

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DRAMATURGIE PROCESSUELLE DANS UNE APPROCHE COLLECTIVE
D'ÉLABORATION D'UNE COMPOSITION CHORÉGRAPHIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN DANSE

PAR

GEORGES-NICOLAS TREMBLAY

MAI 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Un travail d'une telle ampleur ne peut se faire seul et il m'apparaît essentiel de mentionner les personnes qui ont contribué à la réalisation de cette recherche et à l'achèvement de ce mémoire. Tout d'abord, je souhaite remercier mes directrices Manon Levac et Marie Beaulieu pour leur accompagnement bienveillant. Leurs sages conseils ainsi que leurs précieux commentaires m'ont éclairé à travers les méandres de la recherche pour mener à terme ce projet qui m'a grandement appris, et elles en sont pour beaucoup. Je tiens également à remercier Nicole Harbonnier, Andrée Martin et Caroline Raymond qui ont contribué à élargir mes perspectives et à nourrir mon processus de recherche au fil de mes études, ainsi que le personnel du département de danse pour son soutien et sa disponibilité.

J'aimerais exprimer de chaleureux et sincères remerciements à mes indispensables collaborateurs, Ariane Boulet et Nate Yaffe, qui se sont impliqués activement dans ce projet avec une grande générosité. Votre talent, votre engagement et votre enthousiasme ont enrichi cette recherche et m'ont permis de vivre une expérience nourrissante, inspirante et précieuse. En plus de cette implication, vous avez été pour moi une source essentielle de réconfort et d'encouragement tout au long de cette aventure qu'est la maîtrise et je vous en suis très reconnaissant.

Et finalement, un merci particulier à mon père pour son soutien, ainsi qu'à ma mère et à mes amis qui ont eu la patience de m'écouter et de m'encourager pendant le cheminement qui m'a conduit vers ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I REVUE DE LITTÉRATURE ET PROBLÉMATIQUE	3
1.1 Origine de l'étude	3
1.1.1 Interprète-créateur	4
1.1.2 Initiateur	6
1.1.3 Genèse d'une idée	7
1.2 Dramaturgie.....	8
1.2.1 Processus	9
1.2.2 Composition	11
1.2.3 Relations	15
1.2.3.1 Pouvoir	17
1.2.4 Résumé.....	19
1.3 Motivations du chercheur.....	20
1.3.1 Dramaturge	22
1.3.2 Interprète-dramaturge	23
1.3.2.1 Dramaturgie en acte	25
1.3.3 Pratiques performatives	26
1.4 Problème de recherche	27
1.4.1 But, objectifs et question de recherche.....	28
1.4.2 Originalité de l'étude	29

CHAPITRE II	CADRE CONCEPTUEL	30
2.1	Système de pouvoir	30
2.2	Discipline : corps docile/corps utile	31
2.2.1	Techniques de domination	33
2.2.1.1	Cellulaire : construire des tableaux	34
2.2.1.2	Organique : prescrire des manœuvres	35
2.2.1.3	Génétique : imposer des exercices	37
2.2.1.4	Combinatoire : aménager des tactiques.....	40
2.2.2	Techniques de soi.....	41
2.2.2.1	Approches somatiques	44
2.2.2.2	Autonomisation	46
2.3	Gouvernementalité	46
2.4	Résumé.....	48
CHAPITRE III	MÉTHODOLOGIE	50
3.1	Méthode de recherche	50
3.2	Projet de recherche	53
3.2.1	Comédie musicale	55
3.3	Outils méthodologiques	57
3.4	Analyse de données	59
3.5	Considérations éthiques	61
3.6	Limites de l'étude.....	61
CHAPITRE IV	RÉSULTATS	64
4.1	Contexte de recherche	65
4.1.1	Dynamique relationnelle initiale	66
4.2	Amorce du processus : les mouveurs de création	67
4.2.1	Prémices	67
4.2.2	Règles de départ	68
4.2.3	Désirs personnels et aspirations communes.....	69

4.3	Mode de fonctionnement : les outils processuels	71
4.3.1	« Lien ».....	71
4.3.1.1	« Lien vocal »	73
4.3.2	Routine quotidienne.....	74
4.3.3	Changement de rôle	75
4.3.4	Réflexion collective.....	76
4.3.4.1	Mise en action de la réflexion.....	77
4.4	De la réflexion à l'action : les approches décisionnelles	79
4.4.1	Proposition/validation	79
4.4.2	Idéation.....	82
4.4.3	Autodétermination	82
4.4.4	Contamination	84
4.4.5	Négociation	85
4.5	Composition : le développement de la création	86
4.5.1	Élaboration	87
4.5.2	Évolution.....	88
4.4.3	Structuration.....	90
4.6	Ébauche chorégraphique : l'aboutissement du processus.....	93
4.6.1	Présentation informelle devant public	95
4.6.2	Synthèse : de l'idée à l'ébauche	96
CHAPITRE V DISCUSSION.....		97
5.1	Dramaturgie processuelle.....	97
5.1.1	Intérêts.....	99
5.1.1.1	Désirs et aspirations	101
5.1.1.2	Motivation personnelle : satisfaction	102
5.1.1.3	Motivation partagée : approche positive et constructive	103
5.1.1.4	Démarche de sens	105
5.1.1.5	Mouveur de création	107
5.1.2	Élaboration dramaturgique	108
5.1.2.1	Interprète-dramaturge : œil intérieur	110
5.1.2.2	Processus réflexif	113
5.1.2.3	Incorporation de la réflexion	114
5.1.2.4	Courbe énergétique.....	116
5.1.2.5	Vision structurelle	118

