

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ACTIVER LA MATRICE CHORÉGRAPHIQUE : POÏÉTIQUE DE LA  
PASSATION DE RÔLE LORS DE REPRISES D'ŒUVRES DE TYPE  
RECRÉATION

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR  
ALICE JEAN

JUIN 2022

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.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier ma directrice de recherche, Manon Levac, qui m'a accompagnée avec générosité et rigueur pendant tout mon cheminement. Merci pour le soutien et les commentaires pertinents, sensibles et stimulants, qui m'ont permis de concrétiser cette recherche.

Un grand merci à Lucie Grégoire, Louise Bédard, Danièle Desnoyers, Ginelle Chagnon et Isabelle Poirier de m'avoir partagé au cours des entretiens, un bout de vos expériences de créations d'œuvres, vos témoignages m'ont profondément nourrie et éclairée.

Merci aussi à Léa-Kenza Laurent pour sa participation et son investissement sincère au cours de l'expérimentation.

Je souhaite également remercier tous les professeurs et chargés de cours du Département de danse qui m'ont accompagnée au cours de ma maîtrise et qui ont enrichi la genèse de ce projet de recherche. Merci au personnel du Département de danse pour leur présence et attention.

Merci aux Fonds du Département de danse pour l'obtention des bourses Pierre-Lapointe et Iro-Valaskakis-Tembeck. Ce soutien financier a facilité la réalisation de cette recherche.

Merci à ma famille, Agnès, André, Édouard, Athina et mon compagnon, pour leur soutien si précieux. Merci de m'avoir encouragée en tout temps et merci à tous mes amis de France et de Montréal pour leurs encouragements.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE .....	1
1.1 Motivations personnelles.....	1
1.1.1 Interpréter une variation imposée pour l'Examen d'Aptitude Technique ...	2
1.1.2 Projet chorégraphique sous forme d'hommage et citation .....	4
1.1.3 Travail chorégraphique actuel .....	5
1.2 État des lieux .....	6
1.2.1 Enjeux et types de reprises : une pratique sous formes variées.....	9
1.2.2 Documenter et transmettre une œuvre chorégraphique .....	13
1.2.3 Procédés de transmission en danse .....	15
1.3 Problème de recherche .....	16
1.4 But, objectifs et question de recherche.....	20
1.5 Méthodologie.....	21
1.6 Contribution à la discipline et originalité de la recherche .....	22
CHAPITRE II CADRE CONCEPTUEL .....	24
2.1 Matrice de l'œuvre chorégraphique.....	25
2.1.1 Intentions poétiques .....	31
2.1.2 État de corps dansant .....	33
2.1.3 Composantes corporelles .....	35
2.2 Mémorisation, remémoration et réactivation de la matrice chorégraphique .....	37
2.2.1 Mémoriser la matrice entre des traces objectives et subjectives .....	38
2.2.2 Se remémorer l'œuvre : la mémoire en transmission .....	39
2.2.3 Réactiver la matrice de l'œuvre au présent .....	41
2.3 Outils de transmission de la matrice.....	42
2.3.1 L'intercorporéité.....	43
2.3.2 L'imitation et la résonance motrice .....	44
2.3.3 Le discours.....	45

2.3.3.1 L’imaginaire et le discours métaphorique .....	47
2.3.4 L’improvisation .....	49
2.3.5 La partition chorégraphique.....	50
2.4 Passation (matricielle) de l’œuvre : la relation du transmetteur à l’interprète .....	53
2.4.1 Transmettre – traduire (adapter) .....	53
2.4.2 Transmettre – réinventer (se défaire).....	55
2.4.3 Transmettre – s’approprier (incarner).....	57
CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE .....	59
3.1 Orientation épistémologique .....	59
3.2 Premier volet de la cueillette des données.....	61
3.3 Second volet de la cueillette des données.....	64
3.4 Analyse des données par théorisation ancrée (Paillé, 1994) .....	65
3.5 Considérations éthiques.....	68
3.6 Limites de la recherche.....	68
CHAPITRE IV RÉSULTATS .....	71
4.1 Dynamique vers l’œuvre .....	75
4.1.1 Transmettre les composantes de la matrice de l’œuvre .....	79
4.1.1.1 Apports des composantes .....	81
4.1.1.2 Les axes privilégiés du discours.....	91
4.1.1.3 Indications des composantes de la matrice à la lumière de la grille des observables de Guisgand (2010), Pavis (2016) et de l’OAM (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017) .....	94
4.1.2 Apport des mémoires matérielles et immatérielles de l’œuvre .....	98
4.1.2.1 Se remémorer et décortiquer la danse en amont de la transmission.....	98
4.1.2.2 Se ressouvenir dans le mouvement .....	101
4.1.2.3 Contribution des éléments de la mémoire matérielle de l’œuvre comme outils de transmission .....	102
4.2 Dynamique vers l’interprète .....	104
4.2.1 Prise en charge dans l’inter.....	105
4.2.2 Organisation et étapes.....	108
4.2.3 Utilisation des outils de transmission par multicouches.....	111
4.2.3.1 Alternance entre démonstration de phrasés et précision de positions dans le geste .....	113
4.2.3.2 Apport des images.....	114
4.2.3.3 Création d’explorations et d’exercices .....	115

CHAPITRE V DISCUSSION.....	118
5.1 Activer les composantes de la matrice chorégraphique lors de la transmission. 119	
5.1.1 Les mémoires matérielles et immatérielles : supports de la transmission119	
5.1.2 Transmettre la matrice chorégraphique .....	121
5.1.3 Développer des outils de transmissions.....	126
5.1.3.1 Activation d'une sensorialité.....	128
5.1.3.2 Lien entre les particularités de l'œuvre, sa passation et la corporéité de la transmettrice .....	130
5.1.4 But dans l'activation de la matrice .....	135
5.2 Pérennisation des composantes de la matrice.....	137
5.2.1 Dynamique de l'interprète vers l'œuvre .....	138
5.2.2 Limites de la transmission indirecte .....	140
5.2.3 Apport des vidéos adaptées à la transmission .....	143
CONCLUSION.....	146
6.1 Résumé des résultats de l'étude.....	147
6.2 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude .....	149
ANNEXE A Schéma des concepts .....	151
ANNEXE B Schémas des composantes de la matrice par les observables de l'OAM, Guisgand et Pavis : .....	152
ANNEXE C Guide des observables de la grille d'analyse des composantes de la matrice chorégraphique.....	154
ANNEXE D Extraits des grilles d'analyses.....	162
ANNEXE E Notices biographiques des participantes à l'étude .....	167
ANNEXE F Guide pour les entretiens semi-dirigés .....	173
ANNEXE G Extraits du journal de bord de la chercheuse .....	179
ANNEXE H Certificat d'approbation éthique .....	181
BIBLIOGRAPHIE .....	182

## RÉSUMÉ

Le processus de transmission d'une œuvre chorégraphique de type récréation est une activité complexe, car elle demande une connaissance fine de l'œuvre d'origine (Vellet, 2006) et cherche à bonifier l'appropriation du rôle chez le nouvel interprète (Garczarek, 2014). De plus, la documentation scientifique de ce processus du point de vue du transmetteur est peu développée. La présente recherche qualitative, au positionnement poïétique (Passeron, 1996) et au paradigme post-positiviste et constructiviste s'est donc attachée à mieux comprendre l'activité du transmetteur lors de la passation de rôle dans des projets de reprises d'œuvres chorégraphiques de type récréation. En tout particulier, cette étude vise à définir des outils favorables à la transmission des composantes de la matrice chorégraphique.

La matrice chorégraphique est composée dans cette étude par des intentions poétiques, des états de corps dansant et des composantes corporelles. Elle regroupe les savoirs poétiques, sensibles et imaginaires reliés à l'œuvre. Le transmetteur cherche à activer ses savoirs à partir des mémoires matérielles et immatérielles de l'œuvre et grâce à des outils de transmission : démonstration (Harbonnier, Barbier, 2014), discours (Vellet, 2006), exploration (Saboye, 2017), partition (Boîtes chorégraphiques, 2018).

Cette recherche a été entreprise à partir de deux volets dans la cueillette des données. Le premier a résidé dans l'analyse de trois Boîtes chorégraphiques, publiées par la Fondation Jean-Pierre Perreault (2018) et la réalisation de cinq entretiens semi-dirigés. Le second volet autopoïétique, a consisté en la réalisation d'une expérimentation. L'analyse de l'ensemble des données a été produite suivant la théorisation ancrée décrite par Paillé (1994).

Succinctement, les résultats de l'étude ont montré une importance à croiser les mémoires sur l'œuvre d'origine. Ils ont fait apparaître des étapes en amont et pendant la transmission. De plus, un cadre de prise en charge propice à l'activation des composantes de la matrice a été soulevé, ainsi que l'usage des outils de transmission opérant par couches de sens sur l'œuvre, afin de nourrir la motricité et la sensorialité du mouvement chez l'interprète.

Mots clés : danse contemporaine, transmission, récréation chorégraphique, mémoires matérielles et immatérielles, matrice chorégraphique, outils de transmission.

## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE

#### 1.1 Motivations personnelles

Depuis ma formation initiale en danse au conservatoire de Niort en France, j'éprouve une fascination pour l'étude d'œuvres chorégraphiques. Pendant mes classes de ballet, il était habituel de regarder des extraits d'œuvres et par la suite de les reprendre. Dans un but pédagogique et d'apprentissage, nous dansions des extraits d'œuvres de ballets adaptés à notre niveau technique. J'interprète cette méthode d'enseignement comme une manière de nous sensibiliser au ballet en tentant d'incarner son histoire et sa mémoire. Cependant, il n'y avait pas cette même habitude lors de mes classes en danse contemporaine, où j'étais plus sensibilisée à la création du mouvement. Ainsi, il m'était rare et passionnant de traiter d'œuvres chorégraphiques appartenant au courant de la danse contemporaine. Je les vivais comme des moments précieux, car cela me permettait d'incarner des rôles chorégraphiques en imitant la gestuelle de danseurs. Grâce à ces moments, je me sentais liée à l'œuvre et liée au patrimoine de la danse.

Ensuite, ma curiosité pour l'étude et l'exploration dansée d'œuvres chorégraphiques s'est renforcée lors de ma formation professionnelle au Diplôme d'État de professeur

en danse contemporaine<sup>1</sup>. Au cours de cette formation, j'ai participé à des classes de maîtres qui m'ont permis d'explorer le mouvement à la manière d'un chorégraphe, par exemple : Trisha Brown, Carolyn Carlson, Jean-Claude Gallotta. Cela était possible par la présence d'intervenants spécialistes en enseignement et histoire de la danse, ou par la venue de danseurs ayant travaillé avec ces chorégraphes. Ces moments de partage me permettaient d'enrichir ma pratique par un contact vivant avec ces artistes qui ont développé un travail chorégraphique singulier.

J'aimerais à présent revenir sur trois expériences passées et actuelles qui m'ont sensibilisée en tant qu'interprète ou chorégraphe au travail de la reprise : celle d'une courte variation dansée sans son chorégraphe ; la création d'un spectacle trouvant sa source d'une œuvre chorégraphique aux nombreuses reprises ; et dans un projet chorégraphique plus récent. Mais dans un premier temps, voici l'observation de mon travail en studio pour l'Examen d'Aptitude Technique (EAT) en danse contemporaine qui m'a permis d'expérimenter une reprise de rôle et de comprendre la richesse de cet exercice. À l'occasion de mes examens aux conservatoires, j'avais année après année, des variations imposées à apprendre et à présenter devant un jury afin de valider mon cursus. Ainsi, j'aimerais partager mon observation du dernier examen de ce type que j'ai passé, c'est-à-dire l'EAT.

### 1.1.1 Interpréter une variation imposée pour l'Examen d'Aptitude Technique

Au cours de mes études, j'ai passé l'Examen d'Aptitude Technique pour accéder à la formation du diplôme d'État afin de devenir professeure en danse contemporaine. Cet examen consiste à danser une variation (d'environ trois minutes) fournie par le

---

<sup>1</sup> La formation au Diplôme d'État prépare les danseurs à l'enseignement de la danse. Ce diplôme est obligatoire pour l'enseignement de la danse dans les options classique, contemporaine et jazz en France (loi du 10 juillet 1989) <https://www.cnd.fr/fr/file/file/396/inline/DEjanv2018.pdf>

Ministère de la Culture grâce à une captation vidéo accompagnée d'un livret donnant des indications supplémentaires sur l'extrait à danser. Couramment, la variation provient d'un chorégraphe qui adapte un extrait de l'une de ses œuvres au format de l'examen (un seul danseur sur scène, sans décor). Par exemple dans mon cas, la variation<sup>2</sup> était des chorégraphes Claude Brumachon et Benjamin Larmache sur la base d'un extrait de *Texane* (1988). Cette épreuve consiste à démontrer à un jury son niveau technique et sa capacité à être un professionnel en danse : par son aptitude à reproduire la variation, le danseur prouve sa faculté à interpréter la gestuelle d'un chorégraphe.

Avec du recul, je constate durant mon travail autour de cette variation que j'ai eu besoin de déployer différents outils d'apprentissage afin de l'incorporer. En effet, la vidéo donnait des repères spatiaux et la forme des pas, seulement elle ne me permettait pas de saisir l'ensemble de la chorégraphie. Heureusement, j'avais le soutien de mes enseignantes qui avaient accès au livret et qui pouvaient m'aider grâce à leur maîtrise sensible du mouvement. Elles enrichissaient mon apprentissage par leurs observations et l'utilisation de leur vocabulaire. Ainsi, elles pouvaient formuler des indications sur les dynamiques du mouvement et être une aide concernant la technique et la musicalité de la variation. Mais, pour enrichir ma compréhension et mon interprétation de la variation, j'ai dû chercher des éléments esthétiques tels que des informations sur le chorégraphe et la dramaturgie de l'œuvre. De plus, je devais mobiliser la globalité de ma personne pour incorporer l'extrait du rôle. Pour cela, j'éveillais tous mes sens et j'utilisais mon imaginaire afin d'avoir un engagement sensible et corporel. Le chorégraphe n'étant pas présent pour partager les intentions, je devais moi-même donner du sens au rôle afin d'interpréter la variation.

---

<sup>2</sup> La variation est visible sur <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/epreuves-de-danse-2015-danse-contemporaine-variation-15-fille-2e-option>

Ces outils m'ont aidée tout au long de mon processus et m'ont permis d'expérimenter la chorégraphie sous différents aspects. Donc, la reprise de cette variation sans son chorégraphe m'a demandé un investissement global pour dépasser la forme et tenter d'approcher le fond de l'œuvre. Par le fond, je suppose le sens donné au mouvement par le chorégraphe (si le chorégraphe voulait en donner un). Ce travail en profondeur m'a beaucoup plu et a été très enrichissant, car j'étais mobilisée à la fois dans l'analyse, l'expérience, l'écoute et l'interprétation. Deux ans plus tard, un nouveau projet m'a de nouveau permis d'être mobilisée globalement (de manière sensible et corporelle) lors de ma réalisation d'un projet chorégraphique sous forme d'hommage et citation.

#### 1.1.2 Projet chorégraphique sous forme d'hommage et citation

Lors de mon double cursus en licence danse et formation professionnelle au Diplôme d'État d'enseignement de la danse, j'ai été amenée en dernière année à créer une pièce de 15 minutes. Cultivant continuellement une attirance pour le patrimoine de la danse, sa mémoire et son exploration corporelle, j'ai créé une reprise du *Sacre du Printemps à la lumière des élections présidentielles* en France<sup>3</sup>. Cette création a débuté par l'envie de comprendre : pourquoi le *Sacre du printemps* de Nijinski (1913) avait-il autant été repris par ses contemporains ? En effet, de nombreuses reprises de cette œuvre ont été réalisées, de la simple allusion à sa reconstitution historique. Pour ma part, cette reprise a été pensée sous une forme d'hommage en citant une double réminiscence à la fois par un corps 'nijinskien' et une musique 'stravinskienne'. J'ai également voulu rendre hommage à des chorégraphes célèbres qui ont repris le *Sacre du printemps* tel que : Maurice Béjart (1969), Pina Bausch (1975), Martha Graham (1984). Ainsi, mon projet s'est construit à partir de collage et de superposition d'esthétiques corporelles provenant de toutes ces reprises du *Sacre du printemps*. Ce travail m'a demandé de me

---

<sup>3</sup> Les représentations ont été réalisées au théâtre du Pôle culture évasion à Ambares Lagrave, région Nouvelle-Aquitaine.

documenter sur les *Sacre du printemps* sélectionnés, ainsi que sur leurs chorégraphes. Ensuite, j'ai gardé ce qui m'a plu et interpellé, cela pouvait être : une posture, une construction de corps, un saut, un rythme de jeux de jambes, un regard, un état corporel ou émotif, etc. Puis, j'ai transmis ces éléments aux danseurs qui participaient au projet en y ajoutant des indications et des choix chorégraphiques plus personnels. Au final, j'ai produit mon interprétation du *Sacre du printemps* avec mon regard contemporain influencé par l'actualité de l'époque.

Ce projet m'a demandé d'être vigilante dans ma transmission, car je ne voulais pas retrouver dans ma danse et celle des autres danseurs la copie d'un corps observé par vidéo ou photo. Pour moi, il était important d'interpréter cette création sous forme d'hommage et citation à partir d'intentions communes. Pour cela, j'ai développé un vocabulaire qui a permis d'établir un 'Sacre' propre à ce projet. Maintenant, j'aimerais partager mes inspirations actuelles dans des projets chorégraphiques.

### 1.1.3 Travail chorégraphique actuel

Depuis l'hiver 2018, je travaille sur des projets chorégraphiques en compagnie de Louise Gamain, Alicia Toublanc et Julien Derradj. À nous quatre, nous élaborons de courtes propositions dansées pour nous lancer dans le monde professionnel de la danse. Ainsi nous sommes quatre jeunes danseurs-chorégraphes qui expérimentent et développent des projets scéniques. Nos processus de création sont ouverts à la création collective et aux partages de nos influences et inspirations provenant de la danse ou d'autres arts scéniques. Notre dernière pièce se nomme *Portraits*, elle a été présentée au festival Passerelle 840 au Département de danse de l'UQAM à l'hiver 2020. J'ai dirigé la création chorégraphique, mais nous étions tous les quatre danseurs sur scène. J'ai eu l'aide précieuse de Geneviève Gagné (metteure en scène) comme regard extérieur pour m'épauler au cours de la création. J'avais toujours en moi cette fascination pour la reprise d'un travail chorégraphique. Ainsi, j'ai voulu expérimenter dans ce cadre la reprise d'une partition dansée par un même groupe de danseur.

Cette pièce tient sa genèse de notre précédente pièce *Sépia Factory* (2018). J'ai voulu partir de cette création pour explorer des facultés de remodelage, reconstruction, ou réinterprétation d'une pièce par le même groupe de danseurs dans un temps assez court. Il y avait des milliers de combinaisons possibles à réenvisager ou moduler, donc il fallait se résoudre à procéder à des choix esthétiques et corporels. Finalement, la nouvelle création était bien différente de l'ancienne. Ainsi, la reprise très ouverte de *Sépia Factory* a été pour moi une source de création abondante.

Par le récit de ses expériences, j'ai tenté d'exposer le cœur de mes préoccupations appartenant à l'analyse d'œuvre et du mouvement, mais également à la transmission et la reprise d'une œuvre chorégraphique. Par mon parcours et mes sensibilités, ces domaines d'expertises en danse m'ont suivie, questionnée et habitée jusqu'à aujourd'hui. Dans le cadre de ce mémoire, ces domaines vont être étudiés afin de mieux comprendre les cheminements éventuels d'une œuvre chorégraphique une fois achevée (après la création et les représentations devant un public). Dans la pratique, cette nouvelle vie de l'œuvre éveille ma curiosité, entre autres car des nœuds et des manques sont perceptibles. Ainsi, je m'intéresse aux manières possibles de garder vivante une œuvre chorégraphique, par sa conservation documentée et sa transmission à de nouveaux interprètes. Pour mieux aborder cette recherche, je vais procéder à un état des lieux concernant les éléments qui accompagnent le processus de reprise d'une œuvre chorégraphique. Mais tout d'abord, je vais parler de l'intérêt actuel dans le monde de la danse pour la conservation et la transmission d'œuvres chorégraphiques.

## 1.2 État des lieux

Selon Cvejic (2012), il y a un « vif intérêt pour le développement des modes de documentation, d'archivage et de transmission de la danse contemporaine » (p.7). Ainsi, la communauté de la danse montre de l'intérêt pour le développement de traces : partition, illustration, note, récit, photo, vidéo, dessin, etc. La variété de ces traces

participe à valoriser les connaissances en danse, en particulier sur les pratiques corporelles et expérimentales, peu documentées en raison de « la nature éphémère du mouvement » (p.7). De ce fait, pour combler une part de la perte inévitable résultant du phénomène vivant et corporel de la danse, il y a une volonté d'écrire la danse et de l'établir en tant que discipline à part entière. Notons par exemple : l'*Orchésographie* de Arbeau (1589), les *Lettres sur la danse et sur les ballets* de Noverre (1760), la *Cinétographie* de Laban (1928) ; la *Choréologie* de Benesh (1956). Ainsi, en danse des modes d'écritures sont présents et cherchent à s'améliorer. Il y a également, avec le développement de la caméra, les enregistrements vidéo qui permettent de filmer et conserver la danse en action. Les partitions chorégraphiques et enregistrements vidéo forment des outils de documentation et de transmission. Cependant, pour Cvejic (2012) ces outils présentent des vides en ce qui concerne la signification du mouvement par celui qui l'a créé. Ces manques pourraient être amoindris par le témoignage des chorégraphes et danseurs qui pourraient annoter ou filmer leur processus de création. Mais ce genre d'initiative est rare : « la danse souffre d'une absence significative d'écriture auto-réflexive, capable d'éclairer le travail chorégraphique selon la poétique qu'il implique » (Cvejic, p.8). Pour l'auteure, peu d'écrits éclairent sur la manière dont la danse élabore sa propre poétique.

Ainsi, il apparaît important d'aborder une réflexion sur la création de traces au cours d'un travail chorégraphique, mais aussi d'attacher une attention particulière aux processus de transmissions d'œuvres chorégraphiques. En effet, pour Launay (2017) : « transmettre, interpréter, c'est alors donner une nouvelle chance d'exister à une écriture chorégraphique dont la signification n'a pas encore été épuisée » (p.375). L'œuvre continue d'exister grâce à l'acte de transmission et de réinterprétation.

Pour qu'une étude soit réalisée en lien avec la mémorisation et la transmission d'œuvres chorégraphiques, les méthodes utilisées par les acteurs en danse (chorégraphes, interprètes, répétiteurs, enseignants, chercheurs) sont à mettre en avant.

De plus, des outils de conservation et de transmission évoluent et se diversifient avec le temps. Comme exemples au Québec, plusieurs outils et plateformes en lignes ont vu le jour. Le premier exemple retenu est le site du Regroupement québécois de la danse (<https://www.quebecdanse.org>) dont le but est de « favoriser l'avancement et le rayonnement de l'art chorégraphique et de contribuer à l'amélioration des conditions de pratique en danse » (2021) au Québec. Cet organisme ne se voue pas à l'archivage, toutefois des ressources et de la documentation sur des enjeux rencontrés dans les pratiques actuelles en art chorégraphique au Québec sont disponibles. Le second exemple sélectionné est le site de la Fondation Jean-Pierre Perreault <sup>4</sup> (<https://espaceperreault.ca/fr/>, 2021), qui « se voue à la recherche et à la création autour des mémoires de la danse ». De plus « il cultive la réflexion et développe des outils de médiation à propos des processus de création, de documentation et de transmission de la danse ». Cette fondation met en avant le patrimoine chorégraphique au Québec et à l'international par la création d'outils de documentation et de transmission de la danse, en particulier par la création des Boîtes chorégraphiques (2018) qui sont des projets d'archivage et de documentation d'œuvres chorégraphiques destinées à être reconstruites grâce aux différents éléments qui les composent: livret exhaustif, vidéo et sources audio. Actuellement, des Boîtes chorégraphiques ont été réalisées sur cinq œuvres : *Bras de plomb* (1993) de Paul-André Fortier ; *Bagne* (1993) de Jeff Hall et Pierre-Paul Savoie ; *Cartes postales de Chimère* (1995) de Louise Bédard ; *Les Choses dernières* (1994) de Lucie Grégoire ; *Duos pour corps et instruments* (2003) de Danièle Desnoyers. La partition de ces œuvres par les Boîtes chorégraphiques démontre de l'intérêt actuel pour la documentation et la transmission en danse tel que nommé par Cvejic.

---

<sup>4</sup> Créée en 1984 par Jean-Pierre Perreault, la fondation a permis au chorégraphe de présenter ses œuvres chorégraphiques et picturales partout dans le monde jusqu'à son décès prématuré en 2002.

La présente recherche souhaite se diriger vers ces préoccupations actuelles en danse par l'étude du processus de recréation d'une œuvre chorégraphique. Ainsi elle s'oriente sur l'analyse de modes de documentation d'œuvres et le processus de transmission nécessaire dans le cadre de la recréation de l'œuvre à de nouveaux interprètes. Dans la suite de cet état des lieux, trois éléments vont être abordés. En premier lieu, des types de reprises et leurs enjeux vont être définis. Ensuite, deux modes de documentation d'œuvres chorégraphiques seront exposés. Enfin, trois outils de transmission seront traités à partir de trois cadres pédagogiques distincts.

### 1.2.1 Enjeux et types de reprises : une pratique sous formes variées

La reprise d'une œuvre chorégraphique peut s'entreprendre sous différentes formes. Mais avant de traiter de ses formes, nous devons définir ce que peut être une reprise. Carré, Rhéty et Zaytzeff (2013) disent :

La reprise est définie par rapport à ce qui précède. C'est de là qu'elle tire à la fois son identité (elle se définit par rapport à, en pour, en contre, ou en ailleurs), son processus de création (utilisation, transmission, appropriation de matériaux ou documents préexistants), la quasi-garantie d'un marquage du temps (inscription de l'artiste dans une lignée, légitimation d'une démarche artistique par rapport aux pairs), sa valeur dans un système de consommation culturelle (garantie d'un emballage marketing et d'une couverture médiatique). (p.2).

La reprise est définie par rapport à son œuvre d'origine. De là, la reprise détermine sa nature, son cheminement de création, sa filiation temporelle et sa possible notoriété au regard de l'œuvre d'origine. De plus, les auteurs indiquent que de « poser la question de la reprise dans les arts de la scène, c'est savoir qu'il faudra cheminer entre les vides et les pleins des archives et de la mémoire, plus précisément par les vides et par les pleins » (Carré, Rhéty, Zaytzeff, p.1). Ainsi, la reprise se développe à partir des savoirs existants de l'œuvre, mais est également marquée par ses oublis.

Il existe différents types de reprises, Quiblier indique qu'elles peuvent prendre la forme d'un : « remontage, reconstruction, reconstitution, recréation, réactivation, réinterprétation » (2014, p.140). Il y a aussi d'autres nominations pour des projets de reprise, par exemple le *reenactment*, la citation ou l'hommage. Elles ont toutes des définitions propres par rapport aux personnes qui les convoquent lors d'un travail chorégraphique. Cependant, elles ont toutes la même finalité, celle de « re-prendre » (*Ibid*) une œuvre. J'ai choisi de présenter brièvement trois de ces formes : la reconstitution, la recréation et la citation ; les autres se situant proches de ces formes. Je les ai énoncées dans cet ordre, car j'observe une décroissance de fidélité entre l'œuvre d'origine et l'œuvre reprise.

La reconstitution ou reconstruction s'apparente à un projet d'historicité, conforme à la reprise identique de l'œuvre. Par exemple, le *Sacre du Printemps* de Nijinski (1913) a été reconstitué par Milicent Hodson et Kenneth Archer et présenté en 2013 lors du centenaire de l'œuvre. À l'instar d'autres reprises effectuées par de nombreux chorégraphes contemporains à l'œuvre, cette reconstitution était marquée par un souhait d'approcher le plus fidèlement possible l'ensemble des éléments d'origine (costume, maquillage, décors, musique, mouvements). Cette forme de reprise est également en lien avec le *reenactment*, tel que la réitération de l'œuvre d'origine « afin d'en explorer les impensés [...] d'en proposer des interprétations nouvelles et de réparer des oublis » (Carré, Rhéty et Zaytzeff, p.3).

À l'inverse, la citation est une pratique aux multiples possibles, ouvrant à la créativité. Selon Carré, Rhéty et Zaytzeff (2013) la citation « s'intéresse moins à l'objet qu'elle reprend qu'à sa transformation » (p.2), elle compose de la nouveauté à partir de l'œuvre d'origine. Pour moi, la version du *Sacre du Printemps* de Xavier Le Roy (2007) s'apparente à un projet de citation ou interprétation, car le chorégraphe-interprète danse tel un chef d'orchestre la partition musicale. Il a créé un vocabulaire dansant à partir de la musique de Stravinsky.

Enfin, telle que présentée par Carré, Rhéty et Zaytzeff, la recreation est une œuvre nouvellement créée qui « ne cherche pas à imiter la première version et ne s'encombre pas de l'utopie de retrouver le même, elle traverse, librement, une intention initiale de l'œuvre » (p.2). Par cela, je comprends que la recreation est un type de reprise qui se situe entre la reconstitution et la citation. Elle ne semble pas être attachée à une reprise historique de l'œuvre et ne paraît non plus rechercher à transformer ou faire seulement la mention de la forme initiale. Cette définition de la recreation s'apparente au terme remontage employé par Launay (2007), concernant la pratique des Carnets Bagouet<sup>5</sup>, ainsi qu'au terme reconstruction employé par Mark Franko (2005). Selon Quiblier (2017), le remontage et la reconstruction invitent à la « dé-prise » (p.299) de l'œuvre chorégraphique. Quiblier dit que la dé-prise : « cherche autant à démêler plusieurs éléments pris dans un même ensemble qu'à s'en séparer, s'en dissocier, s'en détacher » (p.302). Dans ces termes, la recreation engage cette déprise. Mais aussi, l'œuvre est réactivée sous une double trajectoire, c'est-à-dire entre : « un mouvement de retour à la source » (p.300) et le second procédant « à une opération de re-structuration d'un objet démonté » (Ibid). De ce fait, la recreation invite au « pouvoir autoréflexif de la reprise qui examine les tenants et aboutissants de l'œuvre du passé, et dans le même temps, prend la mesure de ses conditions d'énonciation et d'élaboration » (Quiblier, p.302). Pour cette recherche, la reprise de type recreation attire tout particulièrement l'attention par sa capacité d'autoréflexion entre analyse (déprise) et respect du traitement de l'œuvre d'origine. Elle sera ainsi le type de reprise étudiée au cours de l'étude.

Les types de reprises exposées précédemment démontrent une « hétérogénéité et de la fécondité des pratiques citationnelles » (Quiblier, 2017, p.292). Cette diversité des

---

<sup>5</sup> Les Carnets Bagouet sont une association française (1993) créée par les anciens danseurs ou collaborateurs de la Compagnie Dominique Bagouet. Leur but est de faire perdurer et transmettre les œuvres de cette compagnie depuis le décès de son chorégraphe en décembre 1992.

pratiques citationnelles permet un large panel du « travail de la mémoire en danse » (Quiblier, *Ibid*). De plus, l'acte de reprendre une œuvre s'apparente à « se saisir d'une forme préexistante dans le but de lui offrir une nouvelle actualité » (*Ibid*). La reprise permet de rendre présente une œuvre déjà existante. Mais alors, Marie Quiblier s'interroge sur ce qu'il faut possiblement reprendre de l'œuvre :

Qu'est-ce qu'on reprend alors ? Quels sont les éléments essentiels à la permanence de l'œuvre : l'écriture chorégraphique, la dynamique du mouvement, son intention, sa qualité d'interprétation, le décor, les costumes, la musique ? Autant de questions qui ne trouvent pas de réponses générales et collectives, mais qui, au contraire, se reposent à chaque projet de reprise (p.142).

Ainsi, les éléments appartenant à l'œuvre originelle et leur nombre varient à chaque projet. Aussi, l'interprétation d'une démarche de reprise est objectivement unique. Les choix faits par l'artiste quant à la reprise d'une œuvre chorégraphique témoignent pour moi d'un acte de création. De plus, la reprise d'une œuvre peut permettre aux personnes qui entreprennent cette démarche d'entamer une réflexion au sein de leurs processus. Ces derniers « se saisissent de la reprise non comme d'un problème à résoudre, mais au contraire comme d'un espace de problématisation de la notion d'œuvre chorégraphique » (Quiblier, p.152). Alors, la reprise devient un terrain auto-réflexif, permettant une recherche sensible sur les fondements d'une œuvre chorégraphique. Cette idée peut être appuyée par cette citation : « la reprise, agissant comme un combustible, se révèle être un biais intéressant pour aborder les questions de la création, de ses processus, de ses stratégies, de ses dramaturgies. » (Carré, Rhéty, Zaytzeff, p.9). Dès lors, la reprise interroge sur sa forme, mais aussi par sa capacité à questionner les paramètres de la création chorégraphique. Pour finir, Quiblier indique que la reprise « apparaît comme un geste critique propice à poursuivre la réflexion sur les conditions d'existence de l'œuvre chorégraphique » (p.152). Donc, la reprise permet de relancer l'œuvre sur sa nature. Elle stimule son intelligence par une renaissance. À présent, deux projets de documentation et de transmission d'œuvres chorégraphiques vont être

présentés. Cela permettra d'avoir un aperçu des outils employés par des praticiens en danse.

### 1.2.2 Documenter et transmettre une œuvre chorégraphique

Des praticiens et chercheurs en danse ont entamé des réflexions sur leurs manières de documenter et de transmettre le travail d'un chorégraphe. Deux d'entre eux vont être présentés afin d'observer les outils qu'ils utilisent. Le premier est dans le cadre de la reprise d'œuvres appartenant au répertoire de la Compagnie Dominique Bagouet. Les Carnets Bagouet utilisent la mémoire des danseurs et des collaborateurs de la compagnie ainsi que des documents archives sur les œuvres. Par exemple, l'un de ces documents est l'enregistrement vidéo d'une représentation de l'œuvre d'origine. Pour Launay (2007) il « permet davantage de mesurer des écarts, de vérifier ce qui s'est stabilisé, mais il n'est pas une référence normative » (p.75). L'enregistrement vidéo arrive en support, il n'est pas une source de vérité absolue : « il incite donc par son effet d'altérité, la prise de conscience d'un parti pris d'interprétation » (*Ibid*). Ainsi, Les Carnets Bagouet utilisent des enregistrements vidéo afin de reprendre des œuvres du chorégraphe tel un outil ayant un point de vue interprétatif sur l'œuvre. Mais aussi, la mémoire subjective des danseurs et collaborateurs de la compagnie amènent une richesse sensible et technique sur les œuvres. Pour Launay cette mémoire « mêle inextricablement indications chorégraphiques, techniques, psychologiques, sensorielles » (p.83). Donc, dans un projet de reprise d'œuvre chorégraphique les archives sur l'œuvre et la mémoire des personnes ayant participé à la création de l'œuvre sont à combiner, tel que procèdent les Carnets Bagouet.

Le second est dans le cadre de la documentation et de la mise en partition d'œuvres chorégraphiques sous la forme d'un carnet accompagné de vidéos. Cela concerne les œuvres *Fase*, *Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), *Rosas danst Rosas* (1983), *Elena's Aria* (1984) et *Bartók/ Mikrokosmos* (1987) de Anne Teresa De

Keersmaeker. La chorégraphe en compagnie de Bojana Cvejic ont entamé un projet réflexif sur quatre œuvres majeures du répertoire de De Keersmaeker. Pour cela, Cvejic a entrepris un travail méthodique composé de trois tâches. La première a été d'analyser les chorégraphies en identifiant « les traits de chaque pièce, qu'ils soient généraux ou particuliers, dans la perspective conjugée du langage chorégraphique de De Keersmaeker » (Cvejic, p.9). De surcroît, le point de vue théorique et dramaturgique de Cvejic a permis d'enrichir la compréhension des œuvres selon les auteurs. Dans un second temps, Cvejic a répertorié des notes, illustrations, dessins, photographies, vidéo dans le but de : « compléter une étude pratique de la composition chorégraphique, grâce à un relevé détaillé de ce que l'oralité ne permettait pas de travailler » (*Ibid*). Pour Cvejic, les documents apportaient une plus-value sur la pratique et l'expérience vivante du travail de composition. Dans un dernier temps, toute l'analyse et la documentation qui avait été fournie ont permis l'ouverture à une réflexion poétique sur le travail de De Keersmaeker. Cette réflexion esthétique a valorisé l'exposition du travail de la chorégraphe et de son évolution dans le temps. Ainsi, les carnets ont pris la forme d'une partition chorégraphique « hybride, à la fois verbale, diagrammatique, kinesthésique, etc. » (Cvejic, p.9) afin de révéler au mieux la composition des œuvres de De Keersmaeker.

L'exposition de ces réflexions portées sur l'écriture et la transmission du répertoire d'un chorégraphe ont mis en lumière un travail analytique afin d'exposer la poétique de l'œuvre. De plus, cela a montré l'importance de la combinaison des souvenirs du chorégraphe ou des interprètes (tel que compris dans la démarche des Carnets Bagouet) à la fois objectifs et subjectifs ou plutôt matériels et immatériels, afin de mettre en tension et en dialogue les différentes mémoires d'une œuvre. Maintenant, des procédés de transmission vont être exposés à partir de trois cadres différents.

### 1.2.3 Procédés de transmission en danse

La reprise d'une œuvre chorégraphique demande des connaissances sur l'œuvre d'origine par la mémoire du chorégraphe ou des interprètes, ainsi que par une documentation variée sur l'œuvre. Ensuite, dans le studio de danse, ces connaissances ont besoin d'être transmises à l'interprète. Pour cela, il existe des outils à activer par la personne en charge de la passation (le transmetteur) du rôle, afin de partager ces connaissances au danseur.

Après l'étude de trois articles concernant la passation du mouvement, trois outils de transmission ont été identifiés. Leur utilisation semble être pertinente dans un contexte de recréation d'une œuvre chorégraphique. Ces trois articles ont chacun un cadre distinct : la transmission d'un extrait de rôle par sa chorégraphe dans l'article de Vellet (2006), la construction de l'atelier de culture chorégraphique par Saboye (2017), et la classe technique de danse pour l'article de Harbonnier et Barbier (2014).

Tout d'abord, la transmission d'un extrait de rôle par Vellet (2006) expose l'apport de la présence de la chorégraphe lors de la passation. Pour Vellet, la chorégraphe détient des connaissances qu'elle transmet par un discours sur la manière de réaliser le mouvement, l'organisation des pas et l'apport d'éléments poétiques sensibles et imagés sur le rôle chorégraphique. Cette richesse dans le discours amené par la chorégraphe vise à favoriser l'apprentissage du rôle chez l'interprète.

En lien pour la chercheuse Saboye (2017), la richesse du discours est également à cultiver lors de son atelier de culture chorégraphique, une pratique dansante qu'elle a créée et développée. Pour elle, l'atelier est un espace privilégié de transmission de la culture chorégraphique, c'est-à-dire de l'exploration d'œuvres chorégraphiques ou plus largement de techniques et des styles développés par des chorégraphes en danse. Saboye indique que les connaissances sur les œuvres, styles ou techniques explorées proviennent de la pratique et de théories en danse. Ainsi, elle amène une diversité des

discours afin de documenter et d'activer ses ateliers. Ensuite, elle attache une importance à la réalisation de ses ateliers dans un « état de recherche » (p.9) où les danseurs sont engagés dans leur totalité.

Mais encore, dans le cadre de la classe technique de danse, l'article de Harbonnier et Barbier (2014) met en lumière également une importance des discours employés par l'enseignant. En effet, les chercheurs ont relevé cinq fonctions d'explications qui sont : « l'anticipation des difficultés de l'étudiant, l'autonomisation de l'activité d'apprentissage de l'étudiant, la prévention des blessures, l'orientation de l'attention pour un geste juste et l'offre d'un objectif au geste » (p.66). Cela met en valeur la diversité du discours employé par l'enseignant, ainsi que sa capacité à anticiper, prévenir, encourager et orienter les danseurs aux cours de l'apprentissage. Le transmetteur porte un rôle aux multiples qualités et fonctions pour le danseur. Aussi, lors de la classe technique, l'enseignant va démontrer corporellement les mouvements, ce qui va favoriser l'apprentissage par imitation. Un procédé très utilisé en danse, qui semble être indispensable au cours de la création d'une œuvre.

En dernier lieu, je souhaite ajouter que par l'étude de ces trois articles, j'en dégage les outils suivants : la démonstration du mouvement, l'utilisation de discours et la création d'explorations. Ces outils favorisent le partage de connaissances en danse, sur le mouvement et l'œuvre chorégraphique qui vont nourrir différemment le danseur. Par ailleurs, la diversification de ces outils au cours du procédé de création d'œuvre semble être à valoriser.

### 1.3 Problème de recherche

L'état des lieux a permis de distinguer des types de reprises et de spécifier le type de reprise étudié au cours de cette recherche, c'est-à-dire la création. Ensuite, des éléments incontournables à activer lors de la passation d'un rôle chorégraphique ont

été distingués. Ces éléments sont les mémoires matérielles et immatérielles de l'œuvre à combiner lors de la recréation de l'œuvre et des outils de transmission à utiliser lors de l'enseignement du rôle au danseur : discours, démonstration, exploration.

Au cours de cette étude, l'attention sera portée sur l'activité de transmettrices<sup>6</sup> lors de la passation de rôle dans des reprises d'œuvres de type recréation. Le point de vue de la transmettrice m'intéresse personnellement en tant qu'enseignante de la danse contemporaine. De plus, un manque se fait sentir quant à la documentation scientifique de l'activité du transmetteur ou de la transmettrice. Caroline Gravel (2012) et Klara Garczarek (2014), deux diplômées de la maîtrise en danse de l'UQAM, avaient traité du processus de création ou de reprise de rôle du côté de l'interprète et de sa réception de la transmission. Ainsi, l'étude du travail du transmetteur-transmettrice semble être moins produite en recherche, ce dernier opère pourtant comme une activité sensible et complexe pour laquelle certains professionnels témoignent de leurs richesses dans des écrits. Par exemple, le livre dirigé par Anne Bénichou en 2015, ou bien différents ouvrages de Isabelle Launay (2007, 2017, 2018) traitent du travail de reprise en danse contemporaine. Il existe une large littérature sur la reprise d'une œuvre chorégraphique, cependant peu d'écrits sur l'analyse du processus vécu par le transmetteur ont été répertoriés.

L'activité de transmetteur demande une complicité à la fois avec l'œuvre transmise ainsi qu'avec les nouveaux interprètes. Cette double complicité demande des savoirs, mais également un recul sur le déroulement de la transmission. Dans ce sens, Isabelle Poirier, répétitrice de la Compagnie Chouinard a développé des stratégies de transmission afin d'accompagner au mieux les nouveaux interprètes des œuvres de Chouinard. En effet, elle a « élaboré de rigoureuses stratégies pour rendre le langage

---

<sup>6</sup> Néologisme créé afin de parler des femmes en activité de transmission : des transmettrices.

de Marie Chouinard lisible pour de nouveaux danseurs » (2015, p.101) et ainsi leur permettre d’appréhender le langage de la chorégraphe. Cela démontre chez elle une grande connaissance et technicité de l’œuvre de Chouinard. Mais alors, une complexité supplémentaire ressort dans sa transmission. En effet, Poirier indique ouvrir sa transmission à un « espace d’interprétation à l’intérieur duquel les danseurs conservent une certaine marge de liberté » (p.102). Ainsi, l’interprétation d’un rôle repris laisse de la place à la subjectivité et la corporéité du danseur.

Cette volonté d’ouvrir l’œuvre à ses nouveaux interprètes est visible dans certains processus de créations d’œuvres, par exemple chez les Carnets Bagouet. En effet, ce type de reprise démontre à la fois une rigueur attachée aux savoirs et à la visée du chorégraphe tout en alliant une part de liberté chez le nouvel interprète qui devient le nouveau détenteur de l’œuvre (Rust, 2015 et Launay, 2017). Pourtant la volonté de restituer une œuvre tout en la laissant ouverte à une part d’interprétation semble paradoxale et suscite la curiosité : comment le juste équilibre peut-il être trouvé entre la prise de l’œuvre et sa déprise par l’interprète ?

Toutefois, dans l’exercice de la création d’une œuvre chorégraphique, la transmission semble se produire en lien avec le sens de l’œuvre. Ainsi, le cœur du travail du transmetteur réside dans l’expression, l’explication et la passation - libération du sens de cette œuvre pour les interprètes. Pour cela, la transmission ou bien traduction de l’œuvre pour l’autre doit s’accompagner d’une richesse verbale et corporelle (Harbonnier et Barbier, 2014). Cela permettrait à l’interprète de dépasser sa seule imitation ou copie des gestes résidant dans l’œuvre (Saboye, 2017) ; et ainsi de son accès à ce que seule, par exemple la vidéo, ne permet pas de dévoiler (Vellet, 2006).

Dans l’article de Vellet (2006) qui traite de la transmission d’un extrait de rôle en présence de la chorégraphe, la chercheuse parle de « transmission matricielle » (p.89). Pour Vellet, la « transmission matricielle » (*Ibid*) permet la passation du sens du geste,

par une diversité du discours provenant de la chorégraphe. Cette activité et tout particulièrement le concept de matrice attire mon attention dans cette recherche.

