ont suscité du mouvement. Conséquemment, la durée des silences n'était pas la même, car il était sensible aux manifestations qui se produisaient en lui.

La vocalisation du poème dramatique a donné forme à différentes corporalités. J'ai observé des danseurs très différents qui ont généré du matériel gestuel très varié à partir du texte. J'ai rapidement découvert que le texte à lui seul est une palette de sensations et d'informations qui permettent d'improviser en mouvement. Tout était possible en fonction de l'écoute très personnelle des danseurs.

Lors du troisième laboratoire, un resserrement s'est produit, d'autres découvertes plus précises ont émergé. Cette étape m'a semblé plus significative pour interpréter l'essence corporelle de la langue danissienne. N'ayant plus d'intermédiaire entre eux et le texte de Danis, Alice et Julien se sont retrouvés à toucher directement la matière danissienne par la lecture et l'interprétation. Parce qu'ils dansaient et parlaient à la fois, les mouvements privilégiés ont disparu. En répétant les mots du texte, ils se sont laissés prendre par *Je Ne* en explorant avec vigilance ce que produisait en eux le poème dramatique : ils ont cessé de changer constamment de modalités. En travaillant de cette

façon, leur seule influence provenait du poème dramatique et non de leur partenaire. Ainsi, l'avenue empruntée a laissé place à de nouvelles qualités corporelles. Certaines étaient même à l'opposé de celles précédemment exploitées.

Les outils de l'OAM ont été très précieux. Ils m'ont permis de décrire la singularité du mouvement chez mes interprètes et à construire les séquences dansées qui ficellent *Entrelacement*. Guidée par les réflexions de Michel Bernard, de Catherine Bouko et d'Alain Neddam, j'ai réussi à approcher le travail du corps avec un matériau littéraire et à cibler les stratégies possibles pour mettre en scène *Je Ne*.

En explorant par la voix et le corps cette partition théâtrale avec les interprètes, j'ai cerné plusieurs variations physiques, mais deux qualités se sont détachées du lot. La relation au temps est le premier indice de *dansité* que j'ai déterré de ce texte. Malgré les fluctuations rythmiques présentes à chaque improvisation, la vitesse de déroulement du phrasé verbal et gestuel lors des tableaux troués exploitait la lenteur. Le débit de la parole ralentissait et le mouvement corporel délaissait toute exécution rapide. Conséquemment, les tableaux troués n'ont pas la même valeur de temps que ceux qui ne le sont pas. J'ai joué sur l'organisation et la modification de la pulsation, des accents et de la mesure. Le deuxième indice est la force interne : la tonicité. La langue danissienne déploie un réseau de tensions. Elle a formé des corps tendus et actifs jouant entre mise en tension et relâchement. Les danseurs ont trouvé dans le muet de cette écriture plusieurs impulsions toniques. Les lignes de force se tendaient puis se détendaient.

Ainsi, la phase d'exploration avec les interprètes m'a permis de réfléchir à une forme qui pouvait entrecroiser texte et corps. Comme l'a révélé mon analyse dramaturgique, les temporalités de ce récit s'entremêlent. C'est en travaillant avec les danseurs que j'ai eu l'idée de les dénouer en cernant l'espace du rêve par la présence d'Alice et Julien sur la scène. Or, j'ai procédé par un travail de juxtaposition. J'ai harmonisé à *Je Ne* des

tableaux corporels : Mathieu interprète vocalement *Je Ne* tandis qu'Alice et Julien danse en prononçant quelques parties du texte (gamme de mots). En résumé, les interprètes d'*Entrelacement* portent le poème dramatique par le corps et la voix.

Afin de révéler visuellement les mouvements de cette langue, j'ai amalgamé à chaque tableau du texte une logique de mouvement. Chaque interprète avait des qualités physiques avec lesquelles bouger. Évidemment, le degré de difficulté n'était pas le même pour le comédien et les danseurs. Tandis que Mathieu travaillait avec des actions simples et physiques (celles-ci ont précisé son travail d'interprétation), Alice et Julien dansaient avec une partition malléable (qualités corporelles/gamme de mots). Non statique, cette forme permettait aux danseurs de renouveler leur *densité*.

Entrelacement se révèle être une combinaison de couche de sens et donc d'un assemblage de connexions et d'explorations. À mes yeux, la présence des corps a actualisé le texte de Danis. Une série de correspondances entre l'audible et le visible ont émergé. Le sens des phrases était constamment négocié. Le mouvement dansé pouvait détourner celui-ci, comme donner une épaisseur nouvelle aux mots de *Je Ne*.

Ce mémoire-crédation constitue l'aboutissement d'une recherche dans laquelle le système de l'OAM a contribué à renouveler ma direction d'acteur (à investir le mouvement d'une manière organique), ma façon de construire des partitions chorégraphiques et particulièrement la manière d'observer un corps en mouvement. Il m'a aussi permis d'ouvrir des pistes de réflexion sur les rapports possibles entre le texte, le corps et la voix.

La langue danissienne offre un potentiel sensoriel surprenant pour le corps dansant. Elle superpose en nous des sentiments, des sensations, des pensées, aussi m'est-il apparu primordial que chaque spectateur ait l'espace pour projeter sa propre expérience

du récit. En travaillant la matière gestuelle, j'ai offert une multitude de paysages à rêver comme nous l'offre le poème dramatique de Danis en stimulant notre imaginaire.

ANNEXE A

STORY-BOARD

Légende

Mots en caractère gras : Vocabulaire de l'OAM, indices corporels

----- : Utiliser pour séparer le rêve du réel

Temps	Interprétation des tableaux	Mathieu : déplacement scénique, notes de jeu, actions physiques	Alice et Julien : déplacement scénique, qualités corporelles	Gamme de mots
<p><i>Présent</i></p> <p>1. Je est un aviateur. Ne suis pas l'aviateur.</p> <p>À l'hôpital militaire poitrine recousue les os ressoudés quitter sans un mot que des larmes silencieuses.</p> <p><i>Passé</i></p> <p>2. Des mois auparavant prise d'un pays villes et forêts bombardées.</p> <p>Frontière, montagne Afghanis[tan], Pakis[tan] Larguer bombe repère ennemi.</p> <p>L'Aigle F-15 [atteint d'un] tir anti-aérien perd une aile en vol.</p> <p>Éjecter.</p>	<p>1. L'aviateur a quitté l'hôpital. Il raconte à ses officiers ce qu'il s'est produit durant sa mission.</p> <p>2. Nous sommes dans la mission de l'aviateur : nous sommes à la guerre.</p>	<p>1. En silence, tu entres sur scène : visage neutre, regard fovéal. Tu marches lentement avec buste levé et les talons qui se déposent en premier au sol.</p> <p>Lorsque tu commences à parler : épaules recroquevillées, buste affaissé. Tu t'adresses au public. Celui-ci représente tes officiers.</p> <p>Mains dans les poches, tu poursuis ta marche en direction du <i>lightbox</i>.</p> <p>Tu chutes de l'avion. Tout se déroule au</p>	<p>2. Entrée sur la scène des danseurs, positionnés à chaque extrémité, en silence.</p> <p>Position fixe dans l'espace, corps érigé sur l'axe vertical, visage neutre.</p>	