5.2	Systèmes de pouvoir au sein du processus	120
5.2.1	Objectivation : caractères de la dramaturgie de processus	122
5.2.2	Subjectivation et autonomisation	124
5.2.2.1	Pratique somatique : le « Lien »	126
5.2.3	Gouvernementalité : une pratique collective	128
5.3	Partage des pouvoirs : contribution au processus	129
5.3.1	Perceptions respectives du collectif	129
5.3.2	Apports singuliers	131
5.3.2.1	Double posture	134
5.3.3	Égalité/équité.....	136
5.3.4	Coauteur ou cosignataire : paternité de l'œuvre.....	138
5.4	Récapitulatif	140
5.4.1	Trois phases	141
5.4.2	Angles morts	142
5.4.3	Perceptions post-processus	143
5.4.3.1	Constats : ma vision actuelle de la dramaturgie.....	146
	CONCLUSION	150
	ANNEXE A BIOGRAPHIES DES PARTICIPANTS	156
	ANNEXE B CALENDRIER	157
	ANNEXE C JOURNAL DE BORD DES PARTICIPANTS	158
	ANNEXE D JOURNAL DE BORD DE L'ÉTUDIANT CHERCHEUR	159
	ANNEXE E GUIDE D'ENTREVUE	160
	ANNEXE F CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE	162
	ANNEXE G FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	163
	ANNEXE H ENTENTE DE CONFIDENTIALITÉ	165
	ANNEXE I EXTRAITS DU JOURNAL DE BORD D'ARIANE.....	167
	ANNEXE J EXTRAITS DU JOURNAL DE BORD DE NATE	169
	ANNEXE K EXTRAITS DU JOURNAL DE BORD DE L'ÉTUDIANT CHERCHEUR	171

ANNEXE L	EXTRAITS DE L'ENTREVUE D'ARIANE.....	174
ANNEXE M	EXTRAITS DE L'ENTREVUE DE NATE	177
ANNEXE N	EXTRAITS DE L'ENTREVUE DE L'ÉTUDIANT CHERCHEUR	180
ANNEXE O	LE « LIEN » : PRATIQUE GUIDÉE.....	183
ANNEXE P	« I WANT » SONG	184
ANNEXE Q	ÉVOLUTION DE L'ORDRE DES SECTIONS.....	185
APPENDICE A	SCHÉMA DES CONSTATS	188
RÉFÉRENCES	189

LISTE DES FIGURES

Figure 5.1	Illustration de la courbe énergétique	117
------------	---	-----

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire-crédation, le chercheur, Georges-Nicolas Tremblay, tente de relever l'apport de l'interprète à la dramaturgie qu'il voit comme une responsabilité partagée par tous les collaborateurs au sein d'un processus de création. Ses recherches mettent en lumière l'aspect processuel (Van Kerkhoven, 1997) et relationnel (Bourriaud, 1998) de la composition dramaturgique, ce qui l'amène à considérer le processus et son résultat comme des systèmes de pouvoir interreliés. Il développe son cadre conceptuel en s'intéressant à la notion de discipline de Michel Foucault avec ses techniques de domination et surtout ses techniques de soi qui permettent la subjectivation et l'autonomisation des individus pour tendre vers une autorégulation, condition nécessaire à la gouvernementalité. Il observe comment se mettent en place ces systèmes et ces techniques dans une approche collective de création en danse en invitant deux interprètes-crédateurs à se faire « interprètes-dramaturges » avec lui. Par ce terme, il aspire à une conscientisation de la dramaturgie, une implication dans sa mise en mouvement et un possible partage de la paternité de l'œuvre. Il s'agit alors de répondre à sa question de recherche : comment s'organise et se partage l'élaboration d'une œuvre chorégraphique à travers un processus dramaturgique mis en mouvement collectivement?

Pour y parvenir, le chercheur emploie des méthodes de nature qualitative qui s'inscrivent dans un paradigme post-positiviste et constructiviste. En s'intéressant au processus créatif et au vécu expérimenté par les participants, il s'inscrit dans une poétique et une épistémologie de sens guidées par l'approche heuristique, implicitement phénoménologique et subjective, puisque vécue par sa conscience.

Ses résultats, fruit d'une analyse qualitative par catégories conceptualisantes (Paillé et Mucchielli, 2012), révèlent un véritable partage du pouvoir. Celui-ci s'observe à travers la dynamique relationnelle, le mode de fonctionnement et les approches décisionnelles qui ont permis l'élaboration collective d'une ébauche chorégraphique. En lien avec le cadre conceptuel foucauldien, l'analyse dévoile également que, contrairement aux techniques de domination qui sont plus implicites à la discipline, les techniques de soi doivent être valorisées et favorisées pour parvenir à la gouvernementalité. Quant à la dramaturgie, ce sont les intérêts de chacun des participants qui se sont révélés primordiaux pour sa mise en mouvement.

Mots clés : danse, dramaturgie, processus de création, collectif, intérêt, interprète-dramaturge, relation, pouvoir, techniques de soi, gouvernementalité, Foucault

INTRODUCTION

Dans le cadre de cette recherche-création, je me suis intéressé à l'apport de l'interprète à la dramaturgie en danse. Au regard des écrits sur le sujet, la dramaturgie serait processuelle et partagée par tous les collaborateurs qui participent à son élaboration (Van Kerkhoven, 1997, et Behrndt, 2010). Pourtant, l'œuvre demeure majoritairement signée par le chor ographe, par son autorité de choix (Levac, 2006). Par préoccupation envers le partage de la paternité, j'ai opté pour un processus collectif où tous les participants étaient invités à se faire interprètes-dramaturges pour ainsi observer les rôles et l'apport de chacun dans l'élaboration collective d'une dramaturgie en danse.

Pour présenter ma problématique, je commencerai par une mise en contexte qui retrace sommairement l'origine de ce projet. Elle sera suivie par ma revue de littérature qui présentera ma compréhension initiale de la dramaturgie, ce qui m'amènera à mes motivations et au problème de recherche avec mes objectifs et ma question.

Dans le second chapitre, j'aborderai mon cadre conceptuel foucaldien qui propose d'approcher la dramaturgie comme un système de pouvoir qui se mettrait en place pendant le processus pour qu'apparaisse l'œuvre.

Cela m'amènera ensuite à présenter ma méthodologie, soit mon approche heuristique qui est implicitement phénoménologique, ainsi que le projet de cette recherche qualitative avec ses outils méthodologiques de collecte et d'analyse de données, pour conclure sur les limites de l'étude.