La matrice est définie comme « un moule ou un cadre artificiel » (CNRTL, 2005) et plus précisément comme un « milieu où quelque chose prend racine, se développe, se produit. ». Ainsi, elle semble être le support de vie à une matière physique ou abstraite. Pour moi en danse, la matrice rassemble toute la nourriture nécessaire à l'interprétation du geste. Par cela, Saboye (2017) emploie le terme d'état de corps : « en amont de la figure dansée, l'idée d'un fond préfigural symbolique » (p.9) qui porte le geste. Pour ma part, j'implique dans le terme matrice tout à la fois ce qui provient de la nature de l'œuvre, mais également tous les éléments qualitatifs qui permettent d'enrichir entre autres l'imaginaire de l'interprète.

Pour Vellet (2006), la chorégraphe est la seule à pouvoir réaliser la « transmission matricielle » par la passation du sens de l'œuvre. Seulement, je constate à travers mon expérience que le sens du geste, c'est-à-dire son intention, sa sensibilité et l'imaginaire qu'il anime, peut être assimilé et transmis par celui qui l'a interprété. En effet, tout au long du processus de création et lors des représentations, c'est l'interprète qui porte l'œuvre dans son corps. Ainsi, on peut penser qu'il puisse être également un transmetteur de la matrice de l'œuvre. De ce fait, une nuance sur l'étude de Vellet peut être amenée en intégrant également ce en quoi aspirent les Carnets Bagouet : la transmission du répertoire des œuvres de Dominique Bagouet par ses interprètes.

Mise à part cette nuance, l'étude de Vellet (2006) montre l'importance pour l'interprète d'être guidée par des informations visant à valoriser l'état de corps de cette dernière dans la danse. Cependant, l'accès à la matrice n'indique en aucun lieu l'accomplissement du danseur dans son interprétation de l'œuvre. Ainsi, un nœud concernant la transmission de la matrice est perçu. Je me demande alors : comment nourrir positivement l'interprète dans sa reprise de l'œuvre ?

En effet, il y a ici un problème : la transmission sous forme de recréation d'une œuvre chorégraphique s'avère complexe notamment en ce qui concerne l'usage de la matrice et l'épanouissement de la subjectivité de l'interprète dans l'œuvre recréée. À cela, le témoignage de Rust (2015), membre des Carnets Bagouet, souligne l'importance de l'engagement de la subjectivité de l'interprète afin de permettre à l'œuvre sa « nouvelle incarnation » (p. 413). Ainsi dans cette recherche, l'exploration d'une part de la complexité découlant de l'exercice de la reprise d'une œuvre chorégraphique est entreprise.

#### 1.4 But, objectifs et question de recherche

À la lumière de ces éléments de problématique, le but de la recherche est de définir des outils favorables à la transmission des composantes de la matrice de l'œuvre chorégraphique. Les quatre objectifs sont : 1) de déterminer les éléments matériels et immatériels (mémoires subjectives, partitions, vidéos, carnets de notes, etc.) propres aux composantes de la matrice ; 2) d'observer les choix opérés par les transmettrices lors de la transmission des composantes de la matrice ; 3) de relever la façon dont les outils de transmission sont activés lors de la passation de l'œuvre ; 4) repérer comment les outils de transmission peuvent être adaptés pour la nouvelle interprète.

Ainsi, la question de recherche est la suivante : lors de la transmission de rôle de type recréation, comment la transmettrice<sup>7</sup> active-t-elle les composantes de la matrice chorégraphique pour une nouvelle interprète ?

---

<sup>7</sup> Cette étude concerne exclusivement des femmes (chorégraphes, danseuses, transmettrices). Ainsi, la suite de ce mémoire sera écrit au féminin.

En lien, quatre sous-questions cibleront l'analyse :

- Sur quels éléments matériels et immatériels la transmettrice s'appuie-t-elle ?
- Quels sont les éléments de la matrice choisis, valorisés ou bien imaginés par la transmettrice lors de la passation du rôle ?
- De quelles manières utilise-t-elle les outils de transmission afin de délivrer les composantes de la matrice ?
- Comment adapte-t-elle les outils de transmission pour la nouvelle interprète ?

### 1.5 Méthodologie

Le positionnement de la recherche est poïétique (Passeron, 1996), car elle s'intéresse au processus de transmission d'une œuvre en train d'être recréée. Ainsi, des outils pour améliorer ce processus sont recherchés. Pour cela, le paradigme post-positiviste et constructiviste sera suivi, car le sujet de l'étude cherchera à être analysé par le biais de la construction de sens et l'interprétation du phénomène dans son contexte (Bruneau et L. Burns, 2017). De ce fait, cette recherche est de nature qualitative, car elle est reliée à l'étude de phénomènes vivants : l'activité de la transmettrice lors de la passation de l'œuvre à une nouvelle interprète. D'autre part, cette recherche est envisagée à partir de deux volets distincts en vue de mieux entreprendre une recherche poïétique sur l'activation de la matrice chorégraphique pour une recréation d'œuvre en danse.

Brièvement, le premier volet va résider dans l'étude de trois Boîtes chorégraphiques publiées en 2018 par la Fondation Jean-Pierre Perreault ([www.espaceschoregraphiques2.com](http://www.espaceschoregraphiques2.com)). Le but de cette analyse est de situer les composantes de la matrice dans ces partitions hybrides, mais aussi d'y observer les outils de transmission utilisés. Ensuite, les notations chorégraphiques comprises dans

les Boîtes choisies pour cette étude seront analysées à partir de deux grilles de lecture afin de faciliter l'analyse.

Au cours du premier volet de la recherche, il y a également cinq entretiens semi-dirigés qui seront réalisés avec des transmettrices ayant participé à la passation des œuvres contenues dans les Boîtes chorégraphiques étudiées. Ces entretiens semi-dirigés souhaitent collecter de l'information sur les deux phases d'élaborations des Boîtes, c'est-à-dire l'enseignement des rôles à de nouvelles interprètes, ainsi que la création des Boîtes. Pour cela, un guide des entretiens semi-dirigés a été rédigé.

Par la suite, le second volet de cette recherche souhaite procéder à une expérimentation de transmission de rôle en studio au Département de danse, où je me mettrai dans la situation de passation de mon rôle dans la pièce *Portraits* (présentée au festival Passerelle 840 à l'hiver 2020). Cette expérimentation est donc autopoïétique, le but est de documenter mon activité de transmettrice en pleine passation d'un rôle, grâce à un journal de bord. L'expérimentation sera également filmée, les captations permettront l'analyse et l'archivage des éléments explorés.

L'analyse de l'ensemble des données sera réalisée à partir de la théorisation ancrée décrite par Paillé (1994).

## 1.6 Contribution à la discipline et originalité de la recherche

Cette recherche vise à mieux comprendre l'activité de la transmettrice, peu documentée par la littérature scientifique. De ce fait, elle participe au développement des connaissances dans le domaine de la danse ainsi que son rayonnement d'un point de vue pratique et théorique. De plus, elle souhaite contribuer au développement d'outils de transmission d'un rôle, dans le but de favoriser l'amélioration des pratiques de passation en danse contemporaine. Mais encore, elle souhaite mettre en avant les

savoirs poétiques, sensibles et imaginaires d'une œuvre chorégraphique difficilement transmissibles lors de la reprise d'un rôle. Enfin, elle cherche à approfondir le concept de matrice développé initialement par Vellet (2006), mais qui reste peu utilisé et étudié en danse.

## CHAPITRE II

### CADRE CONCEPTUEL

Cette étude porte sur l'activation de la matrice chorégraphique lors de la passation de rôle dans le cadre d'une reprise de type récréation. À titre de rappel, le but est de définir des outils favorables à la transmission des composantes de la matrice de l'œuvre chorégraphique. Les quatre objectifs sont : 1) de déterminer les éléments matériels et immatériels (mémoires subjectives, partitions, vidéos, carnets de notes, etc.) propres aux composantes de la matrice ; 2) d'observer les choix opérés par les transmettrices lors de la transmission des composantes de la matrice ; 3) de relever la façon dont les outils de transmission sont activés lors de la passation de l'œuvre ; 4) repérer comment les outils de transmission peuvent être adaptés pour la nouvelle interprète.

Dans ce chapitre, les concepts clés reliés à l'étude seront abordés à partir de quatre grands points. Le premier offrira une définition de la matrice ainsi que de ses composantes. Le second examinera les enjeux de la remémoration de l'œuvre par des traces matérielles et immatérielles. Ensuite, le troisième point permettra de mettre en lumière des outils de transmission favorables à l'activation des composantes de la matrice. Enfin, le quatrième et dernier point exposera trois actions qui peuvent encourager la passation de la transmettrice à la nouvelle interprète.

De plus, dans la perspective d'une meilleure compréhension des concepts énoncés dans ce cadre conceptuel, un schéma des concepts a été réalisé (voir Annexe A). Il

souhaite favoriser la visualisation des tenants et aboutissants de l'activation des composantes de la matrice chorégraphique de l'œuvre lors de sa recréation.

## 2.1 Matrice de l'œuvre chorégraphique

Dans le cadre de cette recherche, le terme matrice est apparu comme un mot valise, propice à définir une idée regroupant différents éléments. Dans le chapitre de la problématique, la matrice est définie comme le support de vie pour une matière physique ou abstraite. En anatomie, la matrice est « l'organe de l'appareil générateur de la femme et des mammifères femelles, situé dans la cavité pelvienne, destiné à contenir l'embryon et le fœtus jusqu'à son complet développement » (CNRTL, 2005). Dans ce cadre, la matrice est donc le support de création et de croissance d'une vie.

L'analogie de ce terme peut être faite dans le champ des arts, comprenant ainsi la matrice tel le support favorable à la naissance et au développement d'une création. À son inverse, sans la matrice un projet créatif ne pourrait voir le jour, car il n'aurait ni fond ni socle créateur. Mais alors, en art et plus précisément en danse, que pourrait être le support propice à la création et au développement d'une œuvre chorégraphique ?

De prime abord, on peut imaginer que la matrice réside dans les personnes impliquées dans la création : de sa naissance à sa production. Par exemple : la chorégraphe, la danseuse ; mais aussi la répétitrice, la dramaturge, la scénographe, etc. Mais, sans lien, ni dialogue, ni désir, toutes ces personnes ne pourraient faire naître ni développer un projet chorégraphique. On comprend ainsi que la matrice est dans l'invisible des relations entre les personnes au contact de l'œuvre de sa genèse à sa présentation sur scène.

D'autre part, la matrice est le moteur d'action du corps dans un projet créatif. Pour cette recherche, je tente de la définir tel que : le support poétique et sensible des

intentions du geste dansé. D'après ma compréhension de ce concept, la matrice s'active par des états de corps et des composantes corporelles propres à l'identité de l'œuvre chorégraphique et dont la transmission nourrit l'interprète en vue de s'approprier le rôle.

Cette définition de la matrice regroupe des informations à la fois sur l'œuvre achevée autant que sur le processus chorégraphique. La matrice voyage entre deux réalités dont Guisgand et Martin traitent pour qualifier les états de corps, ou de l'œuvre, mais qui peuvent s'adapter à l'usage de la matrice. Premièrement, Guisgand exprime l'avènement d'une double réalité : « l'une poïétique, celle du corps dansant (en train de danser et l'autre esthétique, celle d'un corps contemplé » (2012,b, p.33). Quant à Martin, elle emploie le terme d'une « trilogie, comme un prisme de point de vue et de portes d'entrée sur l'œuvre » (2012, p.55) concernant le « travail du danseur [qui] tient à la fois d'une dimension poïétique de l'*intra* (l'œuvre vue et travaillée du dedans), de l'*inter* (intercorporalité, ou le jeu des corps entre eux), tout autant que d'une dimension proprement esthétique de l'*extra* (l'œuvre vue et reçue du dehors) » (*Ibid*). Ainsi, la matrice existe dans ses différentes dimensions, ce qui provoque entre autres, une difficulté à la définir.

Le concept de matrice est peu utilisé en danse et en art de la scène cependant, il est tout de fois nommé par des spécialistes et chercheurs en art. Tout d'abord, dans une étude sur la transmission d'un extrait chorégraphique appartenant à Odile Duboc, Vellet (2006) analyse les facteurs d'une « transmission matricielle » (p.89). Elle définit ainsi cette transmission permise grâce à la présence de la chorégraphe en opposition à celle de l'apprentissage de l'extrait seulement par la vidéo. De là, elle nomme cette transmission dite « matricielle », car : « ce sont l'origine et le noyau producteur qui sont en jeu, bien davantage que la forme du geste final elle-même » (*Ibid*). Sa définition de la matrice rejoint celle développée pour l'étude, car elle s'intéresse à ce qui semble appartenir à l'intention et la qualité du mouvement.

Launay (2007) emploie également le terme matrice lorsqu'elle traite du travail de transmission et d'interprétation du répertoire des œuvres de Bagouet :

Ainsi dans la tension entre immédiateté de la réminiscence kinesthésique - moment étonnant où le danseur reconstitue par morceaux la matrice de son geste, à savoir une grande part du cadre imaginaire qui y était associé - et le déchiffrage du geste vidéographié, dans un dialogue entre deux supports d'inscription, l'un global et kinesthésique, l'autre fragmenté et visuel, se réinventent les cadres de l'interprétation passée comme celle de l'interprétation présente ou à venir (p.75).

Ainsi, dans la complémentarité des mémoires (kinesthésique, visuelle) se trouve le cadre de l'interprétation intemporelle de l'œuvre. Mais, afin de faire réapparaître la mémoire du corps, le danseur a besoin de se plonger dans la recherche de la matrice de l'œuvre. La matrice s'apparente dans ce cadre à l'imaginaire du geste. En somme, l'interprétation n'est possible que grâce à la reconstitution de la matrice. Celle-ci semble être au cœur du processus de transmission. La matrice paraît donc indispensable dans la transmission d'un rôle de type remontage (terme employé par Launay) et qui se rapporte à la recréation dans cette étude.

Mais encore, Sermon (2016) développe le concept de « partition-matrice » (p.157). Sermon utilise le concept de matrice afin de qualifier un type de partition. Ce dernier semble se différencier des partitions dites à « formes stabilisées » (*Ibid*), fixées pour son lecteur. Dans une vision différente, la *partition-matrice*, invite à ouvrir la conception d'une partition, car « les notations constitutives de la partition sont considérées non plus comme des instructions visant à la production d'une œuvre déterminée » (p.157), mais au contraire, elles sont perçues d'un point de vue matriciel, c'est-à-dire que la partition est utilisée à partir du concept de matrice : « milieu où quelque chose prend racine, se développe, se produit » (CNRTL, 2005). Ainsi la *partition-matrice* offrirait le cadre d'une œuvre « variable » (p.158), ouverte aux interprétations des lecteurs-artistes. De ce fait, la *partition-matrice* induit une

« modification de son rapport à la composition » (*Ibid*). Finalement, la *partition-matrice* est une partition ouverte, qui favorise l'invention et en cela elle est un objet paradoxal : « elles s'ouvrent à un temps fait de simultanités contingentes, de variations continues, de dynamiques instantanées et improvisées » (p.204).

Dans ce contexte, le concept de matrice prend deux trajectoires en lien avec le sujet de la recherche en cours. L'œuvre qui tente d'être recrée grâce à la transmission de sa matrice n'est pas aussi ouverte que celle proposée par la *partition-matrice*. Seulement, Sermon amène à réaliser que la transmission seule de la matrice de l'œuvre par sa *partition-matrice* ouvrirait à une variabilité des réalisations. Les artistes en contact avec cette matrice seraient libres de transformer à leurs manières l'œuvre. Ainsi, le concept de matrice est bien un support à la création. Finalement dans une transmission dite matricielle, la matrice est transmise, mais aussi le reste des éléments qui composent l'œuvre dans le cadre d'une recréation. Cependant, la transmission de tous les éléments d'une œuvre ne conduit pas obligatoirement à enfermer l'œuvre dans une forme prédéterminée. Au contraire, au cours de ce chapitre, il sera observé que la recréation peut permettre la réactivation, mais aussi la réinvention de la matrice de l'œuvre.

Par ailleurs, chaque projet chorégraphique détient une matrice propre, car elle est connectée à la genèse de sa création. Elle est également dépendante de l'identité chorégraphique convoitée, donc la matrice se crée au présent, mais est la résultante d'un héritage et d'une histoire personnelle, de groupe, voire d'une époque historique. On parle de la matrice de l'œuvre plutôt que de celle d'un interprète, car elle englobe les intentions et les indications portées par l'œuvre dans le corps de l'interprète. Ce corps serait donc le médium de la matrice de l'œuvre. De ce fait, certaines composantes de la matrice ne peuvent être regardées que par l'analyse de ces éléments dans le corps de l'interprète.

À ce titre, le concept de corporéité est plus adapté que celui de corps dans cette recherche, car tel que développé par Bernard (2001) :

En dépit de l'apparente identité de sa structure anatomique et de son fonctionnement physiologique, le corps est un réseau sensori-moteur instable d'intensités, soumis aux fluctuations d'une double histoire symbolique : celle de la société ou de la culture à laquelle il appartient et celle de la singularité événementielle et contingente de sa propre existence. [...] Aussi, pour permettre une meilleure intelligibilité du processus de création artistique et éviter malentendus, illusions et confusions engendrées par l'emploi courant du concept de corps, j'ai proposé celui de « corporéité » (p.86).

Bernard élargit le concept de corps par celui de corporéité en y intégrant l'activité sensorielle et motrice qui est en réaction à son histoire et son cadre de vie (sociétal et culturel) ainsi qu'à son histoire propre. Pour mieux comprendre ce concept, dans le *Dictionnaire de la danse* (Le Moal, 2008), Isabelle Ginot expose que la corporéité enveloppe « une entité meuble, faite d'activité perceptive et fictionnalisante, modulée par l'histoire individuelle et collective du sujet, où matérialité corporelle, désir, pulsion, langage, geste et imaginaire s'entrecroisent et s'interpénètrent » (p.718). Ainsi, la corporéité recouvre également un amalgame d'activités entre perception et fiction dans lesquelles se lient et se croisent envies, sensations, langage, geste et imaginaire. De plus, Bernard (2001) exprime que « dans le spectacle, ce n'est plus la prétendue réalité anatomique du corps identifié dans la pratique de la vie quotidienne, mais une constellation d'apparences mobiles et multi-sensorielles » (p.87). La corporéité est donc pertinente dans cette étude sur la compréhension de la matrice de l'œuvre et de sa transmission, car elle s'approche d'une conception du corps mobile enrichi par son aspect multi-sensoriel, pulsionnel et imaginaire.

En dernier lieu, je souhaite ajouter que dans le cadre de cette étude, j'ai tenté de comprendre les composantes de la matrice (voir Annexe B) à partir d'éléments provenant : des observables du mouvement dansé répertoriés par Guisgand (2010) ;

du questionnaire de *L'analyse des spectacles* de Pavis (2016) ; et des observables de « l'observation-analyse du mouvement (OAM) » décrits par Harbonnier, Dussault, Ferri (2017). Le but est de mieux aborder ces composantes d'un point de vue corporel et esthétique, mais aussi de me donner des outils pour que je puisse par la suite analyser les composantes de la matrice d'une œuvre lors de mon terrain de recherche.

Brièvement, je souhaite préciser que les observables du mouvement répertoriés par Guisgand proviennent d'un article (2010) où l'auteur propose une grille de lecture de l'œuvre d'un point de vue esthétique. Guisgand souligne cinq observables qui sont : les appuis, les intensités, les rythmes, les formes et les états de corps. Ces éléments seront détaillés par la suite.

Ensuite, le questionnaire de Pavis (2016) invite à caractériser les éléments d'une œuvre à partir de 15 éléments qui sont entre autres : la mise en scène, la scénographie (l'espace), les éclairages, les objets, les costumes, la performance des acteurs, la fonction de la musique (mais aussi les bruits et les silences), le rythme du spectacle.

Enfin, les observables de l'observation-analyse du mouvement (OAM) de Harbonnier, Dussault, Ferri (2017) permettent de générer une analyse qualitative du mouvement élaborée à partir de l'analyse de mouvement de Laban (LMA) et l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD). Dans les grandes lignes, l'OAM part de trois fonctions du mouvement : le *Fond* par la « fonction phorique » (p.12) ; l'*Espace* qui est la « fonction haptique » (p.14) ; et la *Dynamique* par la « fonction expressive » (p.15). Puis, à travers ces trois fonctions il y a des « espaces d'intersection » (p.17) dans lesquelles se trouvent les éléments reliés à la *Coordination*, à l'*Intention* et à l'*Engagement*. L'ensemble forme des observables qui permettent une analyse sensible et précise du mouvement observé.

Ainsi, le lien entre ces éléments d'analyse et les composantes de la matrice vont être détaillés avec la définition des composantes. Dans la suite de cette section, les différents éléments qui composent la matrice vont être développés distinctement afin de comprendre leur sens. Mais, leurs applications restent liées dans la pratique. Par exemple, il sera développé qu'un état de corps n'est pas dissociable d'une intention. Ainsi, les composantes se comprennent comme un tout fonctionnant par ricochets et interférences variées. Le premier schéma de l'Annexe B permet de visualiser l'enchevêtrement de ces composantes par le visuel du diagramme de Venn utilisé et repris de l'OAM.

### 2.1.1 Intentions poétiques

La matrice est, entre autres choses, composée d'intentions poétiques. L'intention préside et active le mouvement et donc sa construction chorégraphique. Je cible dans cette étude les intentions qui sont d'ordre poétique, car elles sont attachées à la poésie de l'œuvre, au sensible et à l'expression artistique. Cependant, il existe des intentions non poétiques, par exemple, des intentions d'ordre psychologique ou relationnel. Aussi, le mouvement n'est pas non plus toujours activé par des intentions poétiques. Je fais le lien, par exemple, à des situations d'accomplissement de tâches. Mais dans cette étude, je cherche à comprendre ce qui pourrait nourrir l'interprète en lien avec la genèse poétique de l'œuvre par l'imaginaire et le sensible. C'est pour cela que je traite spécifiquement d'intentions poétiques.

Dans mon interprétation des composantes de la matrice à travers le croisement des observables de Guisgand (2010), Pavis (2016) et de l'OAM (2017), (voir les schémas en Annexe B et le guide de la grille d'analyse en Annexe C), j'ai relié les intentions poétiques à l'histoire ou la trame de l'œuvre, sa dramaturgie, et les influences ou supports artistiques définis par Pavis dans les éléments de « lecture de la fable par la mise en scène » (p.43). En danse, cela se rapporte à la lecture de la dramaturgie de

l'œuvre chorégraphique. Pour moi, ces éléments nourrissent la poésie de l'œuvre ainsi que ses intentions-influences.

Ensuite, j'ai intégré les intentions poétiques aux observables de l'intensité « c'est-à-dire la manière dont se relève le jeu des modulations toniques dans le déroulement du geste » (Guisgand, 2010, p.86) et des *Dynamiques* (fonction expressive) de l'OAM. Ces deux observables traitent de l'énergie émise dans le mouvement qui peut être en lien avec l'intention portée au mouvement dans une relation au temps, à l'espace, au flux et au poids (les quatre dynamiques de l'OAM).

Je soulève également dans la définition de l'observable intensité chez Guisgand, un lien direct avec la notion de *Modulation tonique*, une sous-catégorie de l'observable *Intention* dans l'OAM. Mais, pour une meilleure prise en main de la grille d'analyse (voir Annexe C), les sous-catégories (éléments) définis par chaque auteur n'ont pas été modulées de leurs observables. Par ailleurs, je précise que l'*Intention* de l'OAM et l'intensité de Guisgand sont toutes-deux reliées dans les intentions poétiques.

Ainsi, j'ai regroupé les intentions poétiques avec les *Intentions* (de *Posture à geste* et de la *Modulation tonique*) de l'OAM. Car elles sont également en lien avec l'énergie émise dans le mouvement. Pour finir, j'ai joint aux intentions poétiques les rythmes d'un point de vue musical et de la vitesse dans le déroulement de l'œuvre défini par Pavis et Guisgand, car les rythmes influencent directement la modulation de l'énergie dans la corporéité du danseur. Mais encore, car la musique amène d'un point de vue esthétique une poésie à l'œuvre et la musicalité, une sensibilité propre.

Les intentions poétiques sont également déclencheurs d'états de corps : « l'intention, claire ou obscure, de l'acte poétique en danse passe par le mouvement comme processus générateur et des états de corps et des états de pensée » (Loupe, 1997,

p.38). Ainsi, l'intention est rendue visible par le corps et elle est génératrice d'états corporels ou de pensée.

### 2.1.2 État de corps dansant

L'état de corps dansant est une autre composante de la matrice de l'œuvre chorégraphique. Elle s'analyse tout comme la matrice sous une double réalité : poïétique et esthétique. Pour Harbonnier (2012) l'état de corps travaille la « matière corporelle » (p.50) du danseur. La chercheuse explique que l'état est une « qualité d'attention » (p.51) qui permet au danseur d'être présent à « l'instant vécu » (*Ibid*). Cela est possible par : « un état de réceptivité, de disponibilité, ou encore d'ouverture » (*Ibid*) soit, une écoute à l'environnement présent. De plus, Harbonnier indique que l'état de corps permet « d'entrer dans l'expérience du sensible, d'abandonner son propre jugement envers soi-même pour se mettre dans un état de réceptivité » (p.51). Ainsi, pour le danseur, l'état de corps bonifie la qualité de perception de ce qui l'entoure. La notion d'état de corps est « une plongée dans l'expérience sensible qui requiert une mise à distance de l'activité intellectuelle » (*Ibid*), ainsi pour qu'il y ait une recherche d'états de corps, le danseur a besoin d'un lâcher-prise. Stuart (2010) ajoute à ce propos : « un état émerge lorsque vous ne pensez plus à ce que vous faites en termes techniques » (p.20). L'état est en deçà de la conscience d'une forme définie. Pour Harbonnier, il y a « fluctuations d'état » (p.51) par les « sensations de vide, de lâcher- prise, de connexion-résonnance à autrui » (*Ibid*). Harbonnier indique également que : « l'état de corps du danseur pourrait être compris comme étant le fondement de la transformation de soi » (p.51). L'état permet ainsi une transformation de son être. Cela rejoint la pensée de Stuart (2010) : « nous sommes toujours dans un état » (p.20), mais elle ajoute que ce n'est que lorsque l'on prend conscience de cet état en dansant que l'on est « prêt à explorer d'autres états » (p.20). Ainsi, l'état de corps permet de se transformer et sa prise de conscience permet l'exploration de nouveaux états.

Lors de la transmission d'une œuvre, il semblerait que d'explorer le mouvement par des états de corps enrichissent l'interprète par une qualité d'écoute ou bien d'intention à son environnement. Aussi, cela lui permettrait de conscientiser la diversité des états de corps compris dans le langage chorégraphique de l'œuvre.

Pour compléter la compréhension du concept d'état de corps, selon Martin (2012), l'état de corps et d'être est une « sorte de composé d'émotions, d'expériences, d'images, d'affects et de sensations » (Martin, p.55), c'est-à-dire que l'état se compose de tout ce qui est de l'ordre du sensible et de la perception. Avec Guisgand (2012), un ordre dans la construction de l'état de corps est décelé. Cela ressemble à une pyramide : sur la pointe le terme d'état de corps, en dessous se trouvent des couches de sens et d'action qui deviennent de plus en plus larges et diffus. Elles soutiennent le concept d'état de corps. Ces strates sont, dans un premier temps, la « corporéité d'action » (Guisgand, 2012, p.33). En effet, la corporéité mise en action dans le mouvement est le médium de l'apparition d'état de corps. Cette corporéité est dans une nuance tonique d'action. Dans un second temps, en dessous de la « corporéité d'action », il y a les sensations et intentions du mouvement. La corporéité d'état de corps est activée par des intentions (entre autres poétique) et des sensations. Pour finir, en dessous des intentions se logent l'histoire et le vécu, propre et collectif, qui peuvent influencer les choix d'intentions. Donc, l'état de corps provient de la corporéité mise en action par des sensations et des intentions qui sont influencées par la subjectivité de la personne.

Mais, Guisgand révèle également que l'état de corps n'est pas toujours le conducteur du mouvement. L'état peut arriver après l'élaboration de la forme du mouvement. Ainsi, l'état : « vient se poser comme une couleur interprétative *a posteriori* du geste » (p.34). L'état de corps peut avoir une double posture soit en étant le médium de la « transformation de soi » (Harbonnier, p.51), d'un état à l'autre qui supporte le

mouvement ; soit en étant celui qui viendrait orner et donner une « couleur interprétative » (Guisgand, p.34) au geste.

Finalement, l'ordre d'imbrication des différents éléments exposés importe peu, car dans la construction de la matrice de l'œuvre chorégraphique, tous ces éléments dans l'état de corps s'entrecroisent. Ainsi, l'état de corps est plus justement nommé tel une « dynamique » (Harbonnier, p.52) composée d'un « réseau de boucles interactives entre émotion-attention-perception-action » (*Ibid*). L'interaction des éléments nommés forme donc l'état de corps et nourrit la création et la recréation de la matrice de l'œuvre. Ainsi, le détachement des éléments qui construisent l'état de corps est une fiction, car ils forment une dynamique inter-reliée. Mais la compréhension de sa construction pourrait aider à identifier et transmettre les états de corps d'un rôle et ainsi favoriser la transmission matricielle de l'œuvre.

J'ai joint naturellement à cette définition de l'état de corps dansant l'observable d'état de corps indiqué par Guisgand (2010), dont « le spectateur peut reconstruire une généalogie de l'émotion qui préside à la forme » (p.87). Mais aussi, j'ai ajouté la notion d'*Engagement* développé dans l'OAM (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017), car « l'engagement module notre rapport à l'espace en négociant notre degré de résistance ou de lâché prise » (p.18). Ainsi, l'*Engagement* navigue entre intention, perception de l'espace et action de la corporéité. Un croisement favorable à la naissance d'un état de corps dansant selon ma compréhension du phénomène.

### 2.1.3 Composantes corporelles

Iglesias-Breuker (1998) remarque lors de son expérience de créations d'œuvres solistes un « rapport technicité-expressivité » (p.268). En effet, elle dit : « il existe une réelle unité corps-esprit qui permet en un instant de symbiose de dépasser tout obstacle » (p. 268). Ainsi, l'union d'éléments sensibles et corporels, imagés et techniques lui ont permis d'accéder à une justesse lors de ses créations. Ce rapport

entre technique et expression montre l'importance d'amener au sein des composantes de la matrice des composantes corporelles.

Les composantes corporelles d'une œuvre chorégraphique englobent les éléments reliés au corps et à la motricité du mouvement. C'est à travers ces composantes corporelles que les intentions poétiques et les états de corps vont pouvoir s'activer et apparaître dans la corporéité de la danseuse.

Ainsi, parmi les observables que j'ai sélectionné des grilles d'analyse de Pavis (2016), Guisgand (2010) et de l'OAM (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017), les composantes corporelles sont premièrement reliées à la forme, l'*Espace* et au rapport à l'autre. Je réunis ces trois observables, car ils mettent en avant une conscience du mouvement tournée vers l'extérieur, c'est-à-dire l'autre, l'espace et ce qui est perçu du mouvement. Tout d'abord, la forme décrite par un vocabulaire quotidien ou spécifique en danse, est un observable déterminé par Guisgand qui cherche à donner un nom au mouvement observé. Ensuite, l'*Espace* tel que défini dans l'OAM amène la distinction de cinq éléments qui sont : la direction, le plan, la kinesphère, la direction du trajet et la forme du trajet (p.15). Ces éléments de l'*Espace* peuvent aider à déterminer la forme du mouvement. Puis, grâce à *L'analyse de spectacles* (2016) de Pavis, il y a l'ajout du rapport à l'autre : entre les danseurs ou avec les spectateurs. Mais encore, les composantes corporelles sont en lien avec « les appuis et leurs successions » (p.87, Guisgand) et la *Coordination* détaillée par l'OAM. Ce sont des observables qui mettent en relation l'espace et la forme du mouvement avec la capacité du danseur à le réaliser.

Finalement, les intentions poétiques, les états de corps dansant et les composantes corporelles appartiennent et sont supportées par les composantes de la scène (voir les schémas de l'Annexe B). Les composantes de la scène amenées par Pavis relient la scénographie, les décors, la musique, les éclairages, la production, les costumes et le

maquillage. Je perçois que la matrice d'une œuvre chorégraphique vit dans l'ensemble des composantes de l'œuvre chorégraphique. Elles sont donc à prendre en considération dans l'observation des composantes de la matrice.

En aparté, je souhaite ajouter que la « fonction phorique » (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017, p.12) relative au *Fond* dans l'OAM n'est pas traitée dans cette étude. L'OAM indique quatre observables en lien avec le *Fond* qui sont : l'alignement, le flux postural, la spatialité du flux postural, l'empreinte posturale, et le terrain fonctionnel (p.14). D'après ma compréhension, les composantes du *Fond* (OAM), en lien avec la posture et le prémouvement (Godard, 1995) sont intrinsèquement liés à la singularité de l'interprète. Elles influencent involontairement chaque mouvement dans la manière de l'exprimer et cela par la corporéité propre de l'interprète.

Elles ne sont donc pas comprise dans les observables d'analyse esthétique et corporelle de la matrice d'une œuvre chorégraphique. Même si le *Fond* de l'OAM amène le lien dans la corporéité de la danseuse entre les intentions poétiques et les composantes corporelles (voir Annexe B).

Depuis le début de ce chapitre, le concept de matrice a été présenté en toute sa complexité. Maintenant, l'implication des formes de mémoires lors de la recréation de l'œuvre va être précisée.

## 2.2 Mémorisation, remémoration et réactivation de la matrice chorégraphique

Précédemment, le concept de matrice et ses composantes ont été développés, mais alors : comment la matrice d'une œuvre chorégraphique est-elle mémorisée si celle-ci est reliée à la genèse de la création? Mais aussi : comment peut-elle être réactivée lors de la recréation ? Le constat est que la mémorisation et la remémoration (ou bien réactivation) de l'œuvre et de sa matrice s'engagent dans une double réalité :

esthétique et poétique. Aussi, dans le rapport de la mémoire à l'œuvre, deux fonctions sont perçues : « une fonction de mise en mémoire et une fonction de mobilisation de la mémoire » (Vellet, 2014, p.4). Ainsi, ces deux fonctions de la mémoire (mémorisation et remémoration) vont être détaillées. Puis, la mémoire de l'œuvre sera traitée dans un but de réactivation lors d'un processus de transmission.

### 2.2.1 Mémoriser la matrice entre des traces objectives et subjectives

Selon Pouillaude (2014) : « l'œuvre s'identifierait à l'ensemble des souvenirs (multiples, hétérogènes et lacunaires) de son événement. Elle assumerait ainsi sa propre mortalité, tout en confiant à d'autres œuvres une possible continuation (elle-même temporaire) de son existence » (p.375). Ainsi, la mémoire de l'œuvre est dans tous ses souvenirs (visible ou invisible) seulement, ces souvenirs sont lacunaires. Une œuvre chorégraphique ne peut pas être mémorisée dans la globalité des points de vue (sensible, perceptif, sensoriel, etc.), car une œuvre chorégraphique appartient à l'art du vivant et donc de l'éphémère. De ce fait, l'œuvre endosse sa mortalité par sa réécriture ou bien la poursuite d'une nouvelle création. Cependant, des traces peuvent aider à garder en mémoire une œuvre chorégraphique.

Iglesias-Breuker (1998) identifie deux formes de traces. La première est dans : « les traces objectives » (p.266) qui « existent en dehors de nous » (p.264), provenant ainsi de sources écrites telles que les partitions, textes, notations et les sources audio et visuelle telles que les enregistrements vidéo et les photos. La seconde forme provient des « traces subjectives » (p.266), c'est-à-dire celles qui « perdurent en nous » (p.264). Ces traces permettent la mémorisation de l'œuvre ainsi que de sa matrice. Mais encore, ces traces sont en lien avec la mémoire matérielle et immatérielle de l'œuvre. Ainsi, les « traces objectives » (Iglesias-Breuker, 1998, p.266) sont en lien avec la mémoire matérielle de l'œuvre, car elles sont tangibles. Elles sont construites par les archives citées précédemment.

Dans la même filiation, la mémoire immatérielle prend racine dans les « traces subjectives » (p.266), c'est-à-dire dans la corporéité des artistes qui ont participé à la création et la production de l'œuvre. Mais, la mémoire immatérielle peut faire divaguer ou transformer le souvenir. Buñuel (2010) dit à ce propos :

La mémoire est perpétuellement envahie par l'imagination et la rêverie, et comme il existe une tentation de croire à la réalité de l'imaginaire, nous finissons par faire de notre mensonge une vérité. Ce qui d'ailleurs ne présente qu'une importance relative, puisqu'ils sont aussi vécus, aussi personnels l'un que l'autre (p.14).

La mémoire immatérielle, comprise dans une corporéité vit à travers son imaginaire personnel. La notion de véracité du souvenir par la mémoire immatérielle semble donc être sujette à controverse. Mais alors, à son inverse, la mémoire matérielle de l'œuvre peut être un support qui contrebalance le point de vue dit immatérielle. Ainsi, la diversité des traces, qu'elles soient objectives ou subjectives, nourrirait une diversité de mémoires. Il serait donc pertinent d'accumuler un grand nombre d'archives sur l'œuvre afin de la reprendre. Cette accumulation des traces n'est pas seulement pour les projets de reprises historiques de type reconstitution. Par exemple, dans une reprise de type récréation dont la matrice de l'œuvre d'origine serait transmise : cela pourrait valoriser l'acte de passation si la transmettrice puisait à une diversité de traces.

### 2.2.2 Se remémorer l'œuvre : la mémoire en transmission

Après avoir détaillé les mémoires matérielle et immatérielle de l'œuvre, le concept de remémoration peut être développé. Ainsi, la remémoration d'un savoir peut avoir comme visée sa transmission. Aux Carnets Bagouet, la remémoration fait partie du processus de transmission de leurs œuvres. En cela, les Carnets Bagouet additionnent deux modes d'historicité afin de transmettre une œuvre du répertoire de Dominique Bagouet : « celui de la remémoration liée au travail de la mémoire, et celui de la

reconstruction liée à l'analyse du document » (Launay, 2007, p.73). Launay différencie ici remémoration et reconstruction à partir des deux mémoires vues précédemment (matérielle et immatérielle). Ces deux modes (remémoration et reconstruction) permettent d'activer et de justifier leurs choix dans la transmission de l'œuvre. Ensuite, Launay indique : « on ne se souvient pas tout seul, le tissage collectif des mémoires dans le studio est essentiel pour que réémerge la fidélité (supposée telle) à l'évènement passé » (p.74). Ainsi, c'est dans la confrontation des mémoires que semble se trouver une forme de réactivation 'juste' de l'œuvre.

D'autre part, Martin (2012) mentionne que l'interprète est en capacité de se ressouvenir, c'est-à-dire à « générer par lui-même images et sensations et ce, uniquement par la convocation des expériences passées et du souvenir » (p.55). Ainsi, le ressouvenir est la « capacité du danseur à entrer en relation avec ce qui s'est conservé et lui, avec son propre souvenir, son propre champ/vivier de sensations, qui semble faire toute la différence » (Martin, p.56). Par l'action du ressouvenir, la danseuse est capable de produire une rétrospective personnelle à travers son souvenir et ses sensations. Cette action peut permettre de remobiliser la « partition-invisible » (Sermon, 2017, p.207) de l'œuvre, c'est-à-dire propre à l'interprète. Car la « partition-invisible » (*Ibid*) appartient à la mémoire de l'interprète. Telle que développée par Sermon, cette partition semble être remplie d'informations concernant les composantes de la matrice de l'œuvre. En effet cette partition est « un ensemble complexe d'images, de sons, de mots, de sensations, de rythmes, d'états toniques, qu'il appartient à l'interprète de définir et d'agencer » (p.213). Ainsi, dans une œuvre chorégraphique, chaque interprète assimile une partition commune à tous, puis se crée sa propre partition : une « sous-partition » (p.212), génératrice de sens plus personnel pour l'interprète. Le ressouvenir de cette partition personnelle de l'interprète pourrait être favorable lors d'une transmission des composantes de la matrice. Donc, si la transmettrice était une interprète de l'œuvre d'origine, sa capacité de ressouvenir serait à valoriser. En lien, Pérez Galí (2014) parle du danseur comme une « archive

vivante » (p.307). Pour lui le danseur est une : « archive techno-biologique [qui] stocke les mouvements, les chorégraphies, les sensations, les gestes et les souvenirs dans le corps, dans la chair » (p.313). L'interprète porte un amalgame d'éléments sensibles et corporels : « le muscle et l'esprit, la chair et la mémoire, les sensations et les gestes se trouvent dans le corps qui danse » (*Ibid*). Donc, l'interprète de l'œuvre d'origine est une source de connaissance et de mémoire intéressante à solliciter (si cela est possible) lors d'une reprise de type récréation.

En dernier lieu, le lien étroit entre la mémoire et les pratiques discursives lors de la transmission d'une œuvre sont à préciser. Vellet (2014) dit : « les discours en situation contribuent à mettre en mémoire tout autant qu'à créer les conditions du rappel des éléments mis en mémoire » (p.4). Ici les deux fonctions de la mémoire sont traduites par le discours. Ensuite, le discours permet selon Vellet de : « relancer la genèse du mouvement, ou un imaginaire porteur d'interprétation spécifique » (p.7). Ainsi, les discours permettent de mémoriser et se remémorer l'œuvre. Mais aussi, ils accompagnent le processus de reprise dans la réactivation de l'œuvre par une relance de sa genèse ou l'apport d'un imaginaire propre.

### 2.2.3 Réactiver la matrice de l'œuvre au présent

La matrice de l'œuvre se réactive lors d'un projet de reprise, par exemple, dans un contexte de récréation où l'œuvre d'origine est reprise sans apporter de changement. Cette réactivation de la matrice se réalise par la mobilisation des traces (subjectives ou objectives). Mais, pour apporter une nuance à ce propos, Chagnon (2015) indique que : « le corps du danseur est le lieu réel de réactivation de l'œuvre *vécue* » (p.100). Ainsi, la nouvelle interprète est celle qui réactive l'œuvre (avec sa matrice), car c'est elle qui portera l'œuvre recréée sur scène. Donc, au-delà du projet en lui-même de récréation, la réactivation s'engage dans la corporéité de la nouvelle interprète. En lien, si la nouvelle interprète réactive la matrice de l'œuvre, elle peut possiblement réinventer une part de son contenu dans sa « sous-partition » (Sermon, 2017, p.212),

car les informations contenues dans la matrice peuvent être assimilées subjectivement et dans une lecture personnelle, voire intime.

### 2.3 Outils de transmission de la matrice

La transmission de la matrice de l'œuvre est la préoccupation au cœur de la présente recherche. La tentative de définition du concept de matrice ainsi que l'exposition de ses composantes ont permis de comprendre la teneur des éléments à activer lors de la passation. Ensuite, il a été exposé que la mémoire de l'œuvre peut ressurgir par des traces provenant de la mémoire matérielle et immatérielle de l'œuvre. Enfin, il a été vu que la remémoration de l'œuvre à transmettre peut être réalisée par l'action du ressouvenir (Martin, 2012) et une rétrospective personnelle.

À présent, Poirier (2015) mentionne que la transmission d'un rôle chorégraphique demande la construction de tactiques d'apprentissages. En tant que répétitrice du répertoire chorégraphique de Marie Chouinard, Isabelle Poirier témoigne avoir élaboré des stratégies d'apprentissage afin de permettre à de nouveaux danseurs d'accéder au langage chorégraphique de Chouinard. Dans son travail, Poirier attache une importance à transmettre « les structures sous-jacentes à la danse : ses intentions, son caractère, sa sensibilité » (p.108) qui soulève pour elle toute la poésie de l'œuvre de Marie Chouinard. Ces propos viennent révéler chez Poirier un intérêt pour la transmission de la matrice de l'œuvre.

De plus, lors de la transmission d'une œuvre de Chouinard, Poirier (2015) indique trois étapes d'incorporation de la chorégraphie pour de nouveaux interprètes. La première est par la transmission des « qualités fondamentales » (p.106) de l'esthétique de la chorégraphe. Elles ont été identifiées par Poirier telles que : « le souffle ample, la colonne ondulatoire, le regard périphérique, les mouvements multidirectionnels et la conscience totale du corps » (*Ibid*). La seconde étape est

d'aider les danseurs à les mobiliser dans l'action des différents états de corps recherchés dans l'œuvre. Pour finir, la troisième étape réalisée par Poirier est de cibler sa transmission sur des aspects plus techniques et sur la rythmique de la chorégraphie, des éléments importants dans l'œuvre. Lors de ces trois étapes, Poirier cherche entre autres à transmettre les états de corps repérés dans l'œuvre, ainsi que les composantes corporelles. Ces éléments font partie des composantes de la matrice. Mais encore, ces trois étapes de transmission sont d'un grand intérêt dans le cadre de cette étude. Elles pourraient être une clé à l'activation des composantes de la matrice de l'œuvre. Seulement, il manque dorénavant des outils afin de procéder à la transmission et la réalisation comme chez Poirier d'étapes au cours de la passation. Ainsi, des outils de transmission en danse vont être détaillés.