<p>Crash.</p> <p>Feuilles carnet de vol virevoltent.</p> <p>Parachute ... difficilement ... s'ouvre enfin. mais, je et vrille ciel ... azur Descends trop vite.</p> <p>Je ... entre ciel et ... vois ... dense végéta... et ruine ancienne [enceinte] de pierre.</p> <p>... entends du sol Sous le feuillage de la forêt Voix d'enfant :</p> <p>-Regardez, un ...chutiste, un... chutiste du ciel! Dure tombée.</p> <p>Je noir endormi dur heurté Crash ... corps sur pierre lacérée, ... oreille l... pluie. Je ... réveille suffoque poitrine tête renvers... ciel éclaté. Retire mon masque me retourne sur ... dos souffrant La déchirure. Chaud coulé de ... sur ma peau et frissons ... humide de sang veines de neige.</p> <p>La pluie rabat la fumée de l'avion détruit dans l'enceinte de la ruine. Vois mon bras maculé d'huile à moteur. Je [vit-il dans un] véhicule humaine pour aller ou revenir?</p> <p>3. Je ne je ne, ne Je. saisir vite noir Évanoui. 8</p>	<p>2.1 Nous sommes dans la chute.</p> <p>2.2 Fin de la chute.</p> <p>3. Atterrissage au sol. L'aviateur perd tranquillement connaissance.</p>	<p>ralenti.</p> <p>À « Crash », tu es à l'intérieur du <i>lightbox</i> : fixe, mouvement circulaire du buste, accélération puis décélération.</p> <p>À « Voix d'enfant », ta tête se tourne brusquement. Tu chuchotes ton texte.</p> <p>À « Dure tombée », contraction des abdominaux et des cuisses vers le haut. Tu gardes cette posture jusqu'à l'épuisement musculaire.</p> <p>Tu te lèves du sol. Une fois que tu es debout, mollesse musculaire, tentative de perte d'équilibre.</p>		
--	---	---	--	--

	<p>En réalité, la syncope de l'aviateur dure que quelques minutes. Durant sa perte de connaissance prolongée, il va faire un rêve.</p>			
<p>4. Un œil-oiseau de ma tête s'élève et voit mon corps ouvert. côté mur des têtes de singe sur des corps d'hommes sculptés [dans la pierre] scrutent l'aviateur. Voit encore un singe-homme de pierre grimace des gestes grivois. Une veine de pierre éclate au cou la tête se détache et roule dans une mare. La tête se retourne Chevelure sur un [v]isage féminin. Pierre féminine.</p> <p>Singe non-singe Être non-être.</p> <p>Qu'est-ce que Rêve je? Rêve je?</p>	<p>4. <u>OUVERTURE DU RÊVE</u></p> <p>L'aviateur découvre cette nature de pierres qui l'entoure.</p> <p>*Alice et Julien symbolisent le temple (structure de pierres mobiles).</p>	<p>4. Tu enlèves ton manteau. Tu quittes le <i>lightbox</i> puis tu traverses lentement l'espace en mode observation. *Ne pas croiser le regard des danseurs.</p> <p>Tu es impressionné, frappé d'étonnement par cette nature qui t'entoure.</p>	<p>4. <u>1^{er} tableau physique</u> Traverser en diagonale l'espace de jeu : buste face publique, vous vous regarder dans les yeux.</p> <p>Alice et Julien = se déplacer sur un rythme saccadé, sans arrêt, contraction des épaules, du buste et du bassin.</p> <p>(Accents, posture-geste intégré, relation aux forces internes intenses, relation à l'espace unidirectionnelle, relation au temps rapide)</p>	<p><u>1^{er} gamme de mots</u> Alice et Julien :côté....mur / corps d'hommes sculptés [dans la pierre] / singe non-singe / Rêve je ?</p>
<p>5. Montée de vraies voix dans l'air humide :</p> <p>Ici, il est ici. Dans le temple oublié. Encore un pilleur de trésor. Non, un guerrier profondément blessé. Sa poitrine : des lèvres de plaie ouverte. Toi, va et rapporte du miel et du gras. Déshabillez-le, enlevez son casque. Aidez-moi à fabriquer un enclos de branches. Femme chamane, à toi la manœuvre désignée.</p>	<p>5. Les villageois viennent à la rescousse de l'aviateur. Ça part en couille!</p> <p>*Alice et Julien = villageois qui appellent à l'aide.</p>	<p>5. Phrase de gestes avec la tête, la poitrine et le bras droit.</p> <p>(Croissant puis décroissant, avec accents, ondulations, accélération puis décélération, gestes.)</p> <p>À « à toi la manœuvre désignée », arrêt de la phrase de gestes.</p>	<p>5. <u>2^e tableau physique</u> Alice et Julien = impro <i>Figure Tétris</i> : emboîtement des deux corps au ralenti (tracé en courbe, arrêt, phrasé dynamique en continu) + Alice en porté, puis caresse.</p> <p>Lors de la caresse, dire le texte dans un timbre clair et un rythme rapide.</p> <p><u>3^e tableau physique (en deux temps)</u> 1- Kinesphère fixe et mobile dans l'espace.</p> <p>Alice = Le regard est</p>	<p><u>2^e gamme de mots</u> Alice texte en vert Julien texte en jaune</p>

<p>6. Monvoir elle, ffemmmme entre seule dans l'enclos végétal fabrique cataplasme du miel ... du gras Salive sur poitri... et sur le pé... Technique de réparation Sexe, me dit-elle, pour mieuxchaleur pâte Sueur Et Nouvelle peau fond dans la mienne. Je ... ne ...</p> <p>Respir..... guéri de l'aviateur.</p>	<p>6. L'aviateur se métamorphose en femme.</p> <p>*Apparition de la femme chamane (Julien).</p> <p>*Alice = elle symbolise l'aviateur qui observe son corps se métamorphoser (parallèlement au duo Mathieu/Julien).</p> <p>La métamorphose est effectuée.</p>	<p>6. Tu as les yeux fermés. Tu respires en harmonie avec Julien. C'est un travail d'écoute.</p> <p>Une bouffée de chaleur t'empêche de parler. Ce moment d'intimité est douloureux.</p>	<p>posé sur tes mains. Elles dictent la direction du mouvement + changement brusque de directions.</p> <p>Julien = Épaules et coudes qui dictent la direction du mouvement + changement brusque de directions.</p> <p>2- Au coup de tambour dans l'ambiance musicale = Sans contact physique, vous êtes face à face. Vos corps sont hyper toniques. Vous devez assumer votre essoufflement.</p> <p>Alice = sur la pointe des pieds, bras levés en pronation sur la tête de Julien. Julien = supination des bras, genoux pliés.</p> <p>6. <u>4^e tableau physique</u> 1- Duo : Travail de résonances entre Julien et Mathieu. Mathieu, tu te laisses guider par Julien.</p> <p>Julien = Relation au temps varié, relation aux forces internes faibles, phrasé dynamique avec accents, arrêts.</p> <p>Mathieu = force interne faible.</p> <p>2- Solo Alice = Butō dans le <i>lighbox</i>. Tu observes des parties de ton corps dans une dynamique temps ralenti avec un regard intérieur.</p> <p><u>5^e tableau physique</u> 1. Julien. À « nouvelle peau fond dans la mienne », tu prends le foulard de Mathieu et tu te détaches de lui. Tu marches dans une</p>	<p><u>3^e gamme de mots</u> Seulement Alice : « nouvelle peau fond dans la mienne ».</p> <p><u>4^e gamme de mots</u> Alice et Julien : « marché rosée parfumée Brume Parler orchidée rire des couleurs. »</p>
---	---	--	---	---