Ces trois premiers chapitres sont écrits dans la perspective du projet à venir, donc au futur, alors que le quatrième chapitre, qui relate les résultats de l'expérience de création, est écrit principalement au présent pour plonger dans le processus comme si nous étions en studio. Cela permet également de distinguer ce qui est perçu de l'expérience, lors des entrevues semi-dirigées par exemple, de ce qui est vécu pendant cette même expérience.

La discussion, quant à elle, parlera du projet au passé pour mieux mettre en perspective les constats qui découlent de cette expérience. Ceux-ci concernent l'organisation et le partage de l'acte créatif et relèvent une notion importante qui a émergé de cette recherche.

Je terminerai avec une conclusion qui fera un retour sur les accomplissements et les découvertes pour terminer sur la pertinence et les ouvertures possibles de cette recherche.

CHAPITRE I

REVUE DE LITTÉRATURE ET PROBLÉMATIQUE

Pour bien comprendre les motivations qui m'ont conduit à la réalisation de ce mémoire-crédation, je ferai d'abord une mise en contexte. Il sera ainsi plus facile de comprendre les origines de mon intérêt pour le travail collectif, le décloisonnement des rôles au sein d'un processus de création, le partage de la paternité de l'œuvre d'art vivant et la dramaturgie. Je tenterai de définir cette dernière au regard de différents écrits sur le sujet tout en faisant des liens avec d'autres auteurs qui parlent de création, de composition et de relation. Cela m'amènera à élaborer une problématique dans laquelle j'aborderai mes motivations, ainsi que le problème qui en découle, avec mon but, mes objectifs et ma question de recherche.

1.1 Origines de l'étude

Malgré un parcours de formation multidisciplinaire (arts visuels, cinéma, théâtre), c'est par la danse que ma créativité cherche à s'exprimer. C'est ce qui m'amène à fonder une compagnie de danse à Chicoutimi pour explorer le mouvement à travers mon corps et trouver ma voie comme chorégraphe. Malgré l'immense plaisir que j'éprouve à créer et à danser, l'isolement de ma région rend difficile le contact avec le milieu professionnel de la danse duquel je souhaite me rapprocher. Ainsi, après quelques années de création au Saguenay, je quitte ma région pour Montréal où j'ai l'opportunité

d'enrichir mon expérience d'interprète en travaillant pour différents chorégraphes en danse contemporaine.

Mon approche comme interprète est imprégnée de mon regard sur la création que j'ai développé comme chorégraphe. Je m'y vois comme un collaborateur qui cherche à aider le chorégraphe en m'intéressant et en participant à l'œuvre en chantier de différentes façons : création du matériel gestuel et textuel, lectures sur les thèmes explorés, proposition pour l'ordre des sections et leurs transitions. Dans le champ de la danse contemporaine, je suis ce que l'on appelle couramment un interprète-créateur.

1.1.1 Interprète-créateur

Dans un article de Frédérique Doyon, Sophie Corriveau, répétitrice, enseignante et danseuse d'expérience, constate que « le mot "interprète-créateur" » est plus fréquent tout comme la présence d'un échange avec le chorégraphe, ce qui a pour effet de « dissoudre un peu les frontières entre l'interprète et le chorégraphe [...] même si en définitive la signature du chorégraphe demeure ». (Doyon, 2015) Manon Levac, dans son article intitulé *L'interprète créateur*, dit que les interprètes en danse contemporaine « sont de plus en plus invités à intervenir dans l'élaboration de l'œuvre. On attend d'eux qu'ils participent activement à la création de matériel gestuel et chorégraphique. » (2006, p.45-46) Sans pour autant devenir chorégraphe, « le danseur devient en quelque sorte *créateur*. » (p.46) Si le danseur est créateur, il ne signe pas pour autant l'œuvre. C'est le chorégraphe qui « est le signataire d'une œuvre, d'un univers chorégraphique », puisqu'il conserve « une autorité » ou « une hiérarchie de choix ». (p.50) Mais qu'est-ce que cette signature du chorégraphe?

La signature serait un « ensemble de traits caractéristiques et reconnaissables permettant d'attribuer quelque chose à quelque chose ou à quelqu'un »¹. Ainsi, on pourrait supposer que le chorégraphe, par son autorité de choix, prend des décisions qui forment sa signature. Selon le *Profil de compétences du chorégraphe* établi en 2013 par le Regroupement québécois de la danse², une signature chorégraphique se compose d'éléments récurrents et singuliers que l'on retrouve dans l'ensemble du répertoire d'un chorégraphe (p.11), soit des caractères communs comme sa « signature gestuelle » (p.24) par exemple. Il est donc plus facile de reconnaître ces éléments caractéristiques à travers un répertoire chorégraphique que dans une œuvre isolée.

À travers mes expériences à titre d'interprète, j'ai souvent eu à développer en partie ou en totalité des séquences de mouvements pour des chorégraphes avec qui je travaillais. On pouvait même parfois y reconnaître clairement mon style chorégraphique à certains moments. Ma « signature gestuelle » de l'époque (influence de ma formation en jazz, corps en tension qui se fait violence, percussion sur le corps, mouvements saccadés, spasmodiques, vifs et contenus dans un rythme rapide) transparaisait et on pouvait manifestement m'attribuer des parties de la chorégraphie, mais je ne signais pas pour autant l'œuvre, même si j'avais l'impression d'en être partiellement l'auteur.

Sans entrer dans un débat légal sur le droit d'auteur, qui ne sera pas le sujet de ce mémoire, je souhaite surtout mettre en lumière l'origine de mon désir pour une reconnaissance de l'aspect collectif de la création et, par le fait même, de la signature composée et hybride qui peut en résulter. Ce qui m'amène à me questionner sur l'appellation d'interprète-créateur qui, bien qu'elle semble redonner du crédit au danseur, ne rend pas toujours justice à son degré d'implication et à son apport. Dans

¹ Extrait de la définition de **Signature** tiré du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* consulté au <http://www.cnrtl.fr/definition/chorégraphe> le 20 juillet 2017

² <http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/ProfilCompetencesChoregraphes.pdf>

cette perspective, j'ai également une résistance face à la vision du chorégraphe comme unique signataire de l'œuvre cantonné dans une posture hiérarchique, particulièrement lorsque celui-ci met à contribution la créativité des interprètes.