### 2.3.1 L'intercorporéité

Les premiers outils de transmission répertoriés découlent du phénomène de l'intercorporéité, c'est-à-dire de la présence de deux incorporéités au cours de la passation. Ce phénomène est présent dans tout processus en danse impliquant plusieurs incorporéités. Dans le cas de l'étude, l'intercorporéité agit entre la transmettrice et la nouvelle interprète. Ce concept provient de la phénoménologie développée par Merleau-Ponty. Il a ensuite été argumenté en danse par Bernard (2001) qui définit l'intercorporéité par « le rapport des incorporéités entre elles et, par conséquent, la manière dont elles se rendent visibles les unes aux autres, et *a fortiori* s'exposent sur scène » (p.93). Donc, ce sont bien dans le rapport et l'expression de la transmettrice et de l'interprète que s'engage l'intercorporéité. Puis, Bernard indique : « toute appréhension de la incorporéité de l'autre présuppose non seulement le triple processus chiasmatisque et fictionnaire sensoriel, intersensoriel et parasensoriel ou énonciateur [...], mais également celui qui détermine à la fois l'expressivité corporelle d'autrui et le regard qui la découvre » (*Ibid*). Ainsi, Bernard expose l'intercorporéité dans un rapport sensoriel et de la perception de l'autre, à la

fois par celui qui danse et celui qui regarde. Deux postures entreprises par la transmettrice et la nouvelle interprète tout au long du processus de passation de l'œuvre. Mais encore, dans ce rapport des corporéités en transmission, deux outils sont activés par la transmettrice et l'interprète. Ces outils sont l'imitation et le discours.

### 2.3.2 L'imitation et la résonance motrice

Selon Harbonnier et Barbier (2014), l'imitation est une activité de « coconstruction » (p.57). Elle compose le procédé de transmission « démonstration-reproduction » (p.67). L'imitation témoigne d'une « dimension active de l'observation » (Ibid), car, lorsque le sujet imite l'un de ses pairs, il est dans un état de concentration active. Ensuite, Launay indique que « prendre le geste d'autrui, c'est travailler à s'altérer, à s'articuler, à se reconfigurer, se rêver ou se jouer autrement » (tel que cité par Harbonnier et Barbier, p.57). Donc, l'imitation de la transmettrice dans le cadre d'une récréation, se révèle être une activité qui construit favorablement la danseuse pour le rôle. Cependant, selon Saboye : « la voie mimétique est contradictoire avec le processus de déchiffrage » (2017, p.5). Ainsi, l'imitation seule du mouvement proposé par la transmettrice ne suffit pas à permettre l'exploration du mouvement par le point de vue de la subjectivité et la corporéité de l'interprète. Ainsi la transmettrice est invitée à croiser l'utilisation de plusieurs outils de transmission ensemble, tel que la démonstration avec un discours riche et varié.

En lien avec le procédé de transmission « démonstration-reproduction » (Harbonnier et Barbier, 2014, p.67), les deux chercheurs abordent un concept se rapportant à l'activité biologique développée par Dercey et Jackson. Ces scientifiques parlent de « résonance motrice qu'ils définissent comme l'activité neuronale qui est spontanément générée lors de la perception du mouvement, des gestes et des actions faits par une autre personne » (tel que cité par Harbonnier et Barbier, p.56). Ainsi, l'observation d'un mouvement a une résonance biologique chez le sujet en lien avec

son environnement. Cela fait écho aux chercheurs italiens de Rizzolatti (Rizzolatti, Fadiga, Fogassi, & Gallese, 1996 ; Rizzolatti, Fogassi, & Gallese, 2001) concernant les « neurones miroirs ». Cette recherche porte sur : « l'hypothèse d'un phénomène de mise en résonance des répertoires d'action du sujet face à l'observation du mouvement d'autrui » (Harbonnier et Barbier, p. 56). Ainsi, biologiquement un sujet est affecté corporellement en résonance, lors de l'observation du mouvement chez l'autre. Ainsi, cela indique que l'imitation est un procédé biologiquement pertinent pour la transmission de l'invisible et donc en partie de la matrice de l'œuvre. La résonance motrice est par conséquent une explication scientifique présente dans le phénomène d'intercorporéité (Bernard, 2001). À présent, le second outil découlant de la corporéité de la transmettrice et ayant un impact dans l'intercorporéité en transmission est le discours.

### 2.3.3 Le discours

Suite à l'analyse des articles de Saboye (2017), Harbonnier et Barbier (2014) ainsi que de Vellet (2006), on observe qu'une diversité des discours en transmission permet de valoriser la passation des composantes de la matrice de l'œuvre.

Selon Vellet les discours « contribuent [...] à l'émergence du geste et de ses nuances qualitatives » (2006, p.81). Ils permettent de faire ressortir les subtilités qualitatives du mouvement. Mais encore, les discours « donnent et permettent d'expérimenter une autre compréhension du mouvement » (Vellet, 2006, p.88). Cette autre compréhension peut être d'ordre imagé ou poétique, entre autres par l'utilisation du discours métaphorique. Ceci sera spécifiquement détaillé au cours de la prochaine section (2.3.3.1 *L'imaginaire et le discours métaphorique*).

Vellet (2006) identifie quatre fonctions du discours déterminant selon elle, la « transmission matricielle » (p.89) d'un extrait d'œuvre de la chorégraphe Odile Duboc. La première fonction du discours est analytique, où Duboc « donne des clés

sur la manière de faire » (2006, p.85). Cette fonction descriptive permet de nommer le geste dans son action. La deuxième est une fonction poétique : conduite par l'utilisation de métaphores et d'images qui vont permettre d'éveiller ou d'activer les sensations du danseur. De plus, la dimension poétique employée dans le discours permet « d'accéder à un niveau de réalisation et d'interprétation du geste » (p.86) qui sera plus sensible pour l'interprète. La troisième fonction est l'organisation : la chorégraphe donne des priorités dans la réalisation de la danse pour être au plus proche de ce que l'artiste voulait pour sa chorégraphie. Cette fonction nourrit essentiellement la « musicalité intérieure » (p.87) de l'interprète, c'est-à-dire un rapport au poids et à la gravité auquel la chorégraphe accorde une grande importance. La dernière fonction est la « spécification d'un métalangage » (p.88) qui permet de redéfinir au sens de la chorégraphe, les mots académiques qui définissent les pas codifiés. Ce métalangage est une forme de partition du mouvement, Pouillaude (2014) le nomme *l'archi-écriture*. Ce concept sera développé dans la section 2.3.5 *La partition chorégraphique*.

Ensuite, dans la section 1.2.3 *Procédés de transmission en danse*, à travers l'article de Harbonnier et Barbier (2014), on observe cinq fonctions d'explications qui sont engagées par l'enseignante au cours de la classe technique de danse. Ces cinq fonctions, tout comme les quatre fonctions du discours de Vellet, montrent de la richesse et de la diversité verbale et d'actions entreprises par la transmettrice au cours de la passation.

Dans cette étude, la fonction poétique du discours telle qu'employée par Vellet attire l'attention, car elle a pour visée de caractériser et de transmettre le sensible du mouvement. Ainsi, cette fonction poétique du discours qui appelle à l'imaginaire et aux métaphores va être abordée.

### 2.3.3.1 L'imaginaire et le discours métaphorique

La fonction poétique du discours identifiée dans l'étude de Vellet (2006) permet de valoriser, l'imagination lors de la transmission. Selon Jean (1991) :

Le mot imagination désigne grossièrement la faculté par laquelle l'homme est capable, soit de reproduire – en lui ou en se projetant hors de lui – les images emmagasinées dans sa mémoire (imagination dite 'reproductrices'), soit de créer les images nouvelles qui se matérialisent (ou non) dans des paroles, des textes, des gestes, des objets, des œuvres, etc. (p.23).

L'imagination provient de la capacité chez l'homme à se remémorer des images ou bien à s'en créer des nouvelles. Aussi, Jean amène que l'imagination « intervient dans tous les processus psychiques et corporels, et d'abord dans le langage » (p.28). Ainsi, l'imagination intervient dans toute la corporéité du sujet, mais celle-ci provient en premier lieu du langage, plus précisément, des métaphores (qui constituent une partie du discours) qui amènent à l'imagination. Selon Faure (2000) dans le cadre de la transmission du mouvement : « l'usage des métaphores a la vertu d'infléchir, de manière non réfléchie (ou dans une réflexion en action), le sens pratique déjà acquis » (p.155). De plus, la métaphore « mobilise des significations susceptibles de modifier l'action des élèves, en les rapprochant de situations imaginaires ou absurdes » (p.159). Ainsi, l'usage de métaphores lors de la transmission d'un rôle peut permettre de déclencher une modification d'action chez la danseuse.

Par ailleurs, Vellet (2014) appuie la recherche de Jean et Faure. Pour elle « le mot est propulseur d'imaginaire » (2014, p.10). Donc, le langage peut déclencher des images pour l'interprète : « c'est pourquoi les discours métaphoriques et imagés trouvent une certaine efficacité, et parfois sont les seuls passages possibles de cette forme de compréhension et de mise en action » (*Ibid*). Ainsi, les expressions d'images et de métaphores pourraient être des conducteurs importants de la transmission des intentions poétiques, des états de corps dansant et de composantes corporelles de

l'œuvre. En somme, la métaphore conduit à nourrir « l'intentionnalité du mouvement » (Vellet, 2006, p.86). Elle constitue une part de la genèse du rôle. Mais encore, l'usage de la métaphore permet : « de détourner cette difficulté à nommer la danse et de trouver d'autres moyens d'approcher la construction du physique et du sensible » (*Ibid*). La métaphore permet d'éclorer le langage de la danse en permettant de cibler cette dernière soit, sur un aspect corporel ou sensible du mouvement. Elle est une ressource linguistique capable, par exemple, de solutionner une impasse dans la transmission entre corporalités : lorsqu'il est question possiblement de transmettre un état de corps dansant. Le langage poétique et les métaphores peuvent éveiller l'imaginaire de l'interprète, lui permettant ainsi de trouver une justesse dans l'état de corps recherché. Iglesias-Breuker (1998) lors de l'un de ses processus de recréation d'œuvre, a utilisé l'imaginaire comme point d'accès afin d'atteindre une précision dans l'état de corps recherché : « ma vision, mon imaginaire avaient ouvert les portes à un état de corps qui rendait possible l'acte juste, et avec cette justesse mon corps avait trouvé les traces d'une technique délaissée ». Ainsi, l'imaginaire avait activé un état de corps permettant d'accéder à une corporalité et une technique oubliée.

Au cours de la description des outils favorables à la transmission des composantes de la matrice de l'œuvre, le concept d'intercorporalité a été mis en lumière. De cela découle deux outils de transmission : l'imitation et le discours. À présent d'autres outils de transmission tels que l'improvisation et la partition chorégraphique vont être parcourus.

J'observe que les outils de transmission s'active entre la corporalité de la transmettrice et celle de l'interprète. Mais pour une meilleure distinction de chaque outil, l'imitation et le discours ont été séparés de l'improvisation et de la partition. Ces deux derniers outils, en effet, n'ont pas la même relation d'interaction avec la transmettrice et l'interprète. Ils vont à présent être détaillés.

#### 2.3.4 L'improvisation

Pour débiter, l'improvisation est généralement utilisée au début d'un processus de création : « comme temps premier de la création, comme temps de recherche libre dans le studio » (Pouillaude, 2014, p.337). Dans ce cadre, l'improvisation s'oppose au second temps de création qui serait perçu chez Pouillaude tel le « temps d'écriture et de fixation » (p.338). L'improvisation peut être utilisée par la transmettrice afin de faire réapparaître dans la corporéité de la nouvelle interprète, des éléments explorés lors du processus de création. En cela, l'improvisation est un moyen de se rapprocher du processus de création de l'œuvre, car grâce à l'improvisation, la danseuse peut recréer à travers sa subjectivité et corporéité la démarche chorégraphique. C'est ce que Saboye (2017) tente entre autres de mettre en avant au cours de « l'Atelier de culture chorégraphique et l'Installation-Atelier » (p.1). En effet, elle souhaite réinventer le processus de création afin de proposer une transmission plus sensible chez le danseur. Cette pratique que Saboye a créée et développée permet de traverser, selon elle, différents « états de corps » (p.9) en variant les outils de remémoration de l'œuvre. Mais encore, l'auteur indique que l'atelier permet de construire des « entrées multiples vers l'œuvre » (p.5), car son but est de laisser les danseurs « incorporer » (*Ibid*) les œuvres par différents biais. De ce fait, pour elle, la culture chorégraphique est l'étude de « savoirs incorporés » (*Ibid*) provenant de la pratique et des théories de la danse. Cet atelier est une forme de cadre à l'improvisation qui génère un partage plus ouvert à des états de corps dans des œuvres chorégraphiques. De plus, l'usage d'une multitude de sources sur l'œuvre valorise le cadre de l'improvisation. Ainsi, l'atelier est un cadre où la remémoration et la réactivation de l'œuvre sont mises en avant.

Selon Pouillaude (2014), l'improvisation est un outil qui offrirait « en deçà de tout vocabulaire, un espace de liberté où la subjectivité pourrait se donner libre jeu, sans cadre ni contrainte, et le sujet se retrouver lui-même dans l'intimité d'un geste

réellement propre » (p.340). Ainsi, l'improvisation sert à faire ressurgir l'intimité gestuelle du danseur. L'utilisation de l'improvisation au cours de la transmission de la matrice pourrait être pertinente, car cet outil valorise la sensibilité de l'interprète. À cela, Pouillaude ajoute la « spontanéité » (2014, p.341) immanente lors de l'improvisation permettant un lâcher-prise chez une danseuse.

L'improvisation est donc un outil qui peut contribuer à la transmission d'une part de la matrice chorégraphique. Elle permet le travail des intentions poétiques et des états de corps dans un cadre plus libre, sans suivre une forme prédéfinie du mouvement. Ainsi elle favorise l'exploration sensible et personnelle du mouvement recherché dans la corporéité de la nouvelle interprète.

### 2.3.5 La partition chorégraphique

À la fois outil de mémorisation et de remémoration de l'œuvre, la partition est également un outil de transmission d'œuvre chorégraphique. Par exemple, la transmettrice peut s'appuyer sur une partition lors de la recréation de l'œuvre. Précédemment, la partition a été abordée sous la forme d'une *partition matrice* et d'une *partition invisible* par Sermon (2017). Mais la partition peut prendre d'autres formes par exemple : la notation Laban ou Benesh. Ces partitions utilisent des symboles tels qu'en musique afin de transcrire une danse. Mais ces deux formes de partitions ne sont pas facilement accessibles, car elles demandent des connaissances en amont afin de les déchiffrer.

Dans le chapitre de la problématique (1.2 *État des lieux*), des partitions hybrides sont mentionnées (composées d'un livret et de vidéos) : les Boîtes chorégraphiques (<https://espaceschoregraphiques2.com/fr/boites/>) par la Fondation Jean-Pierre Perrault (2018). Ces partitions sont construites à partir d'archives sur l'œuvre d'origine (photos, captation de l'œuvre, programme, etc.) et la description d'éléments à respecter si le lecteur souhaite recréer l'œuvre. Les archives comme éléments de

partition sont pour Sermon (2017) des « modèles d'organisation, des logiques d'action ou de comportement d'après lesquels [des personnes] vont produire leurs œuvres » (p.193). Les archives peuvent être activées comme outil de véracité et d'authenticité sur l'œuvre. L'observation ou l'analyse du contenu peuvent alors permettre à une personne de recréer son contenu. Par exemple lors de l'Atelier de culture chorégraphique créé par Saboye (2017) les danseurs sont amenés à consulter des archives comme un outil déclencheur d'états corporels à explorer.

Pour revenir aux Boîtes chorégraphiques, ces dernières ajoutent à la présentation d'archives sur l'œuvre des descriptions des composantes de l'œuvre. Par exemple, dans la section de la notation chorégraphique, il y a une description des directives à suivre pour reproduire la danse ou du moins, afin de s'approcher le plus fidèlement des intentions du chorégraphe. Mais aussi, il y a des descriptions concernant la reproduction du maquillage, des costumes ou des décors. Ainsi se mêlent dans les Boîtes chorégraphiques archives et description du contenu. Cela crée des partitions qui croisent des savoirs poïétiques et esthétiques sur l'œuvre ce qui en produit un outil d'archivage et de transmission exhaustif. De telles partitions hybrides sont possiblement vecteur de la transmission des composantes de la matrice de l'œuvre par la complémentarité des informations poïétiques et esthétiques sur l'œuvre chorégraphiques.

D'autre part, la partition chorégraphique peut être un outil se basant sur une *archi-écriture* (terme développé par Pouillaude, 2014), c'est-à-dire une partition lexicale du geste. Pour Pouillaude, elle est un « répertoire d'identités gestuelles, connues et partagées par tous, sur lequel la passation peut s'appuyer » (p.266). D'après mes observations, les notations chorégraphiques contenues dans les Boîtes chorégraphiques s'apparentent à l'*archi-écriture* décrite par Pouillaude, car elles exposent et développent par le discours écrit la partition lexicale du geste. Mais encore, sans cette *archi-écriture*, le geste n'a pas de code lexical préétabli. Pouillaude

met ainsi en garde : « la transmission doit dès lors inventer ses propres généralités, son propre lexique et par là identifier ex post facto ce qui fut d'abord produit dans la proximité de soi à soi et immédiateté du sensible » (*Ibid*). Ainsi, la transmettrice est encouragée à identifier et exprimer sa propre expérience afin de créer une nouvelle *archi-écriture* commune avec l'interprète afin de trouver des points de repère. La construction d'une *archi-écriture* semble donc indispensable en transmission. De plus, la construction de points de repère est ce qui guide également la création d'une partition chorégraphique. Dans le cadre des Boîtes chorégraphiques, cette *archi-écriture* est par conséquent interprétée par le lecteur.

D'après la compréhension qui est faite sur la partition chorégraphique comme outil de transmission, celle-ci peut provenir d'archives sur l'œuvre, ou d'une description méticuleuse des composantes de l'œuvre et de son *archi-écriture*. Ainsi, l'analyse de partitions chorégraphiques telles que les Boîtes chorégraphiques (qui mêlent archive et description de l'œuvre) apparaissent pertinentes à investiguer dans cette recherche.

Tour à tour, l'exposition d'outils de transmission a été réalisée. Ces outils sembleraient favoriser l'activation des composantes de la matrice de l'œuvre au cours de la transmission, car ils peuvent amener des savoirs poétiques, sensibles et imaginaires sur l'œuvre par différents biais. En effet, la démonstration du mouvement et le discours sont deux activités en lien avec la communication, entre une transmettrice et une danseuse. En ce qui a trait à l'improvisation, c'est une procédé qui favorise l'exploration chez l'interprète tandis que l'utilisation d'une partition peut apporter un appui et des repères lors de la transmission de rôle.

D'autre part, ces trois outils sont intimement liés, car la partition peut être le référent de la communication (démonstration et discours). Puis, la communication peut amener à son tour la transmission dans une activité d'improvisation. De même, ces activités peuvent s'entrecroiser et découler à d'autres ordres d'utilisation. Ainsi, ces

outils trouvent leurs forces dans une utilisation conjointe et variée afin de stimuler la danseuse tout au long de la transmission. Maintenant, la dernière partie de ce cadre conceptuel va être traitée. Elle s'intéresse à la relation entre la transmettrice et la nouvelle interprète au cours du processus de passation, dans le cadre d'une reprise d'œuvre de type récréation.

#### 2.4 Passation (matricielle) de l'œuvre : la relation du transmetteur à l'interprète

Lors de la reprise d'une œuvre chorégraphique de type récréation, le processus de transmission s'engage dans une relation de passation de l'œuvre. Ainsi la transmettrice passe ses connaissances sur l'œuvre (provenant de la mémoire visible et invisible de l'œuvre) à la nouvelle interprète. Mais, pour que la relation de passation puisse avoir lieu, Launay (2007) propose de trianguler la relation : « en triangulant la relation, c'est-à-dire en faisant réapparaître du chorégraphique, les contours de ce qu'il y a à interpréter, en émancipant donc le danseur de sa danse » (p.73). Grâce à cette triangulation, la transmettrice (chorégraphe ou interprète d'origine de l'œuvre) peut se détacher de son ancienne posture à l'œuvre. Mais encore, cela libère le rôle chorégraphique de son ancienne interprétation et permet donc l'accès à une nouvelle interprétation par la nouvelle danseuse. Au cours de la passation où l'émancipation du rôle chorégraphique est souhaitée (par sa chorégraphe ou interprète d'origine), trois actions sont à rechercher par la transmettrice. Ces trois actions sont la traduction du rôle chorégraphique, la réinvention d'une part de sa matrice et l'appropriation du rôle chez la nouvelle interprète.

##### 2.4.1 Transmettre – traduire (adapter)

La passation d'une œuvre chorégraphique est reliée à la transmission sous forme de traduction. Car la traduction implique l'explication de l'œuvre et ainsi de son langage, métalangage (Vellet, 2006), ou bien *archi-écriture* (Pouillaude, 2009). Cela permet

d'amener « l'interprète à l'adhésion consciente aux instances corporelles proposées » (Loupe, 1997, p.136). La danseuse comprend ainsi ce qui lui est demandé.

Pour Launay (2017), la transmission sous forme de traduction implique la mise en relation d'une coprésence entre deux corporalités et subjectivités. Cela s'apparente à l'intercorporalité. De plus, Launay précise : « il s'agit en quelque sorte d'ouvrir le geste comme le mot pour en faire sortir les sens qu'il abrite, de repenser le geste dans un cadre non familier, pour une autre corporalité » (2017, p. 375). L'enjeu est donc pour la transmettrice d'ouvrir la signification du geste à une nouvelle corporalité.

Mais encore pour Launay : « l'acte de traduire invite à décentrer la langue maternelle, à mettre en brèche une frilosité linguistico-identitaire, il conduit à penser sa propre langue comme une langue parmi d'autres » (p.375). Ainsi, la traduction permet de décentraliser les connaissances de la transmettrice sur l'œuvre et de l'ouvrir à d'autres interprètes. Dans ce sens le travail effectué dans les Boîtes chorégraphiques par la Fondation Jean-Pierre Perreault (2018) semble s'enligner dans cette traduction des savoirs chorégraphiques à qui souhaite reprendre une œuvre par sa Boîte. Mais aussi, Launay (2017) ajoute que de transmettre son geste c'est : « trancher, non pas la relation de confiance première liée à notre langue maternelle (à l'œuvre dans l'acte de traduire), mais en relation de confiance première fondatrice de notre être kinesthésique » (p.375). Donc, la traduction de sa danse vers une autre interprète déstabilise la transmettrice dans ses habitudes et ses liens avec l'œuvre. Cela valorise la triangulation des relations en transmission.

Pour finir, la transmission sous forme de traduction aide l'adaptation du rôle dans la corporalité de l'interprète. Mayalen Otondo (2012) témoigne de sa reprise du rôle d'une vieille femme dans la pièce *May B* (1981) de Maguy Marin. Pour elle, l'adaptation à ce rôle lui a été primordiale afin de trouver « un bon équilibre entre [s]on corps et celui de la vieille. » (p.264). Pour cela, elle a dû opérer une

transformation afin d'incarner le corps de la vieille. Elle a dû chercher la posture du corps attendue pour ce rôle, adaptée à son corps de jeune danseuse. Les demandes physiques d'un rôle chorégraphique peuvent exiger, tel que pour Otondo, un temps d'adaptation. Celles-ci sont à prendre en compte au cours du processus de transmission.

#### 2.4.2 Transmettre – réinventer (se défaire)

La traduction de l'œuvre au cours de la transmission est à valoriser, pourtant cette traduction semble ne pas suffire. Une part des éléments de l'œuvre peuvent être manquants lors de la reprise de l'œuvre. En effet, dans le chapitre de la problématique (*1.2.1 Enjeux et types de reprises : une pratique sous forme variée*) on observe que la reprise devait s'entreprendre entre les vides et les pleins des traces matérielles et immatérielles de l'œuvre. En lien, Bernard Glandier, membre des Carnets Bagouet (tel que cité par Launay) dit : « il y a donc beaucoup de choses que j'ai réinventées pour la reprise » (2017, p.372) de *Jours étranges* (1990) par Dominique Bagouet. Glandier assume la réinvention de matériaux gestuels lors de la transmission de cette œuvre. Il dit : « s'il y a une écriture, des éléments qui demeurent [...] il y a toujours la possibilité de continuer à faire évoluer la pièce » (*Ibid*). Ainsi, la réinvention serait l'outil de contournement de l'oubli. La réinvention d'une part de l'œuvre ou de ces composantes matricielles est donc envisagée dans le cadre de l'oubli et de la perte d'informations.

Dans une autre perspective, la transmission par la réinvention d'une part de la matrice de l'œuvre appelle à un espace d'interprétation possible chez l'interprète. À cela, Poirier (2015) indique en tant que répétitrice dans la Compagnie de Marie Chouinard:

Tout en respectant la tâche qui lui est donnée, l'interprète est encouragé(e) à choisir ses propres variations relativement à la musicalité, à l'intensité, à la texture ou à l'ordre des mouvements. Cette liberté doit être perçue

comme une posture esthétique franche : elle accueille la notion de variabilité, garante de la vitalité de la danse (p.103).

Dans ce cadre, la réinvention est une interprétation de la matrice de l'œuvre. Cela rejoint le concept de *partition-matrice* de Sermon (2017), car la variabilité du résultat de l'œuvre est détenue par l'interprète. Ainsi, la réinvention d'une part des composantes de l'œuvre favorise une liberté dans son application. Pour Poirier : « le défi est alors de s'assurer que la variabilité n'atteigne pas l'identité de l'œuvre » (p.103). Dans cet exemple exposé par Poirier, la transmission du rôle ne s'éloigne pas de sa forme initiale ni de son identité, seulement elle valorise l'implication de l'interprète en tant que subjectivité et corporéité propre. À l'occasion d'une reprise d'œuvre de type récréation, cette subtilité est recherchée. De surcroît, cela encourage la création de la sous-partition de l'interprète (Sermon, 2017).

Par ailleurs, Launay (2007) parle de la « réinvention d'une matrice imaginaire » (p.82). À titre de rappel, la matrice est pour Launay le cadre imaginaire du geste. Ainsi, lors de la passation, la transmettrice est invitée à réinventer ses outils de transmission afin de transmettre les composantes de la matrice de l'œuvre ; par exemple, en diversifiant les expressions métaphoriques qui pourront redynamiser l'imaginaire dans l'œuvre.

La matrice d'une œuvre chorégraphique est subtile à transmettre (traduction, réinvention), car elle est dans l'invisible des corps, c'est-à-dire, dans la sensibilité, l'intention et l'état corporel du rôle dansé par une interprète. La recherche actuelle tente de mieux comprendre ce qui pourrait valoriser l'appropriation de cet invisible par l'interprète lors de la transmission.

### 2.4.3 Transmettre – s'appropriier (incarner)

Dans cette recherche, l'appropriation est perçue comme le résultat de la transmission de la matrice dans la corporéité de l'interprète. La matrice permet de « s'appropriier les nuances qualitatives propres à cette danse » (Vellet, 2006,p.79). Ainsi, l'appropriation est possible grâce à la transmission de la matrice du rôle. Ensuite, Iglesias-Breuker (1998) traite de l'appropriation du geste telle une obligation dans la reprise de la matrice de l'œuvre. Elle dit :

Une reprise ne doit pas essayer de ressembler à l'original, ce qui de toute façon serait impossible ; il faut imprégner une danse de sa propre personnalité pour qu'elle reçoive une nouvelle âme, et c'est alors que se fait la vraie relation avec la création première (p.267).

La création d'une véritable relation entre une œuvre et sa nouvelle interprète n'est réalisable que par l'appropriation de cette œuvre dans le corps de l'interprète. Cette dernière doit laisser sa corporéité être l'outil de renaissance de l'œuvre.

Dans le mémoire de maîtrise de Garczarek (2014) des facteurs d'appropriation du mouvement chez l'interprète sont étudiés. Par exemple, elle observe l'importance du discours comme « moyen d'appropriation » pour l'interprète. Mais aussi, Garczarek met en valeur l'interprète. Elle cite Vellet (2003) qui traite du processus d'appropriation d'un rôle : « [il] permet à l'interprète de construire une autonomie non pas esthétique, mais d'action, un pouvoir d'agir est construit par le danseur » (tel que cité par Garczarek, p.14). L'interprète détient un pouvoir décisionnel d'action grâce à son appropriation du rôle. Ainsi, cette appropriation valorisée dans le cadre du processus de création est à envisager lors de la recréation d'une œuvre chorégraphique.

Pérez Galí (2012) suite à son travail dans *Rétrospective* (2010) de Xavier Le Roy exprime lui aussi ce pouvoir de l'interprète lors de la reprise d'un langage chorégraphique. Selon lui, le travail de Le Roy permettait : « l'émancipation du

danseur vis-à-vis de sa condition subalterne» (2012, p.307). Pour lui, *Rétrospective* favorisait la parole du danseur. Il dit : « avoir voix, c'est posséder, pratiquer un discours à soi et ainsi ne pas dépendre de l'autre pour articuler ou défendre sa propre activité son propre intérêt » (p.308). Ainsi, dans sa reprise de la gestuelle de Le Roy, il trouvait une place pour son propre discours. Selon lui, sa sous-partition c'est-à-dire sa propre partition était assumée et visible. On remarque que Le Roy laissait un espace de liberté aux interprètes afin de reprendre son corpus d'œuvres. Pour Vellet (2006) et Perez Galí (2012), le pouvoir décisionnel de l'interprète permet le respect et l'engagement de leur propre corporéité dans la reprise de rôle.

Finalement, la traduction, la réinvention et l'appropriation d'un rôle chorégraphique au cours du processus de recréation de l'œuvre sont recherchées. Ces trois actions forment un cadre à la passation, développé à partir des mémoires matérielles et immatérielles de l'œuvre ainsi que par des outils de transmission (imitation, discours, improvisation, partition). Cet ensemble souhaite participer à l'activation des composantes de la matrice chez la nouvelle interprète. La conclusion du chapitre du cadre conceptuel laisse place au prochain chapitre : la méthodologie de la recherche.

## CHAPITRE III

### MÉTHODOLOGIE

#### 3.1 Orientation épistémologique

Parmi l'étude de la science de l'art, Passeron (1996) indique l'existence de trois situations qui interrogent l'œuvre de sa création à sa représentation devant un public. Ces trois situations sont : la poïétique (*poiésis*), la science des œuvres (poétique et sémiotique) et l'esthétique (*aisthesis*). Dans le cadre de cette recherche, le regard est porté sur le processus de recréation d'œuvres chorégraphiques, ainsi l'approche globale y est poïétique, c'est-à-dire sur « l'étude spécifique du faire » (Passeron, 1996, p.23). Cette étude cherche à distinguer des outils qui valoriseraient l'activation de la matrice chorégraphique lors de la passation de rôle d'une transmettrice à une nouvelle interprète. Ainsi l'approche poïétique permettra l'observation et la description des « conduites créatrices telles qu'elles apparaissent dans leur contexte historique, à travers les documents et confidences concernant les divers moments du processus » (p.75). De ce fait, cette approche porte un point de vue naturaliste, car elle étudie « les choses dans un contexte naturel » (Bruneau et L. Burns, 2007, p.42), à travers les discours des praticiennes et des documents qui traitent du processus.

Par cette approche poïétique, l'étude s'inscrit dans un paradigme post-positiviste et constructiviste. La connaissance y est perçue comme « une réalité construite par l'interprétation qu'on lui donne au regard du contexte auquel il appartient » (Bruneau

et L. Burns, p.44). La construction de sens est donc valorisée à partir de l'interprétation du phénomène au regard de son contexte. Ce modèle de recherche est également interprétatif, car il « s'intéresse à la façon dont les gens comprennent leur monde et interprètent leurs expériences personnelles » (Bruneau et L. Burns, 2007, p.42). Cela permet de mettre en avant les points de vue de chaque participant au phénomène et par conséquent de cibler l'étude d'une pratique à partir de point de vue précis. Ainsi pour cette recherche, cela favorise l'étude spécifique de l'activité de la transmettrice au cours de la passation. Mais encore, cette étude relève d'une approche qualitative, car elle porte sur un phénomène vivant. L'approche qualitative cherche à « comprendre des phénomènes » (Bruneau et L. Burns, 2007, p. 62). Elle valorise la réflexion sur la « relation circulaire qui existe entre une activité (une pensée, une action ou une communication) et le contexte dans lequel elle prend sens » (Paillé, Mucchielli, 2016, p.40). Elle met en avant la connaissance du phénomène dans son contexte et l'activité étudiée. L'ensemble souhaite valoriser l'étude sensible d'une transmission des composantes de la matrice chorégraphique.

La démarche méthodologique de cette étude est entreprise à partir de deux volets distincts afin de répondre aux paramètres transversaux de l'analyse d'une transmission de la matrice chorégraphique. Le premier est d'ordre esthétique et poïétique, le second est autopoïétique. Ces deux volets sont dans une démarche globale poïétique, car elle s'intéresse à l'étude du processus de transmission. Cependant, elle utilise différents regards afin de mieux aborder le phénomène. L'étude procède donc à un bricolage méthodologique. Passeron (1996) indique que la poïétique « a un objet précis », l'étude du faire, mais « elle n'a pas de méthodes propres » (p.75). La poïétique laisse ainsi la possibilité de construire sa propre méthodologie. De plus, le bricolage méthodologique est favorisé en recherche qualitative, par exemple chez Bruneau et L. Burns (2007), Fortin (2009), Montaignac (2014). La recherche qualitative est dotée d'une « souplesse d'ajustement pendant son déroulement » (Bruneau et L. Burns, p.48), car son but est de « traiter et d'englober des données hétérogènes ou de combiner différentes

techniques de collecte de données » (*Ibid*). Au cours des deux volets dans la recherche, les techniques de la collecte de données seront l'analyse de partitions chorégraphiques, la réalisation d'entretiens semi-dirigés avec des personnes impliquées dans la création de ces partitions et une expérimentation autopoïétique.

### 3.2 Premier volet de la cueillette des données

Le premier volet de la cueillette des données réside tout d'abord dans l'étude de trois Boîtes chorégraphiques publiées en 2018 par la Fondation Jean-Pierre Perreault ([www.espaceschoregraphiques2.com](http://www.espaceschoregraphiques2.com)). À titre de rappel, les Boîtes chorégraphiques sont des projets d'archivage et de documentation d'œuvres chorégraphiques destinées à être recréées grâce aux différents éléments qui les composent : livret exhaustif et vidéo. Ces Boîtes, à la fois outil de mémorisation, remémoration et de transmission d'une œuvre chorégraphique attirent l'attention pour cette recherche. Elles décrivent l'œuvre chorégraphique par les personnes qui ont été impliquées à la créer ou la recréer. Cela m'amène à énoncer ce dernier point, les Boîtes chorégraphiques ont été réalisées suite à la recréation de ces œuvres avec de nouvelles interprètes. Cette recréation est documentée dans chacune des Boîtes étudiées et constitue une part essentielle de la compréhension de l'œuvre pour celle qui lit ou souhaite reprendre l'œuvre grâce à la Boîte chorégraphique. Cette partition me permet ainsi d'allier l'analyse de plusieurs pratiques de transmissions d'œuvre chorégraphiques.

Ces trois Boîtes sont sur les œuvres de Lucie Grégoire dans *Les Choses dernières* créée en 1994 et reprise en 2016 ; de Louise Bédard pour *Cartes postales de Chimère* créée en 1996 et reprise en 2015 et enfin de Danièle Desnoyers avec *Duos pour corps et instruments* créée en 2003 et reprise en 2014. J'ai choisi ces trois Boîtes par attirance personnelle pour le travail de ces chorégraphes. Cependant, je ne connaissais pas spécifiquement ces œuvres avant de débiter l'étude. Mais parmi les cinq Boîtes

actuellement réalisées par la Fondation Jean-Pierre Perrault, cela a été pour moi une évidence de porter mon regard spécifiquement sur des œuvres féminines.

Ainsi, l'étude de ces trois Boîtes est réalisée à partir de deux grilles d'analyse (voir Annexe D). Le but est de repérer les composantes de la matrice dans ces trois partitions hybrides, mais aussi d'y observer les outils de transmission utilisés. Pour cela, la première grille d'analyse cherche à identifier et à situer les composantes de la matrice dans les Boîtes chorégraphiques, c'est-à-dire dans les livrets et les vidéos. Puis, les outils de transmission (discours, démonstration, exploration, partitions) utilisés à travers les Boîtes chorégraphiques seront répertoriés. Tout particulièrement, ce sont les formes du discours exprimant de possibles composantes de la matrice qui seront catégorisées selon les quatre fonctions du discours relevées par Vellet (2006). Ces discours peuvent provenir de l'écrit dans les livrets ou par oral dans les vidéos. Enfin, la distinction des deux transmissions réalisées dans les Boîtes (de la chorégraphe à la nouvelle interprète et de la Boîte chorégraphique au lecteur) tentera d'être réalisée afin d'observer si des outils de transmission sont appliqués différemment.

La seconde grille d'analyse souhaite mettre en évidence la restitution des composantes de la matrice chorégraphique à partir d'éléments provenant : des observables du mouvement dansé répertoriés par Guisgand (2010) ; du questionnaire de *L'analyse des spectacles* de Pavis (2016) ; et des observables de « l'observation-analyse du mouvement (OAM) » décrites par Harbonnier, Dussault, Ferri (2017). J'ai construit cette grille alliant analyse esthétique d'un spectacle et analyse du mouvement (voir Annexe C) dans le but de mieux aborder les composantes de la matrice à travers une œuvre chorégraphique. Ici, cette analyse est réalisée seulement sur les notations chorégraphiques de ces œuvres avec l'aide des captations des représentations et des vidéos des enchaînements commentés où l'interprète démontre la danse. Pour être encore plus précise, l'analyse par cette grille est réalisée sur la quatrième colonne des notations chorégraphiques appartenant aux livrets des Boîtes chorégraphiques étudiées.

L'ensemble sera détaillé dans le chapitre des résultats (4.1.1.1 *Apports des composantes*).

À partir de cette grille composée de sept sections, je cherche à donner du sens d'un point de vue global, afin de comprendre la teneur du vocabulaire écrit dans les notations pour transmettre les danses. Je comprends le vocabulaire de l'OAM, mais je ne suis pas une spécialiste. Ainsi les informations émises par Guisgand et Pavis me permettront d'enrichir cette analyse.

Dans le premier volet de la cueillette des données, des entretiens semi-dirigés sont également réalisés avec cinq transmettrices ayant participé à la recréation des œuvres et à la réalisation des Boîtes chorégraphiques. Les cinq participantes sont Lucie Grégoire, Louise Bédard, Danièle Desnoyers, Isabelle Poirier et Ginelle Chagnon (voir Annexe E). Les trois chorégraphes des œuvres étudiées sont ainsi présentes, elles ont participé à la recréation et l'élaboration de la Boîte sur leur œuvre. En ce qui concerne Isabelle Poirier et Ginelle Chagnon, elles ont participé en tant que transmettrices à l'élaboration des Boîtes. Plus précisément, Isabelle Poirier a été la nouvelle interprète de deux œuvres étudiées : *Cartes postales de Chimère* (2015) de Louise Bédard et *Les Choses dernières* (2016) de Lucie Grégoire. Elle a ensuite participé à l'écriture des notations chorégraphiques et des schémas pour ces deux œuvres chorégraphiques. Pour finir, Ginelle Chagnon a eu l'idée originale des Boîtes chorégraphiques. Dans la Boîte chorégraphique sur l'œuvre de Louise Bédard, elle a rédigé le texte de la Boîte (sauf pour la notation chorégraphique) et pris des photos qui illustrent les différents éléments de l'œuvre. De plus, elle a interviewé la chorégraphe sur scène lors de la recréation de l'œuvre (disponible dans la Boîte, 2018b, p.203). Enfin, elle a été présente de manière similaire lors de la création de la Boîte chorégraphique sur l'œuvre de Danièle Desnoyers (2018,a), c'est-à-dire elle a fait : la mise en forme initiale, l'assemblage, la coordination, la rédaction, les schémas et les photos (sauf si autrement mentionné dans la Boîte). Elle a également interviewé la chorégraphe (p.202).

Ces entretiens semi-dirigés visent à recueillir des informations concernant les deux phases d'élaboration des Boîtes, c'est-à-dire l'enseignement des rôles à des nouvelles interprètes et la création des Boîtes. Un guide pour ces entretiens semi-dirigés a été réalisé (voir Annexe F). Toutes les questions n'ont pas été posées pour chaque entretien. Elles ont été adaptées en fonction de la participante et de son rapport envers les trois Boîtes chorégraphiques étudiées. D'autre part, dans le contexte actuel relié à la Covid19, le choix a été laissé aux participantes concernant le mode de réalisation des entretiens (en présentiel ou par Zoom). Finalement, l'ensemble des entretiens a été réalisé par Zoom, pour une durée maximale de 1h30 comportant entre 10 et 15 questions par participante.

### 3.3 Second volet de la cueillette des données

Le second volet de la cueillette des données consiste en l'expérimentation d'une transmission de rôle en studio de danse, où je me suis mise dans la situation de passation de mon rôle chorégraphique dans la pièce *Portraits*, une création de 15 minutes, présentée au festival Passerelle 840 à l'hiver 2020.

Cette pratique est autopoïétique (Conte, 2001), c'est-à-dire une « recherche à caractère poïétique réalisée dans une pratique artistique par celui-là même qui en est l'acteur principal » ( Gosselin, 2009, p.24). Ainsi, cette expérimentation se concentre sur mon activité de transmission pour laquelle j'ai tenu un journal de bord (voir Annexe G) afin de collecter les données recueillies. Dans ce journal, quatre types de notes spécifiées par Mucchielli (2004) ont été répertoriées : notes de site; notes méthodologiques ; notes théoriques ; notes personnelles. Le but est de documenter l'activité de la transmettrice en pleine passation d'un rôle, afin d'enrichir par cette mise en pratique, l'analyse du premier volet de la cueillette des données. Ainsi, certaines observations pourront être ciblées suite à la réalisation du premier volet. L'objectif central de cette expérimentation est d'approfondir la compréhension de l'utilisation d'outils de

transmission pour activer les composantes de la matrice de l'œuvre. Mais aussi, mon implication dans cette expérimentation me permet à titre personnel d'analyser ma pratique en transmission. En tant qu'enseignante en danse contemporaine, j'ai le souci d'améliorer ma pratique à travers les expériences qui me sont données à réaliser.

La transmission a été effectuée auprès de Léa-Kenza Laurent. Elle a été invitée à participer à cette expérimentation, car elle correspondait aux critères de sélection qui était d'être une danseuse étudiante au Baccalauréat en danse de l'UQAM ou de l'École de danse contemporaine de Montréal en 3<sup>ème</sup> année d'études à l'année scolaire 2020-2021 ou bien diplômée des années scolaires 2018-2019 ou 2019-2020, et qui a assisté à l'une des représentations de la pièce *Portraits* au festival Passerelle 840 à l'hiver 2020. Par cette sélection, je cherchais une danseuse dans mes âges qui avait eu une formation proche de la mienne. Cela me semblait permettre une base de relation entre la danseuse et moi avant d'entamer l'expérimentation. À cela, j'ajoute qu'une rencontre avec Léa-Kenza Laurent a été réalisée en amont des laboratoires afin de mieux nous connaître, briser la glace et faciliter notre échange lors de l'expérimentation. Ainsi, la participation de la danseuse a consisté à apprendre mon rôle chorégraphique dans *Portraits*. L'expérimentation s'est déroulée pendant deux blocs de travail de 3h, pour un total de 6h, dans un studio du Département de danse de l'UQAM. Elle a été enregistrée par vidéo. Ces captations permettent l'analyse et l'archivage des éléments explorés et expérimentés lors de la pratique.

#### 3.4 Analyse des données par théorisation ancrée (Paillé, 1994)

L'analyse des données appartenant aux deux volets de la cueillette des données a été réalisé selon la méthode de théorisation ancrée telle que définie par Paillé (1994). Ce mode d'analyse est une « traduction-adaptation de *grounded theory*, une approche de théorisation empirique et inductive mise en place par Glaser et Strauss (1967) » (p.148). Paillé a permis de définir un mode d'analyse afin de théoriser de manière

ancrée (grounded) une recherche grâce aux données empiriques recueillies. Ce mode est pour moi intéressant à suivre, car l'analyse par théorisation ancrée est une méthode d'analyse qualitative qui permet progressivement de dégager du sens sur les phénomènes analysés. Ainsi, l'analyse par théorisation ancrée débute dès la collecte des données et valorise « l'acte de conceptualisation » (Paillé, 1994, p.151). Ce qui est pertinent dans le cadre de cette étude sous deux volets : l'analyse du premier volet pourra renforcer et préciser le second volet de la cueillette des données. Ensuite, l'analyse se poursuit après la collecte des données, jusqu'à l'écriture des résultats.

La théorisation ancrée de Paillé est composée de six grandes étapes, dont l'auteur précise que l'enchevêtrement de ces étapes est possible. Mais pour une plus grande clarté, les voici successivement. La première étape est la codification, elle consiste à « dégager, relever, nommer, résumer, thématiser, presque ligne par ligne, le propos développé à l'intérieur du corpus sur lequel porte l'analyse » (p.154). Pour cela, la lecture attentive des données est à réaliser. Dans le cas de cette recherche, les données sont : les grilles d'analyses, les transcriptions des entretiens semi-dirigés, ainsi que les notes du journal de bord de la chercheuse et les vidéos de l'expérimentation. Ensuite, la seconde étape est la catégorisation : « où les aspects les plus importants du phénomène à l'étude commencent à être nommés » (p.153). Les questions à se poser lors de la deuxième étape sont : « Qu'est-ce qui se passe ici? De quoi s'agit-il? Je suis en face de quel phénomène? » (p.159). Après, la troisième étape est *la mise en relation* des catégories afin de « trouver des liens » (p.167). Cette étape est importante dans la théorisation ancrée, car elle fait le pont entre la description et l'explication. La mise en relation cherche à répondre à ces questions : « *ce que j'ai ici est-il lié avec ce que j'ai là? En quoi et comment est-ce lié?* » (p.167). Puis, la quatrième étape est *l'intégration* : « elle doit donner lieu à la délimitation de l'objet précis que deviendra l'analyse » (p.172), lors de cette étape l'essentiel du propos recueilli par la collecte des données doit être compris. Lors de cette étape, les questions à se poser sont : « *Quel est le problème principal? Je suis en face de quel phénomène en général? Mon étude porte*

*en définitive sur quoi?* » (p.172). Dans le cadre de cette étude, l'analyse envisage de se rendre jusqu'à la quatrième étape.