<p>7. Plusieurs après ou minutes ou heures ou jours après se lève Je et sort de la chambre végétal.</p> <p>Les villageois joie m'accueillir de leurs mains en femme-je avec un chant étrange de retrouvaille. Je baigne d'une langue connue comme si Venue au monde là.</p> <p>Langue non langue.</p> <p>Rivière et boire. L'eau étonnée observe l'aviateur devenu mystérieusement femme.</p> <p>Vient chez toi, me dit une vieille femme.</p> <p>.... marché rosée parfumée Brume Parler orchidée rire des couleurs.</p>	<p>-VIE DE LA FEMME-</p> <p>7. Yahoo! La villageoise (l'aviateur) est de retour dans le village.</p> <p>Alice = villageoise heureuse d'accueillir Mathieu. Julien = femme chamane qui retourne chez elle.</p>	<p>-VIE DE LA FEMME-</p> <p>7. Tu observes ton corps transformé et tu enlèves tes bottes.</p> <p>Tu es heureuse de les retrouver après tant d'années d'absence.</p> <p>Tu es captivée, fascinée par l'environnement qui t'englobe. Tu te lèves du sol et tu marches lentement. En passant par le coin, tu déposes tes bottes. Tu dois te déplacer vers l'avant, au milieu de la scène.</p> <p>Lorsque tu arrives derrière Alice, tu te connectes à sa respiration. Tu retrouves enfin ton époux (Alice). Le désir s'éveille à nouveau.</p>	<p>dynamique temps ralenti avec le pas qui traîne. Lorsque tu arrives au coin de la scène : kinesphère fixe dans l'espace, sculpte l'espace interne, relation au temps ralenti.</p> <p>2. Alice, tu gardes ton état hypnotique et tu quittes le <i>lightbox</i>. Tu marches vers Julien pour te connecter à sa respiration. (Relation à l'espace d'unidirectionnelle, relation au temps de ralenti, force interne faible, rebond contrôlé.)</p> <p>7. <u>6^e tableau physique</u> Lorsque vous êtes à l'extrémité du tapis : élévation symétrique, se balancer, ressac. Formation à trois.</p> <p>Julien = épaule Alice = poitrine Mathieu = main droite qui joue avec la lumière.</p> <p>(Relation au temps ralenti, force interne faible, rebond contrôlé.)</p>	
---	---	--	---	--

<p>8. Dans un abri végétal. Voici femme neuve, ton époux qui t'attendait depuis deux lunes.</p> <p>Je sentit son cœur au- dessus de la tête. Tournoyant comme un éléphant en parade. Je vit une autre vie oubliant totalement l'ancienne.</p> <p>9. Plaisir des temps de chasse et pêche. Cueillette et fumaillage. Dormir et manger. Feux et pluies. Jours et nourriciers. Nuits vitales.</p> <p>Au cours des longs soleils dans la rivière Je accouche de jumeaux. Les rayons lumineux plongent dans l'eau Deux bébés nagent, les yeux ouverts au bout de leur cordon. Et Genou ... pou ... hibou ... chou ... nou ... nou</p>	<p>8. La femme rencontre son époux.</p> <p>Alice = mari de la villageoise. Julien = animal qui célèbre cette union.</p> <p>9. Ellipse temporelle. La femme tombe enceinte.</p> <p>La femme accouche. Naissance des jumeaux. Bonheur total pour elle.</p> <p>Alice et Julien = nouveau-nées</p>	<p>9. Tu accouches de jumeaux. Moment sentimental.</p> <p>Mathieu : tes bras entourent ton ventre, plan sagittal.</p>	<p>8. <u>8^e tableau physique</u> Alice, tu donnes le <i>GO</i> à Julien avec ton coude pour qu'il lâche le foulard et qu'il se détache du trio.</p> <p>Julien : mouvement vif, bras près du corps façon Bambi. (Relation au temps accéléré, phrasé dynamique avec accents, sauts, nez qui dirige le mouvement, sculpter l'espace extérieur.)</p> <p>Alice : tête en contact avec le dos de Mathieu. (Tête qui dirige le mouvement, phrasé dynamique ondulatoire.)</p> <p>Mathieu : accueille les mouvements d'Alice (résonance).</p> <p>9. <u>9^e tableau physique</u> 1- Trio : disposition dans l'espace en ligne droite.</p> <p>Alice et Julien = kinesphère fixe dans l'espace, contractions musculaires. (C'est un crescendo du pré- mouvement : phrasé dynamique croissant avec accents.)</p> <p>Alice = main, poignet, muscles fessiers. Julien = tête, buste, jambes</p> <p>2- Julien = déplacement côté gauche de Mathieu, faire une feinte puis repartir.</p> <p>3- Alice et Julien : vous restez en contact avec le corps de Mathieu lors de votre déplacement. Se retrouver derrière Mathieu, dos à dos dans</p>	<p><u>5^e gamme de mots</u> Alice et Julien : « deux bébés nagent », « Genou ... pou ... hibou »</p>
--	--	--	---	--

<p>10. Des mois plus tard, elle rêve.</p> <p>... suis adolescente avec les miens dans la forêt. Un chasseur me dit : Va chercher ton père l'éléphant est prêt.</p> <p>Je cours jusqu'à l'abri familial. Dans le sentier je perçois, en jaune obscur mon père tenant mes deux frères par la main.</p> <p>Tout à coup, la forêt se referme. Je ne comprends pas, me retourne le chasseur a disparu.</p> <p>Course dans le village. Tous disparus sauf l'éléphant qui me regarde.</p> <p>Éléphante non-éléphante.</p> <p>Je me vois comme maintenant avec mes quarante ans d'aujourd'hui.</p> <p>Dans le chemin de terre crayeuse je prends conscience que je rêve.</p> <p>Je me couche à plat ventre Je dis à voix haute : Maintenant, je peux m'envoler Dans les zones astrales. Je pousse la terre de mes bras. M'élever comme une libellule.</p>	<p>10. Ellipse temporelle. Elle se promène dans une forêt.</p> <p>*Des brèches du réel apparaissent à 3 reprises dans le tableau : flash du <i>lightbox</i>.</p> <p>Alice et Julien = enfants dans la forêt. Les enfants s'éloignent du danger, car il y a un éléphant qui charge.</p> <p>À « Tout à coup », flash de lumière - Intrusion de la conscience de l'aviateur dans le rêve. Retour sur soi, comme si l'aviateur réalisait qu'il rêvait.</p> <p>À « je prends conscience », flash de lumière – Intrusion de la conscience de l'aviateur dans le rêve : retour sur soi, comme si l'aviateur réalisait qu'il rêvait.</p>	<p>10. Tu te sens menacée.</p> <p>Mathieu : en ligne droite, tu joins Alice et Julien.</p> <p>Tu fuis l'éléphant qui charge dans ta direction. Tu es terrorisée. (La marche = dynamique temps ralenti.)</p> <p>Douleur qui réapparaît! Une plaie au ventre te coupe le souffle (comme une brûlure).</p> <p>Garde ton regard sur Alice et Julien. C'est ce qui t'accroche à ton rêve, tes enfants.</p>	<p>le plan sagittal (ondulation de la tête au pied, sans bras, phrasé dynamique décroissant).</p> <p>4- Alice et Julien = corps au repos.</p> <p>10. <u>10^e tableau physique</u> Alice et Julien = déplacement en ligne droite, dans un corridor étroit.</p> <p>Julien = cheval, singe. (Poings fermés, jeu de bras, mouvements saccadés, force interne condensée, relation au temps accélérée.) Alice = algue de mer. (Ondulation à partir de la ceinture, plan sagittal, phrasé dynamique en continu, force interne faible à condensée.)</p> <p>Alice et Julien, une fois que vous êtes à l'extrémité de la scène, vous devenez l'écho des contractions de Mathieu : à faire sur différentes parties du corps. (Regard fovéal, kinesphère fixe dans l'espace, contractions musculaires)</p>	<p><u>6^e gamme de mots</u> Alice et Julien : « Tout à coup, la forêt se referme. », « l'éléphant me regarde », « course dans le village »</p>
---	--	--	--	--