1.1.2 Initiateur

Cette résistance m'entraîne à replonger dans un processus créatif personnel en optant pour l'appellation « initiateur » plutôt que chorégraphe. Par cette dénomination, je désigne celui qui amorce le projet, qui propose des concepts préliminaires, des méthodes de création, des orientations ou des idées maitresses en vue de guider le travail de l'équipe et d'établir les premiers ancrages pour stimuler la créativité de chacun. Bien que ces tâches ressemblent à certaines qui se retrouvent dans le *Profil de compétences du chorégraphe*³, je persiste à vouloir me détacher de cette appellation de chorégraphe pour me permettre de réévaluer ce rôle et de l'envisager plutôt comme un initiateur qui n'est pas l'unique signataire. C'est également une façon de m'éloigner de la définition traditionnelle du chorégraphe qui « ordonne, règle les pas et les figures de danses, de ballets »⁴ et d'assumer que l'initiateur peut tenir divers rôles : metteur en scène, scénographe, artiste visuel, interprète (acteur, danseur, chanteur). Bref, que les rôles peuvent être décloisonnés. En optant pour le terme initiateur, je souhaite explorer l'aspect collectif et collaboratif de la création en arts vivants. Ce nouveau regard a été déterminant quant à mes intentions de compléter une maîtrise en danse, mais ce sont mes questionnements sur la dramaturgie qui ont été le véritable déclencheur.

³ Ibid.

⁴ Extrait de la définition de **Chorégraphe** tiré du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* consulté au <http://www.cnrtl.fr/definition/chorégraphe> le 7 février 2017

1.1.3 Genèse d'une idée

Plus d'un an avant mon inscription au deuxième cycle universitaire, c'est en tant qu'initiateur que j'entreprends une recherche avec trois danseurs. Après les avoir invités à prendre une position confortable de leur choix dans l'espace, je les regarde pendant un moment. Très vite, je m'aperçois que malgré moi, simplement en observant leurs corps, leurs positions et leurs spatialisations, des relations émergent de ces images créées au hasard par les danseurs. Je les invite à s'exprimer verbalement sur leurs expériences vécues de l'intérieur et je leur partage les miennes de l'extérieur en retour, ce qui met en exergue la distance qui existe entre nos perceptions respectives. Par exemple, je peux percevoir une complicité entre deux d'entre eux par leur proximité qui semble vouloir exclure le troisième, alors que cette impression n'est pas perçue par les danseurs. Ceux-ci parlent plutôt de leurs sensations, de leurs pensées ou de la raison de leurs choix, mais sans aborder l'ensemble de la composition dans laquelle ils se trouvent. Je les incite donc à essayer de conscientiser les enjeux relationnels entre eux et avec l'espace. J'en viens à m'intéresser davantage à leur expérience et je décide même de me joindre à eux pour adopter ce même regard de l'intérieur. Nous commençons par des tâches simples : s'observer les uns les autres tout en portant également une attention à l'espace, puis laisser émerger nos impulsions qui naissent dans ce contexte. Ces improvisations nous plongent dans un état d'écoute sensible et le résultat est morcelé et minimaliste : un mouvement de tête, un changement de position, un déplacement dans l'espace. D'autres options que nous établissons ensemble s'ajoutent pour cerner l'univers des possibles : déplacer des chaises, parler à quelqu'un qui peut répondre ou ignorer, répéter un geste simple, faire des arrêts dans une action, ou encore ne jamais persister trop longtemps dans un choix, donc provoquer continuellement des ruptures plutôt que de développer une idée. Par désir d'inclure la voix chantée, j'introduis l'idée de la comédie musicale, genre qui me passionne et que j'affectionne particulièrement pour son mélange de théâtre, danse et chant. Les

référents communs que ce genre apporte, mais aussi nos interprétations personnelles de celui-ci, nous permettent, au fil des explorations, de préciser les paramètres et d'en ajouter d'autres, provenant directement des improvisations ou des idées échangées, dont certains mouvements, des phrases de texte ou des extraits de chansons. Graduellement, un système d'improvisation se met en place.

Sans développer davantage, je découvrais qu'avec un minimum de paramètres clairs, il y avait suffisamment de ressources pour improviser une performance continuellement renouvelée, c'est-à-dire élaborée dans l'exécution en jouant avec les paramètres et nos impulsions du moment, tout en conservant une certaine cohésion. Cette cohésion se révélait dans la relation complice qui s'était construite entre interprètes-créateurs, mais également dans cet univers inspiré des « musicals ». Ce genre avait aidé à unifier nos objectifs au sein de la performance improvisée, demeurée à l'état exploratoire, et permettait d'avoir un fil conducteur non narratif comme guide. Cette observation préliminaire, dont je ne tirerai pas de conclusions hâtives, a soulevé plusieurs questions en ce qui concerne la dramaturgie de l'œuvre. Si les actions qui apparaissent ne sont pas toutes prédéterminées, pas plus que leur ordre d'exécution, à quoi tient la dramaturgie? Dans le cas d'une improvisation dirigée où plusieurs des décisions sont prises en direct par les interprètes, qui porte la dramaturgie? Bref, qu'est-ce que la dramaturgie?

1.2 Dramaturgie

La dramaturgie n'est pas une notion facile à définir, particulièrement en danse. Bien que cette notion provienne du théâtre, Marianne Van Kerkhoven, célèbre dramaturge flamande, suggère « that dramaturgical practice in dance and theatre does not differ, in

that it is about getting a sense of ‘how to deal with the material, whatever its origin may be – visual, musical, textual, filmic, philosophical’ ». (citée dans Behrndt, 2010, p.187) Peu importe la discipline, la dramaturgie tente de faire sens avec tous les éléments qui composent le spectacle vivant.