Il reste cependant deux étapes à l'analyse jusqu'à la théorisation. La cinquième étape, la modélisation : « consiste à reproduire le plus fidèlement possible l'organisation des relations structurelles et fonctionnelles caractérisant un phénomène, un événement, un système, etc » (p.174). Chaque phénomène a besoin d'être caractérisé afin d'être compris. Pour cela, les questions à se poser sont : « de quel type de phénomène s'agit-il? » (p.174) ; « Quelles sont les propriétés du phénomène? » (*Ibid*) ; « Quels sont les antécédents du phénomène? » (p.175) ; « Quelles sont les conséquences du phénomène? » (p.176) ; « Quels sont les processus en jeu au niveau du phénomène? » (*Ibid*). La sixième et dernière étape est la *théorisation*, elle consiste en « une tentative de construction minutieuse et exhaustive de la «multidimensionnalité» et de la «multicausalité» du phénomène étudié » (p.153). Pour cela, la théorisation fera appel à « *l'échantillonnage théorique, la vérification des implications théoriques, et l'induction analytique* » (p.177).

Enfin, je souhaite préciser que « toute théorisation, quel que soit le soin dont elle ait été l'objet, demeure toujours partielle, limitée et relative (au contexte social et politique de sa formulation et de son inter-objectivation) » (Paillé, p.180). Même-ci cette étude ne se rend pas jusqu'à l'étape de théorisation, il en va de même dans cette recherche. De plus, Paillé indique : « toute méthode, quel que soit le détail de ses procédés demeure incomplète et relative (à l'expérience, à l'autonomie et à la patience de son utilisateur) » (*Ibid*). Ainsi, une rigueur en tant que chercheuse est à cultiver tout au long de l'étude, même s'il est illusoire d'envisager que dans les deux volets, l'analyse des données soit réalisée dans tous les détails possibles. Ce sont des faits qui sont valables pour toute recherche qualitative dont l'analyse par théorisation ancrée ne saurait déroger.

### 3.5 Considérations éthiques

Le protocole de la recherche a été approuvé par le comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire), le document est disponible en Annexe H. Ainsi, deux consentements éthiques ont été élaborés et signés par les personnes impliquées dans les deux volets de la cueillette des données (les entretiens semi-dirigés et l'expérimentation). Dans ces consentements, il a été signalé que l'anonymat des participantes ne serait pas appliqué. Dans le cadre des entretiens semi-dirigés, il n'était pas possible de garantir l'anonymat, car le nom des participantes était explicitement écrit dans une ou des Boîtes chorégraphiques étudiées qui appartiennent au domaine public. Pour l'expérimentation, la danseuse a été informée lors de l'invitation à la recherche que son identité allait être relevée si elle acceptait d'y participer. Mais aussi, la danseuse a été informée dans son consentement que des risques de blessures étaient possibles tels que dans une pratique habituelle de création en danse. Ensuite, les participantes aux entretiens semi-dirigés ont été averties dans leur consentement que la retranscription des enregistrements (réalisés par Zoom en audio et vidéo) serait transmise pour approbation. Les enregistrements seront ainsi détruits et seules les retranscriptions seront conservées cinq ans, afin de permettre leurs réutilisations pour des communications scientifiques ultérieures (articles, séminaires, etc.). Concernant l'expérimentation, les enregistrements vidéo des deux laboratoires seront également conservés cinq ans dans les mêmes buts. Enfin, il a été explicitement indiqué que la participation était entièrement libre et volontaire et qu'elles pouvaient se retirer en tout temps, sans préjudice.

### 3.6 Limites de la recherche

La première limite soulevée est sur l'étude en général de la transmission en danse. Ce processus est grandement influencé par son contexte et les personnes qui y participent :

transmettrice, nouvelles interprètes et toutes autres personnes qui peuvent être présentes (répétitrice, conceptrice, regard extérieur, dramaturge, etc.). Dans le cas de cette étude, les participantes au processus de transmission sont la transmettrice (chorégraphe ou chorégraphe et interprète de l'œuvre) et une nouvelle interprète. Ainsi, aucune réponse universelle ne peut être dégagée de ce processus vivant. Les résultats de l'étude sont donc à percevoir au regard de leur environnement.

La deuxième limite réside dans l'étude de Boîtes chorégraphiques, tels des outils de transmission. Ces dernières, même exhaustives, ne permettent pas une passation « optimale » de l'œuvre archivée dans la Boîte. Elles demeurent perfectibles et à ce point, l'ouvrage *Ouvrir la boîte. Regard sur les boîtes chorégraphiques et la documentation en danse* (2020) dirigé par Lise Gagnon et publié par la Fondation Jean-Pierre Perreault porte un regard critique sur les Boîtes. Il met en avant des limites et propose entre autres des éléments afin d'améliorer sa capacité à transmettre l'œuvre contenue dans la Boîte chorégraphique.

Les autres limites de la recherche se situent essentiellement lors de la réalisation des deux volets de la cueillette des données. Tout d'abord, l'utilisation de la deuxième grille d'analyse des Boîtes chorégraphiques n'est pas employée dans un cadre classique d'observation directe du mouvement ou d'une œuvre chorégraphique. Elle se base sur les discours écrits et s'aide des captations vidéo de l'œuvre et des enchaînements commentés pour guider l'ensemble et y trouver du sens. La difficulté se trouve dans l'interprétation des commentaires indiqués dans les notations, à travers la grille d'analyse et ma compréhension propre de l'ensemble. Ainsi, je souligne que cet exercice s'oriente dans le but de mieux aborder la restitution des composantes de la matrice dans ces notations d'un point de vue corporel et esthétique. De cet exercice découle une analyse de l'œuvre à travers des observables corporels et esthétiques. Elle ne cherche pas à émettre des vérités sur ces œuvres, mais bien d'y observer les discours issus des transmettrices partagés dans les Boîtes chorégraphiques étudiées. De plus,

dans le modelage de la deuxième grille d'analyse, les observables de l'OAM y trouvent une place importante. Je tiens à préciser que j'ai suivi le cours *Théorie et observation du mouvement* donné au Département de danse de l'UQAM à l'hiver 2018 lors de mon cursus à la maîtrise en danse. Dans ce cours, les enseignantes Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault développent la pratique de l'OAM. Cependant, je ne suis pas une spécialiste de cette méthode d'analyse. Je comprends le vocabulaire émis dans l'OAM, mais il m'est difficile d'y receler un sens plus global sur l'effet de ce type d'analyse concernant la notation des œuvres écrites dans les Boîtes chorégraphiques.

Ensuite, je perçois une limite au cours de cette étude qui concerne l'adaptation aux mesures sanitaires reliées à la pandémie du Covid19. Ces dernières ne m'ont pas permis de réaliser les entretiens semi-dirigés en présentiel. Cela apportait une difficulté supplémentaire dans la réalisation des entretiens et dans l'échange avec les transmettrices. Pour l'expérimentation, la distanciation physique et le port du masque ont constitué des barrières au cours de transmission de rôle chorégraphique. Il m'a fallu les contourner, trouver des solutions et être d'autant plus exigeante sur la manière dont j'utilisais l'espace et dans ma relation avec Léa Kenza Laurent, tout au long de l'expérimentation.

Enfin, cela m'amène à exposer une dernière limite qui est en lien avec l'expérimentation. Celle-ci est réalisée sur une courte durée, il a fallu faire des choix et cibler cette transmission sur certaines sections pour construire du sens sur l'ensemble de la recherche. Mais encore, cette expérimentation s'est arrêtée au processus de transmission en studio de danse. L'activité de la passation ne s'est pas rendue jusqu'à la représentation de cette reprise de rôle, dans le cadre de ce mémoire de recherche.

## CHAPITRE IV

### RÉSULTATS

À titre de rappel, ma recherche comporte deux volets de cueillette des données : le premier consiste en l'étude de trois Boîtes chorégraphiques publiées en 2018 par la Fondation Jean-Pierre Perreault ([www.espaceschoregraphiques2.com](http://www.espaceschoregraphiques2.com)). Ces trois Boîtes sont sur les œuvres de Lucie Grégoire dans *Les Choses dernières* créée en 1994 et reprise en 2016 ; de Louise Bédard pour *Cartes postales de Chimère* créée en 1996 et reprise 2015 et enfin de Danièle Desnoyers avec *Duos pour corps et instruments*, créée en 2003 et reprise 2014. Lors du premier volet de la cueillette des données, il y a également la réalisation d'entretiens semi-dirigés avec Lucie Grégoire, Louise Bédard, Danièle Desnoyers, Isabelle Poirier et Ginelle Chagnon. Ces femmes ont participé à la reprise des œuvres et à la création de leurs Boîtes, ainsi elles sont considérées comme des transmettrices dans le cadre de cette recherche. Puis, le second volet de la cueillette des données réside en l'expérimentation d'une transmission de rôle en studio de danse, où je me suis mise dans la situation de passation de mon rôle chorégraphique dans la pièce *Portraits*, d'une durée de 15 minutes, présentée au festival Passerelle 840 à l'hiver 2020. L'ensemble de cette démarche s'est articulée autour de ma question de recherche qui est : lors de la transmission de rôle de type récréation, comment la transmettrice active-t-elle les composantes de la matrice chorégraphique pour une nouvelle interprète ?

La cueillette des données a été réalisée suivant ces deux volets et sous certificat éthique délivré par le comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des

êtres humains (CERPE plurifacultaire) en ce qui concerne les entretiens semi-dirigés et l'expérimentation (voir Annexe H). De plus, cette cueillette a été ajustée au fur et à mesure en conséquence de la pandémie du Covid19. Chaque étape de la collecte a nourri la suivante et cela m'a permis d'avoir une vision transversale sur la transmission d'un rôle auprès d'une nouvelle interprète. La première étape du premier volet de la cueillette a débuté au mois de mai 2020, elle a consisté en la collecte des indications qui traitent des composantes de la matrice des œuvres présentes dans les Boîtes chorégraphiques étudiées. Ces indications sont en lien avec des intentions poétiques, des états de corps et des composantes corporelles propres aux œuvres contenues dans les Boîtes. On les retrouve à la fois dans les livrets, dans des vidéos tels qu'une entrevue avec la chorégraphe et dans certains cas lors d'enchaînements commentés. Ces composantes de la matrice de l'œuvre sont reconnaissables au fait qu'elles indiquent des éléments qui ne sont pas visibles lors de l'observation d'une représentation de l'œuvre par captation vidéo. À l'inverse, elles révèlent des savoirs poétiques, sensibles et imaginaires sur l'œuvre que seule une personne présente lors de la création ou la recréation peut être en mesure de connaître, par exemple la chorégraphe (Vellet, 2006). Dans le cas des Boîtes chorégraphiques, des composantes de la matrice chorégraphique sont présentes et elles ont donc été collectées afin d'être analysées dans deux grilles de lectures (voir Annexe D).

La deuxième étape du premier volet de la cueillette des données a été de réaliser les cinq entretiens semi-dirigés, dont les questions ont été basées sur le Guide des entretiens (voir Annexe F). Du fait des circonstances liées à la pandémie de Covid19, ils se sont réalisés par Zoom et se sont échelonnés de la mi-juin à la mi-septembre 2020. Les entretiens avec les chorégraphes Lucie Grégoire, Louise Bédard et Danièle Desnoyers, ont traité spécifiquement de leurs œuvres : du processus de recréation ainsi que la création de leurs Boîtes. La différence à souligner entre ces œuvres est que pour celles de Louise Bédard et de Lucie Grégoire, les chorégraphes étaient également les interprètes solistes de leurs œuvres. Tandis que la création de Danièle Desnoyers était

assumée par trois interprètes<sup>8</sup>. Par conséquent, les entretiens ont montré des différences dans l'implication de ces transmettrices lors de la passation des œuvres.

Les deux autres entretiens ont été réalisés avec Isabelle Poirier et Ginette Chagnon. Isabelle Poirier était interprète pour les créations des œuvres de Louise Bédard et Lucie Grégoire. Elle a également participé à l'écriture de la notation chorégraphique et à la réalisation d'enchaînements commentés dans les Boîtes chorégraphiques de ces deux œuvres. Ainsi, elle a eu un double rôle dans le cadre de ces reprises : le premier en tant qu'interprète, le second et tant que transmettrice. Son lien étroit et privilégié avec ces reprises lui a permis d'indiquer des besoins à valoriser lors de la passation d'un rôle en présence de la chorégraphe, ou par les Boîtes chorégraphiques. En ce qui concerne Ginelle Gagnon, elle a eu l'idée originale des Boîtes chorégraphiques et a participé à l'élaboration des Boîtes des œuvres de *Duos pour corps et instruments* de Danièle Desnoyers (2018,a) ainsi que *Cartes postales de Chimère* de Louise Bédard (2018,b). Ainsi, l'entretien s'est spécifié sur la création de ces deux Boîtes chorégraphiques et a traité de la transmission des archives sur l'œuvre, ainsi que du rôle des Boîtes dans ce qu'elles peuvent ou non transmettre.

Le deuxième volet de la cueillette des données a consisté en la réalisation de l'expérimentation lors de deux laboratoires de trois heures, le 26 septembre et le 10 octobre 2020 dans les studios du Département de danse de l'UQAM. L'expérimentation était courte, ainsi j'ai focalisé ma transmission sur quatre passages d'environ deux minutes chacun. Ces passages étaient pour moi les plus pertinents à transmettre, ainsi que les plus complexes, car ils impliquaient des états et des gestuelles spécifiques et différents les uns des autres. Grâce à l'expérimentation, j'ai pu mesurer

---

<sup>8</sup> Les interprètes originales dans *Duos pour corps et instruments* (2003) sont Sophie Corriveau, AnneBruce Falconer et Siônéd Watkins.

l'ensemble de l'activité de transmettrice : de la préparation en amont du studio, à la fin de la passation au bout des six heures de travail. Lorsque l'expérimentation s'est terminée, Léa-Kenza Laurent était en mesure de danser les quatre passages avec une appropriation gestuelle et sensible de ces parties du rôle tel qu'ils étaient chorégraphiés initialement. Toutefois, des nuances auraient pu encore être approfondies, mais cela aurait demandé bien plus d'heures en studio. D'autre part, il a fallu s'adapter aux mesures sanitaires lors de la transmission : port du masque et distanciation physique. À cette époque, nous étions moins habituées à ces gestes barrières et cela nous a un peu freinées dans l'apprentissage du rôle. Cependant, j'ai pu observer des éléments que j'avais ciblés suite à l'analyse des Boîtes et les entretiens. J'ai focalisé mes observations sur : l'usage des indications non-verbales et non-dites, l'usage des exercices et des explorations, ainsi que l'appropriation des images chez l'interprète. Ces éléments étaient sous-jacents lors de mon analyse des Boîtes et lorsque je me suis entretenue avec les transmettrices. Ainsi, il m'était pertinent de les observer d'un point de vue pratique : il s'en est dégagé un fort besoin d'organisation et d'organicité, moins visible dans les collectes du premier volet.

Grâce à la collecte, j'avais beaucoup de données, c'est-à-dire deux grilles d'analyse pour chacune des œuvres ainsi que cinq entretiens semi-dirigés transcrits pour le premier volet de la cueillette. Puis, le second volet de la cueillette a ajouté le journal de bord de la chercheuse réalisé pendant et suite aux deux laboratoires. Ce journal était répertorié sur quatre types de notes : notes de site ; notes méthodologiques ; notes théoriques ; notes personnelles spécifiées par Mucchielli (2004). Aussi, les deux laboratoires ont été filmés afin de m'aider dans la remémoration des actions et des échanges réalisés.

Ainsi, l'analyse a consisté à établir des liens entre la transmission des rôles en présence des chorégraphes et par les Boîtes chorégraphiques afin de dégager des similitudes et des différences sur l'activation des composantes matricielles de l'œuvre auprès de

nouvelles interprètes. Les données des deux volets de la cueillette des données ont pu être mises en lien grâce à l'expérimentation, car la pratique d'une transmission a permis de donner un sens global aux résultats de ma recherche. De cela, deux grandes dynamiques se sont révélées. Elles influencent les choix et l'engagement des transmettrices lors de la passation des rôles de types récréation. Ces deux dynamiques vont vers l'œuvre chorégraphique d'origine et vers la nouvelle interprète. Elles vont à présent être développées.

#### 4.1 Dynamique vers l'œuvre

Dans le cadre d'une reprise de type récréation, la première dynamique observée chez les transmettrices est de mettre en valeur l'œuvre d'origine lors de sa transmission. En effet, l'œuvre recréée n'a pas pour but d'être modifiée, ainsi l'investissement principal des transmettrices était engagé dans la remémoration et la transmission fidèle de l'œuvre.

Cela est visible pour les trois œuvres étudiées dans les Boîtes chorégraphiques, où leurs types de reprises s'engageaient dans la même vision. Louise Bédard nomme son projet une reprise-passation, tandis que Danièle Desnoyers et Lucie Grégoire appellent cela une récréation. Dans l'ensemble, leur définition des termes est similaire : elles souhaitaient ne pas altérer la partition originale de l'œuvre, mais de petites modulations étaient permises, car l'œuvre allait être interprétée dans de nouveaux corps. Pour Lucie Grégoire, l'œuvre racontait « la même histoire, mais tout appartenait à l'interprète, c'est elle vraiment qui a recréé la pièce » (Grégoire, entretien du 1/09/2020). Pour Louise Bédard, l'important lors de la récréation était de garder la même partition, ce qui était tout un défi, car la partition chorégraphique était riche, complexe et adaptée à la corporéité de la chorégraphe. Mais elle voulait faire revivre le personnage du rôle de la même manière chez les nouvelles interprètes. Enfin, lors de la récréation de *Duos pour corps et instruments* (2014), Danièle Desnoyers témoigne avoir pris soin de

« prendre les meilleures décisions possibles pour actualiser la proposition » (Desnoyers, entretien du 25/06/2020). Pour cela, elle a créé un temps de partage entre les interprètes d'origine et les nouvelles interprètes en présence de la conceptrice sonore. Pour finir, selon Ginelle Chagnon la recréation de *Duos pour corps et instruments* s'attache davantage à une « recréation de rôle » (Chagnon, entretien du 1/09/2020), car ce sont les rôles qui ont été recréés dans de nouveaux corps et non l'œuvre, celle-ci est restée la même. Cela sous-entend que les composantes de l'œuvre (scénographie, musiques, éclairages, etc.) sont restées identiques.

Ainsi, ces reprises sont dans la même filiation que des reprises de type recréation, tel que définis au cours de cette recherche, c'est-à-dire des reprises qui s'attachent selon Quiblier (2017) à réactiver l'œuvre en retournant à son origine et en procédant à la « restructuration [de l'] objet démonté » (p.300). Donc, l'œuvre est reconstruite de manière identique et de légères modulations sont permises, du fait que ce sont de nouvelles danseuses qui interprètent les rôles.

Ensuite, pour être en mesure de transmettre l'œuvre sans y apporter de modification, les transmettrices témoignent s'être appuyées sur les éléments de l'origine de l'œuvre. Soit, sur ce qui l'a définie comme œuvre achevée, par exemple la partition chorégraphique, la musique, ou bien les costumes. Ces éléments parmi d'autres sont ceux qui représentent l'œuvre de manière tangible. Ils sont présents dans les traces matérielle de l'œuvre, ainsi que dans la mémoire des personnes ayant dansé les rôles d'origine. Ce point sera développé dans la suite de ce chapitre. Néanmoins, pour en revenir à la transmission des éléments d'origine de l'œuvre, cela s'oppose à une passation personnelle et subjective de son contenu. Les avis et interprétations qui pourraient altérer de manière notable l'œuvre d'origine ne sont pas recherchés dans le cadre d'une recréation.

D'ailleurs, les Boîtes chorégraphiques s'investissent dans la représentation des œuvres d'origine. En effet, elles ont été écrites par des connaisseuses des œuvres qui se sont attachées à transmettre ce qui les définissent de l'intérieur. Pour Ginelle Chagnon, cela permet d'exposer à une personne qui détient une Boîte chorégraphique ce qui compose la « magie du spectacle » (entretien du 1/09/2020) de manière concrète. En cela, les Boîtes chorégraphiques s'engagent dans une démystification des coulisses de l'œuvre, car elles exposent l'ensemble des paramètres sur l'œuvre à des fins d'archive ou de sa possible reprise. Ces éléments sont à la fois centrés sur la partition chorégraphique grâce à la notation chorégraphique, des schémas et des vidéos où sont commentés les gestes : ce qui permet de renseigner sur les éléments corporels du rôle. Mais également, sur les autres éléments qui composent une œuvre chorégraphique d'un point de vue esthétique, c'est-à-dire la musique, les costumes, le maquillage, la scénographie, les lumières, la production de l'œuvre, ainsi que le référencement d'articles sur l'œuvre d'origine et recréée. Bref, tout ce qui est en lien avec les composantes singulières de l'œuvre est documenté dans la mesure du possible par des textes, des images, des vidéos, ainsi que par une entrevue avec la chorégraphe. En cela, les Boîtes chorégraphiques sont une construction d'archive globale sur l'œuvre, dans le respect de leurs réalités esthétiques et sur les corporités des rôles.

D'autre part, la transmission des éléments de l'œuvre d'origine et non une interprétation est essentielle, car c'est ainsi que sont révélées les composantes de la matrice de l'œuvre. À titre de rappel, la matrice est liée à l'œuvre, car elle est le support poétique et sensible des intentions du geste dansé. De plus, la matrice s'active par des états de corps et des composantes corporelles propres à l'identité de l'œuvre chorégraphique. Mais, la matrice est également influencée par les personnes qui ont participé à la création. Cette influence est indissociable de la matrice, cependant lors des entretiens semi-dirigés avec les trois chorégraphes, j'ai constaté que la transmission des composantes de la matrice était dans le respect de l'œuvre d'origine. Ainsi, ces

chorégraphes attachaient une importance à ne pas ajouter une réflexion personnelle, réalisée suite à la création et la présentation de l'œuvre d'origine.

Les trois chorégraphes partageaient le même avis, mais par exemple dans le cas du processus de recréation de *Cartes postales de Chimère* (2015). Louise Bédard prêtait attention à ne pas transmettre des informations qui étaient de l'ordre de sa propre interprétation du rôle ou de l'œuvre en général. Elle explique : « si j'allais partager ce qui [était] plus de l'ordre des émotions ou des images très précises, qui n'étaient pas ancrées dans la création, mais plus dans l'interprétation, j'allais trop m'immiscer dans l'imaginaire d'Isabelle et de Lucie », les deux nouvelles interprètes (Bédard, entretien du 4/06/2020). Donc, Louise Bédard séparait l'attache émotionnelle et imagée développée du fait d'avoir chorégraphié et interprété de manière soliste l'œuvre lors de sa transmission. De son point de vue de transmettrice, Louise Bédard ne trouvait pas pertinent pour les nouvelles interprètes de recevoir cette interprétation qui allait au-delà de la matrice de l'œuvre et appartiendrait peut-être plus à la sous-partition de l'interprète.

Toutefois, la frontière peut être floue entre les intentions poétiques et sensibles de l'œuvre et leurs interprétations réalisées a posteriori, car les œuvres étudiées dans les Boîtes chorégraphiques ont été recréées des années après leurs créations. On parle de 11 ans pour l'œuvre de Danièle Desnoyers ; 19 ans pour celle de Louise Bédard, mais encore 22 ans pour l'œuvre de Lucie Grégoire. Donc, le contrôle des intentions d'origine de leurs interprétations réalisées possiblement depuis toutes ces années est difficile. Mais, dans l'ensemble, l'initiative est de minimiser l'apport subjectif sur ces intentions pour ne pas altérer l'œuvre d'origine et permettre aux nouvelles danseuses d'interpréter la recréation. Donc, l'accent est mis sur la passation des éléments de l'œuvre d'origine qui permettent de diminuer les détournements de sens.

Mais encore, l'engagement d'une passation des éléments d'origine et de la transmission des composantes de la matrice de l'œuvre requièrent une mise à distance entre les différentes postures des transmettrices. En effet, les femmes qui ont procédé à la transmission d'œuvre dans les deux volets de la cueillette des données ont été les chorégraphes ou les chorégraphes et interprètes d'origine. Ainsi, ces transmettrices ont endossé différentes postures tout au long de la création de ces œuvres. Mais pour leurs créations, ces dernières ont marqué un besoin de détachement afin de transmettre leur œuvre à de nouvelles interprètes. Ce détachement pris par les transmettrices est mis en lumière par les entretiens semi-dirigés. Elles parlent des rôles chorégraphiques tels des personnages singuliers. Cela distingue ainsi le rôle chorégraphique de la posture de la chorégraphe et de celle de l'interprète d'origine. En somme, cela permet le dialogue entre ces trois entités et favorise la création d'un espace d'interprétation pour la nouvelle interprète (Launay, 2007). Donc, à travers le processus de transmission d'une reprise de type création qui encourage la passation de l'œuvre d'origine, les composantes de la matrice de cette œuvre peuvent être activées. Ainsi, la transmission de ces composantes va être abordée.

#### 4.1.1 Transmettre les composantes de la matrice de l'œuvre

Le cadre conceptuel de cette étude relève que la matrice est composée d'intentions poétiques, d'états de corps et de composantes corporelles propres à l'œuvre. Ces composantes sont transmises par une personne ayant une très bonne connaissance de l'œuvre telles que le chorégraphe ou l'interprète d'origine. Cela a été le cas dans les deux volets de la cueillette des données, que ce soit lors de la création des œuvres exposées dans les trois Boîtes chorégraphiques étudiées, ainsi que lors de l'expérimentation. Ces deux volets ont montré que la transmission des composantes de la matrice se réalise en interaction avec la personne qui apprend le rôle, la ou les nouvelles interprètes. Dans cette interaction, les transmettrices ont marqué le besoin de s'investir dans l'ensemble de leurs corporéités. Cet élément sera développé dans la

deuxième partie de ce chapitre, car même si cette interaction est bénéfique pour transmettre l'œuvre, elle est réalisée vers l'interprète.

Mais encore, la matrice de l'œuvre est construite sur un point de vue esthétique et par l'expression de la corporéité des rôles. Ainsi, dans les Boîtes chorégraphiques étudiées, ce double rapport expose des composantes de la matrice dans l'ensemble des Boîtes. Par exemple, lorsque les Boîtes traitent de la scénographie des œuvres, une image ou une inspiration poétique recherchée dans le décor est indiquée. En guise de modèle, dans la Boîte sur l'œuvre *Les Choses dernières* (1994) il est écrit : « la scénographie évoque un terrain vague, un lieu dévasté et dépouillé » (p.134, 2018). Cela amène une indication sur l'intention poétique recherchée, c'est-à-dire l'image d'un paysage en friche, abandonné, etc. Ainsi, cela cible et enrichit la connaissance matricielle sur l'œuvre. De la même manière, lorsque les Boîtes chorégraphiques présentent les costumes des interprètes, ils sont expliqués avec l'apport de composantes matricielles. Dans le cas de l'œuvre *Cartes postales de Chimère* (1996), le concepteur Angelo Barsetti partage un texte où il décrit sa démarche de création pour le costume, cela amène son apport dans les intentions poétiques de l'œuvre. Puis, les costumes sont détaillés avec précision sur les types de tissus, les manières de coudre et il est mentionné : « cette jupe très lourde et ample accuse bien le mouvement de la danseuse et contribue à l'environnement sonore de la pièce » (p.161, 2018). Ainsi, la jupe va avoir une incidence sonore. Mais aussi, elle va influencer l'état dansant du rôle, car en ajoutant cette contrainte de poids et cela va avoir des répercussions sur la manière de réaliser le mouvement. Donc, ces deux exemples montrent que l'apport de toutes les informations sur l'œuvre est nécessaire lors d'une recreation. Aussi, la présence des composantes matricielles dans l'ensemble de ces informations va nourrir le processus de recreation à travers différentes couches de sens, car elles vont permettre de croiser et de faire rejoindre les informations esthétiques sur l'œuvre et induire la corporéité des rôles.

À partir de l'analyse des deux grilles réalisées lors du premier volet de la cueillette des données (Annexe D), je vais détailler l'apport des intentions poétiques, des états de corps ainsi que des composantes corporelles. Ensuite, je vais exposer deux axes dans lesquelles les discours s'engagent. Enfin, les observations réalisées grâce à la deuxième grille d'analyse seront développées. Le déploiement de ces éléments vise à mieux comprendre l'activation des composantes de la matrice de l'œuvre au cours de la reprise de l'œuvre de type récréation.

#### 4.1.1.1 Apports des composantes

Tel qu'il vient d'être mentionné, les composantes de la matrice sont perceptibles sur la globalité des éléments de l'œuvre. Cela est visible dans les Boîtes chorégraphiques étudiées qui tâchent d'archiver ces composantes à travers les différents médiums qui les composent : livret exhaustif et vidéo. Mais, pour favoriser la caractérisation des composantes de la matrice dans ces œuvres, j'ai focalisé mon regard dans le livret sur le chapitre de la notation chorégraphique. Ce chapitre est le seul à décrire l'ensemble de la partition chorégraphique mouvement après mouvement. Ainsi, il permet d'accéder dans le détail aux indications chorégraphiques fournies par les personnes ayant rédigé ces notations, c'est-à-dire les chorégraphes des trois œuvres accompagnées par des interprètes présentes lors du cheminement de la récréation de ces œuvres. Cette interprète est Isabelle Poirier pour la notation chorégraphique de *Les Choses dernières* (2018,b) et de *Cartes postales de Chimère* (2018,c). Pour *Duos pour corps et instruments* (2018,a) les interprètes sont Sophie Corriveau et Anne Thériault. L'exercice d'écriture de l'œuvre sous la forme d'une notation chorégraphique tel que dans les Boîtes chorégraphiques étudiées n'a pas été réalisé au cours de l'expérimentation. De ce fait, le second volet de la cueillette sera ici moins présent.

Les notations chorégraphiques analysées sont réalisées sous la forme d'un tableau divisé en grandes sections. Dans le cas de la notation de l'œuvre de Danièle Desnoyers (2018,a), il y a 17 sections qui distinguent la trame de la chorégraphie en fonction de la disposition des interprètes sur scène (duo, solo) et de leurs actions. Par exemple : « solo son de Karina au sol » (p.62), puis « solo d'Anne » (p.66). Dans la notation chorégraphique de *Cartes postales de Chimère* (2018,b), la découpe en grandes sections est en lien avec trois compositions musicales présentes au cours de l'œuvre. La première est du compositeur Johannes Brahms, la seconde est un montage musical de Michel F. Côté et la troisième est de la compositrice Franghiz Ali-Zadeh. En tout, cela représente 7 pistes musicales et donc 7 grandes sections. Enfin, la notation pour *Les Choses dernières* (2018,c) est répertoriée en 31 sections qui correspondent aux différentes actions dans l'œuvre. Par exemple, la première section se nomme : « section des allers-retours ». Dans ce cas-ci, il y a un plus grand nombre de sections, car elles ciblent des séquences de mouvements plus courtes. Cela s'apparente à ce que j'ai nommé des sous-sections dans la notation de *Cartes postales de Chimère*. Au total, j'en ai comptabilisé 45 pour l'œuvre de Louise Bédard et dans certains cas, le titre de ces sous-sections porte le nom d'un personnage féminin. Par exemple : « L'Espagnole » (p.78) ; « La Mendicante » (p.80) ; ou encore « La Campagnarde » (p.94) et « La Boiteuse » (p.96). Ces évocations de personnages féminins en guise de titre à des sous-sections de commentaires permettent une classification plus précise des mouvements et amènent le lecteur dans l'univers poétique de l'œuvre.

Ensuite, les sections des trois œuvres sont détaillées pour chaque mouvement par deux petites photographies (plan large et rapproché) qui correspondent aux deux premières colonnes du tableau de la notation de l'œuvre. Ces photographies permettent d'apporter un repère visuel et de faire un lien avec la captation vidéo de la récréation, disponible dans les Boîtes chorégraphiques. Puis, dans la troisième colonne, il y a une description du mouvement guidée par des verbes d'action et la nomination de repères temporels,

musicaux, spatiaux. À noter que les indications de coordination et d'organisation du mouvement vont se retrouver dans la quatrième colonne du tableau.

Ainsi, la quatrième colonne ajoute une nouvelle forme d'indication sur la chorégraphie. Elles se nomment des *directives* (p.18 à 129) pour la notation de *Cartes postales de Chimère* (2018,b) ; ou bien des *intentions/états/moyens* (p.48 à 122) pour *Les Choses dernières* (2018,c) ; mais encore des *consignes* (p. 32 à 79) dans la notation de *Duos pour corps et instruments* (2018,a). Cette colonne dispose d'une appellation singulière en fonction des notations, pourtant elles se rejoignent dans un intérêt commun qui est de compléter l'information sur la chorégraphie. Elle apporte une aide pour le lecteur de la notation qui va au-delà de la description (troisième colonne). Ainsi, en fonction des besoins du mouvement, elle peut permettre la mise en contexte de l'action, ou bien d'informer sur la qualité et la manière d'entreprendre la danse. La légère différence dans ces trois notations est que l'on retrouve l'apport des *consignes* au sein même de la colonne *description* pour la notation de l'œuvre de Danièle Desnoyers. Tandis que pour les deux autres notations chorégraphiques étudiées, une quatrième colonne sépare la description des *directives* ou bien des *intentions/états/moyens*. La Boîte chorégraphique de *Duos pour corps et instruments* a été réalisée en amont de celle des deux autres Boîtes. Ainsi, cela peut résulter d'une évolution dans la manière d'organiser le propos. Mais aussi, cela témoigne des singularités présentes dans ces trois notations en fonction du vocabulaire propre à celles qui les ont écrites et des besoins spécifiques des œuvres.

Par conséquent, cette quatrième colonne (relatant des *directives*, des *intentions/états/moyens*, ou des *consignes*) est au cœur de l'analyse des composantes de la matrice chorégraphique dans le cadre de cette recherche. Elle symbolise l'apport d'indications provenant du langage de la chorégraphe sur la manière de réaliser la danse. Mais aussi, elle expose des images ou une trame narrative sur la chorégraphie qui

nourrissent l'interprète. De plus, elle participe à ce que Vellet (2006) nomme la « transmission matricielle » (p.89), car les commentaires écrits dans la quatrième colonne proviennent des personnes ayant créé et dansé l'œuvre. Le contenu de cette colonne a donc été analysé dans deux grilles appartenant au premier volet de la cueillette des données (voir Annexe D).

La première constatation est que les composantes de la matrice se lisent et se comprennent dans leur ensemble. Pour la recherche j'ai tenté de détailler ce qui était plus de l'ordre de l'intention poétique, de l'état de corps ou de l'exposition d'une composante corporelle afin de mieux comprendre la manière dont elles étaient activées dans la partition des Boîtes. Mais, dans le but de documenter l'œuvre et de possiblement la recréer à partir de la Boîte chorégraphique, ces composantes sont à aborder conjointement et avec le reste des informations contenues dans la partition.

Cependant, la catégorisation des commentaires par type de composantes aide à la compréhension de la matrice chorégraphique et permet de mieux aborder son activation lors de la transmission de l'œuvre. Ainsi, j'ai observé que les intentions poétiques s'orientent vers des projections d'images ou éléments abstraits. Par exemple, les commentaires répertoriés dans les intentions poétiques commencent généralement par : avoir l'intention de ... ; chercher à ... ; imaginer que ... ; avoir l'idée de.... . Cela est en adéquation avec le terme intention qui selon la définition du CNRTL (2005) est une « disposition d'esprit, [...] par lequel une personne se propose [...] d'atteindre ou d'essayer d'atteindre un but déterminé, indépendamment de sa réalisation ». Donc, l'intention s'engage vers une pensée abstraite dont la quête et le but nourrissent l'action de la danseuse. L'intention devient poétique lorsqu'elle est en lien, par exemple, avec une image, ou bien en référence à une autre œuvre (chorégraphique, plastique, musicale, picturale, etc.).

Par exemple, l'œuvre *Les Choses dernières* (1994) de Lucie Grégoire est nourrie par l'univers du livre *Le voyage d'Anna Blume* (1987) de Paul Auster. Le personnage d'Anna Blume et son histoire ont créé de nombreuses images chez la chorégraphe. Ces images ont été à la fois motrices et supports de la danse et elles ont une place très importante dans la partition chorégraphique. Ainsi, elles ont été transmises lors de la recréation, puis dans la Boîte chorégraphique. Par conséquent, lors de l'analyse de la quatrième colonne de cette œuvre, de nombreuses intentions poétiques étaient présentes. Pour l'illustrer, la première section de la notation de *Les Choses dernières* (2018) nommée « section des allers-retours » (p.46 à 55) comporte 27 commentaires. Aussi, une dizaine d'intentions poétiques ont été recensées dont « imaginer les coureurs du *Voyage d'Anna Blume* (qui veulent se suicider en courant p. 22-23), qui foncent vers soi et dont on cherche à s'échapper » (p.49). Ou bien « pour donner de la texture au mouvement, imaginer qu'on enlève une toile d'araignée autour de la tête ; la main est flexible et vaporeuse » (p.51). Ici ces images encadrent et supportent l'action grâce à l'intention qui y est partagée.

Il y a la nomination d'intentions poétiques dans les trois notations étudiées, cependant j'ai observé que l'usage des intentions était plus présent pour l'œuvre de Lucie Grégoire. Cela met en avant les divergences entre ces trois œuvres. En effet, les sources d'inspirations, la nature esthétique des œuvres ainsi que la corporéité des rôles chorégraphiques étaient différentes. Par conséquent, l'expression des *directives*, des *intentions/états/moyens*, ou des *consignes* amenaient singulièrement les intentions poétiques, états de corps et composantes corporelles propres aux œuvres.

La seconde composante matricielle analysée dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques était l'état de corps dansant. Celui-ci nourrit la sensorialité de l'interprète sur le moment présent de l'action. Il peut avoir une influence sur la dynamique du mouvement, sur la qualité requise ou l'attitude globale suggérée. Dans les commentaires analysés, les états de corps pouvaient s'exprimer par : avoir la

sensation de ... ; sentir ou ressentir ... ; avoir conscience de ... ; état de ... D'ailleurs, lors de mon analyse des trois notations, j'ai remarqué que la précision d'un état de corps ciblait une relation dynamique au mouvement, tel que défini dans l'OAM par (Harbonnier, Dussault & Ferri, 2017) qu'il soit lié à la force, à l'espace ou au temps. Par exemple, dans ce commentaire tiré de la notation de *Duos pour corps et instruments* de Danièle Desnoyers (2018) : « les déplacements consistent en de grands balayages de l'espace, à l'horizontale. Ils sont vifs et doivent être efficaces. Les positions assises conservent un certain tonus » (p.45). Ici, la qualité des déplacements « vifs » est suggérée avec la précision de l'adjectif « efficace » et l'apport d'un « certain tonus » dans les « positions assises ». Ces éléments se rejoignent afin d'amener un état de corps dansant qui selon la deuxième grille d'analyse engage une « intensité » (Guisgand, 2010) élevée, ainsi qu'une « Dynamique » (Harbonnier, N., Dussault, G., & Ferri, C., 2017) dont la « Relation aux forces externes » (p.16) est « contrôlée » (*ibid*), car il y a un « maintien de la tension musculaire » (*ibid*) dans la posture assise. En plus d'un niveau tonique élevé (OAM) chez l'interprète, repérable par la mention d'un « certain tonus ».

Par ailleurs, dans mon organisation de la grille d'analyse des composantes de la matrice chorégraphique à partir des observables de Guisgand (2010), Pavis (2016) et l'OAM par Harbonnier, Dussault, Ferri (2017) ; j'avais indiqué les observables reliées à l'intensité (vocabulaire de Guisgand) ou à la *Dynamique* (vocabulaire de l'OAM) en lien avec les intentions poétiques. Cela expose la relation entrecroisée des intentions avec les états de corps et cela m'amène à observer deux manières d'énoncer l'indication. Les intentions poétiques étaient exposées dans une posture de projection de l'information, puisque ce sont des intentions. Par exemple : « l'image qui guide le mouvement se rapproche de celle d'être dans un couloir étroit et de vouloir avancer, avec la conscience qu'on laisse quelque chose derrière soi » (p.60) extrait de la notation de *Cartes postales de Chimère*. Ce commentaire est répertorié telle une intention poétique, car le mouvement est nourri par une intention imagée. L'indication demande

de se projeter dans une mise en scène fictive. Tandis que les états de corps avaient une posture de présence à soi (qui est amenée à être transformée) pour l'état recherché. Par exemple, dans la même notation chorégraphique il est dit « les mains sont vivantes et non relâchées » (p.59). Cet état vivant indiqué pour les mains implique de ressentir un certain tonus plutôt que d'être relâchées et cela permet de conscientiser cette partie du corps.

Malgré ces deux postures visibles, ces indications étaient à lire dans leur ensemble. Par exemple « avoir la sensation que les pieds sont pris sur deux rails parallèles » (p.75) dans la notation de *Les Choses dernières* (2018,c). Ici, il y a la nomination d'un élément imagé en lien avec une sensation. Ainsi, le discours abstrait et imagé était également visible lorsque des états de corps dansant étaient indiqués dans la notation. Donc, l'agencement de l'indication dépendait des besoins de la chorégraphie et de la manière dont les transmettrices souhaitaient informer le lecteur. D'ailleurs, la mention d'intentions poétiques et d'états de corps s'engageait vers le même but qui est d'enrichir le mouvement dansé. Ainsi, elles ont une application concrète dans le corps du danseur ; d'où l'importance d'ajouter des composantes corporelles parmi ces indications sur la matrice de l'œuvre.

Les composantes corporelles répertoriées dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques permettent de situer l'intention poétique ou l'état de corps dans : un mouvement, une partie du corps, une direction, une orientation, une temporalité, etc. . Mais ce n'est pas tout, car ces informations pouvaient également être précisées dans la colonne *description* où l'action est décrite. En effet, dans la quatrième colonne j'ai observé que les composantes corporelles permettaient de mettre en mot la manière de réaliser le mouvement. Cela pouvait s'observer par la mention d'exercices à suivre afin d'assimiler un élément chorégraphique ou de s'en approcher le plus justement possible. Par exemple, dans la notation de l'œuvre de Lucie Grégoire, il y a des séquences qui ont en aparté l'explication d'un exercice aidant à la réalisation de la danse. Parmi eux

il y a le « pushing discussion » (p.114), un exercice décrit pour la « section du vent » (*ibid*).

Aussi, l'apport des composantes corporelles pouvait mentionner l'initiation, ou bien des étapes, voire des logiques dans le mouvement. Voici quelques exemples tirés de la notation de *Cartes postales de Chimère* (2018,b) : « le mouvement du bassin déclenche le battement. » (p.55) ; « Garder la position basse dans les petits pas en diagonale avant de faire le relevé » (p.113) ; « Le changement de la jambe d'appui qui se fait très rapidement durant les tours contribue à mettre l'emphasis sur le désaxé des attitudes » (p.115). Ces commentaires aident à une meilleure compréhension de l'organisation du mouvement.

En outre, les composantes corporelles pouvaient préciser des nuances quant à la manière de réaliser les séquences de mouvements et tel que souhaité par les chorégraphes. Pour l'illustrer, dans la notation de *Duos pour corps et instruments* (2018,a) il est précisé pour la section nommée « les petits pains » (p.42) : « il importe de ne pas laisser le corps s'alourdir, mais de bien rester vives et pleines dans la forme » (p.43). Ce commentaire vise à mettre en avant ce qui importe afin de réaliser le mouvement. L'ensemble de ces exercices, étapes, logiques, nuances aide le lecteur dans l'apprentissage de la chorégraphie.

D'autre part, j'ai remarqué que les composantes corporelles sont très présentes dans la quatrième colonne de la notation, car elles ciblent l'intention poétique ou l'état de corps suggéré. Elles permettent d'ancrer l'état de corps dansant ou l'intention poétique dans une partie du corps, une direction, une temporalité, etc.

Pour conclure, je souhaite indiquer que les intentions poétiques, états de corps dansant et composantes corporelles amènent des savoirs poétiques, sensibles et imaginaires. Car les informations communiquées dans les composantes de la matrice engagent un

point de vue esthétique et des éléments sur la corporéité des rôles chorégraphiques. Ainsi, des éléments en lien avec l'expression artistique y sont présents telles des images, des influences provenant d'autres arts (musique, théâtre, peinture, littérature, etc.) ou d'autres œuvres chorégraphiques. De plus, il y a des éléments reliés au sensible, c'est-à-dire aux sensations et plus largement aux sens et à la sensorialité. Ils sont amenés par des états de corps et globalement ce sont l'ensemble de ces savoirs sur l'œuvre imbriqués les uns aux autres qui permettent à la matrice chorégraphique d'être transmise. En effet, les savoirs poétiques, sensibles et imaginaires s'influencent mutuellement et nourrissent l'œuvre lors du processus de création. Ainsi ils peuvent valoriser l'apprentissage du rôle chez la nouvelle interprète. D'où l'intérêt de la quatrième colonne dans les notations des Boîtes chorégraphiques étudiées, qui visent à détailler ces éléments d'un point de vue esthétique et sur la corporéité des rôles.

Pourtant, ce ne sont pas les seuls savoirs présents dans la matrice de l'œuvre, car lors de l'analyse de la quatrième colonne dans chacune des Boîtes, j'ai observé que pour activer ces savoirs, il y a le besoin d'accompagner l'interprète sur la manière de réaliser la chorégraphie. Ainsi, les composantes de la matrice amènent également des savoirs reliés aux méthodes corporelles nécessaires pour danser l'œuvre. Cela grâce à des informations concernant l'organisation et les logiques entreprises dans le mouvement. Ces nouveaux savoirs sont reliés aux composantes corporelles et font le pont entre une image ou une sensation et la corporéité de la nouvelle interprète.