<p>Je n'y arrive pas. L'éléphant se dandine.</p> <p>Je ramasse dans chacune de mes mains Des cailloux et leur poussière crayeuse. La rêveuse et ma conscience frissonnent en voyant mes mains et la terre de la même nature que la réalité. Je pleure d'émotions.</p> <p>Je tourne sur moi pour saisir cette vive sensation : Le soleil dore l'air, la nature, les abris, le chemin Même l'éléphant de talc jaune.</p> <p>En rêvant, je fais l'expérience du concret. Le concret ... concret.</p> <p>11. Plus tard, déjà, une troisième enfant.</p> <p>Un jour, longue chasse bassin d'eau salée pieds enflés.</p> <p>12. Un autre jour, hors calendrier elle suivre un singe dans la ruine oubliée. Je se fraye un chemin à la machette.</p> <p>Touches de pluie sur les feuilles. Le réel est humide.</p> <p>Découverte du visage pâle de l'aviateur demeuré là, sans bouger des minutes pour des années.</p>	<p>À « je n'y arrive pas », flash de lumière. Intrusion de la conscience de l'aviateur dans le rêve : retour sur soi, comme si l'aviateur réalisait qu'il rêvait.</p> <p>11. Ellipse temporelle, la femme joue avec ses enfants.</p> <p>12. Le rêve tire à sa fin. L'aviateur est entre deux mondes : celui du rêve et du réel (à la guerre).</p>	<p>11. Tu es heureuse de retrouver tes enfants.</p> <p>12. Curieuse. Tu observes l'environnement dans lequel tu es plongée.</p> <p>Tu longes la scène. Tu arrêtes d'avancer lorsque tu arrives au coin du tapis.</p> <p>Fluence verbale pour le tableau 12. Le ton est monotone et n'a pas d'accents.</p> <p>Mathieu : à « Découverte du visage », regard fovéal</p>	<p>À « le concret...concret », vous êtes statique pendant 10 secondes.</p> <p>11. <u>11^e tableau physique</u> Alice et Julien = courir autour de Mathieu (jeu d'esquive).</p> <p>12. <u>12^e tableau physique</u> Alice et Julien : chorégraphie en 8 temps.</p> <p>1- <i>Contact Tétris</i> : buste tonique, bras légers, jambes légères, contacts du corps avec mains et coudes.</p> <p>2- Chorégraphie de contrepoids et de sauts : voir le vidéo dans le <i>drive</i>.</p>	<p><u>7^e gamme de mots</u> « Touches de pluie sur les feuilles. » « Le réel est humide. »</p>
---	---	---	---	--

<p>Envahi par la na[t]ure.</p> <p>Elle fige, intriguée par ce visage pareil au sien.</p> <p>Le ciel tremble.</p> <p>Un hélico[ptère] militaire repère l'avia[teur] porté disparu et descend le récupérer.</p> <p>Vacarme.</p> <p>Deux soldats avancent, accroupis dans le temple oublié. Fusils, nuages, visages de pierres figés.</p> <p>Je vois la femme-je Monter sur ma poitrine Danser pour effrayer les soldats.</p> <p>Tam ta dim ta dim ta ta ta dim.... Semblable à une divinité Elle, fffemme, Des bras apparaissent. Une main agrippe ses cheveux Une autre brandit la machette et tranche son cou.</p> <p>Elle tient sa tête au bout d'un bras. Du cou giclent trois jets de sang Le premier dans la bouche de l'aviateur Un deuxième sur la langue pendue Le dernier sur la tête démise du singe-homme de pierre.</p> <p>Horreur paisible pour un arrêté du temps de la victorieuse humidité.</p> <p>13. Les guerriers ahuris foncent et tirent sur le mystère de « je hanche femme ne ».</p> <p>S'enfonce lentement dans ma poitrine ouverte</p>	<p>La femme disparaît. Retour de l'aviateur.</p> <p>Les renforts arrivent pour secourir l'aviateur.</p> <p>13. L'aviateur est toujours entre deux mondes : celui du rêve et du réel. Il délire encore. Il sera rescapé par les soldats.</p>	<p>sur le manteau, marche lentement (dynamique temps ralenti).</p> <p>À « vacarme », tu es à l'intérieur du <i>lightbox</i>. Tu es fixe dans l'espace.</p> <p>« Tam ta dim ta dim ta ta ta dim.... » = Fluence verbale variée : saccadé, lié, chanté, chuchoté.</p> <p>Retour à la case départ. L'aviateur est figé, terrorisé par ce qu'il s'est produit.</p> <p>13. Quitter le débit monotone.</p> <p>Réapparition de la douleur physique due à la chute. Contractions</p>	<p>3- Phrase de gestes - images - intensité 10 à 100%</p> <p>Alice = main dans les cheveux, frissons, mains sur la poitrine, plaie ouverte.</p> <p>Julien = larme, sang, lèvres, langue.</p> <p>4- Les mains s'accrochent au ciel à « s'enfonce lentement dans la poitrine ». Démembrement : bras tendus, jeu de tête, ondulation.</p>	<p><u>8^e gamme de mots</u> « Tam ta dim ta dim ta ta ta dim.... »</p> <p><u>9^e gamme de mots</u> « S'enfonce lentement dans ma poitrine ouverte »</p>
---	---	---	---	---

<p>la femme dansée telle la cité de Thèbes s'engloutissant dans les eaux eschyléennes.</p> <p>Les soldats traînent le blessé nu jusqu'à l'hélicoptère fuite par les airs. un bougé vu de feuillages Cœur Ruine Se jettent en tous sens.</p>	<p>Alice et Julien = structure de pierre qui retourne à la terre.</p>	<p>musculaires, tu joues avec les degrés d'intensité.</p>	<p>5- Tombée graduelle des bras, fondre, rejoindre le sol. (Phrasé dynamique avec accents, ondulation.)</p> <p>6- Corps droit = monolithe qui sort du sol.</p> <p>7- Alice et Julien, même qualité que le tableau physique #1.</p> <p>8- Danseurs, vous quittez la scène.</p>	<p><u>10^e gamme de mots</u> « Je » et « Ne »</p>
<p>-----</p> <p>Silence.</p> <p><i>Présent</i></p> <p>14. À l'hôpital militaire, l'aviateur quitte sa chambre des grands blessés pour revenir aux siens. Je s'ennuiera-t-il De son autre vie Enfants, époux et village Dans la profondeur d'une forêt.</p>	<p>-----</p> <p>14. Retour à l'hôpital. L'aviateur est déconnecté de la réalité. Embrouillé, il se demande ce qu'il fait ici.</p>	<p>-----</p> <p>14. Tu sors du <i>lightbox</i> tranquillement. Tu regardes ton foulard et tes souliers au sol. Avant de parler, tu te rhabilles.</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>
<p>-----</p> <p>Suis-je..... ne... une vie de pierre oubliée?</p> <p>..... un pensé</p> <p>mille Hors de</p> <p>Paroles?</p> <p>Et un jour par nuage</p> <p>.... Lune Pupilles</p> <p>...latées</p> <p>Fut</p>	<p>-----</p> <p>Réouverture du rêve.</p>	<p>-----</p> <p>À « Suis-je..... ne... une vie de pierre oubliée? » = regard vers le <i>lightbox</i>, visage neutre, kinesphère fixe dans l'espace.</p>	<p>-----</p>	<p>-----</p>

ANNEXE B

EXTRAITS DE MES RÉCITS DE PRATIQUE

Vendredi 8 février 2019 - Observation/retour sur le laboratoire 1

Au fil des activités, en voulant suivre les consignes, j'ai remarqué que Mathieu avait tendance à retenir sa respiration à la suite d'un mot qui précédait un point de suspension. Parfois, il semblait en apnée durant les instants de pauses. En voulant ponctuer correctement, le mouvement respiratoire était de plus en plus affecté : il était forcé. De plus, la mimique d'ensemble du visage traduisait une tension : sourcils tendus, front plissé. Comment retrouver le naturel des premières lectures ? Est-ce que le fait qu'il soit assis lui nuit ?