1.2.1 Processus

Pour Synne K. Behrndt, « dramaturgy in dance is currently articulated through practical experience ». (p.186) Bojana Bauer parle de la notion de « becoming through practice » qui met en relief « the circumstantial and experimental nature of dramaturgy ». (citée dans Behrndt, 2010, p.187) Leurs visions rejoignent celle de Van Kerkhoven qui dit que le travail dramaturgique, « c’est chercher une route par laquelle on arrive à ranger et structurer tout le matériel qui arrive sur la table en travaillant à une production et essayer surtout de ne pas faire aujourd’hui ce qu’on a déjà fait hier ». (Van Kerkhoven, 1997, p.19) C’est pourquoi elle parle d’une dramaturgie qui « a un caractère de “processus” ». (p.20)

J’adhère ici complètement à sa vision de la dramaturgie qui mise avant tout sur le « matériel humain », soit les interprètes avec leurs singularités, leurs capacités techniques, mais surtout leur personnalité.

On choisit de travailler avec des matériaux d’origines diverses (textes, mouvements, images de film, objets, idées, etc.) ; le « matériel humain » (les acteurs/les danseurs) est décidément le plus important ; la personnalité des « performers » est considérée comme fondement de la création plutôt que leurs capacités techniques. Le metteur en scène ou le chorégraphe se met au travail avec ces matériaux ; pendant le processus de répétition il/elle observe comment ces matériaux se comportent et se développent ; c’est seulement à la fin de ce

processus qu'apparaît lentement un concept, une structure, une forme plus ou moins définie ; cette structure finale n'est pas connue dès le début. (Van Kerkhoven, 1997, p.20-21)

En soulignant l'inconnu de la finalité, elle met en évidence l'importance du processus puisqu'il est le lieu des possibles, du devenir de l'œuvre et de sa dramaturgie. Comme le suggère Bettina Milz (2008), le processus est traversé par une « pensée dramaturgique » qui met à contribution tous les acteurs impliqués dans le processus créatif. « Dramaturgical thinking, theory, reflection and conceptualization is therefore also something that is done by everybody in the process, and not owned by one person. » (Behrndt, 2010, p.195) En plus d'être processuelle, la dramaturgie s'élabore collectivement et elle est une responsabilité intellectuelle partagée par tous les collaborateurs.

Ce partage nécessite une certaine souplesse du créateur face à l'œuvre en devenir. Même s'il doit prendre des décisions, il assume le fait de ne pas avoir le plein contrôle pour ouvrir la porte à l'« accident » ou au « conflit bénéfique » dont parle Anton Ehrenzweig (1967) et qui émerge dans le travail avec le médium.

L'idée et le médium, par leur impact réciproque, trouveront l'un et l'autre une réalisation plus profonde. L'artiste verra son idée purifiée des éléments préconçus et maniéristes étrangers au reste de sa personnalité et enrichis des fantasmes inconscients exclus de la conception première. Il ressent ce besoin d'élargir son point de départ et se réjouira donc de la vie indépendante de son médium. Entre l'artiste et son œuvre, il s'engage quelque chose comme une conversation. (Ehrenzweig, 1967, p.93)

Cette conversation, pour Daniel Sibony, serait plutôt de l'ordre du dialogue amoureux, qui souligne l'aspect intime qui existe entre le créateur et sa création. Il dit que « l'œuvre-en-cours [...] c'est un être vivant qui se développe » (2005, p.183) et dans le cas de la danse, cette création met en action et en interaction des êtres vivants.

L'œuvre devient ainsi inévitablement collective et le dialogue intime se fait à plusieurs. Ce résultat collectif est fait de parties qui forment un tout. L'une ne peut exister sans l'autre et Sibony parle de parties à coupler. « L'artiste fait se "toucher" des parties de l'œuvre en cours ; il les fait se rencontrer, s'aborder, se parler, s'aimer. Il leur fait faire l'amour ; ou les laisse faire. » (p.188) Ce regard sensible de Sibony sur la création, qui mentionne que les œuvres sont des « objets d'amour », est très parlant. Cela met en lumière l'importance des relations entre les éléments qui constituent l'œuvre.

La dramaturgie a toujours quelque chose à voir avec des structures : il s'agit de « contrôler » le tout, de « peser » l'importance des parties, de travailler la tension entre les parties et le tout, de développer la relation entre acteurs/danseurs, entre les volumes, les dispositions dans l'espace, les rythmes, les choix des moments, les méthodes, etc. ; bref, il s'agit de composition. (Van Kerkhoven, 1997, p.21)

La dramaturgie est une composition qui structure les parties de l'œuvre. Pour Guy Cools, « la notion de structure s'apparente étroitement au rythme d'un spectacle. » (2005, p.92) Ce rythme se construit en établissant les tensions et les relations entre les parties de l'œuvre en fonction de l'ensemble, ce tout que l'on cherche à contrôler. Que ce soit avec le temps, l'espace, les objets ou les autres interprètes, toutes les relations sont déterminantes dans la composition de l'œuvre.

1.2.2 Composition

La dramaturgie se développe dans l'acte de création par une construction progressive de la composition. Ehrenzweig affirme que « même si la solution visée est donnée, [...] la voie à suivre est inconnue ». (1967, p.83) Il n'y aurait donc pas de recette secrète, comme les intentions de départ ne laissent pas entrevoir la forme finale. En plus d'être

un processus qui met en jeu les relations sous différents aspects, la dramaturgie est un travail de composition.

Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art. On ne confondra pas toutefois la composition technique, travail du matériau qui fait souvent intervenir la science (mathématique, physique, chimie, anatomie) et la composition esthétique, qui est le travail de la sensation. Seul ce dernier mérite pleinement le nom de composition, et jamais une œuvre d'art n'est faite par technique pour la technique. (Deleuze et Guattari, 1991, p.181)

La notion de composition sur laquelle Gilles Deleuze et Félix Guattari insistent est, selon eux, inhérente à l'œuvre. Bien que distinct, le travail de la sensation ne peut se faire sans le travail du matériau puisque « la sensation ne se rapporte qu'à son matériau : elle est le percept et l'affect du matériau même. » (p.156) Et pour eux, « les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme, comme les percepts sont les devenirs non humains de la nature » (p.160)

Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affectations, ils débordent de la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme, tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile ou le long des mots, est lui-même un composé de percepts et d'affects. L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi. (p.154-155)

Cet être de sensation a besoin du matériau pour s'incarner et « même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister. » (p.157) Il y a donc sensation dans un mouvement ou un son, même s'il est éphémère. Cependant, pour qu'il soit œuvre d'art, le plan du matériau doit envahir le plan de composition des sensations jusqu'à ce qu'il s'y fonde.