En aparté, j'aimerais mentionner que l'analyse des composantes matricielles présentes dans la quatrième colonne des notations a été possible grâce aux supports des vidéos de l'œuvre (original et création), car elles ont permis de donner un visuel sur le rendu de la notation. Mais surtout, ce sont les vidéos des enchaînements commentés qui ont supporté cette analyse dans chaque micro-détails de la notation. En effet, ces vidéos montrent les nouvelles interprètes dans l'exécution de la chorégraphie tout en commentant leurs actions. Elles permettent de rendre vivantes les indications pouvant

se trouver dans la quatrième colonne. Ces enchaînements commentés illustrent en mouvement ce qui peut être énoncé dans la quatrième colonne, mais aussi ils peuvent révéler d'une autre manière ces indications.

Par exemple, dans la Boîte chorégraphique de *Cartes postales de Chimère* (2018,b), les enchaînements commentés sont réalisés par Isabelle Poirier et Louise Bédard. L'interprète Isabelle Poirier démontre la danse tout en la commentant sous le regard de Louise Bédard qui est à ces côtés et précise ou ajoute des éléments au regard de la présentation d'Isabelle Poirier. Ces précisions ou ajustements amenés par Louise Bédard sont réalisés par la démonstration du mouvement et dans une richesse du discours employé. Ainsi les deux transmettrices s'engagent dans l'ensemble de leur corporéité pour commenter la chorégraphie en mouvement. J'observe que ces vidéos documentent l'œuvre à la manière d'un échange entre la chorégraphe et interprète d'origine, avec la nouvelle interprète. Donc, dans ces enchaînements commentés la focalisation est faite sur la manière de réaliser la danse, grâce à une explication de la motricité du geste dans ses qualités sensibles et d'intentions. Pour moi, cette même focalisation est recherchée dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques et cela démontre un intérêt à faire dialoguer ces deux médiums d'indications sur l'œuvre conjointement.

De plus, certaines indications plus importantes au regard de la chorégraphe peuvent être mises en avant grâce aux enchaînements commentés. Cette mise en relief faite par la chorégraphe est plus difficile à reconnaître par la lecture de la notation, car l'ensemble des indications est très détaillé. Je constate également qu'Isabelle Poirier adaptait son vocabulaire en fonction de l'œuvre chorégraphique. Dans l'enchaînement commenté de l'œuvre de Lucie Grégoire, Isabelle Poirier indiquait plus d'intentions poétiques que dans l'œuvre de Louise Bédard, car cela correspondait à l'œuvre et à ses propres composantes de la matrice. Ces informations m'amènent à traiter des fonctions

(Vellet, 2006) et des axes du discours privilégiés dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques étudiées.

#### 4.1.1.2 Les axes privilégiés du discours

Dans la première grille d'analyse (voir Annexe D) du premier volet de la cueillette des données, j'ai dégagé les types de discours employés concernant la quatrième colonne des notations chorégraphiques. Pour cela, je me suis basée sur les quatre fonctions du discours développées par Vellet (2006) lors de la « transmission matricielle » (p.89). Ces fonctions du discours sont : analytique, « genèse d'une poétique du mouvement » (p.85), organisation et précision du métalangage.

Ainsi, les quatre fonctions du discours étaient utilisées avec diversité dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques. Je distingue néanmoins deux axes privilégiés pour lesquelles s'adresse l'information à partir des quatre fonctions du discours de Vellet. Le premier axe s'engage dans le développement et l'explication de la motricité du rôle chorégraphique. Cela implique la manière dont le corps est engagé dans sa relation aux quatre facteurs dynamiques du mouvement (poids, espace, temps, flux) tirés de l'analyse du mouvement chez Laban (LMA). Les composantes corporelles sont plus présentes dans cette première direction, car elles situent et organisent les intentions poétiques et les états de corps dansant dans la corporéité de la danseuse. Aussi, dans cette première direction de l'information sur le contenu de la danse, les tâches à réaliser sont développées par des verbes d'action (tourner, sauter, avancer, déployer, ouvrir, etc.). Ainsi, les fonctions du discours analytiques et organisationnelles (Vellet, 2006) sont les plus dominantes dans cet axe.

Le second axe privilégié dans la quatrième colonne est dans le développement et l'explication d'une sensorialité du geste. Par cela, j'implique les intentions poétiques et les états de corps dansant. De la même manière que pour l'explication de la motricité du geste, la sensorialité est exprimée dans sa relation aux quatre facteurs dynamiques

du mouvement de Laban. La sensorialité cherche à enrichir l'implication et l'engagement de l'interprète dans le rôle, par des images, des sensations, des références artistiques, etc. Les fonctions du discours prédominantes dans cet axe sont dans la précision du métalangage et l'expression de la « genèse d'une poétique du mouvement » (Vellet, 2006, p.85).

Je tiens à souligner que ces deux directions vers lesquelles les discours de la quatrième colonne s'engagent ne sont pas dissociées. Elles sont exprimées conjointement afin d'affiner la manière de réaliser le mouvement dans ces qualités d'intentions poétiques ou de tâches, ainsi que par l'énonciation d'états de corps dansant.

Je souhaite ajouter que la spécificité de la quatrième colonne analysée dans les trois Boîtes chorégraphiques étudiées montre une importance à narrer et à décortiquer l'organisation du mouvement dans sa motricité et sensorialité. Voici quelques exemples de commentaires en lien avec l'organisation motrice du mouvement : « à la limite du mouvement surviennent ces accents qui amènent les changements de position ou les déplacements » (*Boîte chorégraphique de Duos pour corps et instruments*, 2018,a, p.48) ; « prendre le temps d'une suspension avant de croiser les jambes pour aller dans le déplacement » (*Boîte chorégraphique de Cartes postales de Chimère*, 2018,b, p.33) ; « pendant le pas glissé, le tronc s'incline légèrement vers l'arrière [...] Cela suscite un travail d'opposition entre les jambes en direction de l'avant et le tronc en résistance vers l'arrière. Lors du dernier pas glissé, être légèrement décalée par rapport au centre, vers le côté jardin » (*Boîte chorégraphique de Les Choses dernières*, 2018,c, p.83). Ces trois commentaires montrent un rapport au temps et à l'espace lors d'une indication qui expose l'organisation du mouvement (discours analytique et organisationnel, Vellet, 2006). Ainsi, ces trois indications sont en lien avec les composantes corporelles de l'œuvre chorégraphique : indication spatiale, forme du mouvement, coordination, etc. (voir Annexe C).

À présent, voici des commentaires en lien avec l'éveil, l'activation ou le développement de la sensorialité du mouvement : « Les chutes arrivent par surprise, comme si Anne et Clara n'arrivaient plus à se tenir assises, dans leur attitude un peu fêlée » (Boîte chorégraphique de *Duos pour corps et instruments*, 2018,a, p.57) ; « Ne pas être dramatique, simplement être « là ». La main sur le cœur signifie qu'après tout ça, tout ce qu'a vu, vécu la danseuse, elle est là, bien vivante » (Boîte chorégraphique de *Cartes postales de Chimère*, 2018,b, p.128) ; « On cherche à demeurer dans ce moment et à le suspendre en dehors de la réalité crue et terrible. Sensation de flotter au-dessus du monde comme si on était au sommet d'une montagne » ((Boîte chorégraphique de *Les Choses dernières*, 2018,c, p.81). L'expression de ces commentaires souhaite induire une sensorialité spécifique à partir d'une émotion, une sensation, un jeu théâtral. Ces sensorialités sont organisées par une mise en contexte et par une narration sensible de l'action. Ainsi, les fonctions du discours (Vellet, 2006) en lien avec ces commentaires sont : « genèse d'une poétique du mouvement » (p.85) et organisationnelle.

Par ailleurs, la fonction du discours en lien avec l'élaboration d'une poétique par l'utilisation d'une image (discours métaphorique) ou d'un élément abstrait, était la fonction la moins présente sur l'ensemble trois notations étudiées. Cela est induit du fait que toutes les œuvres étudiées ne tenaient pas leur genèse ni leurs indications par des éléments poétiques. Cela est frappant dans l'analyse de la notation chorégraphique de l'œuvre *Duos pour corps et instruments* (2018,a) de Danièle Desnoyers. La chorégraphe a exprimé lors de l'entretien semi-dirigé que : « la pièce est faite de ce qui se passait en studio et je dirais que ce n'est pas tant une poésie qui se dégage de cette pièce-là, mais plutôt des tempéraments » (entretien du 25/06/2020). Le moteur de cette œuvre se trouvait dans la collaboration avec l'artiste en design sonore Nancy Tobin ainsi que dans la relation entre les trois interprètes. De ce fait, l'œuvre est moins engagée dans l'expression d'une poésie, mais elle relève de ses relations humaines ainsi que de son appartenance technique au développement de sons. À l'inverse, la quatrième colonne de la notation chorégraphique de *Les Choses dernières* de Lucie Grégoire

(2018,c) foisonnait d'éléments poétiques en lien avec le livre *Le voyage d'Anna Blume* (1987) de Paul Auster, ainsi que par des images développées par la chorégraphe elle-même suite à son appropriation personnelle d'éléments du livre de Paul Auster. Dans ce cas, l'œuvre s'inspirait directement d'un livre et évoquait de nombreuses indications poétiques, en lien avec ce livre et par des images et sensations qui étaient nourries lors de la création de l'œuvre chorégraphique. Maintenant, je vais exposer les indications repérées suite à l'analyse de la deuxième grille (voir extraits Annexe D).

#### 4.1.1.3 Indications des composantes de la matrice à la lumière de la grille des observables de Guisgand (2010), Pavis (2016) et de l'OAM (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017)

L'analyse de la quatrième colonne des notations chorégraphiques étudiées à partir de la deuxième grille (voir extraits des grilles Annexe D) a été très riche. En effet, les commentaires détaillés dans cette quatrième colonne englobaient le spectre des trois composantes de la matrice au regard des observables de la deuxième grille d'analyse (se rapporter aux schémas en Annexes B et au guide de la grille Annexe C). Les informations émises dans cette colonne étaient minutieusement détaillées, ce qui rendait difficile une compréhension globale sur ces commentaires en lien avec les observables de la deuxième grille. Finalement, grâce à cette grille d'analyse, le contenu de la quatrième colonne des notations chorégraphiques étudiées a pu être décortiqué, et grâce à cela, des liens entre les indications écrites et la grille d'analyse a pu être fait.

Par la suite, les renseignements recueillis au cours de cette analyse pourraient enrichir l'activation de la matrice lors du processus de passation d'une œuvre entre une transmettrice et une nouvelle interprète par le discours oral.

Tout d'abord, dans cette quatrième colonne j'ai remarqué peu d'indications en lien avec les composantes de la scène Pavis, 2016). Le détail de ces éléments est spécifiquement réalisé dans d'autres sections du livret des Boîtes : section 2) scénographie et musique,

section 3) costume et maquillage, section 4) éclairages, section 5) production. Les composantes de la scène dégagées dans la quatrième colonne sont exclusivement émises lorsque celles-ci ont un impact direct sur la réalisation de la danse : « tenir la robe en prenant le tissu de chaque côté pendant le saut » (Boîte chorégraphique sur *Les Choses dernières*, 2018,c, p.85). En effet, la quatrième colonne focalise ces commentaires sur la motricité et la sensorialité du geste, ce qui crée sa capacité à transmettre les composantes de la matrice : intentions poétiques, états de corps dansant et composantes corporelles.

Ensuite, j'ai intégré aux colonnes sur les intentions poétiques des intentions non poétiques, c'est-à-dire les intentions d'actions. Car j'ai observé concernant les rythmes, ou les intensités et dynamiques, des commentaires d'intentions d'action, par exemple : « varier le rythme du déplacement sur les genoux et des accents des coudes » (Boîte chorégraphique de *Cartes postales de Chimère*, 2018,b, p.118). Ici, l'intention rythmique est axée sur l'action de ce déplacement. Mais aussi, l'observable d'*Intention* provenant du vocabulaire de l'OAM n'est pas spécifiquement relié au poétique (cela peut découler d'une forme de poésie dans le geste induite par le regard esthétique). Pourtant, dans l'OAM l'*Intention* « provoque des changements d'état interne qui se manifestent par des modulations toniques » (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017, p.17).

Par ailleurs, les intentions poétiques, reliées à la dramaturgie et l'apport d'influences artistiques comprises dans la lecture de la fable par la mise en scène (vocabulaire de Pavis, 2016), étaient surtout présentes dans la quatrième colonne de *Les Choses dernières* (2018,c). Ces intentions amenaient un imaginaire spécifique en lien avec le livre de Paul Auster (1987) ou de la sensibilité de la chorégraphe par exemple : « chercher à attraper quelque chose avec le mouvement des bras, ou à vouloir tendre les bras vers quelqu'un, son frère William par exemple, comme dans *Le Voyage d'Anna Blume* » (p.83) ; « La terre tremble. Le sol se dérobe, des failles se forment et se referment ; on essaie de garder les pieds sur la terre ferme (p.73) ». Aussi, j'ai

observé que les intentions poétiques étaient narrées, développées telle une histoire : « prendre l’oiseau dans ses mains puis observer son envol au loin, au-delà de l’océan ; ne pas laisser le regard au sol, mais le remonter » (p.72). Cela est en lien avec le deuxième axe privilégié dans le discours, valorisant les fonctions (Vellet, 2006) « genèse d’une poétique du mouvement » (p.85) et d’organisation du mouvement.

En outre, les indications sur les états de corps étaient nourries par des éléments des observables reliées aux intentions poétiques et aux états de corps dansant. Tout d’abord, j’ai observé que les intensités ou dynamiques étaient directement associées aux états de corps dansant. Pourtant, je rattachais les observables d’intensités et de dynamiques aux intentions poétiques (lors de la création de la grille 2, voir guide de la grille en Annexe C). Ainsi, je constate du lien et de la relation de cause à effet entre les intentions poétiques et les états de corps dansant, voici un court exemple : « flottement du bras et de la main dans l’espace » (Boîte chorégraphique de *Cartes postales de Chimère*, 2018,b, p.22). Le flottement du bras engage une énergie et une relation à la gravité particulière. La qualité du flottement va aussi entraîner un état de corps spécifique. Je fais le lien, donc, entre la dynamique et la qualité du mouvement qui provoque et fait apparaître des états de corps.

Mais encore, j’ai observé l’état de corps tel un pont soutenu par des intentions et des composantes corporelles. Le lien avec les intentions poétiques vient d’être émis, mais il reste celui avec les composantes corporelles. Ainsi, les composantes corporelles accompagnaient et permettaient d’appuyer ou de déclencher les états de corps dansant. Par exemple : « Anne joue entre des positions corporelles issues du quotidien, d’où émergent une sensation d’attente, et la production de sons » (Boîte chorégraphique de *Duos pour corps et instruments*, 2018,a, p.33). Ici, c’est la position qui va déclencher une sensation et donc provoquer un état de corps particulier. Voici un autre exemple : « le transfert de poids d’un pied à l’autre est activé par un mouvement des hanches qui donne un côté sensuel à la marche » (Boîte chorégraphique de *Cartes postales de*

*Chimère*, 2018,b, p.90). Dans cet exemple, le mouvement est activé par la coordination des appuis, l'ensemble contribue à l'état sensuel recherché.

D'autre part, l'analyse des composantes corporelles a été la plus facile à réaliser. Elles étaient aussi les plus nombreuses dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques étudiées. Brièvement, j'ai analysé que les composantes de *Duos pour corps et instruments* (2003) exposées au travers des *consignes* étaient accentuées sur le travail technique des jambes et de la relation entre les danseuses au cours de l'œuvre. Les composantes corporelles émises dans les *directives* sur l'œuvre *Cartes postales de Chimère* (1996) étaient en lien avec la forme du geste (dans la justesse et la précision technique des pas) et la coordination du mouvement. En dernier, les composantes corporelles écrites dans les *intentions/états/moyens* sur l'œuvre *Les Choses dernières* (1994) étaient davantage tournées sur le rapport à l'espace et la forme du mouvement. Les trois notations chorégraphiques étudiées ne mettaient pas l'accent sur les mêmes composantes corporelles, car celles-ci étaient intrinsèquement liées à la singularité de l'œuvre. Je souhaite souligner que ce qu'il vient d'être énoncé était des tendances lors de l'analyse, toutefois chaque œuvre nourrissait avec beaucoup de détails l'ensemble des composantes corporelles comprises dans ma grille d'analyse.

Enfin, j'ai eu des difficultés à observer des indications reliées aux *Modulations toniques* et en lien avec l'*Engagement*. Ces observables proviennent du vocabulaire de l'OAM (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017). J'émetts la possibilité que le cadre de mon analyse, réalisée à partir du vocabulaire écrit dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques étudiées, ne permette pas la distinction de ces observables. La *Modulation tonique* semble être une manifestation physique, peut-être non consciente de l'intention du danseur. De ce fait, elle n'est pas identifiable dans les commentaires écrits.

Au cours de cette dynamique en lien avec l'œuvre chorégraphique, l'apport des composantes de la matrice a été mise en avant avec l'identifications d'axes privilégiés dans le discours et l'implication du vocabulaire de la quatrième colonne à travers la grille d'analyse construite à partir des observables de Guisgand (2010), Pavis (2016) et de l'OAM (Harbonnier, Dussault, Ferri, 2017). Maintenant le second élément en lien avec cette dynamique vers l'œuvre va être développé.

#### 4.1.2 Apport des mémoires matérielles et immatérielles de l'œuvre

Les recours aux mémoires matérielles et immatérielles de l'œuvre sont nécessaires lors d'un projet de reprise d'œuvre de type récréation. Les deux volets de la cueillette des données ont montré par différents aspects, l'activation des mémoires avant et pendant le processus de récréation d'œuvre chorégraphique. Ainsi, je vais exposer mes observations en lien avec l'utilisation des mémoires matérielles et immatérielles de l'œuvre d'origine pour la recréer.

##### 4.1.2.1 Se remémorer et décortiquer la danse en amont de la transmission

Dans le cadre de l'expérimentation, avec ma posture de transmettrice, j'ai réalisé deux activités en amont de la passation de mon rôle chorégraphique à Léa-Kenza Laurent. Ces deux activités se sont avérées nécessaires dans mon cas, afin d'être correctement préparée pour la transmission.

La première activité a été de me remémorer le rôle chorégraphique dans la technicité des pas et l'engagement sensible de l'interprète. J'ai fait réapparaître ces éléments par le mouvement et en croisant les mémoires dont je disposais sur l'œuvre. Ma propre mémoire (mémoire immatérielle) du rôle étant récente, je n'ai pas eu trop de difficulté à me remémorer la partition. Aussi, les traces dont je disposais sur cette pièce (mémoire matérielle) étaient riches. J'avais trois captations vidéo prises lors de trois représentations différentes et un carnet de notes où j'avais dessiné des schémas et

annoté des éléments techniques, des comptes musicaux, mais encore des sensations ou des images. De plus, j'avais en ma possession les différents éléments de mon costume, ainsi que le programme des soirs des représentations. L'ensemble de ces éléments matériels m'a permis de mieux resituer le rôle parmi les composantes scéniques de la pièce, ainsi que parmi les échanges ou les liens avec les autres rôles chorégraphiques. Cette pièce était originairement pour quatre danseurs, mais dans le cadre de l'expérimentation seule ma partition était transmise. Cependant, cette pièce était essentiellement constituée de solo, ou de partie de groupe sans contact de corporéité à corporéité dans le cas de ma partition. Ainsi, la transmission spécifique de mon rôle au cours de l'expérimentation n'était pas si incohérente au regard de la pièce d'origine. Dans mon journal de bord, j'étais soucieuse de remettre en contexte mon rôle dans l'ensemble de la pièce. Finalement, cette mise en contexte n'était pas aussi essentielle pour la danseuse Léa-Kenza Laurent lors de la transmission. Elle m'a témoigné être restée focalisée sur les composantes gestuelles et sensibles du rôle. Cela était plus concret pour elle, car les autres danseurs n'étaient pas présents.

Lors de cette investigation à travers mes mémoires de la pièce chorégraphique, j'ai réalisé une seconde activité en amont de la transmission. Cette activité a consisté à décortiquer ma partition chorégraphique et à prendre des notes sur les quatre sections transmises à Léa-Kenza Laurent. J'avais le souci d'être très claire dans ma démonstration de la danse, mais aussi je voulais être en mesure de développer mes indications sur les aspects corporels, sensibles et imagés du rôle. Ainsi, j'avais préparé des notes, des dessins et des schémas qui m'ont accompagnée au cours de la passation (voir Annexe G). Mes notes m'informaient sur le mouvement à l'image de la quatrième colonne analysée dans les Boîtes chorégraphiques étudiées. Elles n'étaient pas aussi développées, mais l'intention était d'enrichir le point de vue sur la corporéité du rôle, la gestuelle, mais aussi de mettre en avant des savoirs poétiques, sensibles et imagés.

Pour cela, j'ai voulu m'aider des observables de la seconde grille d'analyse (voir Annexes B et C), mais ceux-ci étaient tellement détaillés que finalement j'ai simplifié mon analyse corporelle du rôle à partir des quatre facteurs dynamiques du mouvement (poids, espace, temps, flux) développés dans l'analyse du mouvement selon Laban (LMA). De cette courte analyse, j'ai ajouté les images, sensations et intentions traversées dans la danse. Je souhaitais pouvoir être en mesure d'indiquer la danse par différentes entrées sur le mouvement (sensation, coordination, relation à l'espace et à la musique, imaginaire, vocabulaire technique utilisé en danse classique, moderne ou contemporaine). Je me projetais dans les futurs besoins possibles de la danseuse pour affiner mes notes.

Ainsi, ces deux activités réalisées conjointement et en amont de la transmission constituaient ma préparation à la passation de mon rôle chorégraphique dans *Portraits*. Ces activités étaient donc composées d'un temps d'écoute sensorielle lorsque je retraversais le rôle chorégraphique dans mon salon, ainsi qu'un temps d'observation des traces recueillies de la mémoire matérielle de la pièce. Mais également, la préparation passait par un temps d'analyse du rôle : quels sont les chemins du mouvement ? De quelle manière le mouvement est-il réalisé ? Quel est mon rapport à l'espace et à la musique ? Par conséquent, ces temps de préparation sont à considérer dans mon cas comme une activité à part entière lors du processus de création.

Pour finir, je souhaiterais indiquer que ces activités m'ont permis de prendre du recul sur l'attache émotionnelle que je pouvais avoir sur mon rôle, afin de rendre mes indications un peu plus objectives. Je trouvais que dans cette objectivité, qui restait sensible et imagée, le rôle d'origine pouvait être transmis à Léa-Kenza Laurent. Maintenant, je souhaite montrer l'apport de la mémoire de la danseuse lors de la transmission des composantes de la matrice de l'œuvre, ensuite je développerai sur le support de la mémoire matérielle comme outil de transmission.

#### 4.1.2.2 Se ressouvenir dans le mouvement

Tout d'abord, j'ai observé que la remémoration des chorégraphies dépendait des postures des transmettrices lors de la création des œuvres. Si ces dernières étaient chorégraphes ou bien chorégraphes et interprètes, elles n'étaient pas impliquées de la même manière lors des créations. Ainsi, cela influençait leur mémoire corporelle et sensorielle de l'œuvre. Par exemple, dans le cadre du premier volet de la cueillette des données, les chorégraphes Louise Bédard et Lucie Grégoire étaient également les interprètes solistes de leurs œuvres, tandis que Danièle Desnoyers était la chorégraphe de quatre interprètes. Grâce aux entretiens semi-dirigés, j'ai constaté une différence dans la capacité de ces trois transmettrices à se remémorer leur œuvre. Lucie Grégoire et Louise Bédard ont indiqué porter en elle une bonne mémoire de leur œuvre. Tandis que Danièle Desnoyers exprimait des lacunes dans sa mémoire de l'œuvre. Je comprends ce phénomène par le fait que la posture d'interprète a renforcé la mémoire de l'œuvre. Ainsi, pour combler et favoriser la transmission, Danièle Desnoyers a pu compter sur deux des trois interprètes de la création originale<sup>9</sup> afin de transmettre les rôles à la nouvelle génération d'interprètes de *Duos pour corps et instruments* (2014). Cependant, la qualité de la mémorisation de l'œuvre chorégraphiée ou dansée n'est pas seulement induite par la posture de la personne lors de la création. Il y a également l'attache émotionnelle qui y est reliée ainsi que son contexte d'origine. À ce titre, Lucie Grégoire a témoigné lors de l'entretien semi-dirigé, avoir gardé une très bonne mémoire de *Les Choses dernières* (1994) dont elle est la chorégraphe et interprète soliste d'origine. Pourtant, la chorégraphe a exprimé que d'autres de ces œuvres solistes ne sont pas restées dans sa mémoire de manière aussi frappante. Cela montre que le rapport sensible, émotionnel, contextuel de l'œuvre influence la qualité de

---

<sup>9</sup> Les interprètes originales dans *Duos pour corps et instruments* (2003) présentes lors du processus de recréation (2014) étaient Sophie Corriveau et AnneBruce Falconer.

mémorisation et donc de remémoration. D'autre part, la qualité de mémorisation d'une œuvre peut être aussi influencée par le nombre de fois où l'œuvre a été dansée.

Par ailleurs, toutes les transmissions étudiées au cours des deux volets de la cueillette des données ont été supportées par la présence d'anciennes interprètes des rôles. Cela met en avant l'apport non négligeable du point de vue de l'interprète lors d'une reprise de type récréation. En effet, l'interprète garde en elle une mémoire sensorielle et kinesthésique du rôle, du fait de l'avoir dansé et parcouru tout au long du processus de création (des débuts aux représentations). Par conséquent, la danseuse est la plus à même de se ressouvenir (Martin, 2012) du rôle. Le concept de ressouvenir amené par Martin indique qu'une expérience passée, par exemple une danse, peut faire renaître chez la personne des images ou sensations en lien avec cette danse ; ceci seulement grâce à la mémoire corporelle et sensorielle de cette danse. Cette action de se ressouvenir a été vécue par Lucie Grégoire. Elle exprime lors de son entretien semi-dirigé : « j'ai juste fermé les yeux et j'avais tout le déroulement de la pièce » (entretien du 1/09/2020). Elle a également révélé avoir ressenti des états en lien avec le personnage d'Anna Blume lorsqu'elle s'est remémoré la danse. Donc, l'interprète amène par son incarnation, son expérience et son vécu de l'œuvre, des archives immatérielles en lien avec les composantes de la matrice. Ensuite ou conjointement, des archives matérielles sur l'œuvre d'origine peuvent être utilisées afin d'accroître des données sur les composantes de la matrice chorégraphique.

#### 4.1.2.3 Contribution des éléments de la mémoire matérielle de l'œuvre comme outils de transmission

La mémoire matérielle de l'œuvre aide à la transmission des rôles chorégraphiques, elle est le second support des récréations étudiées. Des exemples de cette mémoire matérielle sont visibles dans les Boîtes chorégraphiques : la musique, la fiche technique du spectacle, la régie des lumières, ou bien les costumes et accessoires, ou encore le

programme des représentations de la création. Ce sont des éléments qui accroissent la mémoire de l'œuvre et favorisent sa recréation fidèle.

Les composantes de la matrice peuvent apparaître par écrit à l'image de la quatrième colonne contenue dans les Boîtes chorégraphiques. Aussi, tel que le concept du ressouvenir à travers l'expérience passée : l'observation d'une image, un texte ou une vidéo; peut ramener la personne dans son expérience passée du moment observé et faire ressurgir des intentions poétiques, des états de corps et des composantes corporelles en lien avec l'œuvre. Cela m'est arrivé lors de mon activité en amont de la transmission : la combinaison des archives sur la mémoire matérielle de l'œuvre m'a fait ressurgir des états de corps. J'avais la sensation, en observant ces archives, d'être sur scène et de danser mon rôle chorégraphique. En tout particulier sur la section au début de la pièce, un passage qui m'a beaucoup marquée. Ce ressouvenir en tant qu'interprète d'origine m'a permis d'enrichir mon vocabulaire lors de la transmission en lien avec l'état et l'intention véhiculés. Cela m'a également permis de communiquer des anecdotes sur ce passage et ainsi de bonifier l'histoire du personnage que j'interprétais.

D'autre part, la mémoire matérielle de l'œuvre peut permettre de détailler un élément, ou bien apporter une vue globale sur la chorégraphie. Cependant, elle porte un point de vue subjectif sur l'œuvre. Ce qui peut amener en erreur lors de la transmission, par exemple avec la captation vidéo de l'œuvre. Cette ressource pourtant précieuse pour les danseurs (car elle permet d'observer le mouvement en action), est néanmoins sujette à une perspective subjective de l'œuvre. Elle expose un angle de vue qui peut déformer ou tout du moins troubler son contenu. Notamment, pour la recréation de *Cartes postales de Chimère* (2015), Louise Bédard et Isabelle Poirier ont indiqué lors de leurs entretiens semi-dirigés avoir utilisé la captation vidéo de l'original (1996) pour la transmission de la chorégraphie. Mais, la captation changeait parfois d'angle de vue et puisque la scénographie était créée sur un plan bifrontal, ce changement d'angle entre les caméras portait à confusion sur les placements et directions de la chorégraphie.

Alors, pour être moins mélangées, elles se servaient des schémas dessinés par Louise Bédard suite à la création. Les schémas permettaient de mieux situer les placements et déplacements dans l'espace scénique, ce qui était moins évident par la captation vidéo. D'ailleurs, les schémas chorégraphiques étaient utilisés par l'ensemble des transmettrices lors des processus de recréation. Dans le cadre des Boîtes chorégraphiques, les schémas remis au propre sont disponibles dans les livrets. Dans le cadre de l'expérimentation, je me servais des schémas provenant des traces matérielles et dessinées en amont de la transmission. Ils m'informaient sur la mise en place de l'espace scénique (positionnement d'objets) et sur les déplacements dans le rôle. De plus, les schémas m'aidaient à trouver des points de repère au niveau des comptes musicaux. En ce qui concerne les captations vidéo de la pièce, elle m'apportait des repères visuels et auditifs. Les schémas et les captations de la pièce m'aidaient de manière complémentaire.

Dans cette première partie du chapitre des résultats, la dynamique reliée à l'œuvre a été développée ; soit la mise en valeur de l'œuvre d'origine dans le cadre d'une reprise de type recréation. Cette dynamique va conduire à une seconde dynamique identifiée dans la cueillette des données. À présent, je vais donc traiter de cette seconde dynamique qui s'engage vers l'accompagnement de la nouvelle interprète au cours du processus de transmission.

#### 4.2 Dynamique vers l'interprète

Au cours de la recherche, j'ai constaté que la transmission d'un rôle chorégraphique est une mise en relation entre l'œuvre, la transmettrice et l'interprète. Du point de vue de la transmettrice, la dynamique conduite vers l'œuvre occupe une place importante, car les types de reprises examinées sont des recréations. Mais aussi, parce que les composantes de la matrice chorégraphique à transmettre se trouvent dans l'œuvre d'origine. Par la suite, la dynamique vers l'interprète est indispensable, car c'est la

nouvelle interprète qui reçoit et porte l'œuvre recréée. Une grande attention lui a donc été portée dans les deux volets de la cueillette des données.

Ces deux volets ont montré que les transmettrices encadraient les processus de manière à soutenir l'interprète. Cet encadrement en interaction amenait une écoute et une organicité dans le travail qui favorisaient la transmission des composantes de la matrice. D'autre part, des outils de passation étaient engagés de manière à diversifier les points d'accès aux contenus de l'œuvre. Ainsi, je vais détailler ces éléments dans la suite de ce chapitre.

#### 4.2.1 Prise en charge dans l'inter

Au cours des deux volets, les transmettrices et les nouvelles interprètes étaient engagées dans une relation d'échange lors des processus. Une relation que je nomme dans l'inter, c'est-à-dire dans l'entre-deux. Plus précisément dans l'entre-deux corps, nommée intercorporéité (Bernard 2001), l'entre-deux conscience, ou plutôt intersubjectivité (l'espace où s'entrecroisent plusieurs subjectivités, un concept originellement exposé en phénoménologie par Merleau-Ponty en 1945). Cela entraînait également une relation en interaction, bénéfique pour l'écoute et la compréhension de l'autre pendant la passation.

Cette relation dans l'inter naissait du fait que les transmettrices portaient en elles une mémoire corporelle et sensorielle des rôles chorégraphiques qui devait être communiquée par l'ensemble de leurs corporéités et subjectivités. Du point de vue des nouvelles interprètes, cette même matière chorégraphique devait être reçue par leur propre corporéité et subjectivité. Ainsi, cela impliquait une prise en charge entre ces deux corporéités-subjectivités pour activer les composantes de la matrice chorégraphique.

Par ailleurs, la passation s'effectuait par une écoute sensible de l'autre tout au long du cheminement de la création. Cette écoute allait au-delà des mots. Par exemple, lors de l'expérimentation, j'avais répertorié des éléments non verbaux qui accompagnaient la transmission. Ces éléments non-verbaux allaient de bruits produits par le corps en mouvement lors de la démonstration de la danse, jusqu'à des sons produits par la voix lorsque je souhaitais indiquer : une rythmique, une *Dynamique* du mouvement (tel que défini dans l'OAM, voir Annexe C), un phrasé, un élément clé ou déclencheur du mouvement. Les bruits apparaissaient par : le souffle de la respiration (quand il est amplifié), les changements d'appuis au sol qui pouvaient créer une rythmique corporelle et sonore, ou bien par le bruit des vêtements (leurs frottements dans le mouvement). De plus, les sons produits par la voix étaient amenés par des syllabes chantées et des onomatopées. Ces éléments non-verbaux que je viens de citer sont variés, mais ils ne représentent pas l'ensemble des bruits et sons, corporels ou seulement vocaux possibles. Mais encore, leurs utilisations peuvent être ciblées sur d'autres éléments qui composent une danse. Finalement, ce que montre ces éléments non-verbaux présents lors de la transmission de manière volontaire ou involontaire, est la qualité d'écoute présente chez la transmettrice et l'interprète afin d'être alerte face à ces bruits, sons, qui dynamisent et enrichissent la passation.

À ce propos, la relation dans l'inter permet une écoute mutuelle de l'autre. Isabelle Poirier, en tant qu'interprète des créations de *Cartes postales de Chimère* (2015) et *Les Choses dernières* (2016), témoigne lors de son entretien semi-dirigé : « je les regardais, je faisais aussi avec elles et c'est comme par osmose, on travaillait côte à côte afin de trouver le mouvement » (entretien du 3/06/2020). L'observation des transmettrices dans la démonstration de la danse, ainsi que l'apprentissage en miroir s'avérait être des moments précieux pour Isabelle Poirier. J'ai également observé que la démonstration du mouvement par la transmettrice et son imitation par la nouvelle interprète (de manière synchronisée ou non) étaient centrales lors de la création des œuvres provenant des Boîtes chorégraphiques étudiées ainsi que lors de

l'expérimentation. La gestuelle était transmise directement par les transmettrices. Dans le cas de la recreation de *Duos pour corps et instruments* (2014) ce sont Sophie Corriveau et AnneBruce Falconer (interprète de la création originale) qui démontraient et transmettaient les rôles aux trois nouvelles interprètes.

Avec ma propre expérience de la transmission de rôle en compagnie de Léa-Kenza Laurent, je constate que d'accompagner l'interprète dans le mouvement permettait de trouver une musicalité. Une manière plus concrète de saisir l'intention du mouvement dans son phrasé dynamique ainsi que dans le temps qu'il lui était alloué. Parfois dans notre cas, la démonstration était l'outil le plus expressif, le plus « parlant » pour exposer la danse.

D'autres fois, l'accompagnement intercorporel ne suffisait pas et ce sont les mots qui pouvaient aiguiller l'interprète. Mais dans ce cas, il fallait s'assurer d'une compréhension commune de ces mots par l'interprète et la transmettrice. Par exemple en ayant des références similaires, car les diverses fonctions du discours (analytique, poétique, organisationnelle et métalangage) développées par Vellet (2006) sont pertinentes que si elles sont comprises par l'autre.

Ainsi, le fait d'interagir sur ces mots pouvait être utile en particulier lors de discussions en lien avec les savoirs poétiques, sensibles et imaginaires de l'œuvre, propres aux interprétations subjectives. Par exemple, dans le cadre de l'expérimentation, j'ai exposé une image dans laquelle je comparais une courte section de mouvement à l'allure d'un animal amphibie. Cette image n'était pas parlante chez Léa-Kenza, alors avec d'autres mots, d'autres points de repères sur le mouvement j'ai pu lui indiquer ce qui était recherché dans cette courte section. D'ailleurs, mes activités en amont de la transmission m'ont aidée à rebondir, telles que dans cet exemple et ainsi trouver d'autres approches sur le mouvement du point de vue de la motricité ou de la sensorialité de la danse.

Pour finir, j'aimerais mentionner que la relation à la transmission dans l'entre-deux fait aussi lien au temps où se réalise le processus de création, c'est-à-dire entre l'œuvre d'origine et l'œuvre recréée. À présent, je souhaiterais développer le second élément mis en place lors de la transmission des œuvres et de leur matrice chorégraphique.

#### 4.2.2 Organisation et étapes

Tout d'abord, les transmissions sur les œuvres étudiées étaient réalisées de manière chronologique. Je perçois ce choix par une logique technique d'apprentissage des pas dans leur ordre de leur succession. Mais aussi dans le but de respecter la dramaturgie de chaque œuvre. En effet, même si ces dernières n'étaient pas toutes portées par une narration sous-jacente telle que pour l'œuvre de Lucie Grégoire, elles étaient construites dans une continuité comportant un début, un milieu et une fin, propre à chaque œuvre. Ainsi, la transmission chronologique permettait d'apporter de la clarté sur l'ensemble de l'œuvre.

Une fois la mémoire des gestes consolidée, les répétitions pouvaient ne plus respecter cette chronologie afin d'adapter les répétitions aux besoins de l'interprète et des demandes physiques de l'œuvre. En effet, la prise en charge dans l'inter des relations entre transmettrices et interprètes a permis de créer une « organisation organique des répétitions ». Ce terme employé par Danièle Desnoyers lors de son entretien semi-dirigé (réalisé le 25/06/2020) met en avant la prise en compte des besoins physiques et émotionnels des deux personnes impliquées lors du processus de passation. Cette « organisation organique » relève d'une écoute de l'autre dans ses besoins et capacités propres.

Ainsi, les répétitions étaient rythmées par les capacités physiques des danseuses. Généralement, les parties les plus physiques étaient travaillées en début de répétition pour permettre aux danseuses d'explorer en pleine capacité physique ces sections. Mais dans d'autres cas, les répétitions s'organisaient en fonction des besoins physiques des

pièces. Par exemple, Lucie Grégoire demandait à Isabelle Poirier de re-danser toute la première partie de la pièce en fin de répétition ou après avoir dansé l'œuvre en entier afin de ressentir l'état d'extrême fatigue de l'interprète qui caractérisait le début de la pièce. Dès lors, cette pratique était nécessaire pour éprouver cet état de fatigue extrême dans la corporéité d'Isabelle Poirier.

De plus, l'organicité des répétitions offrait naturellement une capacité d'adaptation dans le cheminement des transmissions. Ainsi, les transmettrices modulaient l'apprentissage afin de revenir sur des éléments vus précédemment, ou bien de retourner sur une section plus complexe pour la mémoire ou au niveau de l'interprétation.

Par ailleurs, lors des transmissions étudiées dans les deux volets de la cueillette des données, j'ai observé deux étapes distinctes. La première était centrée sur la gestuelle et sa mémorisation. Des informations sur les composantes corporelles étaient amenées : forme du mouvement, coordination, appuis, rapport à l'espace et à l'autre. La seconde étape cherchait à gagner en précision sur l'incarnation du geste chez l'interprète. Les qualités étaient ainsi affinées et donc le travail autour des intentions poétiques et des états de corps étaient développés. Ces deux étapes s'apparentent à l'apprentissage en premier lieu de la forme du mouvement puis de son fond. Mais ces étapes n'étaient pas si détachées l'une de l'autre. Je constate que cet ordre était conduit afin de faciliter la transmission et d'améliorer l'assimilation du rôle chorégraphique par la nouvelle interprète. Aussi, ces deux étapes étaient présentes et activées dans ce sens, car les types de reprises étudiées étaient des créations. De ce fait, la partition chorégraphique était définie en amont de la transmission. Donc, pour rester fidèle à l'œuvre d'origine, les pas y étaient transmis en première étape. Puis, la seconde étape raffinait l'apprentissage grâce aux savoirs poétiques, sensibles et imaginaires sur l'œuvre. Enfin, ces deux étapes pouvaient être réalisées l'une à la suite des autres sur l'ensemble de l'œuvre ou bien par sections de mouvements. Par exemple, d'après l'entretien avec

Isabelle Poirier (réalisé le 3/06/2020), Lucie Grégoire favorisait ces deux étapes par section dans l'œuvre pour que le mouvement soit tout de suite amené dans ses qualités d'intentions et d'états. Tandis que pour le processus de recréation de l'œuvre de Louise Bédard, Isabelle témoigne :

On a assimilé presque tout en un automne, où l'on a travaillé les 70 minutes de cette pièce, dans tous ses détails, pour la mémoire. C'est à partir de janvier que l'on a commencé à aller dans les états de corps, où là Louise voyait que nous étions moins dans notre cerveau, moins dans notre tête, on pouvait se rappeler de l'écriture des différents moments jusqu'à la fin.

Ainsi, au cours de la recréation de *Cartes postales de Chimère* (2015), les deux étapes étaient réalisées sur l'ensemble de l'œuvre. Les états de corps étaient affinés dès lors que la mémoire de la danse était bien assimilée. Ces deux manières de procéder lors de la transmission montrent également l'impact de l'œuvre d'origine dans ses demandes physiques, techniques et en lien avec l'essence de la création (inspirations, relations avec d'autres artistes). Dans le cas des œuvres de Louise Bédard et Lucie Grégoire pour lesquelles Isabelle Poirier a été l'une des nouvelles interprètes, ces créations n'impliquent pas la corporéité dansante de la même manière et cela influençait le processus de recréation. En effet, Isabelle Poirier témoigne que dans *Cartes postales de Chimère* (1996), les demandes techniques et la virtuosité des pas, étaient très importantes à garder telles quelles et cela demandait un grand travail réalisé avec rigueur. Isabelle Poirier a également ajouté que pour ce projet, toute la chorégraphie était écrite avec précision et qu'il y avait énormément de matière gestuelle (les pas) à se remémorer. Ainsi, la première étape de la transmission était très dense et importante. Dans le cas de l'œuvre chorégraphique *Les Choses dernières* (1994) la danse était créée et nourrie à partir d'intentions poétiques et d'états de corps dansant et ils ne pouvaient être détachés de l'action en mouvement chez la danseuse. Cela explique l'enchevêtrement des deux étapes au cours de la transmission.

D'autre part, l'organisation des répétitions pouvait être soutenue par la découpe de l'œuvre en sections. Des sections qui étaient baptisées par un nom marquant et intuitif, simple à se remémorer. Dans les transmissions étudiées, la découpe et le nom des sections étaient les mêmes que ceux utilisés lors de la création pour s'orienter dans l'œuvre. Ainsi, dans la même visée que lors de la création, ces sections aidaient à structurer l'œuvre et à lui donner plusieurs points d'entrées. D'autre part, cette découpe de l'œuvre et les dénominations utilisées pour les qualifier contribuaient à mieux saisir la dramaturgie de l'œuvre. Dans les notations chorégraphiques des Boîtes étudiées, ces sections apparaissent de manière significative, elles ont précédemment été exposées dans la section *4.1.1.1 Apports des composantes*.

Donc, les transmissions étudiées se caractérisaient par une organisation chronologique, puis les répétitions étaient adaptées en fonction de l'œuvre et des nouvelles interprètes. De plus, deux étapes ont été révélées lors de la transmission : la première centrée sur la gestuelle et sa mémorisation, la seconde ciblait des précisions sur l'incarnation du geste chez l'interprète. Mais à l'intérieur de l'ensemble du processus de passation, des outils y étaient également utilisés.

#### 4.2.3 Utilisation des outils de transmission par multicouches

Dans le chapitre du cadre conceptuel, des outils de transmissions favorisant la passation de la matrice ont été décrits. Ils sont généralement issus de la corporéité de la transmettrice, de son discours, mais aussi d'archives, des notes et des vidéos en lien avec l'œuvre. Ces outils ont été repérés dans les Boîtes chorégraphiques et spécifiquement dans les vidéos des enchaînements commentés des œuvres de Lucie Grégoire et Louise Bédard. Ils ont également été traités lors des entretiens semi-dirigés et activés pendant l'expérimentation. Ainsi, j'ai pu constater leur importance dans les passations étudiées.

Les outils de transmission étaient présents tout au long du cheminement des créations. Ils étaient utilisés conjointement afin d'accroître les connaissances sur l'œuvre. Par exemple au cours de l'expérimentation, il m'arrivait d'exprimer le chemin d'un mouvement en amenant une image tout en le démontrant. Dans ce cas, les usages des discours poétique et organisationnel étaient présents et combinés avec la démonstration du mouvement.