Le travail de l'acteur, qu'il soit composition ou incarnation, demande un travail de recherche. L'imagination est pour lui un outil indispensable. Qu'elle soit mise en œuvre par une ou plusieurs approches, elle est un moyen pour mettre en scène une fiction sur un plateau. En l'absence d'indications explicites pour interpréter ce récit, je devais faire des choix pour nourrir l'imaginaire de Mathieu.

Interpréter chaque tableau de Je Ne m'a permis de nommer clairement quelques actions psychologiques pour nourrir l'univers intérieur de Mathieu, mais ce n'était suffisant. Car les images du souvenir sont floues, imprécises, vaporeuses, l'aviateur cherche ses mots. Évidemment, l'idée des trous de mémoire nous habitait, mais je ne voulais pas aller dans cette direction.

Guidée par l'intuition, je me suis dit qu'il fallait jumeler à l'approche psychologique une approche physique. Je me suis remémoré les paroles d'Alice Godfroy lorsqu'elle compare un texte poétique à une partition chorégraphique et que tous deux sont un art de la respiration. Je crois profondément que je dois explorer cette stratégie avec Mathieu pour retrouver le naturel des premiers instants : jouer avec les états intérieurs, physiques.

Mercredi 3 avril 2019 - Point de bascule

Courte mise en contexte : Le troisième laboratoire tire à sa fin. J'ai décidé de convoquer mes directrices dans un local du département de danse pour leur présenter mon assemblage du tableau 4, 5 et 6.

La rencontre a été très exigeante. Disons que j'ai saisi aujourd'hui l'ampleur de mon projet de recherche-crédation. J'ai compris à quel point l'aspect production pouvait exercer un poids sur les épaules du chercheur et qu'il n'est pas essentiel à un projet de recherche.

Deux semaines auparavant, j'ai placé à l'horaire un court enchainement devant mes directrices. Je désirais leur montrer où j'en étais dans ma recherche. Cette journée-là, après 1 mois d'absence, nous retrouvions Mathieu. Malgré l'échéance que je lui ai imposée, il ne connaissait toujours pas son texte.

J'ai commencé la période en présentant à Mathieu le chemin que nous avons parcouru durant son absence. J'ai poursuivi en lui expliquant mes prises de décisions et nous avons enchainé le tableau 4, 5 et 6, avant la présentation devant Johanna et Marie-Christine. J'espérais que le travail s'effectue rapidement. Erreur.

Sans surprise, l'enchainement a été pénible. Difficulté à dire son texte, Mathieu se mélangeait dans ses déplacements et les danseurs semblaient en orbite autour de lui. L'entrelacement ne fonctionnait pas.

Une discussion de groupe a suivi. Intense émotionnellement, j'ai perdu le contrôle du navire. Johanna et Alice intervenaient avec des idées contraires. Commentaires et interrogations volaient d'une personne à l'autre. N'ayant de réponses, je ne savais pas sur quoi, sur qui m'accrocher. J'avais beau tout noter sur papier, je me noyais dans un flot de paroles.

Le pire était que je voyais dans le visage de mes participants mon propre égarement. Une fois seule avec mes directrices, j'ai éclaté en sanglots. Je leur ai exprimé mes inquiétudes, la difficulté de travailler séparément : soit seul avec Mathieu, soit avec Alice et Julien.

En discutant avec elles, j'ai compris qu'il était essentiel de chercher une qualité de dilatation du corps qui nous permettrait d'aller dans une meilleure connexion et qu'il était nécessaire de travailler la relation.

Il est important que j'entame le prochain laboratoire avec quelques mises au point. Je dois savoir quelle relation ils entretiennent avec chaque tableau, avec leur partenaire de jeu. Il est impératif que je nourrisse l'imaginaire d'Alice et de Julien. Je dois cesser

d'avoir peur de figurer les choses, de rester vague dans mes indications, de peur de tomber dans de la figuration. Ils doivent concrètement savoir ce qu'ils font sur la scène.

De plus, je dois ajouter du temps d'exploration. Ce qui m'angoisse au plus haut point. Mes participants me donnent déjà plus de 75 heures, sans compter la semaine d'entrée en salle et les représentations. Je n'ai pas le choix, je dois leur demander d'ajouter des heures de travail à leur agenda.

Je réalise que le manque de rigueur au travail de certains et les absences répétées de Mathieu m'ont fait perdre beaucoup de temps. J'aurai dû serrer la vis, dès les premiers relâchements. Étant donné que c'est une participation bénévole, je me suis retenue d'être sévère. Je me suis montrée malléable à changer régulièrement les horaires pour accommoder telle ou telle personne, à faire fi d'un texte non appris, etc. À ce stade-ci, je ne peux plus me permettre ces écarts de conduite. Je dois être ferme et respecter mes objectifs. Sinon, le bateau va aller à la dérive. Une discussion privée avec chaque participant s'impose.

Somme toute, cette journée a été déterminante pour la suite de ma recherche. Les commentaires de mes directrices m'ont permis de me réajuster, de poursuivre le travail de recherche dans la bonne direction.

ANNEXE C

CERTIFICAT ÉTHIQUE

UQÀM | Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains

No. de certificat: 2228
Certificat émis le: 26-11-2018

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	Paysage sensorielle : l'imaginaire danissien, un vacillement corporel
Nom de l'étudiant:	Geneviève GAGNÉ
Programme d'études:	Maîtrise en théâtre
Direction de recherche:	Marie-Christine LESAGE
Codirection:	Johanna BIENAISE

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

ANNEXE D

EXTRAIT DE JOURNAL D'ALICE JEAN

27/02

→ :

Les danseurs sont les pulsions vivantes du texte Je ne.

La pulsation du texte est donnée par sa mise en voix et donc par l'interprétation que Mathieu en fait.

Mais la phrase, le souffle exercé par Mathieu est influencé et en mutation par les danseurs.

(Aujourd'hui ne vient une envie d'écrire des belles phrases)

Je ne invite à l'interprétation, à l'imagination -
A l'expérimentation du contraste.

Ce contraste est communiqué par la variation de la longueur des tableaux; par la richesse des vers et de sa ponctuation.

↳ Toute cette richesse de contraste doit être lisible sur scène dans le jeu de l'acteur et dans les corps des danseurs.

A la fois en contrastant le son, du corps, de la voix.

Pour cela, je débute mon analyse des contrastes possibles.

Bien entendu, ils me viennent de notre dernier labo (journée jeudi et surtout vendredi) + OAM).

↓
cf notes de Genevieve

↓
cf mon cours de OAM

ANNEXE E

GLOSSAIRE DE L'OAM

Les définitions qui constituent ce glossaire ont été empruntées au vocabulaire spécialisé de l'OAM du dossier pédagogique de 2018.

Termes	Définition	
L'espace	Étendue propre à chacun dans laquelle on agit et se déplace.	
Direction du mouvement	Point de l'espace vers lequel se dirige le mouvement.	
Forme des tracés	La forme de tracé du mouvement.	La forme est droite (flèche) ou courbé (en courbe)? Sculpte-t-elle l'espace interne ou externe?
Kinesphère	Volume sphérique imaginaire.	Grandeur : petite, moyenne, grande. Niveau : bas, moyen, haut.
Coordination	Articulation du corps ou d'une partie du corps dans l'espace.	
Phrasé corporel	Indique la manière dont se déroule le mouvement au niveau du corps.	Qu'est-ce qui est stable? Qu'est-ce qui est mobile?
Initiation du mouvement	L'endroit où le mouvement est initié.	Initiation centrale (ceinture), proximale