Il n'y a qu'un seul plan, au sens où l'art ne comporte pas d'autre plan que celui de la composition esthétique : le plan technique en effet est nécessairement recouvert ou absorbé par le plan de composition esthétique. C'est à cette condition que la matière devient expressive : le composé de sensation se réalise dans le matériau, ou le matériau passe dans le composé, mais toujours de manière à se situer sur un plan de composition proprement esthétique. (p.185)

La technique doit servir l'esthétique puisque « l'art est le langage des sensations ». (p.166) Celles-ci s'articulent dans un plan de composition qui n'est pas préconçu en amont.

Tout se joue (y compris la technique) entre les composés de sensations et le plan de composition esthétique. Or celui-ci ne vient pas avant, n'étant pas volontaire ou préconçu, n'ayant rien à voir avec un programme, mais il ne vient pas davantage après, bien que sa prise de conscience se fasse progressivement et surgisse souvent après. (p.185-186)

Si la dramaturgie est ce plan de composition esthétique, sa prise de conscience progressive va de pair avec l'idée d'une dramaturgie de processus. Quant aux blocs ou composés de sensations, ils sont, pour Deleuze et Guattari, ces parties faites de percepts et d'affects qui entrent en relation. Ceux-ci se détachent de leurs perceptions et affectations dominantes au quotidien pour se reterritorialiser sur le plan de composition esthétique, ce qui permet un décadage de la sensation pour qu'elle s'ouvre sur un cosmos infini, sur l'univers qui « se présente comme l'aplat, l'unique grand plan, le vide coloré, l'infini monochrome ». (p.171) C'est-à-dire que le percept et l'affect ne se referment pas dans le composé de sensation, « c'est plutôt un passage du fini à l'infini, mais aussi du territoire à la déterritorialisation » (Ibid.) puisque « l'art veut créer du fini qui redonne l'infini ». (p.186)

La dramaturgie ou le plan de composition « se construit à mesure que l'œuvre avance,

ouvrant, brassant, défaisant et refaisant des composés de plus en plus illimités suivant la pénétration des forces cosmiques ». (p.178-179) Ces forces auxquelles Deleuze et Guattari réfèrent sont énergétiques et immatérielles. Elles traversent l'infinitude des perceptions et des interprétations influencées par une multitude de facteurs variables : contextuel, culturel, social, moral, émotif, mystique. L'artiste, en s'appropriant des blocs de sensations dans un plan de composition singulier, crée des percepts et des affects, ce qui, selon eux, est essentiel puisque « l'art ne peut vivre qu'en créant de nouveaux percepts et de nouveaux affects. » (p.182)

À la lumière de ce qui précède, l'acte de composition est un aspect incontournable de la création, tout comme la dramaturgie, selon ce qu'en dit Jan Joris Lamers.

La « dramaturgie », comme on l'appelle depuis peu de temps, est bien entendu à la base de toute création artistique, qu'il s'agisse de monter une pièce ou de donner un concert. Nous nous occupons tout le temps de dramaturgie, même lorsque nous ne nous en occupons pas. Dès que l'on sait en quoi consiste la dramaturgie, on la voit partout et on la trouve partout. » (cité dans Van Kerkhoven, 1997, p.19)

Bien qu'elle soit inévitable, la dramaturgie demeure une notion difficile à cerner puisqu'elle se développe dans la pratique, elle est circonstancielle et propre à chaque œuvre, d'où l'importance du processus dans l'élaboration de la composition, mais également de l'aspect relationnel. La composition esthétique est un travail de mise en relation des éléments qui constituent l'œuvre et, dans le cas des arts vivants, elle se compose d'êtres de sensation faits de percepts et d'affects, mais également traversés par leurs perceptions et leurs affectations. L'élaboration du plan de composition est donc un processus sensible complexe puisque l'œuvre met en scène des êtres singuliers et autonomes qui influencent son développement et son résultat. Il faut alors considérer les enjeux relationnels entre les éléments qui composent l'œuvre tout autant qu'entre les participants au processus.

1.2.3 Relations

Nicolas Bourriaud écrit qu'« au commencement de l'art se trouve le comportement adopté par l'artiste. » (1998, p.43) Il ajoute que « son comportement en tant que producteur, détermine le rapport que l'on entretiendra avec son œuvre : en d'autres termes, ce sont ces relations entre les gens et le monde, à travers des objets esthétiques, qu'il produit en premier. » (p.44-45) Bien que Bourriaud parle de « l'esthétique relationnelle » comme une approche singulière de certains artistes qui s'intéressent à « la sphère des rapports interhumains » (p.45), dans ma vision des arts vivants, j'ose croire que toute œuvre porte en elle une dimension relationnelle. Celle-ci peut se dévoiler entre les interprètes sur scène ou dans la connexion avec le public, mais elle n'est pas nécessairement son sujet, c'est-à-dire qu'elle n'est pas toujours conscientisée et assumée dans le propos de l'œuvre. Il n'en demeure pas moins que « la “transparence” de l'œuvre d'art naît du fait que les gestes qui la forment et l'informent, étant librement choisis ou inventés, font partie de son *sujet*. » (p.43-44)

Le rapport et le dialogue entre l'initiateur et les interprètes au sein du processus prennent ainsi une importance non négligeable, puisque ces relations s'imprègnent dans leur corps et dans le processus ; jusqu'à possiblement transparaître dans l'œuvre et influencer également la relation avec le public. C'est pourquoi une vision du danseur comme simple exécutant devient, selon moi, inappropriée, particulièrement dans mon désir de collaboration, et que la relation entre le créateur et ses interprètes est primordiale. L'œuvre, selon Geisha Fontaine, est le résultat « d'une dialectique entre les idées du chorégraphe, la méthode de travail et les singularités des interprètes qui sont à la fois des personnes et des “spécialistes du mouvement” ». (2004, p.58)

Particulièrement dans une approche collective, il faut pouvoir travailler avec cette matière première essentielle, comme le souligne Nathalie Schulmann.