Par ailleurs, les outils amenaient une superposition d'informations sensorielles, imagées et corporelles. Il s'agit d'un travail caractérisé par le déploiement de couches de sens sur l'œuvre que je qualifie de travail par multicouches. Précédemment, deux étapes ont été mentionnées lors de la transmission des composantes matricielles. La première étape était en lien avec l'apprentissage et la mémorisation des pas, la seconde affinait les intentions et états du rôle chorégraphique. Ces deux étapes entraînaient l'une après l'autre des couches de sens sur l'œuvre. Ainsi, la notion du temps était à prendre en considération, car l'interprète n'était pas apte à tout recevoir de l'œuvre au même moment. Dès lors, le travail par multicouches visait à respecter une temporalité dans la transmission ; une temporalité au cours de laquelle le matériel chorégraphique pouvait être creusé dans ses subtilités et virtuosités des pas. Mais aussi, cette temporalité favorisait une forme de décantage du travail effectué grâce à des moments de pause pendant ou entre les répétitions.

Je tiens à rappeler que l'organicité des répétitions et la prise en charge dans l'interaction, l'intercorporéité (Bernard, 2001) et l'intersubjectivité (Merleau-Ponty, 1945) rendaient favorable la malléabilité des outils de transmission employés. Grâce à ce cadre, les transmettrices pouvaient adapter l'usage des outils en fonction des besoins de l'interprète. Maintenant je souhaite détailler trois outils de transmission : la démonstration du mouvement, l'apport spécifique du discours métaphorique et la création d'explorations et d'exercices.

#### 4.2.3.1 Alternance entre démonstration de phrasés et précision de positions dans le geste

Dans les deux volets de la cueillette des données, les transmettrices étaient investies par l'ensemble de leur corporéité dans la démonstration et l'explication de la danse auprès des nouvelles interprètes. Les explications et les échanges autour de la partition chorégraphique ont été traités lors de la distinction de deux axes du discours (section 4.1.1.2) l'une vers la motricité du mouvement dansé, l'autre vers des indications sur la sensorialité du geste, ainsi que dans la description des composantes de la matrice (section 4.1.1.1 et 4.1.1.3).

À partir des observations reliées à l'expérimentation et les vidéos des enchaînements commentés des œuvres *Cartes postales de Chimère* (2018,b) de Louise Bédard et *Les Choses dernières* (2018,c) de Lucie Grégoire ; j'ai constaté que la démonstration du mouvement naviguait entre démonstration d'une succession de gestes et par des arrêts sur images afin de détailler plus précisément la forme d'un mouvement.

Ainsi, la démonstration d'une forme arrêtée permet de cibler et de décortiquer la position du corps dans : une intention, un placement ou implication particulière d'une partie du corps, un regard, un ancrage dans les appuis, etc.). Par exemple, dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques étudiées, il est écrit : « les trois interprètes sont assises en position « Catherine Deneuve », jambes croisées, un pied accroché en bas du mollet de l'autre jambe, prêtes pour la section suivante » (Boîte chorégraphique de *Duos pour corps et instruments*, 2018,a, p.42). Dans ce commentaire une position précise est détaillée, par des composantes corporelles indiquant la forme, mais aussi par la mention d'une intention poétique reliant cette position à cette actrice française. Au contraire, la démonstration de gestes successifs permet des indications sur la forme d'un phrasé. Les mouvements sont ainsi reliés sur une durée flexible (en fonction de la section ou sous-section démontrée).

Aussi, je constate dans mes observations que le mouvement démontré dans un phrasé ne pouvait être accompagné que de courts mots (un verbe d'action, une partie du corps, des comptes) ou bien par un discours non verbal (des onomatopées ou des syllabes chantées), mais il ne permettait pas de commentaire plus précis. À l'inverse, je constate que la transmission ne pouvait pas seulement se faire dans le déchiffrage, car sinon elle devenait trop découpée et riche en informations. D'ailleurs, lors de l'expérimentation, la danseuse Léa-Kenza Laurent me demandait régulièrement de démontrer le geste dans son phrasé. De cette manière, j'ai observé qu'elle pouvait nourrir son appropriation de la musicalité du geste, de ses respirations et de mieux comprendre l'organisation globale du passage gestuel démontré. Cela lui permettait également de gagner en fluidité dans la danse. Ainsi, je remarque que tout est un rapport de dosage et d'alternance entre démonstration de gestes dans leurs phrasés et positions précises dans le mouvement, afin d'encourager l'apprentissage chez l'interprète.

Dans la section *4.1.1.2 Les axes privilégiés du discours*, j'ai décrit l'utilisation du discours à travers deux axes privilégiés lors de l'analyse de la quatrième colonne des notations chorégraphiques étudiées. À titre de rappel, le premier axe du discours cherche à enrichir la motricité du rôle chorégraphique et le second axe développe ce qui a trait à la sensorialité du geste. À présent je souhaite spécifier dans l'usage du discours l'apport des images et des métaphores lors des transmissions étudiées.

#### 4.2.3.2 Apport des images

Les outils de transmission analysés amenaient une superposition d'informations sensorielles, imagées et corporelles. Notamment par l'usage d'images et du discours métaphorique, dont ses particularités ont été mise en avant dans la section *2.3.3.1 L'imaginaire et le discours métaphorique*. Ce discours conduit à l'expression d'images qui cherchent à activer une sensorialité chez l'interprète. Pour l'illustrer, au cours de l'entretien semi-dirigé de Lucie Grégoire, la chorégraphe et transmettrice mentionna un exemple d'indication adressée à Isabelle Poirier lors de la passation du rôle : « au

début, ses bras étaient trop légers, donc il a fallu lui dire : imagine que tes bras tirent dans une substance épaisse, ce n'est pas flottant, mais épais, il faut entrer dedans pour le sentir » (Grégoire, entretien du 1/09/2020). Ici, la transmettrice évoquait une image afin d'affiner la qualité du geste. Cette image avait pour but d'engager un imaginaire tactile et kinesthésique chez l'interprète. Ainsi, les images pouvaient être un support d'indication en lien avec l'état corporel telles qu'elles avaient été observées dans l'analyse des Boîtes chorégraphiques.

À ce propos, j'ai distingué deux familles d'images grâce à l'analyse du premier volet de la cueillette des données. Les images répertoriées donnaient un cadre abstrait au mouvement, qu'il soit spécifique sur un élément, une section ou sur l'œuvre dans sa globalité. Ainsi, la première famille d'images s'engageait dans la mise en situation de la danse (le cadre), la seconde se tournait vers la mise en action de l'interprète. Dès lors, la première famille d'images nourrissait le mouvement par une mise situation : image d'époque, image de lieux, image de contexte historique, image de paysage, référence artistique, référence culturelle, référence au quotidien. La deuxième famille d'images enrichissait la mise en action de l'interprète : image d'action, image de personnages, d'animaux, évocation d'un ressenti. Cette liste non exhaustive montre que l'apport d'images au cours du processus de transmission peut stimuler différemment une danse.

Dans le cadre de l'expérimentation, j'utilisais beaucoup d'images qui engageaient dans l'action. Cela s'apparentait pour moi à enrichir le jeu théâtral dans l'action, ou bien à spécifier un ressenti dans le mouvement.

#### 4.2.3.3 Création d'explorations et d'exercices

L'analyse des deux volets de la cueillette des données a montré que les transmettrices créaient des exercices ou bien des explorations dans le but d'approfondir un élément dans la chorégraphie. Cela pouvait être en lien avec la technicité des pas, ou sur les

intentions et états de corps recherchés. Je relie les types d'exercice ou d'exploration aux deux axes employés dans le discours et qui informaient l'interprète sur la motricité du geste et sur sa sensorialité.

Les exercices et les explorations sont deux outils d'apprentissages, mais ils n'ont pas les mêmes portées. Un exercice va permettre de répéter une suite de mouvements définis. Tandis que l'exploration est en lien avec l'improvisation et laisse le danseur libre d'agir à partir d'une consigne. Lors de l'expérimentation, j'ai invité Léa-Kenza Laurent dans un exercice afin de répéter, hors du cadre du rôle chorégraphique, une suite de mouvements pour gagner en fluidité dans la réalisation des pas. Finalement, celui-ci n'a pas été si pertinent à mettre en place. Parce que lors des deux laboratoires de l'expérimentation en studio de danse, la passation était ancrée sur l'apprentissage des mouvements. Puis, ils étaient répétés, affinés, jusqu'à ce qu'une justesse y soit trouvée par rapport au rôle d'origine et afin de conduire Léa-Kenza vers une appropriation de la danse. Ainsi, les répétitions mettaient en scène l'exercice de la danse par section dans des allers-retours entre démonstration-consigne des pas par moi-même et leur réalisation par Léa-Kenza. Cela a également induit un système d'essais-erreurs, dans le but de creuser l'élément technique, moteur, sensoriel ou imagé recherché. En contrepartie, les explorations étaient bien plus stimulantes, car elles engageaient Léa-Kenza Laurent dans une recherche sensible de l'élément travaillé, ce qui l'impliquait dans l'ensemble de sa corporéité et subjectivité.

Dans la notation chorégraphique de la Boîte chorégraphique *Les Choses dernières* (2018,c), plusieurs exercices sont présentés. J'interprète ces exercices telles que des explorations à la lumière de la distinction que j'ai amenée précédemment. En fait, ce sont des pratiques qui sont détaillées afin de ressentir un élément souhaité par la chorégraphe. Par exemple, l'exercice appelé « pushing discussion » (p.114) : « vise à rendre le corps et l'esprit totalement disponibles à toute impulsion (ou à tout vent) venant de l'extérieur et donnée par son partenaire » (*Ibid*). Ou bien, l'exercice pour la

réalisation de la section des spasmes (p.107) cherche à « travailler sa capacité à utiliser différents endroits du corps pour exécuter les spasmes » (*Ibid*). Ces deux exercices donnent des clés dans la réalisation du mouvement qui enrichissent la compréhension des composantes corporelles dans l'œuvre. De plus, les entretiens semi-dirigés avec Lucie Grégoire et Isabelle Poirier, ont signifié la place de ces exercices (transcrits dans la Boîte) jugés fondamentaux au cours du processus de passation du rôle.

Ainsi se termine le partage des résultats de l'étude qui ont pu mettre en avant deux dynamiques (vers l'œuvre d'origine et vers la nouvelle interprète) lors de la transmission de l'œuvre chorégraphique et de ces composantes de la matrice. Les résultats de la recherche ont également pu déployer l'utilisation des outils de transmission à travers les Boîtes chorégraphes et lors d'une transmission en studio de danse ; ainsi qu'un environnement favorable à la transmission de l'œuvre (organisation, étapes, relation dans l'inter). À partir de cela, une discussion sur l'ensemble des éléments traités lors cette recherche va être conduite.

## CHAPITRE V

### DISCUSSION

Les résultats de la recherche ont fait apparaître différents éléments reliés à l'activité de la transmettrice, lors de la passation d'une œuvre chorégraphique de type récréation. Par exemple, la présence d'étapes et d'une organisation sous-jacente ont été observé lors de la transmission de rôle. Aussi, l'analyse des deux volets de la cueillette des données a permis de mieux comprendre l'engagement des composantes de la matrice au cours du processus de passation, en lien avec les outils de transmission analysés. Toutefois, ces résultats ont besoin d'être mis en relief sur l'ensemble de l'étude. Cela sera possible grâce à ce nouveau chapitre de discussion, car tel que rappelle Mongeau (2011) : « la discussion consiste à faire converser nos résultats avec toutes les autres sections de notre mémoire » (p.115). Ainsi, ce chapitre s'engage à approfondir les données analysées et répondre plus précisément à la question de recherche qui porte sur la façon dont la transmettrice active les composantes de la matrice chorégraphique pour la nouvelle interprète.

Dans la première partie de ce chapitre, des éléments de réponses seront amenés sur l'activation des composantes de la matrice chorégraphique lors de la transmission. Puis, en deuxième partie, je souhaiterais aborder des outils et des postures qui valorisent la mémorisation matérielle des composantes de la matrice de l'œuvre. Mais aussi, j'aborderai des limites en lien avec les Boîtes chorégraphiques.

## 5.1 Activer les composantes de la matrice chorégraphique lors de la transmission

Au cours de cette étude, des éléments ont été mis en avant afin d'activer les composantes de la matrice chorégraphique lors de la transmission du rôle à une nouvelle interprète, lors d'un projet de reprise de type récréation. Ces éléments sont tout d'abord la remémoration de l'œuvre à travers des traces visibles et invisibles. Ensuite, il y a l'encadrement du processus de transmission à valoriser de manière à créer une relation d'échange entre la transmettrice et la nouvelle interprète. Puis, il y a la présence d'outils de transmission, utilisés avec variété et donnant de multiples couches de sens au rôle chorégraphique d'origine. Mais ce n'est pas tout, il y a également le lien avec les particularités de l'œuvre et l'influence de la corporéité de la transmettrice lors de la passation. Enfin, le but recherché parmi tous ces éléments invoqués lors de la transmission de l'œuvre et empreinte de la matrice chorégraphique est de conduire la nouvelle interprète vers l'appropriation du rôle.

### 5.1.1 Les mémoires matérielles et immatérielles : supports de la transmission

Afin de transmettre le rôle chorégraphique en activant les composantes de la matrice, la transmettrice a dans un premier lieu besoin de supports. Ces supports doivent informer sur la double réalité reliée au corps dansant dans l'œuvre, c'est-à-dire d'un point de vue poïétique (le corps en train de danser) et esthétique (le corps contemplé) tel que le nomme Guisgand (2012).

Des traces permettent la remémoration du corps dansant dans ses deux réalités. Grâce à l'analyse des deux volets de la cueillette des données, on observe que des éléments reliés à l'esthétique s'orientent vers la mémoire matérielle de l'œuvre, c'est-à-dire dans les traces visibles. Par cela, j'intègre les éléments qui exposent l'œuvre de manière achevée, c'est-à-dire la captation vidéo de l'œuvre, les costumes, décors, accessoires. En cela, les Boîtes chorégraphiques amènent une archive esthétique sur l'œuvre et donc

sur le corps dansant des interprètes, car elles intègrent ces différents éléments. Mais, les Boîtes chorégraphiques analysées ont également inclus des éléments reliés à la poïétique grâce aux vidéos des enchaînements commentés. De plus, des éléments poïétiques se trouvent dans la quatrième colonne des notations chorégraphiques par les *directives* (p.18 à 129, 2018,b) pour la notation de *Cartes postales de Chimère* ; les *intentions/états/moyens* (p.48 à 122, 2018,c) pour *Les Choses dernières* , ou encore les *consignes* (p. 32 à 79, 2018,c) dans la notation de *Duos pour corps et instruments*. En effet, la notation chorégraphique et les enchaînements commentés intègrent des informations sur la manière de réaliser la danse en décortiquant son contenu. Ainsi, ce point de vue sur l'œuvre permet d'aborder la dimension poïétique de l'*intra* (Martin, 2012) par un regard sur l'œuvre travaillé in situ.

Je souhaiterais ajouter sur la réalité poïétique de l'œuvre que celle-ci est généralement reliée aux subjectivités et corporéités des personnes présentes tout au long du processus de création, j'inclus ici la chorégraphe et les interprètes. Car la réalité poïétique se dresse au cours du travail chorégraphique, c'est-à-dire dans l'*intra* Martin (2012), mais également dans l'*inter*, par l'intercorporéité (Bernard, 2001). Ainsi les éléments poïétiques perdurent dans la mémoire des chorégraphes et interprètes. Cette mémoire est à la fois subjective, corporelle et sensorielle. Dans cette étude, elle est nommée immatérielle et donc présente dans les traces dites invisibles de l'œuvre. Pourtant, de telles informations poïétiques peuvent apparaître dans des traces visibles. Les Boîtes chorégraphes en sont un exemple, mais d'autres archives telles que le carnet de notes de la chorégraphe ou de l'interprète d'origine permettent aussi leur exposition. Ces notes sont en lien avec les composantes de la matrice chorégraphique et regroupent des informations reliées aux savoirs poétiques, sensibles, imaginaires et méthodologiques sur l'œuvre.

Ainsi, la double réalité esthétique et poïétique de l'œuvre ne sera pas accessible par les mêmes traces visibles ou invisibles et même si elles le sont, les transmettrices ont un

avantage à les mettre en dialogue afin d'accroître les connaissances sur l'œuvre. Mais aussi, cela permet de favoriser la remémoration des éléments de l'œuvre d'origine, car pour rappel : dans le cadre d'une recréation ce sont les éléments de l'œuvre d'origine qui sont à transmettre à l'inverse d'une interprétation subjective effectuée par les transmettrices.

Ensuite, j'ai observé que la mise en relation des traces reliées à l'œuvre fait partie de l'activité de remémoration, elle précède l'étape de la transmission. Cette première étape permet d'accumuler des précisions sur la chorégraphie, d'abord dans la remémoration corporelle de la partition chorégraphique afin d'assurer une démonstration claire, ensuite dans le discours, afin d'assurer la traduction de la partition. Cela permet de détailler avec rigueur le rôle chorégraphique dans sa motricité et dans ses sensorialités. Pour ma part, j'ai développé un lexique de mots auquel je pouvais me référer lors de la transmission afin d'apporter plusieurs visions sur une même section de mouvement. Ce détail par le discours était à la fois d'ordre poétique, sensible et imagé, mais aussi en lien avec les quatre facteurs dynamiques du mouvement (espace, temps, poids, flux) développés par Laban (1994). J'ajoute que pour les transmettrices avec lesquelles je me suis entretenue, ce temps alloué à la remémoration des chorégraphies était considéré comme une analyse de l'œuvre faite à partir de divers supports visibles et invisibles qu'elles possédaient. Le terme analyse semble provenir du fait que cette étape allait dans l'analyse motrice et l'analyse esthétique de l'œuvre. À présent, je vais traiter du cadre propice à la transmission des composantes de la matrice.

### 5.1.2 Transmettre la matrice chorégraphique

Dans le chapitre du cadre conceptuel, trois actions reliées à la passation ont été relevées : la traduction du rôle chorégraphique, la réinvention d'une part de la matrice et l'appropriation du rôle chez la nouvelle interprète. L'appropriation du rôle était recherchée par les transmettrices. Elle en constituait le but de la transmission par l'activation des composantes de la matrice chorégraphique. Ainsi, elle sera traitée dans

la section 5.1.4 de ce chapitre. Mais présentement, ce sont les deux autres actions qui attirent l'attention.

La traduction des éléments de l'œuvre était une préoccupation centrale pour les transmettrices présentes dans cette étude, car cette action favorisait l'appropriation du rôle chez la nouvelle interprète. Ainsi, les transmettrices déployaient la chorégraphie sur la manière de la réaliser, ainsi qu'en amenant les intentions poétiques, états de corps dansant et composantes corporelles de l'œuvre. Si les intentions poétiques ou les états de corps exprimés par des images ne permettaient pas de faire ressentir la sensorialité recherchée ; ils étaient traduits, ciblés et expliqués plutôt qu'être réinventés par de nouvelles images. Pour les transmettrices, la réinvention de la matrice était propre à la nouvelle interprète dans la création de sa sous-partition. Pour rappel, le terme sous-partition provient de Sermon (2016) qui montre que dans le cadre de la création d'une partition chorégraphique, une sous-partition est créée par l'interprète afin de lui donner un sens plus personnel. Ainsi, les transmettrices ne cherchaient pas à connaître cette sous-partition, car elle considérait que cela appartenait à l'intimité des nouvelles interprètes.

Donc, la réinvention d'une part des composantes de la matrice chorégraphique par l'expression de nouvelles images n'a pas été très observée dans les deux volets de la cueillette des données. Cela semble en lien avec la dynamique observée chez les transmettrices qui mettaient en avant l'œuvre d'origine, car ce sont des reprises de type recréation. Ainsi, les transmissions se basaient sur l'œuvre d'origine (non une interprétation).

De ce fait, les transmettrices favorisaient l'adaptation du contenu de l'œuvre dans ces demandes corporelles. Par exemple, Isabelle Poirier a témoigné de petites adaptations réalisées lors de la recréation des œuvres chorégraphiques auxquelles elle a participé. Par exemple, certains mouvements créés dans et pour la corporéité de Lucie Grégoire

n'étaient pas adaptés à la corporéité d'Isabelle Poirier, « on a des corps complètement différents, il y a des mouvements, j'étais incapable de les faire » témoigne Isabelle Poirier lors de l'entretien (réalisé le 3/06/2020). Ainsi, de légères adaptations ont été faites, mais cela n'entachait pas l'œuvre d'origine. Notamment dans le mouvement de « l'araignée », Isabelle Poirier et Lucie Grégoire ont adapté le mouvement pour Isabelle Poirier.

D'autre part, l'activité prédominante lors des processus étudiés au cours des deux volets de la cueillette des données était de traduire les éléments de l'œuvre pour la nouvelle interprète. La traduction était favorisée par la création d'un environnement de partage dans l'inter : intercorporéité (Bernard, 2001), intersubjectivité (Merleau-Ponty, 1945) et interaction. Une prise en charge dans l'écoute des besoins des interprètes, par l'adaptation entre autres des sessions de travail pour mieux aborder les demandes physiques des rôles recréés. Aussi, les besoins relatifs à l'apprentissage du rôle par la nouvelle interprète pouvaient être visibles à travers sa démonstration de la danse. Par exemple, au cours de l'expérimentation, je pouvais voir des éléments à retravailler lorsque j'observais Léa-Kenza Laurent dans la danse. Ainsi, mon regard sensible du fait d'avoir chorégraphié et dansé ce rôle me permettait d'identifier des lacunes chez Léa-Kenza. Je pouvais également m'appuyer sur mon travail réalisé en amont de la transmission pour rebondir et apporter plusieurs points de vue sur des éléments (corporels ou sensoriels) au cours de la passation.

Lors du chapitre des résultats (section 4.1), j'ai évoqué une distanciation des postures de la transmettrice en tant que chorégraphe ou chorégraphe et interprète de l'œuvre recréé, afin d'opérer à une passation des éléments de l'œuvre d'origine. Cette observation est en lien avec la triangulation des relations lors de la passation de rôle (Launay, 2007, p.73). Cela valorise l'émancipation du chorégraphe à travers les personnes qui ont chorégraphié ou interprété l'œuvre. Ainsi, j'ai constaté que cette émancipation de la danseuse sur sa danse (Launay, 2007, *Ibid*) était mise en avant lors

des entretiens semi-dirigés avec les chorégraphes et interprètes des œuvres solistes : *Les Choses dernières* (1994) et *Cartes postales de Chimère* (1996). En effet, Lucie Grégoire et Louise Bédard souhaitaient voir Isabelle Poirier, ou les autres nouvelles interprètes de ces œuvres s'approprier les rôles. Par exemple, Isabelle Poirier exprime qu'il n'était pas question de devenir une « mini Louise » (entretien du 3/06/2020) lors de la recréation de *Cartes postales de Chimère* (2015). Elle mentionne que la chorégraphe avait choisi ces nouvelles interprètes, dont Isabelle Poirier pour qu'elles puissent aller « dans d'autres endroits » (entretien du 3/06/2020) à travers l'écriture de cette œuvre. Ainsi, l'émancipation du chorégraphique était présente dans le but d'ouvrir l'œuvre à une nouvelle interprète.

De cela, je constate une franchise, un don de l'œuvre à la nouvelle interprète : « cela a été un véritable don et un grand bonheur à lui donner et de voir la pièce revivre, se recréer, avec ce personnage qui avait été si fort pour moi » exprime Lucie Grégoire lors de l'entretien semi-dirigé (réalisé le 1/09/2020). Le don de l'œuvre était présent d'après mes observations dans l'activité de la transmettrice à travers l'ensemble de sa corporéité et subjectivité. En lien, ce don était accompagné par l'expérience passée de la transmettrice dans l'œuvre. Ainsi, l'émancipation du chorégraphique allait également dans le partage de l'expérience, des choix et des manières de procéder dans la réalisation de la danse. Par exemple, j'ai observé des commentaires en lien avec la manière dont Louise Bédard réalisait le mouvement (dans la posture ou dans le geste) lors des enchaînements commentés en compagnie d'Isabelle Poirier.

Par ailleurs, je constate que l'accompagnement de l'interprète dans ces besoins (au niveau de la technique et de l'interprétation) était valorisé par le don de l'œuvre lors de sa reprise de type recréation. Mais encore, l'écoute des besoins de l'interprète se réalisait par l'échange, le dialogue, mais aussi dans une écoute sensible de tous les éléments non verbaux (bruits, sons) qui pouvaient surgir durant le processus de passation. À ce propos, se référer à la section 4.2.1 *Prise en charge dans l'inter* dans

le chapitre des résultats. En lien, j'ajoute que lors de l'expérimentation, j'ai tenté d'observer ce qui pouvait relever du non-dit, car Louise Bédard avait mentionné lors de l'entretien que le non-dit nourrissait et interpellait les danseuses. Elle témoigne : « en danse on travaille beaucoup avec le non-dit et cela nous sert, pas pour s'esquiver, mais parce que cela nous interpelle » (Bédard, entretien du 4/06/2020). J'interprète ces éléments non-dits par des expressions réalisées par d'autres sens que par la voix (éléments non verbaux et les discours). Mais également dans le fait de ne pas exprimer une information. Je relie le non-dit dans le cadre de l'entretien semi-dirigé avec Louise Bédard, aux éléments personnels sur le rôle chorégraphique qu'elle livrait parcimonieusement aux nouvelles interprètes. Elle était consciente de ne pas tout dévoiler de l'œuvre, afin d'encourager les danseuses à chercher en elle les liens et les intentions des personnages féminins traversés au cours de l'œuvre. En somme, le non-dit participait à leur appropriation du rôle par leur engagement corporel et subjectif dans la recherche de sens et d'intentions.

En liaison avec l'écoute globale, il existe un concept qui génère une écoute par l'ensemble des sens. Ce concept se nomme l'écoute multi-sensorielle, il a entre autres été développé par Dupuy (1992) et Després (2000). Je souhaite faire des liens sur ce nouveau concept, présent sans le nommer, au cours de la passation des rôles chorégraphiques étudiés.

Després définit l'écoute comme « une mise en éveil de l'ensemble des sens, une vigilance sensorielle, une attention particulière de l'être-avec-le-monde, faisant advenir un corps "conscient" » (p.46). Ainsi l'écoute permet à la danseuse d'être présente à l'instant, dans son corps et attentive à ce qui l'entoure grâce à l'éveil de tous ses sens. Mais quels sont ces sens investis dans l'écoute chez le danseur ? Dupuy informe que « le danseur se sert bien sûr de son appareil auditif, mais il se sert aussi de tout son corps et d'autres sens : la vue et le toucher » (p.32). Després ajoute que les sens proprioceptifs sont également aux aguets lors de l'écoute. Pour elle :

La modalité sensorielle de l'écoute apparaît comme un croisement sensoriel du sens de la vue et du sens kinesthésique. La sensibilité kinesthésique intérieure échange avec l'extérieur, et le corps accentue autant ses capacités d'être sculpteur que d'être sculpté. (p.51)

Par cela, Després met en valeur la relation du sens kinesthésique avec la vue lors de l'écoute. Cette relation permet à la fois de valoriser celui qui transmet (le sculpteur) et celui qui apprend (le sculpté). Pour finir, Dupuy ajoute que « l'écoute, pour le danseur, est un lieu et un instant, un lien entre ce lieu et cet instant, entre l'espace et le temps » (p.35). Ainsi, la danseuse et la transmettrice écoutent par les sens (intérieur et extérieur) et conscientisent leur présence dans l'espace et le temps. Cette écoute multi-sensorielle a donc été mise en œuvre lors des deux volets de la cueillette des données. Isabelle Poirier témoigne indirectement de l'activité d'écoute multi-sensorielle lorsqu'elle observait les chorégraphes Louise Bédard et Lucie Grégoire. Elle était dans une présence à l'affût du moindre détail perceptible à travers l'écoute de l'ensemble de leurs corporéités. D'ailleurs, je constate qu'au cours de l'expérimentation, mon ouverture aux besoins de Léa-Kenza Laurent était valorisée par l'écoute multi-sensorielle que j'engageais sur le moment présent pendant la passation.

En somme, les transmettrices activaient les composantes de la matrice chorégraphique par la traduction des éléments de l'œuvre, dans une prise en charge dans l'inter et l'écoute multi-sensorielle qui prenaient en considération les capacités physiques et d'assimilation des danseuses. Ensuite, à l'intérieur de ce cadre, les transmettrices développaient des outils de transmission propres au processus de recréation en cours.

### 5.1.3 Développer des outils de transmissions

Lors des deux volets de la cueillette des données, les outils de transmission trouvaient leurs sources de deux manières, c'est-à-dire à travers la subjectivité et la corporéité de la transmettrice, ou bien à partir des supports matériels tels que la captation vidéo de l'œuvre, des photos, notes et schémas. De plus, le croisement des outils favorisait la

superposition d'informations sensorielles, imagées et corporelles. Cela alimentait un travail où des couches de sens sur l'œuvre pouvaient être creusées au fur et à mesure de la passation.

Par ailleurs, l'utilisation des outils de transmission était influencée par les deux étapes relevées au cours de la passation : la première vers la gestuelle et la mémorisation des pas, la seconde précisait l'incarnation du geste chez l'interprète. En lien avec la première étape de la passation, la chorégraphie était démontrée par la transmettrice<sup>10</sup>. La démonstration était précieuse, car elle provoquait une « résonance motrice » (p.56, Harbonnier et Barbier, 2014) chez l'interprète, c'est-à-dire une résonance biologique d'un sujet affecté corporellement par l'observation du mouvement chez l'autre. Mais aussi, la démonstration des pas entraînait une écoute multi-sensorielle chez l'interprète. Ainsi, l'ensemble de ses sens étaient actifs pendant l'observation de la danse, et la démonstration de la section était enrichie par l'explication de composantes corporelles.

Lors de la deuxième étape, les intentions poétiques et les états de corps du rôle pouvaient être creusés. Ainsi, les intentions et qualités du mouvement étaient affinées par l'utilisation des quatre formes du discours (analytique, poétique, organisationnel et métalangage) identifiées par Vellet (2006) et plus particulièrement par les fonctions organisationnelle et poétique. De plus, au cours de cette étape, l'usage des discours en direction du développement et de l'explication de la sensorialité du geste était propice. Il pouvait apporter une indication sur le rôle par l'expression d'une émotion, une sensation, une image. D'ailleurs, deux catégories d'images ont été observées. La première donnait un cadre, une situation à la danse. La seconde permettait de nourrir la mise en action de l'interprète. Cela dégage une pluralité d'accès aux images

---

<sup>10</sup> Dans le cas de la recréation de *Duos pour corps et instruments* (2014) ce sont Sophie Corriveau et AnneBruce Falconer qui transmettaient corporellement l'œuvre aux trois nouvelles interprètes.

abstraites, fictives et à l'imaginaire. D'autre part, au cours de la deuxième étape, la démonstration de la danse et l'usage d'exercices ou d'explorations, restaient tout indiqués pour valoriser la passation des éléments poétiques, sensibles et imaginaires. Ainsi, l'ensemble de ces outils permettaient d'activer une sensorialité chez l'interprète.

#### 5.1.3.1 Activation d'une sensorialité

Les outils de transmission permettaient de développer et de détailler le mouvement sur la manière de le réaliser. Mais aussi, ils valorisaient la création d'une sensorialité chez l'interprète qui était active pendant la transmission. En effet, elle interagissait avec la transmettrice et était dans une écoute multi-sensorielle de ce qu'il se passait lors des répétitions. Cette dynamique était importante à cultiver, car les transmettrices avaient besoin d'impliquer l'interprète afin de lui permettre de s'approprier le rôle. J'indique par cela que le déploiement d'une sensorialité provenait des consignes de la transmettrice, mais était activée et vécue par l'interprète.

La forme de ces consignes pouvait être variée. Par exemple, elles étaient communiquées par l'apport d'une image ou d'une sensation. Mais aussi, elles étaient présentes dans le but d'amener un environnement au mouvement, un cadre fictif ou bien une intention poétique dont la quête et le but nourrissaient l'action de la danseuse. De plus, les sensations éveillées par ce discours imaginaire et abstrait engageaient l'émergence d'états de corps dansant chez l'interprète. Je constate que cela était recherché à travers la quatrième colonne des notations chorégraphiques. Tout particulièrement dans la Boîte sur l'œuvre de Lucie Grégoire, où de nombreuses indications de sensations étaient formulées. Par exemple dans un même commentaire : « sensation de fragilité. Sensation de marcher sur des pierres plates dans l'eau pour traverser la rivière. Sentir le poids de l'eau qu'on porte dans le corps et les pas » (2018,c, p.121).

Aussi, les états de corps dansant avaient la possibilité d'apparaître par la mention de composantes corporelles, car l'ensemble des composantes de la matrice chorégraphique fonctionnent par entrecroisement. Je fais le lien avec le schéma des composantes de la matrice par les observables de l'OAM, Guisgand et Pavis (voir Annexe B). Grâce au diagramme de Venn, on peut mesurer l'ampleur de cet entrecroisement au sein des composantes de la matrice chorégraphique.

Mais encore, les consignes activant une sensorialité étaient également travaillées par une exploration guidée ou un exercice à la manière du travail de Lucie Grégoire. Ses formes d'explorations du mouvement permettaient à la fois d'accéder à la corporéité et à la sensorialité du geste. Par exemple, dans l'exercice du « pushing discussion » (2018,c, p.114) développé par Lucie Grégoire. Ils permettaient également d'affiner la qualité du mouvement dans son intention ou son état de corps dansant. Par cela, je ramène à ma propre expérience au cours de l'expérimentation, dont les explorations étaient envisagées comme moyens d'affiner la sensorialité du mouvement.

En outre, j'ajoute que l'exploration est en lien avec l'improvisation, car lors d'une exploration, l'interprète improvise à partir de la consigne. Cependant cette improvisation n'était pas présente dans le but de s'approcher du processus de création tel qu'il a été mentionné dans le chapitre du cadre conceptuel (2.3.4 *L'improvisation*). Au contraire, l'exploration ou improvisation étaient présentes pour approfondir un élément de l'œuvre achevée.

Au-delà d'émettre une consigne pour le déploiement d'une sensorialité chez l'interprète, elle pouvait provenir de l'environnement scénique ou musical de l'œuvre. En effet, l'ensemble des éléments qui composent l'œuvre (scénographie, costume, décor, musique, etc.) était des sources de poésie et de sensorialité afin d'incarner le rôle chorégraphique. Par exemple, dans l'œuvre de Louise Bédard, les costumes (jupe, chapeau) amenaient des éléments de poésie dans la création. Mais aussi, le fait de les

porter par l'interprète engageait une sensorialité toute particulière. La chorégraphe exprime sur le chapeau, nommé la cabane : « quand tu mets la cabane sur ta tête, déjà tu es ailleurs. Il y a plein de choses qui se passent » (entretien réalisé le 4/06/2020). Lorsque ce costume était porté dans la danse, tout un univers poétique, sensible et sensoriel était cultivé. D'ailleurs, la chorégraphe mettait cette recherche dans « l'ultra sensibilité » à travers tous les éléments dont était composée l'œuvre et qui pouvait valoriser l'appropriation de rôle chez les nouvelles interprètes.

Enfin, je souhaite souligner que toute la sensorialité des rôles chorégraphiques qui était développée et nourrie au cours des processus de transmission était en lien avec les savoirs corporels de l'œuvre : motricité du geste et composantes corporelles. En effet, la sensorialité était cultivée dans la corporéité du rôle chorégraphique et à travers ces demandes techniques, de coordination, dans un rapport à l'espace et à l'autre (voir Annexe C). Aussi, le travail de la transmettrice consistait entre autres à traduire la corporéité du rôle dans la corporéité de la nouvelle interprète. Ainsi, la première étape engagée lors de la transmission était dans la mémorisation de ces composantes. Par ailleurs, l'un des deux axes privilégiés par le discours tend vers le développement et l'explication de la motricité de rôle. Ensuite, je souhaite ajouter que la quatrième colonne des notations chorégraphiques étudiées était très détaillée en ce qui concerne la motricité du rôle. Cela expose l'importance de ces types d'indications sur le mouvement à travers la partition de l'œuvre. À présent, les liens entre les particularités des œuvres et leur processus de transmission vont être développés.

#### 5.1.3.2 Lien entre les particularités de l'œuvre, sa passation et la corporéité de la transmettrice

Le premier lien a été réalisé au cours du premier volet de la cueillette des données. En effet, chaque œuvre étudiée dans les trois Boîtes chorégraphiques dégagait des composantes matricielles singulières. Par conséquent la manière de transmettre ses composantes au cours du processus de passation était impactée par l'œuvre elle-même.

Cet impact était d'autant plus visible par l'utilisation des outils de transmission qui variaient selon les particularités de l'œuvre. Par exemple, Lucie Grégoire utilisait des exercices au cours de la passation, mais cela était moins présent lors de la recréation de *Duos pour corps et instruments* (2014) ou bien de *Cartes postales de Chimère* (2015).

Grâce aux entretiens semi-dirigés, j'ai pu mesurer ce phénomène de lien entre l'œuvre d'origine et la manière de conduire le processus de transmission. Par exemple, Isabelle Poirier en tant qu'interprète des recréations des œuvres de Lucie Grégoire et Louise Bédard a exprimé : « chez Louise ce sont les tâches qui vont faire que tu vas ressentir telle chose. Chez Lucie, ce sont les exercices qui vont permettre les transformations on va devenir la chamane, un dragon, puis un autre personnage » (entretien du 3/06/2020).

Isabelle Poirier différencie le travail par tâche, de celui des exercices de Lucie Grégoire. Les tâches ramenaient à la succession du mouvement défini et porté par des verbes d'action (entretien du 3/06/2020). Les exercices quant à eux exprimaient chez Isabelle Poirier, une manière d'aborder le mouvement par son exploration à partir de consignes précises. Ainsi Isabelle Poirier, expose les manières opposées d'intégrer les intentions poétiques et les états de corps dansant dans ces deux œuvres chorégraphiques. Dans *Cartes postales de Chimère* (1996) de Louise Bédard, les mouvements se concentrent sur la manière de les réaliser (surtout dans un premier temps) dans les relations à l'espace, au poids, au temps et au flux. La réalisation de ces actions corporelles virtuoses déclenche les émotions et le sensible. Tandis que pour dans l'œuvre *Les Choses dernières* (1994) de Lucie Grégoire, ce sont les intentions poétiques et les états qui sont les moteurs ou bien les créateurs du mouvement. Dans ces cas de figure, la réalisation de la transmission de ces œuvres ne pouvait être semblable, ainsi que dans l'utilisation des outils de transmission. À cela, Isabelle Poirier mentionne l'usage d'exercices (voir section 4.4.3.3) pour la recréation de l'œuvre *Les Choses dernières* (2016). De tels exercices n'étaient pas présents pour la recréation de l'œuvre de Louise Bédard en 2015, car l'œuvre ne comportait pas les mêmes exigences

d'apprentissage. En effet, l'œuvre de Louise Bédard impliquait l'interprète dans une réalisation minutieuse de la partition chorégraphique travaillée par la répétition du geste.

Pour la recreation de *Duos pour corps et instruments* (2003), le cadre de cette œuvre était très différent des deux autres œuvres étudiées. En effet, ce n'est pas une œuvre soliste chorégraphiée et dansée par la même personne. Ainsi, les enjeux de sa transmission différaient en lien avec la matrice de cette œuvre. Danièle Desnoyers indique au cours de l'entretien (réalisé le 25/06/2020) que l'œuvre était inspirée par la relation et l'énergie des trois interprètes<sup>11</sup>. De plus, elle témoigne : « tout le travail physique a été généré par le travail sonore : la position des jambes, la position assise, le port des souliers à talons hauts qui était exigé pour monter les jambes » (entretien réalisé le 25/06/2020). La physicalité de l'œuvre était engendrée par un dispositif où un appareillage similaire à celui d'une guitare électrique était attaché au mollet de l'interprète et connecté à une station sonore. Lors du processus de recreation, les interprètes ont dû se familiariser avec ce dispositif (par des explorations) et être d'une grande vigilance dans leurs mouvements qui devenaient des amplificateurs sonores. Ensuite, la relation entre les trois interprètes s'est basée sur « l'énergie entre pratiquement trois générations de femmes » (Danièle Desnoyers, entretien du 25/06/2020), ainsi que sur la « complexité relationnelle » que cela pouvait engendrer. Danièle Desnoyers a également exprimé que ces inspirations ne dégageaient pas tant une poésie, mais plutôt des « tempéraments » dans cette œuvre chorégraphique.

Malgré le lien particulier entre ces œuvres et leurs processus de transmission, les deux étapes mentionnées précédemment étaient présentes (la première engagée vers

---

<sup>11</sup> Les trois interprètes de la création de *Duos pour corps et instruments* (2003) sont Sophie Corriveau, AnneBruce Falconer et Siônéd Watkins.

l'apprentissage et la mémorisation des pas, la seconde ancrée dans des précisions et le déploiement de la sensorialité des mouvements dans l'œuvre). Mais aussi, le cadre de la prise en charge de l'interprète dans l'inter et l'écoute multi-sensorielle restaient présents et cultivés lors des transmissions des deux volets de la cueillette des données.

Enfin, deux autres liens observés lors des deux volets proviennent des actrices de la transmission, c'est-à-dire la transmettrice et l'interprète. Tout d'abord la transmettrice créait des outils témoignant de sa compréhension de l'œuvre. Par exemple, lors de l'expérimentation, j'ai annoté l'œuvre en amont de la transmission à partir de mon analyse de cette pièce. En outre, les outils de transmission utilisés lors de la passation étaient engagés à partir de ma corporéité et ma subjectivité. Dès lors, mes propres choix en tant que transmettrice pouvaient être réalisés. Ces choix étaient en lien avec les besoins des nouvelles interprètes, mais aussi ils provenaient de mes postures de chorégraphe et d'interprète afin de valoriser la transmission sensible et corporelle du rôle chez Léa-Kenza Laurent.

Ainsi, je constate dans les deux volets de la cueillette des données que la façon dont la transmettrice traduisait par le corps et dans le discours la danse était empreinte par ses expériences antérieures, ses influences, ses capacités physiques, sa subjectivité et son vécu. L'influence de la corporéité et de la subjectivité de la transmettrice était donc présente. Elle était également visible dans la manière d'être et de travailler au quotidien. Pour l'illustrer, Isabelle Poirier témoigne que dans le cadre du travail avec Louise Bédard lors de la recréation de l'œuvre *Cartes postales de Chimère* (2015) qu'il y avait toujours un roulement intense de mouvement ainsi qu'une frénésie dans le travail lors de l'apprentissage de l'œuvre. Elle dit :

On avait une urgence à apprendre et Louise fonctionne beaucoup là-dessus. Dans cette vitesse. Et de nous tenir dans une urgence. C'est son urgence, Louise est quelqu'un qui marche presque sur la pointe des pieds,

elle est très très rapide. Puis nous étions pressées. Il y avait énormément de matériel à se rappeler (entretien réalisé le 3/06/2020).

Cette manière dynamique d'entreprendre la transmission, mais également l'œuvre était propre à la chorégraphe. Cela influençait inévitablement l'activité de passation (en plus des contraintes de temps présentes au cours de l'apprentissage de cette œuvre). De plus, Isabelle Poirier témoigne qu'elle devait trouver le mouvement à la Louise (entretien du 3/06/2020). Les caractéristiques du mouvement chez Louise Bédard dans l'œuvre *Cartes postales de Chimère* (1996) sont par exemple : des micro-suspensions réalisées en permanence dans la danse, des inspirations et des tenues du mouvement avec toujours un léger affaissement (des mains ou bien du bassin), une virtuosité et richesse dans l'écriture précise de la chorégraphie. La dynamique est soutenue, il y a un feu roulant de mouvement qui s'enchaîne tout au long de l'œuvre. Ces caractéristiques du mouvement sont visibles à travers la notation chorégraphique de la Boîte chorégraphique, l'entrevue vidéo avec la chorégraphe et dans les enchaînements commentés en compagnie d'Isabelle Poirier.

Lors de la recréation de *Les Choses dernières* (2016), la transmission était aussi influencée par l'œuvre d'origine et la corporéité et subjectivité de la chorégraphe. Isabelle Poirier témoigne lors de l'entretien semi-dirigé (réalisé le 3/06/2020) avoir eu besoin de s'oublier dans ce projet, pour arriver à incarner les états du personnage d'Anna Blume dans l'œuvre chorégraphique. Cela lui demandait un fort travail intérieur, aidé par l'accompagnement de Lucie Grégoire (démonstration, création d'exercice et dans le discours relié à la motricité et à la sensorialité).

Pour finir, l'interprète influençait également le processus de transmission par sa capacité d'appropriation du rôle et de ses besoins pour y parvenir ; des besoins relevés dans la précédente section (5.1.2 *Transmettre la matrice chorégraphique*). Ainsi, je vais maintenant traiter du but dans l'activation des composantes de la matrice lors du processus de transmission, c'est-à-dire l'appropriation du rôle par l'interprète.

#### 5.1.4 But dans l'activation de la matrice

Lors de la problématique de cette étude (Chapitre 1), j'ai mentionné l'épanouissement de l'interprète dans le rôle repris. Maintenant, je souhaite amener certaines nuances et précisions. En effet, un terme pertinent dans le cadre de la recreation est l'appropriation du rôle chorégraphique.

Les rôles chorégraphiques étaient interprétés dans le sens d'être vécus et incarnés par les danseuses, non pas dans le sens où elles apportaient leur propre interprétation du rôle ; ce qui aurait pu entraîner des modifications par rapport à l'œuvre d'origine. Au contraire, l'enjeu des recreations résidait dans la reprise à l'identique de l'œuvre où seulement des modulations mineures étaient permises. D'ailleurs, Louise Bédard a évoqué lors de son entretien semi-dirigé que pour elle « la liberté au niveau de l'interprétation venait justement de s'en tenir à la tâche. La tâche qui est de danser cette partition avec tous les détails » (entretien du 4/06/2020). La liberté dans l'interprétation du rôle provenait par l'accomplissement avec rigueur des pas.