		(épaule, genou, coude), distale (tête, main, pieds).
Regard	Le regard peut, soit être focalisé sur un point précis de l'espace (fovéal), soit englober un large champ visuel (périphérique)	
Dynamique	Degré d'intensité d'un mouvement : les fluctuations.	
Relation à l'espace	Relation multidirectionnelle à l'espace : attention ouverte à une multitude de possibilités de l'environnement. Relation unidirectionnelle : Une attention ciblée vers un but précis sans déviation en cours de route.	
Relation au temps	Durée d'une action physique qui varie entre lent et accéléré.	
Relations aux forces externes	Manière qu'a le corps de se lier à l'espace. Peut avoir une relation d'abandon (sans entrave) ou de contrôle envers la gravité (contrôlé).	
Relations aux forces internes	Quantité d'énergie mise dans son activité musculaire pour effectuer un mouvement : peut balancer entre peu (faible) et beaucoup d'énergie (intense).	
Phrasés dynamiques	Identifient s'il y a ou non une accentuation (augmentation de la vitesse et/ou de la force) au cours du déroulement du mouvement ainsi que le moment (début,	

	milieu, fin)et la nature (ondulante, vibratoire, saccadée,...) de cette accentuation.	
Intention	L'intention provoque des changements d'état interne qui se manifestant par des modulations toniques.	
Posture/Geste	<p>Le mouvement peut être gestuel ou postural.</p> <p>Il y a fusion geste-posture quand le geste est coordonné à l'ajustement postural.</p> <p>Il y a dissociation geste-posture quand le geste n'est pas coordonné avec l'ajustement postural.</p>	

ANNEXE F

ANALYSES DU MOUVEMENT

Informations générales

Sujet : Alice, Julien et Mathieu

Infos : Solo - 1^{er} fois qu'ils entendent le texte - Contraintes : écouter et danser en même temps + aucun contact physique (rester dans sa bulle)

Références : Laboratoire 2, improvisation 1, 18 février 2020

Durée : 20 minutes

Alice1^{er} impression

elle a l'air confuse, fouille quelque chose, andule, vague, présence des bras et des mains, bcp sur place ou va au sol, peu d'élévation, moyen/bas timidité, yeux dans le boue, sensualité, ensorcellement, enfant, femme, rondeur, caresse, changement rythmique, mains qui frémissent, membres élastiques, foyer d'impulsion poitrine / nombril mouv. sans entrave, tristesse, perdu

2^{ème} labo, 1^{er} impro de groupe, 18 février 2019

Alice Jean -> Kinésprécis petite et moyenne
 Espace < -> explore niveau bas et moyen
 toutes les directions
 forme de trace courbée + sculpte l'espace intégré

Coordination < -> tête, buste, bras, mains, hanches mobiles
 initiation du mouv. centrale + proximale
 phrase simultanée
 regard non-relatif (foveal, pevi)

Intention -> geste, posture-geste intégré

Dynamique -> relation au temps (lent, rapide) action de * pulsion
 force interne (condensée)
 relation à l'espace (multi directionnel)
 phrase dynamique : continue, accents, circulaire

Julien

1^{re} impression

droit, angle, arabesque, lion, funambule, contrôle, perfection,
 ne se mobilise pas = dans sa tête (reflexion), grand, geste
 des bras = très présent, pompée, lent, vite, bras tonique
 impactif, opposition spatiale, changement rythmique brusque
 l'aviateur apparaît, chute au sol, toucher le ciel,
 il m'a l'air de concentré, cherche q'q chose, diagonales
 extrémités du corps, & d'arrêts = bauge très.

2^{ème} labo, 1^{re} impro de groupe, 18 février 2020

Julien Derrajol

L'espace — Kinespense moyenne/grande
 niveau moyen et haut
 toutes les directions
 traces en flèche, courbe, sculpte l'espace extérieure

Coordination — Bras, jambes très mobiles
 initiation du mov. distale + proximale
 phrase simultanée + successive
 regard non relationnel (fixé, périphérique)

Intention → geste, posture, posture-geste intégré

Dynamique — relation au temps (variée)
 force externe (contrôlée)
 relation à l'espace (variée)
 phrase dynamique accentuée, impactif, impulsif, croissant
 décroissant.

Informations générales

Sujet : Alice, Julien et Mathieu

Infos : Duo (Alice/Mathieu, Julien/Mathieu) - Travail d'écoute - tableau 9 de *Je Ne* -

Contraintes physiques (fixe dans l'espace, aucune utilisation des bras) - Tes pieds sont collés au sol, qu'elle(s) parties du corps as-tu envie de bouger?

Références : Laboratoire 2, improvisation 2 et 3, 22 février 2020

Durée : 2 minutes

Julien et Mathieu

Labo 2, 22 février, impro2#

Duo Julien et Mathieu -> impulsions!?

1^{er} impressions

L'énergie sort par les coudes et les genoux tétés, escalier, écllosion
le haut et le bas travaillent ensemble et séparément, regard foveal
zombie, explosée, j'ai mal à le regarder bouger! trembler

L'espace -> Directions: devant et côtés de la kinesphère
Tête, épaules, coudes, genoux = mobiles

Dynamique -> force interne (condensée)
Rel à l'espace (multi)

phrase dynamique: accents, saccadé

Alice et Mathieu

Labo 2, 22 février, impro#3

Duo Alice et Mathieu -> impulsions

1^{er} impressions

Alice bouge quand Matt arrête de parler (décalage), vague, alique,
statue qui fond, pousser, hypnotisée, Haut du corps de mobile,
nambati, ça pait du ventre?, écllosion.

L'espace -> directions: devant de la kinesphère
Tête, cou, buste = mobiles -> l'énergie sort par la tête!

Dynamique -> force interne (variée)
Rel à l'espace (uni)

phrase dynamique: ondulatoire, accents, saccadé

Informations générales

Sujet : Alice et Julien

Infos : Solo - Lecture individuelle des tableaux 1 à 6 de *Je Ne*, suivis d'une improvisation

Références : Laboratoire 3, improvisation 1, tableau 5 de *Je Ne*

Durée : 8 minutes

Alice

1^{er} impressions

Chaque main dicte le mouvement et le déplacement, répétitions, sursauts, coquille, flèche, saccade, rapidité, sec, droit, bras, un peu d'ondulation, extension vers le ciel, sur la pointe des pieds, combatte, chute, prière, travail au sol, trace circulaire, petits sauts, geste, posture = 4 jets de nouvelles! Tout est mobile, liberté, petit animal vif, joyeux.

3^{ème} labo, 1^{er} impro solo, 11 mars 2019

Alice

L'espace — Kinesphère petite, moyenne, grande
niveau moyen + haut
toutes les directions (surtout devant et côté)
trace flèche, sculpte l'espace extérieur

Coordination — Bras, jambes très mobiles
initiation du mouv. distale proximale
phrase simultanée, successive
regard non relationnel

Intention → geste, posture-geste intégré

Dynamique → force externe (variée)
rel au temps (accéléré)
rel à l'espace (variée) pression de vision

Julien

1^{re} impressions

mains sur le visage + ventre, lenteur, ondulation, bras, saccade, arrêt
 au sol, penche son temps, se pencher, aller au sol, regarder ce qui
 se passe autour, animal, extension des jambes, très élégant,
 insecte, sculpté avec ses mains son corps, Karate Kid, valetris,
 liaison avec la main, offrande, lorsqu'il parle accélération, se pause
 du sol, moments de déconcentration, posture fixe, se déplace
 bcp dans l'espace de jeu, changement de directions brusque.
 on dirait qu'il joue avec quelque chose, animal.

3^{ème} labo, impro 1 en solo, 11 mars 2019

Julien

l'espace - Kinesphère moyenne, grande
 niveau bas et moyen
 toutes les directions (surtout celles du bas)
 trace flèche, courbe, sculpte espace interne

Coordination - Bras, épaules, tête - très mobiles
 initiation du mouvement - proximale, distale
 phrase simultanée + successive
 regard non relationnel

Intention -> geste, posture-geste intégrés

Dynamique - rel. au temps (varié) mais + lent que vite
 rel. force externe (sans entrave)
 rel. à l'espace (multidirectionnel) pulsion
de vitesse

Informations générales

Sujet : Alice, Julien

Infos : Duo - Lecture individuelle du tableau 6 à 9 de *Je Ne* suivis d'une improvisation

- Contraintes : attendre mon GO avant d'entrer en contact + possibilité de parler.