Il est légitime de rendre aux danseurs une identité plus complète que leur simple corps œuvrant à rendre visible l'imaginaire d'autrui. Le danseur porte le devenir d'une chorégraphie dans la fugacité de son jeu. Il le porte d'autant plus qu'il est la base de la conception même de l'œuvre. (1997, p.43)

Le choix de l'interprète est donc déterminant puisqu'il est à la base de la dramaturgie et même parfois, comme le souligne Hildegard de Vuyst en parlant du travail d'Alain Platel, « the cast is the dramaturgy of the production ». (citée dans Behrndt, 2010, p.189) On en revient donc à l'importance du matériel humain tel que l'avance Van Kerkhoven, d'autant plus que le corps est porteur d'une « auto-dramaturgie ».

Avant même que de bouger, le corps a inscrit en lui des potentiels que sa culture a forgés. Par ailleurs, dans le regard porté sur le corps préexiste déjà le mouvement que l'on considère possible, recevable, visible ou souhaitable. Il est donc clair que le corps EST noué dans une auto-dramaturgie qui n'a pas forcément besoin d'une situation narrative pour exister. (Charmatz cité dans Boudier, Carré, Diaz et Métais-Chastanier, 2014, p.27)

Le corps de l'interprète, avec son identité et sa personnalité, porte ainsi une dramaturgie qui est « intuitive, chevillée à son corps, qui se réalise dans le choix d'un geste, d'une intonation, d'un mouvement ». (Boudier *et al.*, 2014, p.39) C'est ce que Boris Charmatz nomme auto-dramaturgie (Ibid.). La dramaturgie débiterait donc possiblement avec le choix des interprètes, puis par les relations qui s'établissent dans le processus. Ces relations sont teintées dès le départ par le rapport de pouvoir qu'impose le chorégraphe ou l'initiateur dans sa posture de décideur, puisque c'est lui qui choisit les interprètes et met en place un mode de fonctionnement à l'intérieur du processus créatif.

Michel Foucault, influent philosophe français du XX^e siècle, dit que « le pouvoir, c'est essentiellement des relations, c'est-à-dire ce qui fait que les individus, les êtres humains sont en relation les uns avec les autres. » (1994, p.750-751) Cette dynamique de pouvoir qui s'installe dans le processus semble alors inévitable.

1.2.3.1 Pouvoir

Quand Foucault parle de pouvoir, il ne veut pas dire « sujétion des citoyens » ou « mode d'assujettissement, qui par opposition à la violence, aurait la forme de règle » ou encore « système général de domination exercée par un élément ou un groupe sur un autre » (1976, p.121) :

Par pouvoir, [...] il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation ; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse ; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres ; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation des lois, dans les hégémonies sociales. (1976, p.121-122)

Cette multiplicité des rapports de force fait en sorte « qu'il n'y a pas, au principe des relations de pouvoir, et comme matrice générale, une opposition binaire entre les dominateurs et les dominés ». (p.124) Le pouvoir est une organisation des rapports de force complexe dans laquelle chacun peut avoir la double posture de dominant-dominé. Ces systèmes ne sont pas immuables et peuvent être remis en question et transformés, même si ceux-ci semblent profondément ancrés dans une culture.

Pour Foucault, il y a omniprésence du pouvoir « parce qu'il se produit à chaque instant [...] dans toute relation d'un point à un autre ». (p.122) Le pouvoir n'est pas une institution, une structure ou une certaine puissance d'individus particuliers, « c'est le nom que l'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée. » (p.123) Le processus de création en danse est une situation complexe et un jeu de pouvoir s'y trame.

Les relations de pouvoir sont à la fois intentionnelles et non subjectives. Si, de fait, elles sont intelligibles, ce n'est pas parce qu'elles seraient l'effet, en termes de causalité, d'une instance autre, qui les « expliquerait », mais, c'est qu'elles sont, de part en part, traversées par un calcul : pas de pouvoir qui s'exerce sans une série de visée et d'objectif. (p.124-125)

Dans le processus créatif, bien que les objectifs puissent être multiples et variés pour chaque participant au processus, il en demeure un qui est commun, soit l'œuvre, sa composition, sa dramaturgie. Si la création n'échappe pas aux rapports de pouvoir, elle n'échappe pas non plus aux résistances. Foucault dit que « là où il y a pouvoir, il y a résistance » (Ibid.) et, « par définition, [les résistances] ne peuvent exister que dans le champ stratégique du pouvoir » (p.126), « elles sont l'autre terme, dans les relations de pouvoir ; elles s'y inscrivent comme l'irréductible vis-à-vis. » (p.127) Ces résistances sont omniprésentes et essentielles puisqu'elles rendent possibles les révolutions, c'est-à-dire des transformations majeures du système de pouvoir mis en place, mais elles sont aussi utiles aux modifications mineures. Les points de résistance servent à critiquer et à réévaluer le pouvoir qui semble incontournable. Ainsi, mes résistances sont naturelles et ce sont elles qui m'amènent à vouloir me pencher sur les questions d'ordre éthique au sein d'un processus de création en art vivant.