Dans les deux volets de la cueillette des données, les transmettrices avaient mis en place tous les éléments développés plus haut, c'est-à-dire la remémoration du rôle par les supports matériels et immatériels, la mise en place d'une relation dans l'inter et l'écoute multi-sensorielle ainsi que la création et le croisement d'outils de transmission, dans le but de valoriser l'appropriation du rôle chez les nouvelles interprètes. Cette appropriation était souhaitée pour que les interprètes puissent pleinement incarner les rôles chorégraphiques. À titre de rappel, l'appropriation est la troisième action reliée à la passation matricielle du rôle chorégraphique défini dans le cadre conceptuel (2.4 *Passation (matricielle) de l'œuvre : la relation du transmetteur à l'interprète*).

L'appropriation des rôles venait en impliquant les interprètes dans la création de leur sous-partition, c'est-à-dire la partition de l'interprète selon Sermon (2016). Sans le nommer ainsi, les transmettrices en ont parlé dans leurs entretiens. Elles voulaient que

les interprètes trouvent leurs propres chemins dans les pièces. Par cela, les transmettrices encourageaient l'autonomie des interprètes, à travers les différents éléments qui les accompagnaient dans l'œuvre (costumes, décors, objets, musique, lecture du livre). Mais également en valorisant leur aisance à parcourir l'œuvre à partir de leur propre subjectivité.

L'autonomie des interprètes était encouragée par le biais de ne pas tout donner sur l'œuvre. De manière indirecte, les transmettrices choisissaient de ne pas tout exposer surtout en ce qui a trait aux intentions poétiques. Louise Bédard (entretien du 4/06/2020) exprime :

Moi, il y avait plein de choses qui se passaient quand je dansais avec la cabane sur ma tête. Ce moment-là ne dure pas longtemps. C'était à elles de trouver : qu'est-ce que cela représentait ? Au niveau de cette poésie, puis comment faire voyager ce qu'elles avaient ? Je leur disais souvent : « c'est le mouvement qui va vous dicter les émotions, vous nourrir, éveiller votre sensibilité, voir comment capter les éléments ». Cette ultra sensibilité là, à laquelle il faut toujours être présente que ce soit par rapport à la musique ou par rapport à comment elles se présentent au public sur les deux côtés, c'est super important.

La chorégraphe révèle qu'une part de la poésie dans l'œuvre devait provenir des interprètes : à partir de l'accomplissement avec rigueur de la danse, ainsi que dans une relation sensible à la musique et avec les éléments du décor. Cela poussait l'interprète à s'impliquer dans le mouvement et à l'habiter pleinement au cours de sa réalisation. À ce propos, les chorégraphes Louise Bédard et Lucie Grégoire ont mentionné lors de leurs entretiens semi-dirigés qu'elles souhaitaient voir les nouvelles interprètes s'engager par leurs propres chemins dans l'œuvre et à travers leur propre poésie. Pour que cela puisse se réaliser, les transmettrices laissaient les interprètes dans la création de leurs propres images et histoires dans l'œuvre. Lors des passations, les transmettrices indiquaient des images ou des éléments abstraits dans le but d'éveiller une sensorialité du mouvement. Par la suite, ces images ou abstractions pouvaient être

adaptées par l'interprète. En lien, Lucie Grégoire (entretien du 1/09/2020) indique : « peu importe si elle avait changé mes images, si elle avait d'autres images qui lui permettait de plus connecter avec le mouvement. Moi je n'avais pas besoin de le savoir, tout ce qui comptait c'était de la voir vibrer dans la danse ». L'implication de l'interprète dans la réalisation de la danse nourrie par la partition d'origine et par sa propre sous-partition était donc le but à viser lors de la transmission du rôle empreint de ses composantes matricielles.

Par contre, même si l'appropriation du rôle était recherchée par les transmettrices, cela n'indiquait pas le ressenti de l'interprète. Cette étude porte sur l'activité de la transmettrice lors de la passation d'un rôle chorégraphique de type récréation. Ainsi, il manque le point de vue de l'interprète pour connaître l'impact d'une telle transmission. À présent la seconde partie du chapitre de discussion va être développée, en lien avec la pérennisation de la transmission des composantes de la matrice chorégraphique.

## 5.2 Pérennisation des composantes de la matrice

Le sujet de la pérennisation des composantes de la matrice à travers les Boîtes chorégraphiques étudiées était sous-jacent lors de l'analyse du premier volet de la cueillette des données. Tout particulièrement dans la capacité de ce médium à transmettre l'œuvre de manière indirecte, c'est-à-dire sans la prise en charge d'une personne en capacité de traduire son contenu (interprète ou chorégraphe).

Je constate que les Boîtes chorégraphiques étudiées exposent l'œuvre sur une réalité esthétique et poétique. Ce médium regorge d'informations sur la matrice de l'œuvre (intention poétique, états de corps et composantes corporelles). Ces informations se retrouvent dans la quatrième colonne de la notation chorégraphique, dans les vidéos des enchaînements commentés et dans l'entrevue avec la chorégraphe qui amènent des points de vue vivants sur l'œuvre.

Ainsi, au cours de cette partie, je souhaite traiter de l'apport du regard poïétique de la nouvelle interprète dans la réalisation de la notation chorégraphique. Mais aussi, j'aimerais détailler la manière indirecte dont les Boîtes chorégraphiques permettent de transmettre l'œuvre, ainsi que le paradoxe que cela soulève. Enfin, je souhaiterais développer l'apport des vidéos comme outil de remémoration des composantes matricielles de l'œuvre.

### 5.2.1 Dynamique de l'interprète vers l'œuvre

Dans le cadre de la réalisation des trois Boîtes chorégraphiques étudiées, des interprètes de la version originale ou encore de la reprise des œuvres ont participé à l'écriture de la notation chorégraphique. Ces interprètes sont Isabelle Poirier pour la notation de *Cartes postales de Chimère* (b,2018) et *Les Choses dernières* (c,2018) ; ainsi que Sophie Corriveau et Anne Thériault pour la notation de *Duos pour corps et instruments* (a,2018). Sophie Corriveau était l'une des interprètes de la création d'origine en 2003 et Anne Thériault interprète lors de la recréation en 2014. Ces femmes sont passées de la posture d'interprète à transmettrice par leur apport dans l'écriture des notations chorégraphiques. Par contre, dans le cas d'Isabelle Poirier s'ajoute la démonstration et les commentaires contenus dans les vidéos des enchaînements commentés des œuvres pour lesquelles elle a participé.

Ainsi, du fait d'avoir dansé les rôles, ces femmes étaient à même de dégager un apport poïétique sur la chorégraphie, à la fois dans l'*intra* et dans l'*inter* (Martin, 2012). Les interprètes pouvaient renseigner sur la manière de réaliser le mouvement par des savoirs méthodologiques, organisationnels, logistiques, poétiques, sensibles et imaginaires sur l'œuvre. Cependant, le premier volet de la cueillette des données n'a pas permis de connaître l'apport de la sous-partition de l'interprète dans le cadre de l'écriture des notations et si celle-ci était présente dans la partition des Boîtes chorégraphiques ; car ces Boîtes ne visaient pas à archiver la partition de l'interprète, mais bien la partition du rôle chorégraphique. Toutefois, à travers les vidéos des

enchaînements commentés, Isabelle Poirier mentionne de petites modulations dans la réalisation des chorégraphies afin d'accommoder à sa propre corporéité les rôles. Mais, ces petites modulations n'ont pas fait l'objet d'une recherche de correspondance dans les notations chorégraphiques.

Lors de cette étude, je ne me suis pas entretenue avec Sophie Corriveau ni avec Anne Thériault sur la transmission et recréation de *Duos pour corps et instruments* (2014). Ainsi je ne pourrais pas commenter leur processus d'écriture de la notation. Mais, un entretien semi-dirigé a été réalisé avec Isabelle Poirier et elle a indiqué des différences dans la manière d'écrire et organiser l'écriture des deux œuvres dont elle avait interprété les rôles. Isabelle Poirier a mentionné que pour la notation de *Cartes postales de Chimère* (b,2018), la chorégraphe souhaitait que toutes les informations sur l'œuvre se retrouvent dans la notation. Un travail de précision et de rigueur à l'image du processus de transmission, pour la recréation de l'œuvre en 2015. Pour l'écriture de la notation de *Les Choses dernières* (c,2018), Isabelle Poirier témoigne de la nécessité de faire apparaître les exercices qu'elle avait elle-même parcourus lors du processus de transmission. Aussi, il était important à son regard et à celui de la chorégraphe de détailler la quatrième colonne de la notation qui devenait l'élément central de la notation.

Ainsi, l'écriture de ces notations chorégraphiques s'est réalisée à quatre mains, entre la chorégraphe et l'interprète. Pour cela une mise en relation des indications était réalisée afin de les rendre complémentaires. Donc le travail d'écriture des notations contenu dans les Boîtes chorégraphiques prenait sa source de l'œuvre, ainsi que du processus de recréation. D'ailleurs, l'écriture de la notation provenait du dialogue de ces femmes qui ont occupé les postures d'interprète et de transmettrice.

Pour finir, je souhaite indiquer que l'implication des interprètes dans l'écriture de la notation chorégraphique engendre une dynamique complémentaire à celles observées

tout au long des processus de transmission. En effet, au cours du chapitre des résultats, deux dynamiques apparaissaient de manière sous-jacente lors de la passation : une dynamique vers l'œuvre, l'autre vers l'interprète. Ainsi, par l'écriture des Boîtes chorégraphiques, une dernière dynamique est rendue visible, celle de l'interprète vers l'œuvre. L'ensemble du spectre des rapports entre l'œuvre, sa transmettrice et l'interprète est alors bouclé. Toutefois, ce sont des dynamiques analysées du point de vue de la transmettrice. Maintenant, je souhaiterais traiter du potentiel des Boîtes chorégraphiques étudiées à transmettre ces œuvres.

### 5.2.2 Limites de la transmission indirecte

Les Boîtes chorégraphiques proposent un dispositif dans lequel l'œuvre chorégraphique est archivée avec des apports des points de vue esthétique et poétique. Ainsi, l'ensemble des éléments de l'œuvre apparaissent dans le livret ou par les vidéos dont sont composées les Boîtes. Ces éléments vont des plus techniques comme la fiche du spectacle, aux plus poétiques par exemple grâce aux entrevues vidéo avec les chorégraphes.

Pourtant, dans une perspective où la Boîte est le seul outil de transmission de l'œuvre, il manque la prise en charge de cette partition par une personne qui a une bonne connaissance de l'œuvre. Lors de l'étude, j'ai constaté que la transmission résidait dans la prise en charge de l'interprète au cours de son apprentissage de la chorégraphie. Mais également, dans la traduction des indications énoncées dans la corporéité de la transmettrice : par l'usage de discours et la démonstration du mouvement. Cette prise en charge vivante n'est pas possible par les Boîtes. Elle est toutefois, partiellement recréée à travers les vidéos des enchaînements commentés.

Malgré cela, la Boîte chorégraphique reste un outil riche et même s'il ne remplace pas une transmission directe entre une transmettrice et une interprète, il peut être utilisé tel un outil de transmission parmi d'autres. À ce propos, au cours de l'entretien semi-dirigé

avec Lucie Grégoire, la chorégraphe a mentionné que la Boîte chorégraphique pour l'œuvre *Les Choses dernières* (c,2018) avait été utilisée par une danseuse pour des raisons de logistiques et de temps. Ainsi, la danseuse Kim Henry<sup>12</sup> a appris le rôle à partir de la Boîte et quelques semaines avant la représentation, la chorégraphe a travaillé avec elle en studio. La chorégraphe témoigne : « c'était intéressant parce qu'elle a appris toute la pièce, elle savait vraiment toutes les sections au niveau des mouvements et un peu de l'énergie, mais pas trop les intentions. Là, il a fallu reprendre du début » (entretien du 1/09/2020). Ainsi, la Boîte chorégraphique a permis à Kim Henry d'apprendre la gestuelle, mais les éléments reliés à la sensorialité, par les états de corps et les intentions poétiques étaient plus difficiles à transparaître chez elle, en tant qu'interprète. Il lui manquait l'accès aux subtilités du mouvement travaillées par la suite avec la chorégraphe.

Par ailleurs, vers la fin de mon processus de recherche, j'ai pris connaissance d'un document qui porte des réflexions sur le travail des Boîtes chorégraphiques. Cet ouvrage, *Ouvrir la boîte. Regard sur les boîtes chorégraphiques et la documentation en danse* (2020), sous la direction de Lise Gagnon a été produit par la Fondation Jean-Pierre Perrault. Il montre que les Boîtes chorégraphiques sont des projets d'archivages dont la formule est perfectible. Les personnes qui ont participé à l'élaboration des Boîtes se sont donc réunies afin d'échanger et de porter un regard critique sur les Boîtes chorégraphiques. Ces échanges sont disponibles dans l'ouvrage qui traite de l'élaboration des Boîtes, son format, les éléments documentés, les points de vue, les choix de « survivance de l'œuvre » (p.21), etc.

En lien avec les limites énoncées précédemment, les réflexions de cet ouvrage proposent d'ouvrir la Boîte à une structure contributive (p.33) à la manière d'une

---

<sup>12</sup> Kim Henry est l'interprète de la recreation de *Les Choses dernières* en 2018.

plateforme telle que Wikipédia. Ce nouvel agencement de la Boîte, plus ouvert à d'autres regards, tel que celui de l'interprète par exemple, souhaite valoriser la prise en main de la Boîte. Cette structure plus interactionnelle pourrait encourager une meilleure prise en charge de la Boîte, mais cela reste une supposition.

De plus, le second élément qui m'interpelle à travers cet ouvrage est en lien avec les propos de Ginelle Chagnon. Elle indique l'apport du regard du répétiteur comme tout premier spectateur de la pièce et qui peut porter un regard neutre sur l'œuvre afin de la documenter. Elle exprime : « souvent, la place du répétiteur est la meilleure place pour amorcer une documentation » (p.22). J'é mets à cela une légère nuance, car vis-à-vis de mon expérience, un regard neutre sur une œuvre me semble difficilement possible. Mais je comprends des propos de Ginelle Chagnon que l'apport de la répétitrice pourrait être plus distancé sur l'œuvre que celui de la chorégraphe. Mis à part cette nuance, je constate qu'il y aurait matière à creuser la contribution de la répétitrice lors du processus de passation d'une œuvre chorégraphique. La posture de la répétitrice n'a pas été évoquée ni même étudiée dans la présente recherche. Mais son rôle au cours du processus de création, en interaction entre la chorégraphe et l'interprète, pourrait peut-être permettre la transmission des éléments de l'œuvre d'origine. Et de ce fait, elle serait en capacité d'activer une part de la matrice chorégraphique lors d'un processus de recréation de l'œuvre chorégraphique. Mais alors, cette passation de la matrice serait à questionner. D'après Vellet (2006), la « transmission matricielle » (p.89) provient de l'activité de la chorégraphe lors de la transmission de rôle, car elle détient la genèse de l'œuvre. Dans cette étude, j'ai ouvert la transmission des composantes de la matrice à l'interprète qui a incarné l'œuvre et qui a donc été au plus près du processus de création ou de recréation en compagnie de la chorégraphe. Il serait intéressant d'observer les manières dont la répétitrice pourrait ou non, nourrir une transmission des composantes de la matrice à une nouvelle interprète. À cet égard, la transmission ne serait pas qu'un travail par couches de sens, mais aussi un travail par accumulation d'interventions et

d'interactions. Pour terminer sur ce chapitre, je souhaite traiter de la prise de vidéo dans un contexte de transmission d'œuvre chorégraphique.

### 5.2.3 Apport des vidéos adaptées à la transmission

Les transmettrices de cette étude ont émis des réserves quant à l'utilisation des captations vidéo des œuvres à des fins de remémoration des partitions chorégraphiques. Cela est dû au fait que ces captations n'étaient pas réalisées dans le but d'être un outil de mémorisation ou de transmission de l'œuvre. Elles étaient empreintes d'une subjectivité par la prise de vue qui troublait son contenu.

Pour la chorégraphe et transmettrice Danièle Desnoyers, il ne devait pas il y avoir de montage afin de pouvoir reprendre la pièce. Pour elle, la captation vidéo devait être filmée d'un seul angle et de dos de préférence « parce qu'on est habitué en danse à apprendre de dos » (entretien du 25/06/2020). Donc, si la technique de tournage était adaptée au besoin de la transmission, la captation de l'œuvre pouvait être plus performante dans un contexte de passation.

Mais, un autre point ternissait l'utilisation des captations vidéo. En effet, celle-ci ne permettait pas d'accéder à la finesse du geste dans toutes ces qualités d'intentions et d'états de corps. Pour combler ce manque, les Boîtes chorégraphiques ont créé d'autres formes de vidéos afin de supporter autrement la compréhension du geste et y amener une meilleure clarté. Par cela, j'inclus la vidéo de l'entrevue avec la chorégraphe ainsi que les vidéos des enchaînements commentés. Ces vidéos montrent les chorégraphes et les interprètes de manière vivante et en interaction. Dans les entrevues, des questions étaient posées aux chorégraphes sur l'œuvre. Dans les enchaînements commentés, les interprètes démontraient la danse en nommant des informations sur la chorégraphie. Les chorégraphes Louise Bédard et Lucie Grégoire étaient présentes dans ces enchaînements, elles commentaient la transmission d'Isabelle Poirier.

Pour ma propre expérience, les vidéos devenaient les premiers supports d'observation de l'œuvre à la prise en mains des Boîtes chorégraphiques. Après avoir visionné l'œuvre, j'étais attirée par les vidéos des enchaînements commentés. Ensuite, j'ai eu envie de connaître plus de détails et d'informations grâce au livret. Ainsi, lors de mon analyse de la quatrième colonne des notations, je me suis beaucoup référée aux vidéos des enchaînements commentés qui étaient mes guides visuels. J'ai trouvé également que les enchaînements commentés formaient un pont entre les captations vidéo des œuvres et le livret. Elles étaient le liant des indications.

Pour terminer, je souhaite indiquer que les vidéos des enchaînements commentés permettaient de préciser les composantes de la matrice par rapport à leur lecture seule. Ainsi, ces vidéos créaient une prise en charge limitée certes, mais présente. Pour Isabelle Poirier ces enchaînements apportaient une vision en trois dimensions du mouvement. Si elle avait à les refaire, elle exprime : « je pense que ce serait important d'avoir une vidéo en studio, sans costume, pour que l'on puisse voir les jambes et voir le corps en travail. Voir aussi de toutes sortes de façon (côté, face) afin d'aider pour apprendre » (entretien du 3/06/2020). La mise en vidéo de la démonstration de la danse par l'interprète serait ainsi à bonifier. Donc, par le médium de la vidéo, je perçois des potentiels d'amélioration de la mise en mémoire de l'œuvre ainsi que dans la traduction de sa matrice chorégraphique.

À la lumière de tous les éléments parcourus dans le chapitre des résultats et de la discussion, une réponse à la question de recherche peut être amenée. Je rappelle que le cadre de cette recherche est dans des projets de reprises d'œuvres chorégraphiques de type récréation. Ainsi, les composantes de la matrice sont activées à travers la corporéité et la subjectivité de la transmettrice et dans la traduction des éléments corporels et sensoriels de l'œuvre. Dans un premier temps, la transmettrice s'engage dans la remémoration de l'œuvre. Une activité entre ressouvenir (Martin, 2012) et analyse motrice et esthétique de l'œuvre par ces traces objectives et subjectives

(Iglesias-Breuker, 1998) dont elle dispose. Dans un second temps, la passation dans l'intercorporéité (Bernard, 2001) peut avoir lieu. Elle valorise l'écoute multi-sensorielle (Dupuy 1992 et Després, 2000) et l'utilisation des outils de transmission par couches de sens afin de délivrer les composantes de la matrice. Ainsi, ces composantes ressurgissent à travers : la démonstration du geste et de la posture, deux axes privilégiés par le discours, deux familles d'images, la création d'explorations, et des schémas, notes sur l'œuvre (réalisés par la transmettrice). De plus, l'activation de la matrice lors de la passation de rôles est influencée par la corporéité de la transmettrice, par ces postures et en lien avec les particularités de l'œuvre. Enfin, la matrice de l'œuvre est transmise avec fidélité à l'égard de l'œuvre d'origine et dans l'écoute des besoins de la nouvelle interprète.

## CONCLUSION

Cette recherche est partie du désir d'apporter une meilleure compréhension du processus de transmission, ainsi que de la volonté d'investiguer la passation des savoirs poétiques sensibles et imaginaires d'un rôle chorégraphique. Le but de cette étude a donc été de définir des outils favorables à la transmission des composantes de la matrice de l'œuvre. Pour cela, le chapitre du cadre conceptuel a permis de définir les composantes de la matrice chorégraphique, ensuite l'apport des mémoires (matérielle et immatérielle) lors d'un projet de recréation d'œuvre a été exposé. Puis, des outils de transmission ont été détaillés, ainsi que la relation de passation entre traduction, réinvention et volonté chez la transmettrice d'une appropriation du rôle par la nouvelle interprète. La richesse de ce cadre conceptuel a valorisé l'établissement des deux volets de la cueillette des données dont il s'agissait d'analyser l'activité de transmettrices au cours de leurs passations d'un rôle chorégraphique.

Ainsi, le premier volet de la cueillette des données a permis d'observer la recréation de trois œuvres qui sont *Duos pour corps et instruments* (2003, recréation en 2014) de Danièle Desnoyers ; *Cartes postales de Chimère* (1996, recréation en 2015) de Louise Bédard ; et *Les Choses dernières* (1994, recréation en 2016) de Lucie Grégoire. Elles ont été étudiées à partir de leurs Boîtes chorégraphiques publiées en 2018 par la Fondation Jean-Pierre Perreault ([www.espaceschoregraphiques2.com](http://www.espaceschoregraphiques2.com)). Cette étude a ciblé l'expression des composantes matricielles de l'œuvre à travers ces partitions hybrides (composées d'un livret exhaustif et des vidéos). Mais aussi, elle a mis en valeur l'utilisation d'outils de transmission. Puis, au cours du premier volet, des entretiens semi-dirigés ont été réalisés avec Lucie Grégoire, Louise Bédard, Danièle Desnoyers, Isabelle Poirier et Ginelle Chagnon, considérées telles des transmettrices,

car elles ont participé à la passation des œuvres contenues dans les Boîtes chorégraphiques étudiées. Ces entretiens ont recueilli des informations sur l'enseignement des rôles lors de leurs recreations, ainsi que sur l'élaboration des Boîtes chorégraphiques.

Ensuite, le second volet de la cueillette des données a permis de documenter l'activité de la transmettrice en pleine passation d'un rôle, grâce à une expérimentation dans les studios du Département de danse de l'UQAM. Pour cela, je me suis mise dans la situation de passation de mon rôle chorégraphique dans la pièce *Portraits*, une création de 15 minutes, présentée au festival Passerelle 840 à l'hiver 2020. Cette transmission a été effectuée auprès de la danseuse Léa-Kenza Laurent qui avait assisté à l'une des représentations de la création. Cette expérimentation était courte, mais elle m'a permis d'observer d'un point de vue poétique la prise en charge de l'interprète à travers des indications corporelles, organisationnelles, imagées et sensibles sur le mouvement.

## 6.1 Résumé des résultats de l'étude

À travers les deux volets de la cueillette des données, des outils favorables à la transmission des composantes de la matrice chorégraphique ont été mis en avant. En premier lieu, les intentions poétiques, les états de corps dansant ainsi que les composantes corporelles, apportaient des savoirs poétiques, sensibles, imaginaires et organisationnels sur la chorégraphie et plus largement sur l'ensemble de l'œuvre. Car la matrice vivait à travers toutes les composantes de l'œuvre : musique, scénographie, costumes, éclairages, accessoires. Mais aussi, elle était influencée par tout ce qui avait pu nourrir la création de l'œuvre : influences poétiques provenant d'autres arts, collaborations artistiques, esthétiques et corporéités des chorégraphes et interprètes d'origine, etc.

Ainsi, pour transmettre les composantes de la matrice, des outils de remémoration par des traces matérielles et immatérielles sur l'œuvre étaient nécessaires. Elles permettaient d'assurer la transmission des éléments de l'œuvre d'origine et de diminuer voire d'exclure les interprétations personnelles réalisées a posteriori de l'œuvre achevée ; car les reprises de type recreation privilégient la fidélité aux œuvres.

Ensuite, un environnement propice au processus de passation était à cultiver par les transmettrices afin de favoriser l'utilisation des outils de transmission. Cet environnement cherchait à traduire le contenu de l'œuvre par une prise en charge dans l'inter (intercorporité, intersubjectivité, interaction) et par une écoute multi-sensorielle des deux personnes impliquées lors de la passation. Ce cadre valorisait également l'adaptation des répétitions en fonction des besoins de l'interprète.

Pour finir, les outils de transmission étaient convoqués tout au long du processus à travers la corporité et la subjectivité de la transmettrice, c'est-à-dire par la démonstration physique de la danse (Harbonnier et Barbier, 2014), l'emploi d'un discours varié (Vellet, 2006) et la création d'exercices ou bien d'explorations. Mais aussi, les outils provenaient des supports matériels de l'œuvre soit par la captation vidéo d'une représentation, ou bien par des photos, notes et schémas. Tous ces outils étaient utilisés de manière à valoriser une appropriation du rôle chez l'interprète. Ils étaient amenés par strates, des couches de sens sur l'œuvre. Les outils étaient également amenés à travers la corporité et la subjectivité de la transmettrice et cela favorisait la compréhension de la corporité du geste. Mais aussi, ils généraient une sensorialité qui permettait l'implication de l'interprète dans la création de sa sous-partition (Sermon, 2016). En particulier grâce à l'emploi d'un discours recourant à un imaginaire tactile, kinesthésique et abstrait utilisé pendant des explorations, qui convoquait des sensations propres à l'interprète ; lui permettant ainsi l'accès aux intentions et états de corps dansant dans l'œuvre.

## 6.2 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude

Les résultats et conclusions de cette étude ne peuvent formuler de réponses générales sur la transmission d'œuvre chorégraphique. Les processus étudiés étaient attachés à deux projets distincts. Le premier, correspondant à l'étude du premier volet de la cueillette des données, concernait la recreation d'œuvres et l'étude des éléments constitutants des Boîtes chorégraphiques. Ces reprises étaient reliées par un cadre spécifique et réalisées différemment en fonction des œuvres et personnes impliquées dans les processus. Le second correspondant au second volet de la cueillette des données a été spécifiquement créé pour cette étude. Il ne concernait que l'apprentissage de mon rôle chorégraphique, tandis que dans la pièce d'origine, il y avait trois autres interprètes qui dansaient des partitions solistes. Ainsi, il n'était pas convoité au regard de ces deux projets d'établir un système de transmission susceptible de correspondre à tous les projets de recreation.

Toutefois, cette étude a permis de développer le concept de matrice chorégraphique partir de la recherche de Vellet (2006) ainsi que ces composantes et l'emploi d'outils de transmission valorisant la passation par les transmettrices qui participaient à l'étude. Dès lors, la mise en lumière de ces concepts et outils espère favoriser l'amélioration des pratiques de transmission en danse contemporaine. Et plus largement, l'étude souhaite participer au rayonnement des connaissances dans le domaine de la danse d'un point de vue pratique et théorique.

Par ailleurs, au cours des résultats de la recherche deux dynamiques sous-jacentes au processus de transmission ont été identifiées (l'une vers l'œuvre et l'autre vers l'interprète du point de vue de la transmettrice), auxquelles s'ajoute la dynamique de l'interprète vers l'œuvre créant ainsi une boucle de transmission œuvre-transmettrice-interprète. Ces dynamiques et la boucle qu'elle forme pourrait être les moteurs de futures recherches. Ainsi, il serait intéressant d'investiguer les enjeux de la matrice

chorégraphique à travers d'autres types de reprises, par exemple, dans le cadre d'une reprise de type reconstitution ou hommage. Cela pourrait permettre de déterminer des éléments similaires ou différents en lien avec les processus de transmission étudiés présentement de type recreation. Mais encore, il pourrait être pertinent d'analyser le point de vue de l'interprète dans le cadre des recreations étudiées. Ainsi, les actions des transmettrices pourraient être analysées du point de vue de leur réception. Par cela, le point de vue de l'interprète pourrait être observé et mis en lien avec le point de vue des transmettrices présentes dans cette étude. D'autre part, l'apport de la répétitrice tel que mentionné dans le chapitre de discussion (section 5.2.2) serait intéressant à investiguer dans le cadre de la transmission des composantes de la matrice de l'œuvre chorégraphique.

Pour finir, je souhaiterais évoquer que lors de cette recherche, la nouvelle interprète montrait une capacité d'implication dans l'œuvre qui l'amenait à être et à créer une nouvelle mémoire vivante de l'œuvre à travers les Boîtes chorégraphiques. Ce pouvoir de l'interprète est à mon sens à creuser dans l'enjeu de mémorisation d'une œuvre chorégraphique. Par l'exposition de ces possibles sujets d'études, il est pour moi captivant de continuer à apporter des réflexions sur la reprise et la transmission en danse, car elles stimulent des pratiques présentes et à venir. De plus, pour reprendre les mots de Rust (2015) « la transmission est un processus qui donne de la force et de la confiance dans le devenir de la danse » (p.415).

# ANNEXE A

## SCHEMA DES CONCEPTS

### PROCESSUS DE RECREATION D'UNE ŒUVRE CHOREGRAPHIQUE

#### Activer les composantes de la matrice par la transmettrice :

Intentions poétiques,  
États de corps  
dansant,  
Composantes  
corporelles

**SUPPORTS :**  
Mémoire des traces  
visibles et invisibles

Notes  
Captations vidéos  
Photographies  
Dessins

Activer par le  
ressouvenir  
(Martin, 2012)

Traduire (Launay, 2007)  
Réinventer (Poirier, 2015)  
(Glandier, 2017)

#### CHOIX :

**OUTILS** de transmission :

**Discours**  
4 fonctions (Vélet,  
2006)

**Démonstration**  
Résonance motrice  
(Harbonnier, Barbier,  
2014)

Intercorporéité  
(Bernard 2001)

**Partition**  
Boîtes  
Chorégraphiques  
(2018)

**Exploration**  
Atelier (Saboye,  
2017)

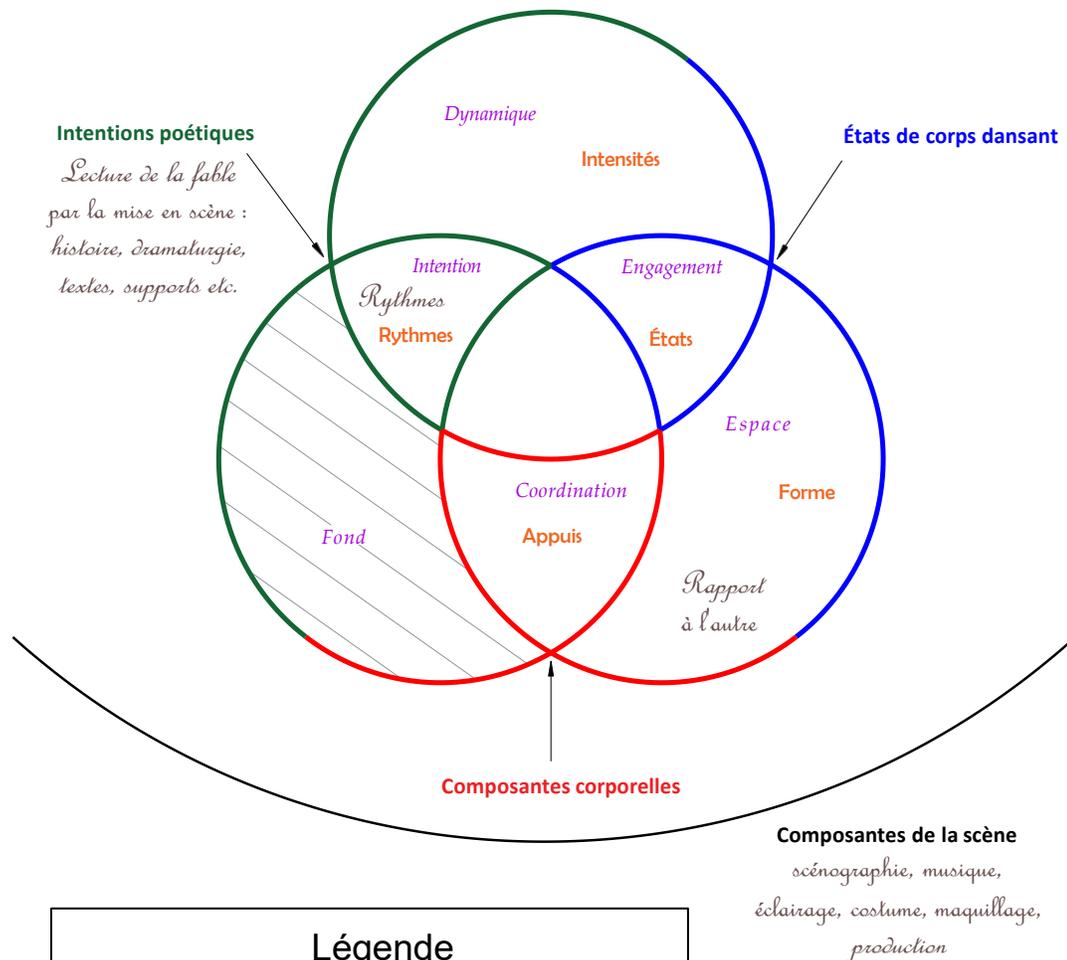
Remémoration / Réactivation

**PASSATION** → Appropriation (Garczarek, 2014)

## ANNEXE B

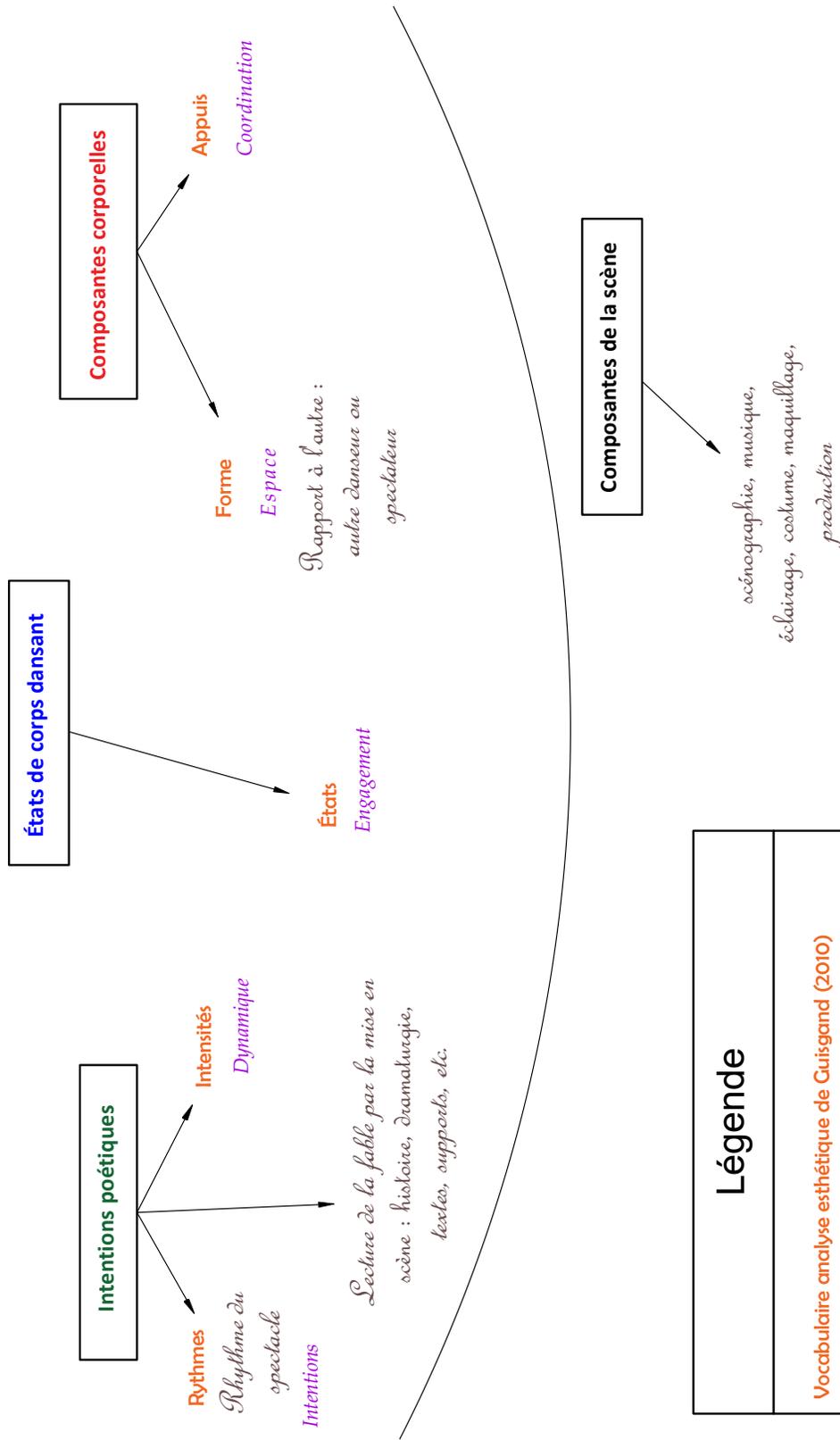
### SCHÉMAS DES COMPOSANTES DE LA MATRICE PAR LES OBSERVABLES DE L'OAM, GUISGAND ET PAVIS :

#### 1. Diagramme des composantes de la matrice par les observables de l'OAM, Guisgand et Pavis :



Légende	
Vocabulaire analyse esthétique de Guisgand (2010)	
Vocabulaire analyse esthétique Pavis (2016)	
Vocabulaire de l'OAM (Harbonnier, Dusseault, Ferri, 2017)	
— Les éléments surlignés sont les points de	
— cohérence où s'attachent les	
— composantes de la matrice.	
▨ Ne sera pas analysé	

## 2. Schéma d'interprétation du contenu des composantes de la matrice par les observables de l'OAM, Guisgand et Pavis :



## ANNEXE C

### GUIDE DES OBSERVABLES DE LA GRILLE D'ANALYSE DES COMPOSANTES DE LA MATRICE CHORÉGRAPHIQUE

Création d'une grille d'analyse à partir des observables du mouvement dansé répertoriés par Guisgand (2010) ; du questionnaire de *L'analyse des spectacles* de Pavis (2016) ; et des observables de « l'observation-analyse du mouvement (OAM) » décrites par Harbonnier, Dussault, Ferri (2017).

Plan :

#### **1. Intentions poétiques**

1.1 Rythmes et *Intention*

1.2 Intensités et *Dynamiques*

1.3 Lecture de la fable par la mise en scène : histoire, dramaturgie, textes supports.

#### **2. États de corps dansant**

2.1 États et *Engagement*

#### **3. Composantes corporelles**

3.1 Formes, *Espace* et rapport à l'autre

3.2 Appuis et *Coordination*

#### **4. Composantes de la scène**

## 1. Intentions poétiques

### 1.1 Rythmes et *Intention* :

Provenances	Observables	Éléments	Définition
Guisgand	Rythmes	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musicalité</li> <li>- Rythme</li> </ul>	« au sens pictural de vitesse d'apparition , de persistance rétinienne » (p.87)
Pavis	Rythme du spectacle	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rythmes signifiants</li> <li>- Rythme global</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- « Rythme de quelques systèmes signifiants (échanges des dialogues, éclairages, costumes, gestualité, etc.). Lien entre durée réelle et durée vécue » (p.43)</li> <li>- « Rythme continu ou discontinu, changements de régime, lien avec la mise en scène » (<i>Ibid</i>).</li> </ul>
OAM	<i>Intention</i>	<i>Posture/Geste</i>	« Il y a dissociation geste-posture quand le geste n'est pas coordonné avec l'ajustement postural » (p.18)
		<i>Modulation tonique</i>	« Répartition de la tension entre la musculature profonde (tonus de posture) et la musculature superficielle (tonus d'action), trace observable de la fonction tonique qui intègre les dimensions motrice, relationnelle et émotionnelle de l'individu» (p.18)

1.2 Intensités et *Dynamiques*

Provenances	Observables	Éléments	Définition
Guisgand	Intensités		« la manière dont se révèle le jeu des modulations toniques dans le déroulement du geste » (p.87) + « la manière dont ces courants toniques circulent dans le corps du danseur et comment il se distribuent » (p.87).
OAM	<i>Dynamiques</i>	<i>Force interne (faible/ intense)</i>	« Quantité d'énergie (force) mise dans son activité musculaire pour effectuer un mouvement. Cet élément peut osciller d'un extrême faible (peu d'énergie) à un extrême intense (beaucoup d'énergie) » (p.16)
		<i>Relation à l'espace (multidirectionnel / unidirectionnel)</i>	« Une relation multidirectionnelle à l'espace indique une attention ouverte à une multitude de possibilités de l'environnement.  Une relation unidirectionnelle à l'espace indique une attention ciblée vers un but (une direction ?) précis sans déviation en cours de route » (p.16)
		<i>Relation au temps (ralenti/ accéléré)</i>	« La relation ralentie au temps indique un désir de « rallonger le temps et de jouir de sa progression »  La relation accélérée au temps indique l'empressement, l'urgence à faire une action ». (p.16)
		<i>Relation aux forces externes</i>	« La principale force externe étant la gravité : une relation de laisser-faire indique une attitude d'abandon à la gravité qui se manifeste par un relâchement musculaire ;

		<i>(sans entrave/ contrôlé)</i>	Une relation de contrôle indique une résistance à la gravité qui se manifeste par une augmentation ou un maintien de la tension musculaire. » (p.16)
		<i>Phrasés dynamiques</i>	« 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 » (p.16)
		<i>États et pulsions</i>	« Font référence à la combinaison de deux ou trois facteurs de la sphère de la dynamique. Voir la description complète de chacun dans Loureiro. » (p.17)

### 1.3 Lecture de la fable par la mise en scène : histoire, dramaturgie, textes supports.

<b>Provenances</b>	<b>Observables</b>	<b>Éléments</b>
<b>Pavis</b>	Histoire	Quelle histoire est racontée ?
	Dramaturgie	Quels sont les choix dramaturgiques ?
	Supports artistiques	Quels sont les romans, peinture, musiques qui supportent l'œuvre chorégraphique ?

## 2. États de corps dansant

### 2.1 États et *Engagement*

Provenances	Observables	Éléments	Définition
Guisgand	États		« ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, ensemble à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie de l'émotion qui préside à la forme » (p.87)
OAM	<i>Engagement</i>	<i>Projection spatiale</i>	« Matérialisation d'une ligne d'énergie (forme-trace ?) qui donne l'illusion de dépasser les limites du corps. » (p. 19)
		<i>Opposition spatiale</i>	« Matérialisation d'une d'énergie qui se développe entre deux points de direction opposée (tensions spatiales en LMA) » (p.19)
		<i>Dynamique spatiale</i>	« Matérialisation d'une ligne d'énergie qui se développe de l'extrémité vers le centre (centripète), du centre vers la périphérie (centrifuge), qui reste localisée dans le centre du corps (centrale), qui reste localisée à la du corps (périphérique), qui traverse le corps d'un côté à l'autre (transverse), qui traverse le corps de haut en bas (verticale). » (p.19)
		<i>Rythme corporel</i>	« Résultat spatio-temporel du croisement entre l'engagement gravitaire et l'énergie musculaire qui donne lieu à une scansion du mouvement qui peut être soit régulière ou irrégulière. » (p.19)

### 3. Composantes corporelles

#### 3.1 Formes, *Espace* et rapport à l'autre

Provenances	Observables	Éléments	Définition
Guisgand	Formes		« Des formes qu'on peut nommer (et que répertorie, par exemple, la danse classique) ou qu'il faut décrire à l'aide d'un vocabulaire quotidien ou spécialisé. » (p.87)
OAM	<i>Espace</i>	<i>Directions</i>	« Point de l'espace vers lequel se dirige un mouvement. Laban a répertorié 27 directions à l'intérieur de la kinesphère. » (p.15)
		<i>Plans</i>	« Les trois plans de l'espace : sagittal, vertical (ou frontal), horizontal (ou transversal) » (p.15)
		<i>Kinesphère</i>	« volume sphérique imaginaire qui entoure le corps, et dont l'étendue se limite à la portée maximale des membres, sans que la personne ne change de place. » (Collod, Challet-Haas, & Brun, 2007)
		<i>Direction des trajets</i>	« trajet « périphérique » le long des bords de la kinesphère ; trajet « central lorsque l'on reste sur un même plan et que l'on relie entre eux les coins de ce plan, en passant par le centre; trajet « transversal » part du point de rencontre de deux plans et passe par un troisième pour progresser dans la kinesphère. » (p.15)
		<i>Forme des trajets</i>	Fait référence au « trace de la forme, droit ou courbe » dans le LMA, tracé qui peut se développer dans les trois plans de l'espace » (p.15)

Pavis	Rapport à l'autre	Entre danseur ou avec le spectateur	<ul style="list-style-type: none"> <li>- « Rapport de l'acteur et du groupe : déplacement, rapport d'ensemble, trajectoire » (p.43)</li> <li>- « Kinesthésie présumée des acteurs, kinesthésie induite chez l'observateur » (p.43)</li> </ul>
-------	-------------------	-------------------------------------	---

### 3.2 Appuis et *Coordination*

Provenances	Observables	Éléments	Définition
Guisgand	Appuis		« les appuis et leurs successions » (p.87)
OAM	<i>Coordination</i>	<i>Schémes de développement moteur</i>	« Coordinations construites par un individu au cours de son développement: radiation par le nombril, spinale, homologue, homolatérale, controlatérale. Renvoie à la notion de connexité des fondamentaux de Bartenieff. » (p.17)
		<i>Regard</i>	« Le regard peut, soit être focalisé sur un point précis de l'espace (fovéal), soit englober un large champ visuel (périphérique) » (p.17)
		<i>Phrasé corporel</i>	« Indique la manière dont se déroule le mouvement au niveau du corps : initiation, pré-mouvement, successif, simultané, chevauché. » (p.17)

#### 4. Composantes de la scène

Provenances	Observables	Éléments
Pavis	Scénographie, décors	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Formes</li> <li>- « Rapport entre espace du public et espace du jeu » (p.43).</li> <li>- « Principes de la structuration de l'espace » (<i>Ibid</i>)</li> <li>- Évolution de la scénographie</li> </ul>
	Mise en scène	<ul style="list-style-type: none"> <li>- « Cohérence ou incohérence » (p.42)</li> <li>- Place dans le contexte culturel et esthétique</li> <li>- Moment fort, faible ou ennuyeux</li> </ul>
	Fonction de la musique, du bruit et du silence	<ul style="list-style-type: none"> <li>- « Nature et caractéristiques : rapport à la fable, à la diction » (p.43).</li> <li>- « À quels moments interviennent-ils ? Conséquence sur le reste de la représentation » (<i>Ibid</i>).</li> </ul>
	Système Éclairages	« Nature, lien à la fiction, à la représentation, à l'acteur » (p.43).
	Costumes, maquillages, masques	« Nature, système, rapport au corps » (p.43).