Références : Laboratoire 2, improvisation 2 et 3, 11 mars 2020

Durée : 12 minutes

Alice

1^{re} impressions

Saut, extension, forme, rapide, toucher le ciel, lenteur, ondulation, accés, appel à l'aide, bout des pieds toupis, ballerine sans entrave, bras jetés, trace cercle pied et mains, suspension un mouvement, sol, jeter un sort, étourdie, accélération, décélération, bras en supination, dandinement, chamane

L'espace — Kinesphère moyenne/grande
niveau moyen, haut/bas
/ toutes les directions sauf les diagonales
forme du trace en courbe + sculpte l'espace externe

Coordination — tête, bras, mains, jambes = mobiles
initiation du mouv. distale + proximale
/ phrase chevauchée, simultanée
regard périphérique

Intention → geste, posture-geste intégrés,

Dynamique → relation au temps (rapide) pulsion de vision
relation à l'espace (mètre)
force externe (variée)
phrase dynamique : ondulatoire, saccade

Julien1^{er} impressions

Fixe, posture, reculer, souvent dans de la forme, pied ditte la direction du mouvement, arrêt, badigeonne l'espace, jeu de mains, ondulation, faire des ronds, chat, rebonds, extension, carré, tourner sur lui-même, pause longue, lorsqu'il parle il se surprends! -> il arrête après de bouger. Fixe au sol, prends posture et reste dedans, geste-posture, habite les lieux, mouv. lent. s'ouvrir le ventre.

L'espace - Kinesphere moyenne, grande
niveau bas, moyen
Toutes les directions
Trace en fleche, courbe

Coordination - Tout est super mobile
Initiation du mouv. distale - proxi.
phrase simultané + successif
regard foveal + peripherique

Intention -> geste, posture, posture-geste integre, geste vers posture

Dynamique -> rel au temps (varie) -> Bcp de lenteur *
rel a l'espace (varie) -> Bcp d'unidirectionnel
force interne (varie)
pulsion d'action *

Commentaires

Attention = en duo, il y a de la contamination

♡ -> 1 fixe, l'autre actif dans l'espace
-> Contraste entre les corps
(ex. un niveau bas, l'autre niveau haut)

-> Bcp Bcp de moments d'arrêts, de postures fixes

Pour la construction -> choisir des qualités différentes.

ANNEXE G

RÉSUMÉ DU 2^E LABORATOIRE

L'espace	Alice	Kinesphère - petite, niveau bas	Forme du tracé - en courbe, sculpte l'espace interne
	Julien	Kinesphère - moyenne et grande, niveau moyen et haut, explore toutes les directions	Forme du tracé - en flèche, sculpte l'espace externe
Coordination (fond-espace)	Alice	Phrasé corporel -mobile (mains, bras et hanches)	Initiation du mouvement - proximale et centrale
	Julien	Phrasé corporel - mobile (tête, bras, jambes)	Initiation du mouvement - proximale et distale
Dynamique	Alice	Relation au temps -variée Relation à l'espace - multidirectionnelle Force interne - intense	Phrasé dynamique - en continu, accentué et ondulatoire
	Julien	Relation au temps - variée Relation à l'espace - accélérée Relation aux forces externes - contrôlée	Phrasé dynamique - accentué, impulsif et intensité croissante.
Intention (fond-dynamique)	Alice	Modalité tonique - condensée	Intention du mouvement - gestuelle et posture et geste intégré
	Julien	Modalité tonique - variée	Intention du mouvement - gestuelle, posturale et posture et geste intégré

ANNEXE H

RÉSUMÉ DU 3^E LABORATOIRE

L'espace	Alice	Kinesphère - moyenne, niveau bas, moyen et haut	Forme du tracé - en courbe, en flèche, sculpte l'espace interne et externe
	Julien	Kinesphère - petite et moyenne, niveau bas et moyen	Forme du tracé - en flèche, sculpte l'espace interne
Coordination (fond-espace)	Alice		Initiation du mouvement - distale, proximale et centrale
	Julien	Phrasé corporel - mobile (tête, bras, jambes)	
Dynamique	Alice	Relation au temps - (lent et rapide) Force externe - variée (sans entrave et condensée)	
	Julien	Relation au temps - variée (lent et rapide) Relation aux forces interne - variée (sans entrave et condensée)	
Intention (fond-dynamique)	Alice	Modalité tonique - condensée	
	Julien	Modalité tonique - variée	

ANNEXE I

GRILLE

L'espace

<p><u>Direction(s) du mouvement dans la kinesphère</u></p> <p>Observations autres :</p>
<p><u>Kinesphère</u></p> <p>Petite <input type="checkbox"/> Moyenne <input type="checkbox"/> Grande <input type="checkbox"/></p> <p>Niveau : bas <input type="checkbox"/> Moyen <input type="checkbox"/> Haut <input type="checkbox"/></p> <p>Observations autres :</p>
<p><u>Forme des tracés</u></p> <p>En flèche <input type="checkbox"/> En courbe <input type="checkbox"/> En sculptant l'espace interne <input type="checkbox"/></p> <p>En sculptant l'espace externe <input type="checkbox"/></p> <p>Observations autres :</p>

Coordination (fond-espace)

<p><u>Phrasé corporel</u></p> <p>Qu'est-ce qui est stable dans le corps?</p> <p>Qu'est-ce qui est mobile dans le corps?</p> <p>Initiation du mouvement : distale <input type="checkbox"/> proximale <input type="checkbox"/> centrale <input type="checkbox"/></p> <p>Observations autres :</p>
<p><u>Regard</u></p> <p>Fovéal <input type="checkbox"/> Périphérique <input type="checkbox"/></p> <p>Observations autres :</p>

Intention (fond-dynamique)Posture et geste (fusion ou dissociation)

Posture Gestuel Posture et geste intégré Posture vers geste

Geste vers posture

Observations autres :

Dynamique

Relation au temps : Ralenti Accélééré

Relation aux forces externes : Sans entrave Contrôlé

Forces internes : Faible Intense

Relation à l'espace : Unidirectionnel Multidirectionnel

Observations autres :