## ANNEXE D

### EXTRAITS DES GRILLES D'ANALYSES

Extrait grille 1 : analyse de la Boîte chorégraphique de *Duos pour corps et instruments* (2018,a).

Information du livret (directive/ description)	Où se situe l'information dans le livret	Intentions poétiques	États de corps dansant	Composantes corporelles	Autres	Formes de discours
QS-11.5 : Karina est en place, devant la régie au bornier centré (avant la fin de la vidéo). Dans la pénombre, Clara se rend à l'amplificateur d'Anne et s'y appuie, pendant que Karina commence son solo.	p50					
QS-11 et QS-11.8 : A l'introduction musicale de la guitare électrique. QS-11 est en follow après QV-10. Consignes pour l'introduction du solo, devant la régie, avant le déplacement dans l'espace. Karina cherche à bien prendre la lumière sur son visage. Elle travaille le mouvement dans la lettre. Elle est debout, le mouvement est concentré sur le haut du corps : tronc, bras et visage. Elle peut insérer dans sa lettre quelques petits changements rythmiques. Elle joue avec des tracions de bras (l'un sur l'autre, d'un côté à l'autre), sur lesquels elle s'abandonne à la sensation de son mouvement et à la sensation de la lumière sur elle. Elle aborde le mouvement avec sensibilité, dans un état voisin de celui de Clara lors de son solo précédent.	p51		Elle travaille le mouvement dans la lettre. / Elle peut fermer les yeux et s'abandonner à la sensation de son mouvement et à la sensation de la lumière sur elle. / dans un état voisin de celui de Clara lors de son solo précédent.	le mouvement est concentré sur le haut du corps : tronc, bras et visage.		<b>Fonction analytique :</b> Elle travaille le mouvement dans la lettre. Elle est debout, le mouvement est concentré sur le haut du corps : tronc, bras et visage.
Clara se déplace vers son amplificateur. QS-12 : Clara traverse la scène, passe devant Karina et se dirige vers son amplificateur. La lumière et la musique créent une rupture radicale qui projette Karina dans l'espace lumineux. Elle s'y avance d'un pas dynamique et décidé.	p51			Elle s'y avance d'un pas dynamique et décidé.		
Suivre des consignes. Karina traverse l'espace lumineux en des « allers-retours » tout au long du solo. Elle alterne entre cellules de mouvements et communication, par le regard. au public (sur les trois côtés). La gestuelle est principalement portée par des jeux de bras et des jeux de jambes, répétés, dans lesquels Karina intègre maintes variations, dans le rythme comme dans le mouvement.	p51			jeux de bras, jeu de jambes, répétitifs		analytique
Lorsque Karina annonce ses « allers-retours », Clara met ses soulers.	p51					
Suivre des consignes. Lorsque Karina exécuté les mouvements, son regard peut être centré sur elle-même, mais elle demeure toujours très consciente du regard du public. Elle s'offre à ce regard, dit « offre » à la lumière. Karina cherche à se mettre au défi, par la vitesse et par les variations de ses mouvements. Elle s'annuse avec le geste, avec la forme, avec elle-même et avec le public. Le bon est très léger, coquin.	p52	Elle s'offre à ce regard, elle s'offre à la lumière. Elle s'annuse avec le geste, avec la forme, avec elle-même et avec le public. Le bon est très léger, coquin.				gestuelle d'une poétique

Extrait grille 2 : analyse de la Boîte chorégraphique de *Duos pour corps et instruments* (2018,a).

Colonne description et directive	IP : Rythmes et intentions	IP: Intensités et dynamiques	IP: histoire, dramaturgie, support	E: états et engagement	CC: formes, espace et rapport à l'autre	CC: appuis et coordination	CC: composantes de la scène
<p>« CATWALK », SOLO DE KARINA (p. 50 à 55 = 17 commentaires)  <b>Consignes</b> pour l'introduction du solo devant la régie, avant le déplacement dans l'espace. Karina cherche à bien prendre la lumière sur son visage. Elle travaille le mouvement dans la lenteur. Elle est debout, le mouvement est concentré sur le haut du corps : tonic, bras et visage. Elle peut insérer dans sa lenteur quelques petits changements rythmiques. Elle joue avec des tracions de bras (l'un sur l'autre, d'un côté à l'autre), sur lesquelles elle dépose son visage. Elle peut fermer les yeux et s'abandonner à la sensation de son mouvement et à la sensation de la lumière sur elle. Elle aborde le mouvement avec sensualité, dans un état voisin de celui de Clara lors de son solo précédent.            Clara se déplace vers son amplificateur.            Clara traverse la scène, passe devant Karina et se dirige vers son amplificateur. La lumière et la musique créent une rupture radicale qui projette Karina dans l'espace lumineux. Elle s'y avance d'un pas dynamique et décidé.</p>	<p><b>Rythme</b> : Elle travaille le mouvement dans la lenteur. Elle peut insérer dans sa lenteur quelques petits changements rythmiques</p>	<p><b>Dynamique</b> (sans entrave)            Elle peut fermer les yeux et s'abandonner à la sensation de son mouvement et à la sensation de la lumière sur elle.</p>	<p><b>Histoire</b> : Karina cherche à bien prendre la lumière sur son visage.</p>		<p>Déplacement : Clara se déplace vers son amplificateur. Clara traverse la scène, passe devant Karina et se dirige vers son amplificateur.  <b>rapport à l'autre</b></p>		<p><b>Lumière + musique + dramaturgie</b> : La lumière et la musique créent une rupture radicale qui projette Karina dans l'espace lumineux</p>
<p>Suite des consignes. Karina traverse l'espace lumineux en des « allers-retours » tout au long du solo. Elle alterne entre cellules de mouvement et communication, par le regard, au public (sur les trois côtés). La gestuelle est principalement portée par des jeux de bras et des jeux de jambes, répétitifs, dans lesquels Karina intègre maintes variations, dans le rythme comme dans le mouvement.</p>	<p>Jeux de bras et des jeux de jambes, répétitifs, dans lesquels Karina intègre maintes variations, dans le rythme comme dans le mouvement.</p>				<p>Elle alterne entre cellules de mouvements et communication, par le regard, au public (sur les trois côtés)  <b>regard, au public</b> (sur les trois côtés)</p>		
<p>Suite des consignes. Lorsque Karina exécute les mouvements, son regard peut être centré sur elle-même, mais elle demeure toujours très consciente du regard du spectateur. Elle s'offre à ce regard, elle s'offre à la lumière. Karina cherche à se mettre au défi, par la vitesse et par les variations de ses mouvements. Elle s'amuse avec le geste, avec la forme, avec elle-même et avec le public. Le son est très léger, couiné.            Lorsque Anne sent que la musique est bien entamée et que Karina est pleinement engagée dans ses « allers-retours », elle entre en scène, simplement, pour regarder l'action. Elle va dans ses « allers-retours », elle met ses chaussures. Clara ajuste les réglages de son amplificateur : elle met la baguette à son doigt et commence à entrer des feedbacks : sonores très aigus.</p>	<p>Karina cherche à se mettre au défi, par la vitesse et par les variations de ses mouvements.</p>				<p>Lorsque Karina exécute les mouvements, son regard peut être centré sur elle-même, mais elle demeure toujours très consciente du regard du spectateur. Elle s'offre à ce regard, elle s'offre à la lumière.</p>		



Extrait grille 1 : analyse de la Boîte chorégraphique de *Les Choses dernières* (2018,c).

Quatrième colonne de la notation chorégraphique nommée : Intentions / États / Moyens	Où se situe l'information	Intentions poétiques	États de corps dansant	Composantes corporelles	Autres : reconnaître entre intentions, états ou moyen	Outils de transmission utilisés	Video enchaînement commenté par Isabelle Poirier
Section des marches gravats. La terre tremble. Le sol se dérobo, des failles se forment et se referment, on essaie de garder les pieds sur la terre ferme. Il y a en soi une vive énergie de survie pour se sortir du chaos ; un état d'urgence et d'alerte intérieur. Le regard porte loin en diagonale vers le sol à la recherche des accidents de terrain. Ne pas observer les pieds trop longtemps.	Section des marches gravats. (p.73)	La terre tremble. Le sol se dérobo, des failles se forment et se referment ; on essaie de garder les pieds sur la terre ferme.	Il y a en soi une vive énergie de survie pour se sortir du chaos ; un état d'urgence et d'alerte intérieur	Le regard porte loin en diagonale vers le sol à la recherche des accidents de terrain.	intention et au moyen	<b>Fonction de genèse d'une poétique</b> : La terre se referme, on essaie de garder les pieds sur la terre ferme. Il y a en soi une vive énergie de survie pour se sortir du chaos ; un état d'urgence et d'alerte intérieur. <b>Fonction d'organisation</b> : Le regard porte loin en diagonale vers le sol à la recherche des accidents de terrain. Ne pas observer les pieds trop longtemps.	« je vais aller scamer l'espace » 20, 10 min
Les tapements du pied sont à l'image d'une langue de vipère lors des sorties et des retours du pied. Ne pas faire de rebond avec le tronc toujours au même niveau.	Section des marches gravats. (p.74)	Les tapements du pied sont à l'image d'une langue de vipère lors des sorties et des retours du pied.	Le tapement est petit et a une résistance.	Le pied agit comme venoense et venoense. Ne pas faire de rebond avec le tronc à cause des tapements et maintenir le tronc toujours au même niveau.	intention et au moyen	<b>Fonction de genèse d'une poétique</b> : Les tapements du pied sont à l'image d'une langue de vipère lors des sorties et des retours du pied. <b>Fonction analytique</b> : Ne pas faire de rebond avec le tronc à cause des tapements et maintenir le tronc toujours au même niveau.	« comme si j'avais les roches qui s'accumulent dans mes mains » 20,25
Maintien les poings près du tronc, asymétriquement. Ils ne sont pas fixes. Les mains tiennent des pierres imaginaires. Légèreté dans les sauts comme des sauts d'enfant.	Section des marches gravats. (p.74)	Les mains tiennent des pierres imaginaires.	Légèreté dans les sauts comme des sauts d'enfant.	Maintien les poings près du tronc, asymétriquement. Ils ne sont pas fixes.	intention et au moyen	<b>Fonction analytique</b> : Maintenir les poings près du tronc, asymétriquement. Ils ne sont pas fixes. <b>Fonction de genèse d'une poétique</b> : Les mains tiennent des pierres imaginaires. Légèreté dans les sauts comme des sauts d'enfant.	« lancer ces pierres là »
Jouer avec l'alternance des sauts et des bras.	Section des marches gravats. (p.74)						varier les sauts des pieds en arrière et de gens bleus devant. 20,5
Section des points cardiaux. Ne pas avoir le visage tendu lors des lancers de pierres. Le regard porte loin devant. Le poing n'est pas serré ; il n'y a pas de tension dans la main. Les poings, lors du retour sur le tronc, ne se placent pas à la même hauteur.	Section des points cardiaux. (p.74)		il n'y a pas de tension dans la main.	Ne pas avoir le visage tendu lors des lancers de pierres. Le regard porte loin devant. Le poing n'est pas serré ; il n'y a pas de tension sur le tronc, ne se placent pas à la même hauteur.	état moyen	Fonction analytique	« toujours varier les bras dans la façon de lancer et de ramener les bras »
Utiliser les poings comme si on remontaient ou descendait une liènerne à glissière. Il y a une résistance dans le tissu ; on est pris dans une matière. Ne pas changer le niveau du plié avec l'action des mains dans le dos. Le tronc demeure vertical ; garder le pied ouvert. Le danger est de se laisser aller sur le rythme des bras et de ne plus avoir conscience des jambes. Bien conserver les 2 pôles d'action en tête et maintenir la présence dans le dos.	Section des points cardiaux. (p.75)	Utiliser les poings comme si on remontaient ou descendait une liènerne à glissière.	Il y a une résistance dans le tissu ; on est pris dans une matière.	Ne pas changer le niveau du plié avec l'action des mains dans le dos. Le tronc demeure vertical ; garder le pied ouvert. Le danger est de se laisser aller sur le rythme des bras et de ne plus avoir conscience des jambes. Bien conserver les 2 pôles d'action en tête et maintenir la présence dans le dos.	intention et au moyen	<b>Fonction de genèse d'une poétique</b> : Utiliser les poings comme si on remontaient ou descendait une liènerne à glissière. Il y a une résistance dans le tissu ; on est pris dans une matière. <b>Fonction analytique</b> : Ne pas changer le niveau du plié avec l'action des mains dans le dos. Le tronc demeure vertical ; garder le pied ouvert. Le danger est de se laisser aller sur le rythme des bras et de ne plus avoir conscience des jambes. Bien conserver les 2 pôles d'action en tête et maintenir la présence dans le dos.	
Ne jamais faire le même nombre de pas. Avoir conscience d'aller d'un chiffre pair à un chiffre impair, de faire 3 pas devant, 1 derrière, 4 devant... Être irrégulière dans le nombre de pas des allers-retours. Avoir la sensation que les pieds sont pris sur deux rails parallèles.	Section des points cardiaux. (p.75)	Avoir la sensation que les pieds sont pris sur deux rails parallèles.		Être irrégulière dans le nombre de pas des allers-retours.		<b>fonction organisation</b> : <b>fonction genèse</b>	« bien varier « ça change dans les pieds »
Poser la main sur le trapèze comme si cette main appartenait à quelqu'un d'autre.	Section des points cardiaux. (p.75)	Poser la main sur le trapèze comme si cette main appartenait à quelqu'un d'autre.			intention	<b>fonction genèse</b>	
Garder du poids dans les mains pour ne pas déplier les doigts. Il s'agit de retenir des pierres au creux de ses mains.	Section des points cardiaux. (p.75)	Il s'agit de retenir des pierres au creux de ses mains.		Garder du poids dans les mains pour ne pas déplier les doigts.	intention moyen	<b>Fonction analytique</b> : Garder du poids dans les mains pour ne pas déplier les doigts. <b>Fonction de genèse d'une poétique</b> : Il s'agit de retenir des pierres au creux de ses mains.	



## ANNEXE E

### NOTICES BIOGRAPHIQUES DES PARTICIPANTES À L'ÉTUDE

Notices biographiques des participantes aux entretiens semi-dirigés :

**Louise Bédard** fait d'abord sa marque comme interprète, au contact de nombreux chorégraphes de la scène contemporaine avant de devenir elle-même créatrice. Cofondatrice de Circuit-Est centre chorégraphique, elle fonde sa compagnie Louise Bédard Danse en 1990. Louise Bédard conçoit et livre ses œuvres comme un échafaudage de couches successives qui donnent la pleine mesure à son imaginaire. L'être au singulier et sa relation plurielle au monde se retrouvent souvent au cœur de ses créations. Elle a régulièrement collaboré à des projets multidisciplinaires et puise les couleurs et les timbres de son langage chorégraphique dans d'autres formes d'art. Elle a signé une trentaine de pièces pour sa compagnie, ainsi qu'une quinzaine de commandes pour différents groupes et artistes.

Ses multiples expériences l'amènent à se rapprocher de l'essence même du mouvement, celui qui fait sens pour elle et qui lui laisse tout l'espace dont elle a besoin pour libérer un imaginaire débordant. À cet égard plusieurs récompenses soulignent son travail: le Prix Jacqueline-Lemieux (1983), le Prix d'Auteur des 5e Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis (France, 1996) pour le sextuor *Dans les fougères foulées du regard* et le Prix national Jean A. Chalmers de danse (1997) pour ses pièces *Cartes postales de Chimère* et *Dans les fougères foulées du regard*.

Louise Bédard puise souvent son inspiration auprès d'autres artistes, plus particulièrement les femmes-créatrices. Sous le vocable itinéraire multiple, qu'elle nomme cycle de création, elle a notamment regroupé les œuvres *Elles* (2002), *Ce qu'il en reste* (2005) et *Enfin vous zestes* (2008). Avec le cycle *Série solos* (2011), elle plonge à nouveau dans une expérience inédite, celle de concevoir des œuvres dans des lieux autres que ceux habituellement dédiés à la danse, offrant au spectateur l'occasion

de vivre diverses expériences dont celle de proximité avec les danseurs. Pour *La Démarquise* (2016) les spectateurs sont conviés à pénétrer dans un univers singulier inspiré entre autre du travail de l'artiste plasticienne portugaise Paula Rego, où le « féminin » est abordé de façon inédite et rafraîchissante, nous laissant entrevoir une vision surprenante de la danse.

Source : <https://www.quebecdanse.org/repertoire/bedard-louise/>

---

**Ginelle Chagnon** fait ses débuts professionnels aux Grands Ballets Canadiens de Montréal en 1971. Après une courte carrière en ballet, elle se tourne vers la technique Limon et joint rapidement les rangs de la danse contemporaine. Dans les années 1980, elle termine son diplôme d'enseignement et s'initie au travail de répétitrice auprès des compagnies Danse Partout et Montréal Danse. Ces années passées à collaborer à différents processus de création et la compréhension du point de vue du spectateur s'avèrent très importantes dans l'assistance au chorégraphe.

Lors de ces années de travail, elle a le privilège de rencontrer Jean-Pierre Perreault en 1987 et Paul-André Fortier en 1989 avec qui se forment des alliances artistiques de longue durée. Depuis plusieurs années elle fait partie de la faculté du département de danse de l'Université Concordia. Elle poursuit son enseignement de la danse en milieu professionnel, au Canada et à l'étranger, elle donne également des stages de formation professionnelle en interprétation et en processus de création. Membre du conseil d'administration de la Fondation Jean-Pierre Perreault, elle se préoccupe également de la préservation et de la mise en valeur du patrimoine chorégraphique en danse de création.

Source : <http://jeanpierreperreault.com/collaborateurs/29/ginelle>

---

Née à Montréal, **Danièle Desnoyers** a reçu une formation en danse classique et contemporaine ainsi qu'en musique dès son jeune âge. Au milieu des années 80, à l'Université du Québec à Montréal où elle obtient un baccalauréat en danse, elle fait une rencontre déterminante, celle de Jean-Pierre Perreault (1947-2002) auprès duquel

elle s'engagera à titre d'interprète durant plusieurs années (*Joe, Stella, Piazza, Les Éphémères*, etc.). Elle retirera de son expérience au côté de cet artiste d'exception le souci de la forme et un intérêt pour le décloisonnement de la discipline.

L'univers singulier de Danièle Desnoyers marque profondément le paysage québécois de la danse contemporaine depuis 1989, année de fondation de sa compagnie Le Carré des Lombes. Son répertoire, constitué d'une vingtaine de pièces (*Discordantia, Concerto grosso pour corps et surface métallique, Bataille, Duos pour corps et instruments, Play It Again!, Là où je vis, Dévorer le ciel, Paradoxe Mélodie*, etc.) témoigne d'une vision s'appuyant sur les résonances interdisciplinaires entre le mouvement, la pluralité de la musique, les arts visuels et les technologies.

Plus encore que la musique, la matière brute du son, sa dramaturgie, comportent pour la chorégraphe un degré d'abstraction qui lui permet d'agir sur le langage du corps et de développer une écriture émergeant de la friction des deux éléments. Effet larsen, instruments à cordes, piano et harpe ont été tour à tour détournés de leurs fonctions premières pour devenir instruments de recherche.

« Je ne crée pas a priori en réaction à la musique, mais le corps ne peut faire la sourde oreille. », dit-elle. « Il est vulnérable face aux sons, qu'ils soient de source musicale ou autre. Et quant à cette dernière catégorie (tout ce qui est autre), le spectre est infiniment large. Si je me suis intéressée à cette dimension depuis *Discordantia* (1997), c'est que, au-delà de la musique, le son pouvait provoquer, puis révéler une réaction différente dans le corps ».

Depuis 30 ans, son travail est ainsi traversé par l'idée de rencontres ; entre le corps et ses possibles extensions, sonores ou visuelles, mais aussi entre ses champs d'expérience et ceux des danseurs et autres collaborateurs. Parmi eux, on compte toujours des artistes emblématiques de leur génération. À leur côté, Danièle Desnoyers assume la conception de l'environnement scénographique de ses pièces, son objectif étant de redéfinir à chaque fois de nouveaux espaces spécifiques à la danse. L'importance qu'elle accorde aux éclairages, aux costumes et à l'organisation spatiale donne force et richesse à son travail chorégraphique.

Danièle Desnoyers a créé une dizaine d'œuvres de commande pour des compagnies canadiennes et étrangères. Avec Le Carré des Lombes, elle a été accueillie en résidence

à de multiples reprises, au Québec et à l'étranger, en plus de recevoir le soutien de nombreux coproducteurs. Artiste engagée et pédagogue, elle a été présidente du Regroupement québécois de la danse de 1997 à 1999. Elle est aujourd'hui membre du corps professoral du Département de danse de l'Université du Québec à Montréal, où elle a agi à titre de professeure invitée de 2000 à 2003. Elle voit en outre son répertoire enseigné régulièrement dans les écoles canadiennes de formation professionnelles en danse.

Alors qu'elle travaille à la création d'un nouveau projet chorégraphique, *Unfold/7 perspectives* (2019), son œuvre phare, *Duos pour corps et instruments* (2003), tourne toujours à travers le monde. Au moment de sa recréation en 2014, celle-ci faisait l'objet d'une Boîte chorégraphique, un outil dédié à la mémoire et la transmission de la danse contemporaine québécoise, disponible sur la plateforme numérique *EC2\_Espaces chorégraphiques 2*.

Source : <https://www.quebecdanse.org/repertoire/desnoyers-daniele/>

---

Reconnue pour l'intégrité de sa démarche artistique, la beauté hypnotique de sa danse et la dimension picturale de ses mises en scène, la chorégraphe et interprète montréalaise **Lucie Grégoire** trace une voie unique dans le paysage de la danse contemporaine au Canada depuis 1981. Sa feuille de route comprend plus d'une trentaine d'œuvres chorégraphiques : des solos, des créations in situ, des pièces pour plusieurs interprètes et des créations interdisciplinaires. Son parcours est marqué par de longs séjours à l'étranger, notamment à New York, en France et au Japon, où elle a côtoyé des artistes contemporains majeurs parmi lesquels Merce Cunningham, Trisha Brown, Tatsumi Hijikata, Kazuo et Yoshito Ohno.

Sondant l'univers féminin, ses œuvres sont nourries de la littérature et du contact avec d'autres pays, régions et cultures comme l'Arctique, le désert du Sahara, l'Amazonie, le Japon, le Portugal, l'Espagne, le Maroc et l'Islande. Ses collaborations avec des artistes de la poésie, de la sculpture, de la photographie ou de la peinture donnent une dimension interdisciplinaire à sa démarche.

Multipliant les expériences de dépaysement poétique, Lucie Grégoire tisse la trajectoire d'un personnage de femme au fil d'une série de solos dont *Absolut*, *Vers le haut pays*, *Sente*, *Les Choses dernières*, *La douceur du ciel*, *Erinyes* et *Ciel et cendres*.

Parallèlement, elle chorégraphie onze pièces de groupe in situ dont la plupart s'inscrivent dans des architectures naturelles ainsi que cinq œuvres de groupe pour la scène traditionnelle. En 2004, la création de *Eye*, en collaboration avec le chorégraphe et danseur japonais Yoshito Ohno, marque un tournant dans sa trajectoire. Deux autres duos s'ajouteront à ce cycle, *Flower et In Between*, formant ainsi une fascinante trilogie.

En 2016, Lucie Grégoire Danse célèbre son 30<sup>e</sup> anniversaire à l'Agora de la danse avec la recreation du solo *Les choses dernières* (1994), interprété par Isabelle Poirier, ainsi qu'une exposition rétrospective. Librement inspiré du roman *Le voyage d'Anna Blume* de Paul Auster, ce solo sera également en tournée en 2018 au Vancouver International Dance Festival et au La MaMa Moves! Dance Festival, à New York.

Les œuvres de Lucie Grégoire ont été présentées au Canada, en Europe, à New York, en Tunisie et au Japon. Son travail a reçu le soutien de plusieurs partenaires, dont l'Agora de la danse, le Festival Dance Canada, Vancouver International Dance Festival, An Creative – Japon et le Festival Quartiers Danse.

L'enseignement est profondément intégré à sa recherche artistique. Lucie Grégoire fait partie du corps professoral de l'École de danse contemporaine de Montréal depuis 1989.

Source : <https://www.quebecdanse.org/repertoire/gregoire-lucie/>

---

**Isabelle Poirier** a suivi sa formation technique aux Ateliers de danse moderne de Montréal et a obtenu une majeure en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Elle a dansé pour plusieurs chorégraphes indépendants et compagnies dont la compagnie Marie Chouinard, avec laquelle elle a dansé pendant huit ans avant de devenir répétitrice et adjointe à la direction artistique. Présentement, elle enseigne au département de danse de l'Université Concordia, au RQD et à l'École de danse

contemporaine de Montréal. Elle est répétitrice pour la compagnie Marie Chouinard et elle danse pour Sarah Bild et Sylvain Poirier.

Source : <https://www.quebecdanse.org/repertoire/isabelle-poirier/>

Notice biographique de la participante à l'expérimentation :

Originnaire de France, **Léa-Kenza Laurent** commence très jeune la danse dans une école de quartier. Développant une passion grandissante très rapidement, elle continua ses études artistiques au Conservatoire à Rayonnement Régional de Nantes durant 10 ans. Elle a eu l'occasion d'y travailler avec de nombreux professeurs et chorégraphe reconnus dans le milieu de la danse tant en contemporain qu'en ballet comme Ambra Senatore, Rosine Nadjar ou Rodolfo Araya. Elle suivit également, tout au long de son cursus au conservatoire, des cours en improvisation, des ateliers interdisciplinaires mêlant musique, danse et théâtre, des ateliers de performance ou encore un travail approfondit de répertoire en danse contemporaine. Ayant achevée son cursus après l'obtention de son Diplôme d'Études Chorégraphiques en 2017, elle décida de continuer son parcours à l'Université du Québec à Montréal. Elle y rencontra notamment Catherine Gaudet, Catherine Lavoie-Marcus ou en encore Frédérick Gravel. Après avoir fini son baccalauréat en danse contemporaine en tant qu'interprète en 2021, elle décida de poursuivre à la maîtrise en danse dans la même institution, qu'elle réalise actuellement, orientant sa recherche autour de la notion de limitation et de dépassement de soi chez l'interprète en danse. Depuis toujours très curieuse, elle suit en parallèle une formation en chant classique, compose de la musique pour la danse et peint tout en donnant des cours de danse. Elle touche donc à une variété d'arts, lui permettant de nourrir sa démarche artistique en tant qu'interprète, professeur de danse et chorégraphe émergente.

## ANNEXE F

### GUIDE POUR LES ENTRETIENS SEMI-DIRIGÉS

PHASE 1 : L'enseignement de l'œuvre aux interprètes

#### **1. Processus de transmission :**

a) Comment avez-vous procédé afin de transmettre votre œuvre au nouvel interprète ?

- Y a-t-il eu des étapes, des objectifs ou bien des priorités faites afin de réaliser la transmission du rôle ?
- Est-ce que ces étapes, objectifs ou priorités ont été définis en amont ou bien lors de la transmission du rôle ?

b) En lien avec la précédente question : avez-vous organisé les sessions d'apprentissage du rôle ? Si oui, comment ? Sur quoi portaient-elles ? Ou alors, il y a-t-il eu une routine ou des éléments récurrents dans l'apprentissage ? Quelle était cette routine ? Quels étaient ces éléments récurrents ?

#### **2. Mémoire et archives personnelles :**

a) Pouvez-vous nous nommer les éléments poétiques, sensibles et imagés présent dans votre œuvre à transmettre ? Ou : Quels ont été les éléments poétiques, sensibles et imagés que l'on vous a transmis afin d'interpréter l'œuvre ? ( La liste exhaustive de tous les éléments n'est pas obligatoire, si vous le souhaitez, vous pouvez en citer qu'un seul : le plus important à vos yeux).

b) Comment vous êtes-vous remémoré les aspects poétiques, sensibles et imagés contenus dans votre œuvre chorégraphique ?

c) Par quel moyen avez-vous mobilisé cette mémoire ?

- Y a-t-il eu l'aide de document tel qu'un carnet de notes, des dessins, vidéos, etc. ? Si oui, quels ont été les plus indispensables ou les plus faciles à utiliser pour vous remémorer les intentions ou les qualités du geste?

Ou alors : comment avez-vous utilisé ces documents afin d'apprendre le rôle ?

d) Est-ce que le fait de vous mettre en mouvement vous a permis de vous réincorporer des souvenirs de sensations, intentions ou bien d'états de corps particuliers après toutes ces années ?

### **3. Outils de transmission :**

a) Comment avez-vous guidé la ou les danseuses dans l'apprentissage des intentionnalités du geste ?

b) Avez-vous enseigné des exercices spécifiques afin de guider l'interprète dans son apprentissage du rôle ? Ou bien avez-vous eu recours à des explorations guidées ?

### **4. Relation :**

a) Pouvez-vous nous parler de votre relation avec la danseuse ou la chorégraphe lors de la transmission des aspects poétiques, sensibles et imagés liés à l'œuvre ?

b) Concernant vos échanges sur les aspects poétiques, sensibles et imagés :

- Y a-t-il eu une adaptation à faire entre vous, pour trouver des manières de comprendre l'autre dans ses indications du geste ? Par exemple, avez-vous établi un vocabulaire commun ?

c) Étant la chorégraphe et l'interprète originale de l'œuvre, quel a été votre rapport à l'œuvre durant sa transmission par vos soins ?

d) Avez-vous eu besoin d'un regard extérieur pour transmettre votre œuvre ?

### **5. Choix :**

a) Pensez-vous que votre œuvre a évolué du fait d'avoir été transmise à une nouvelle interprète? Si oui, comment ?

b) Est-ce qu'une adaptation a dû être faite afin de transmettre ou de recevoir l'œuvre ?

- Y a-t-il eu des modulations à faire ? Des éléments oubliés ? Réinventés ? Changés ? Améliorés ?
- Y a-t-il eu la création de nouvelles images ou de nouveaux états ?
- Y a-t-il des éléments poétiques, sensibles, imagés sur lesquels vous avez axé la transmission ?

### **6. Autres :**

a) Que signifie pour vous le terme reprise ou recréation ? Pourquoi avoir choisi ce terme ?

b) Avez-vous d'autres indications à nous transmettre sur la transmission du rôle à l'interprète en lien avec les savoirs poétiques, sensibles et imagés liés à l'œuvre ?

## **PHASE 2 : La création de la Boîte chorégraphique**

### **1. Généralité**

a) Comment a débuté votre collaboration avec la Fondation Jean-Pierre Perreault afin de réaliser une Boîte chorégraphique sur votre œuvre ?

b) Comment avez-vous procédé afin de transmettre l'œuvre dans la Boîte chorégraphique ?

## **2. Mémoires et archives :**

a) Quels sont les différents éléments qui composent une Boîte et en quoi leurs complémentarités permettent de transmettre l'œuvre ?

b) En quoi le livret et les vidéos permettent de transmettre des éléments poétiques et sensibles sur l'œuvre ?

## **3. Outils de transmission :**

a) Avez-vous eu des consignes particulières (logistiques, artistiques, chorégraphiques, etc.) aux chorégraphes ou aux danseurs afin de transmettre l'œuvre par les Boîtes ?

- Y a-t-il eu des consignes spéciales lors de la transmission du rôle aux interprètes afin de générer du sens pour celui qui souhaite reprendre l'œuvre grâce à la Boîte chorégraphique ? Des éléments essentiels ou bien prioritaires sur lesquels il fallait insister ou non ? Des manières d'indiquer les intentions du geste, etc. ?

b) À l'inverse, avez-vous eu des consignes particulières provenant des chorégraphes ou des danseurs ?

## **4. Relation :**

a) Pouvez-vous nous parler de votre rôle de « transmetteur » dans ce projet de création d'une Boîte chorégraphique ? Que retenez-vous de cette expérience ?

## **5. Choix :**

a) Pensez-vous que votre œuvre a évolué du fait d'avoir été transmise dans une partition comme celle établie pour les Boîtes ? Si oui, comment ?

b) Comment avez-vous procédé afin de rédiger le livret ? Avez-vous réalisé des choix quant aux contenus des différents chapitres voir des chapitres eux-mêmes ?

c) Dans le chapitre *Notation chorégraphique* :

- Comment avez-vous procédé afin de rédiger ce chapitre avec leurs différentes colonnes ?

d) Dans la colonne « intentions/ états/ moyens » ou bien « directives », qu'est-ce qui a présidé au choix de ces termes ?

e) Dans une des Boîtes, les « consignes » sont attachées à la description :

- Y a-t-il une raison particulière à ce choix (chorégraphique, artistique, logistique, etc.) ? Si oui, lequel est-il ?

f) En quoi les vidéos comportant des extraits de la transmission de l'œuvre voire l'ensemble de sa transmission (en fonction des Boîtes) permettent-elles la documentation de l'œuvre ? g) Dans quel but la danseuse exprime-t-elle les directives sur la chorégraphie dans des vidéos de démonstration du rôle ?

h) En tant que danseuse de la reprise du rôle :

- Pensez-vous avoir généré une nouvelle lecture sur l'œuvre du fait de l'avoir apprise ?
- Pensez-vous avoir développé de nouvelles indications poétiques, sensibles, imagées lors de l'apprentissage du rôle ?
- Avez-vous été le moteur d'une nouvelle analyse sur l'œuvre ? Est-ce que cette analyse aurait pu être faite sans avoir dansé le rôle ? Par exemple : en la visionnant seulement par vidéo lors d'une représentation originale du spectacle.

**6. Autres :**

a) Est-ce que vous voulez nous partager d'autres éléments sur votre expérience en lien avec votre rôle et votre place de transmetteur dans le projet ? Avez-vous d'autres indications à nous faire part sur la création de la Boîte chorégraphique en lien avec la transmission des éléments poétiques, sensibles et imagés de l'œuvre ?

ANNEXE G

EXTRAITS DU JOURNAL DE BORD DE LA CHERCHEUSE

Comme ça se fin ———>

• & les étapes + la forme puis le fait  
de la forme organique

- Savoir ->

"libre dans la contrainte"

Solo

- intérêt des images -> mes propres images sont  
très aidant appar

• ↳ "passer par les mots" "variété" donne  
aide"

Imaginaire -> "comme si j'avais une nouche  
en noir"

finir <sup>par</sup> la musicalité -> finir par la  
structure - musical /

onomatopée

Sentir sur le moment

• avoir des cuers mais pas -> non-dit

• pendant de respiration ? pour l'intégrer Hilroy

A  
Défilé (musique 1) → 6 min.

○ Chaque interprète a un personnage

Démonstrative  
Comptes

- marche → sur Midnight.

- pause  
1 2 3 4 5 6 7 8  
1 2 3 4 5 6 7 8  
p.1

1 main D gauche D+ secouer frange tout du nez  
2 va pied & assemble tain route épaule  
3 va p. D cheveux derrière oreille D.

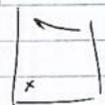
sur Midnight dix'vibre



- droite  
- centre  
- gauche  
- centre

8 tps pour Marche D.  
1 2 3 4 Appel  
5 6 7 8 Point

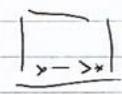
appel



(8x2)

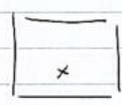
↳ pause furieuse  
sur 8

Parade / four rire



Reviat centre  
marche sur 8 tps  
pause → reviat cache  
8 tps

falala  
1 2 3 4 5 6 7 dix'x pour 1



8 remonte droit

inspire arch main 1 2 3 4 5 6 7 8  
                          ↓ accent   ↑ remonte   ↓   ↑ remonte  
  ↓   ↑ remonte  
  ↓ descend

pause

1 2 3 4 5 6 7

top  
la pause

locke bras revich Droit

1 2 3 4

drick | D |  
si   Tête

Hilroy

## ANNEXE H

### CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

### 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:	Poétique de la « transmission matricielle » d'une œuvre chorégraphique lors de la passation de rôle de type récréation.
Nom de l'étudiant:	Alice JEAN
Programme d'études:	Maîtrise en danse
Direction de recherche:	Manon LEVAC

#### 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

## BIBLIOGRAPHIE

- Bausch, P. (chorégraphe). 1975. *Le Sacre du printemps*. Wuppertal : Tanztheater Wuppertal. Consulté sur <https://www.youtube.com/watch?v=z1hFwsXaTVY>
- Bédard, L.(2018,c). Boîte chorégraphique *Cartes postales de Chimère*. Québec : Fondation Jean-Pierre Perreault. <https://espaceperreault.ca/fr/>.
- Béjart, M. (chorégraphe). 1969. *Le Sacre du printemps*. Bruxelles : Théâtre de la Monnaie. Consulté sur [https://www.youtube.com/watch?v=cLZCbcO2\\_2I](https://www.youtube.com/watch?v=cLZCbcO2_2I)
- Bénichou, A. (2015). *Recréer/ Scripter. Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris : Les presses du réel.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse.
- Brumachon, C. (chorégraphe). 1988. *Texane*. Élancourt : Théâtre Le Prisme. Consulté sur <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/texane-0?s>
- Bruneau, M. L. Burns, S. (2007). À la conquête d'un territoire de recherche en art : enjeux épistémologiques. Dans Bruneau, M. et Villeneuve, A. (dir), *Traiter de recherche création en art* (p.21-78). Montréal : PUQ
- Carré, A. Rhéty, M. Zaytzeff, A. (2013). Le fantôme, le monument et le combustible. *Agôn* (6).
- Chagnon, G. (2015). Joe, parcours d'une œuvre chorégraphique. Propos recueillis par Lavoie-Marcus, C. Dans : *Recréer/ Scripter. Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris : Les presses du réel.
- CNRTL. (2005). Intention. Dans *Portail lexical ; Lexicographie*. Consulté le 17 octobre 2021 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/intention>.

- CNRTL. (2005). Matrice. Dans *Portail lexical ; Lexicographie*. Consulté le 27 mars 2019 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/matrice>.
- CNRTL. (2005). Passation. Dans *Portail lexical ; Lexicographie*. Consulté le 8 octobre 2019 à l'adresse <https://www.cnrtl.fr/definition/passation>.
- Conte, R. (2001). « Editorial », *Plastik*, vol. 1, p.2-7.
- Cvejic, B., De Keersmaecker, A. (2012). *Carnets d'une chorégraphe: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's. Aria, Bartok*. Bruxelles : Fonds Mercator, Rosas.
- Desnoyers, D.(2018,a). *Boîte chorégraphique Duos pour corps et instruments*. Québec : Fondation Jean-Pierre Perreault. <https://espaceperreault.ca/fr/>.
- Faure, S. (2000). Apprendre par corps. *Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La dispute.
- Fortin, S. (2009). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratiques artistiques* (p.97-109). Montréal : PUQ.
- Gagnon, L. (2020). *Ouvrir la boîte. Regard sur les boîtes chorégraphiques et la documentation en danse*. Québec : Fondation Jean-Pierre Perreault. <https://espaceperreault.ca/fr/collection/ouvrir-la-boite-regards-sur-les-boites-choregraphiques-et-la-documentation-en-danse/>.
- Garczarek, K. (2014). *Processus d'appropriation d'un univers chorégraphique par l'interprète en interaction avec le chorégraphe et le répétiteur* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. Dans Michel.M & Ginot.I (Eds.), *La danse au XX ème siècle* (pp.224-229). Paris: Bordas.
- Gosselin, P. (2009). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratiques artistiques* (p. 21-31). Montréal : PUQ.

- Graham, M. (chorégraphe). 1984 . *The Rite of Spring*. New York : Lincoln Center New York State Theater. Consulté sur <https://www.youtube.com/watch?v=NI0QnXSQMo4>
- Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re)prise de rôle* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Grégoire, L. (2018,c). *Boîte chorégraphique Les Choses dernières*. Québec : Fondation Jean-Pierre Perreault. <https://espaceperreault.ca/fr/>.
- Guisgand, P. (2010). Lire le mouvement dansé. *Staps* n°89 (p.85-89).
- Guisgand, P. (2012). À propos de la notion d'états de corps. Dans J. Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix* (p. 223-239). Québec et France : Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 352 p.
- Guisgand, P. (2012). Étudier les états de corps. *Spirale*, (automne 2012), 242, p. 33-34.
- Harbonnier, N., Dussault, G., & Ferri, C. (2017). Approche psychophénoménologique de l'observation-analyse du mouvement dansé : vers un nouveau cadre conceptuel. Soumis à *Recherches en danse*.
- Harbonnier, N., Barbier, J. (2014). L'apprentissage par imitation en danse : une « résonance » constructive ?. *Staps*, 103,(1), 53-68.
- Harbonnier, N. (2012). Plongée dans l'expérience sensible. *Spirale*, (automne 2012), 242, p. 50-52.
- Iglesias -Breuker, M. (1998). Le corps sans ombre. Dans *Histoires de corps : à propos de la formation du danseur*. Paris : Cité de la musique.
- Jean, G. (1991). *Pour une pédagogie de l'imaginaire*. Paris : Casterman.
- Launay, I. (2007). *Les Carnets Bagouet (la passe d'une œuvre)*. Paris, FR : Les solitaires Intempestifs.

- Launay, I. (2017). *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I.* Pantin : Centre National de la danse.
- Launay, I. (2018). *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II.* Pantin : Centre National de la danse.
- Le Moal, P. (2008). *Dictionnaire de la danse* (nouv. éd.). Paris : Larousse.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine.* Bruxelles : Contredanse.
- Martin, A. (2012). Itinéraire d'un corps dansant. *Spirale*, (automne 2012), 242, p. 54-56.
- Mongeau, P.(2011). *Réaliser son mémoire ou sa thèse.* Côté jeans et côté tenue de soirée. Montréal : Presses de l'Université du Québec, p.115-118.
- Montaignac, K. (2014). Une anti-méthode ? *Recherches en danse*, n° 1.
- Mucchielli, A. (dir.). (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales.* Paris: Armand Colin.
- Nijinski, V. (chorégraphe). 1913. *Le Sacre du printemps.* Paris : Théâtre des Champs-Élysées. Consulté sur <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/le-sacre-du-printemps-1?s>
- Otondo M. (2012). Notes sur deux reprises de rôle pour *May B* et *Slaves*. Dans Prokhoris, S. *Le fil d'Ulysse, retour sur Maguy Marin* . (p.263-265). Paris, FR : Les presses du réel.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), p.147-181.
- Paillé, P., Mucchielli, A. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales.* Paris : Armand Collin.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale.* Val-de-Marne : ae2cg Éditions/Presses universitaires de Valenciennes.

- Pavis, P. (2016). *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Pérez Galí, A. (2014). Le danseur « parle »-t-il ? Dans B. Cvejic (dir.), «*Rétrospective*» par Xavier Le Roy (p. 307-316). Paris, FR : Presses du Réel
- Poirier, I. (2015). Transmettre le répertoire de Marie Chouinard. Propos recueillis par Lavoie-Marcus, C. Dans : *Recréer/ Scripter. Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris : Les presses du réel.
- Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique*. Paris : Vrin
- Quiblier, M. (2014). Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention. *Marges*, 18,(1), 140-152.
- Quiblier, M. (2017). La reprise en danse. Usages des termes et processus mémoriels. Dans Lucet, S. Proust, S (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. (p. 291-304). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Rust, M. (2015). Reprise d'une œuvre : une incarnation à rejouer. Les Carnets Bagouet. Propos recueillis par Lavoie-Marcus, C. Dans : *Recréer/ Scripter. Mémoires et transmission des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris : Les presses du réel.
- Saboye, L. (2017). L'atelier, un espace privilégié de transmission de la culture chorégraphique. *Recherches en danse*, n° 6.
- Sermon, J., Chapuis, Y. (2016). *Partition(s) Objet et concept des pratiques scéniques (20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles)*. Paris, FR : Les presses du réel.
- Stuart, M. et Gehmacher, P. (2010). États dansés. Dans J. Peeters, (éd.), Meg Stuart, *Damaged Goods : On va où là ?* (p. 20-22). Dijon, France : Éditions Les Presses du réel, 256 p.
- Vellet, J. (2006). La transmission matricielle de la danse contemporaine. *Staps*, n° 72, (2), 7.

Vellet, J. (2014). Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire.  
*Recherches en danse*, n° 2.