Caractéristiques

Continu Intensité croissante Intensité décroissante Impactif

Impulsif Croissant puis décroissant Décroissant puis croissant

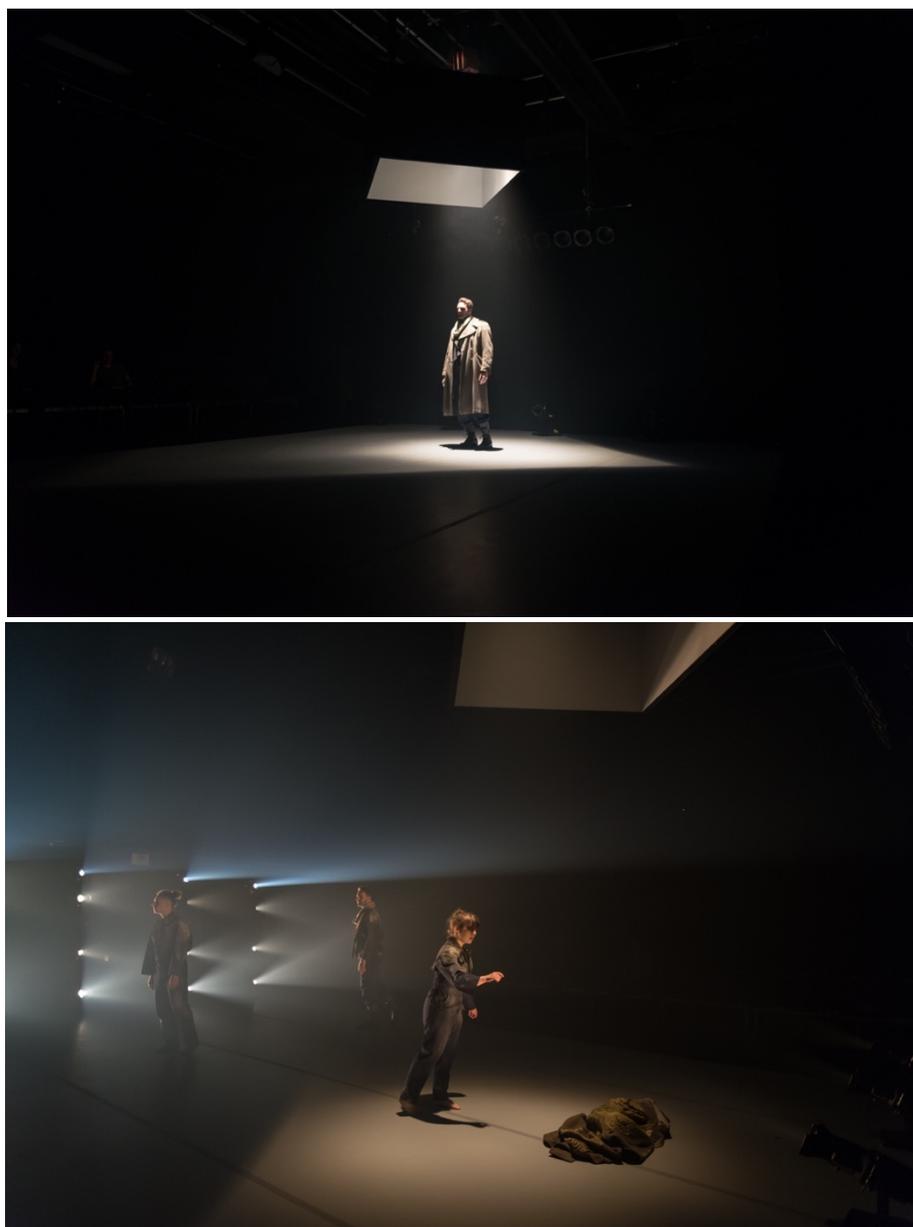
Accentué Balancé Élastique Vibratoire Rebondi

Observations autres :

ANNEXE J

PHOTOS D'ENTRELACEMENT

Crédit photo : Patrice Tremblay













BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Danis, D. (2010). *La Trilogie des flous*. Paris : L'Arche.

Danse

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

Bienaise, Johanna. (2016). D'une interdisciplinarité-processus à une interdisciplinarité-oeuvre : La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette de Catherine Gaudet et Jérémie Niel. *L'Annuaire théâtral*, (60), p. 91–103.

Bouko, Catherine. (2010). Texte et danse dans le théâtre postdramatique. Le Bazar du homard de Jan Lauwers. *Études théâtrales*, 47-48(12), p. 158-164.

Cools, Guy. (2005). De la dramaturgie du corps en danse. *Jeu*, (116), p. 89–95.

Cvejic, Bojana. (2016). Le dramaturge ignorant. Dans *Agôn*. Récupéré de <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1751> [Page consulté le 8 novembre 2019].

Febvre, Michèle. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Éditions Chiron.

Godfroy, Alice. (2015). *Prendre corps et langue : étude pour une dansité de l'écriture poétique*. Paris : Ganse arts et lettres.

Guhéry, Sophie. (2004). La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle. *L'Annuaire théâtral*. Mutations de l'action. 36. 44-57

Harbonnier, Nicole. (2012). Plongée dans l'expérience sensible. *Spirale*, (242), p. 50–52.

Dussault, Geneviève. Harbonnier, Nicole. Ferri, Catherine. (2017). Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-Analyse du Mouvement (OAM) [Document non publié]. Université du Québec à Montréal.

Mesager, Mélanie. (2018). *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire. Fanny de Chaillé, Daniel Dobbels, Antoine Dufeu et Jonah Bokaer* Littéradanse : *Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*, Paris : L'Harmattan.

Neddardam, Alain. (1997). Texte et danse : une dramaturgie de l'insaisissable. *Nouvelles de danse*, (31), p. 44-60.

Perrin, Julie. (2013). *Julie Perrin : Figures de l'attention*. Dijon : Les Presses du réel.

Nachtergaele, Magalie et Toth, Lucille. (2015). *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Pantin : Centre national de la danse.

DAN7100 Théorie et observation du mouvement, recueil de textes, hiver 2018, Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault.

Études théâtrales

Bouchardon, Mélanie. (2005). Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours. *L'information littéraire*, 57(4), 38-43.

Danan, Joseph. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Arles : Actes Sud-Papiers.

Dodet, Catherine. (2015). *Entre théâtre et poésie : devenir intermédial du poème et dispositif théâtral au tournant des XXe et XXIe siècles*. Récupéré de <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/13605> [page consulté le 20 juin 2019].

Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris: l'Arche.

Lesage, Marie-Christine. (2014). Dans le « liquide du récit » : Daniel Danis, écrivain scénique. *Voix et Images*, 40(1), p. 103–112.

Mills, Jessie. (2019). La méthode à modeler de la dramaturge. Dans *Regroupement québécois de la danse*. Récupéré de <https://www.quebecdanse.org/2019/05/23/la-methode-a-modeler-de-la-dramaturge/> [page consulté le 20 juillet 2019].

Ryngaert, Jean-Pierre. (2014). La validation du récit par la poétique de la parole dans le théâtre de Daniel Danis. *Voix et Images*, 40(1), p. 81–91.

Ryngaert, Jean-Pierre, Danan, Joseph, Le Pors, Sandrine. (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes Sud-Papiers.

Littérature

Bayard, Pierre. (2002). *Enquête sur Hamlet: le dialogue de sourds*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Denker-Bercoff, Brigitte. Fix, Florence. Schnyder, Peteré. Toudoire-Surlapierre, Frédérique. (dir.). (2015). *Poésie en scène*. Paris : Orizons, coll. « Comparaisons ».

Duval, Michel et Turcotte, Isabelle. (2007). Dynamiser l'enseignement de la poésie contemporaine. *Québec français*, (147), 62–64.

Loupe, Laurence. (1998). Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle : une double révolution. *Littérature*, 112(4), 88-99.

Meschonnic, Henri. (2011). *Célébration de la poésie*. Paris : Verdiers poche.

Meschonnic, Henri. (2006). *Voix poème*. Paris : Verdiers poche.

Méthodologie

Bruneau, Monik, Villeneuve, André. et Burns, Sophia. L. (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.

Gosselin, Pierre, et Le Coguiéc, Éric. (dir.). (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Merleau-Ponty, Maurice. (1964). *L'œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.

Moustakas, C. (2001). Heuristic research: Design and methodology. Dans K. J. Scheider, J. F. T. Bugental et J. F. Pierson (Dir), *The handbook of humanistic psychology: Leading edges in theory, research and practice* (p. 263-274). Thousand Oaks, CA : Sage.

Paquin, L.-C. (2017). *Méthodologie de la recherche-crédation*. Récupéré de http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/index.html

Voix

Cornut, Guy. (2009). *La voix* (8e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.

Médiagraphie

FESTIVAL TRANSAMÉRIQUE, « La mémoire intime au théâtre, table ronde avec Daniel Danis et Marie Brassard », rencontre animée par Martin Faucher, Vidéos de théâtre sur theatre-video.net, 69min 15s, 2011, en ligne : <https://www.theatre-video.net/video/La-memoire-intime-au-theatre-table-ronde-avec-Daniel-Danis-et-Marie-Brassard> [page consulté en janvier 2018].