Les questions d'ordre éthique semblent maintenant prévaloir sur les questions d'ordre esthétique : où est-ce que je me situe en tant qu'artiste dans un débat économique, politique et social plus large? Compte tenu du fait que la production

et la diffusion de l'art font partie d'un système économique, quel degré d'exploitation et quels compromis suis-je prêt à accepter en faveur de ce système? Plus spécifiquement en ce qui a trait aux arts de la scène et à la danse : à quel point est-ce que je respecte et reconnais l'influence de mes collaborateurs artistiques? À quel point est-ce que je respecte et reconnais le « corps » de mes interprètes? (Cools, 2005, p.94)

Guy Cools, qui travaille comme dramaturge en danse, « ne croi[t] pas en la tension psychologique ou en l'abus physique en tant qu'éventuels principes créatifs ». (p.94-95) Comme j'ai souvent vu et vécu des situations d'abus ou de tensions psychologiques qui, selon moi, ne servaient pas le processus, je me range de son côté. Je crois ainsi qu'il faut considérer notre éthique de travail dans le processus et faire bon usage des pouvoirs en considérant les rapports de force et leurs impacts.

1.2.4 Résumé

En somme, au regard des écrits et selon ma perception, la dramaturgie est processuelle. Elle cherche à faire sens avec tous les éléments qui la composent et qui apparaissent au fil de son élaboration. Elle est circonstancielle, expérimentale, propre à chaque œuvre et sa finalité n'est jamais connue en amont, ce qui laisse place aux imprévus pendant le processus. Celui-ci est d'ailleurs traversé par une pensée dramaturgique qui met à contribution tous les participants. Ainsi, la dramaturgie est une tâche partagée, entre autres par les interprètes qui en sont la matière première avec leur identité, leur personnalité propre. C'est également une composition rythmique, structurée et contrôlée qui met en relation ces matériaux humains et d'autres d'origines diverses (mouvement, décors, costumes, musique, éclairages, etc.) avec leurs percepts et leurs affects sur un plan esthétique pour en faire une œuvre d'art, un être de sensation.

De plus, l'œuvre porte une dimension relationnelle qui prend naissance dans l'interaction entre les participants au processus. Celle-ci traverse les corps auto-dramaturgiques des interprètes, base de la composition de l'œuvre. Les relations ont donc un rôle primordial dans la dramaturgie, autant entre les parties de l'œuvre (composition) qu'entre ceux qui participent à son élaboration (processus), puisqu'elles influencent directement le résultat. Et comme il y a un lien intime entre relations et pouvoir, il est bon de conscientiser les rapports de forces multiples et inévitables, mais non pas immuables. Les résistances sont les bases pour la modification des systèmes mis en place. C'est pourquoi je trouve important de se questionner sur l'éthique de travail, qui influence les relations et l'œuvre par le fait même.

C'est en quelque sorte ce que je cherche à accomplir en approchant la création de façon collective. Je souhaite ainsi établir des rapports de pouvoir différents, conscient qu'ils rencontreront inévitablement à leur tour leurs résistances. C'est un cycle qui semble sans fin, mais qui m'apparaît sain pour continuellement réévaluer les systèmes du pouvoir et se permettre d'explorer de nouvelles avenues au sein des processus.

1.3 Motivation du chercheur

En m'inscrivant à la maîtrise, suite à mon expérience de recherche avec le « musical », je voulais explorer la transposition d'un genre cinématographique dans une œuvre d'art vivant contemporaine non narrative. Mon idée était qu'en amorçant le travail avec des paramètres clairs, il serait plus facile de cheminer collectivement vers la destination lors du processus. Dans mon désir de collaboration, je voyais le genre comme le référent commun qui pourrait permettre de conscientiser et s'intéresser collectivement

la dramaturgie. Celle-ci devenait le point de convergence de l'équipe pour créer une cohésion dans le processus et dans l'œuvre, ce qui demeure le cœur de ce projet.

Pour ne pas m'enfermer dans la notion de genre, j'ai voulu m'intéresser plutôt à la dramaturgie puisqu'elle m'ouvrait des perspectives plus larges pour nourrir mes réflexions sur sa place au sein du processus. Afin d'en faire une préoccupation collective, je désirais l'approcher comme le moteur de la création, avant d'opter plutôt pour l'idée de mouveur de création, qui me semblait plus juste et moins mécanique, particulièrement dans le cas de la danse, art intimement lié au mouvement. De plus, cette mouvance dramaturgique est pour moi implicite d'une souplesse et d'une malléabilité qui sont nécessaires pour se laisser porter par le processus, contrairement à la rigidité du moteur avec ces mécanismes qui semble dicter une conduite.

Au fil de mes recherches, je découvrais que la dramaturgie était une notion complexe, particulièrement en danse. De plus, « the field of dance dramaturgy has hardly been touched upon by academic discourse and research. » (Behrndt, 2010, p.186) Les écrits, récents et peu nombreux, m'ont tout de même grandement inspiré. Je me suis rapidement intéressé à la vision d'une dramaturgie qui s'élabore dans le processus et qui est partagée par tous les collaborateurs, ce qui résonnait avec mon intérêt d'une approche collective. C'est pourquoi j'ai opté pour le terme initiateur.

Dans ce rôle d'initiateur lors de mon retour à la création dans le passé, je laissais une grande liberté aux interprètes-créateurs afin qu'ils suivent leurs impulsions lors d'improvisations dans lesquelles seules la situation ou l'action initiale étaient prédéterminées. Malgré mes choix, dont ceux des danseurs et des idées de départ, je demeurais davantage dans une posture d'œil extérieur qui partage ses observations aux interprètes-créateurs qui évoluaient dans un mode d'improvisation. Ceux-ci s'exprimaient également sur leur expérience et leurs observations, ce qui relançait de

nouvelles idées et en précisait d'autres. Au fil des explorations, je n'avais pas l'impression de contrôler complètement la dramaturgie selon la compréhension que j'en avais. C'est pourquoi j'ai voulu participer comme danseur aux improvisations qui progressivement se précisaient et se structuraient au fil des répétitions (*voir* section 1.1.3). C'est dans ce contexte d'exploration que j'ai eu l'impression que la dramaturgie s'élaborait dans l'action et que c'était les danseurs qui en étaient les maîtres d'œuvre à maints égards, comme s'ils devenaient les dramaturges.

1.3.1 Dramaturge

Le texte *Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking* de Synne K. Behrndt soulève des points intéressants pour tenter de cerner ce qu'est le dramaturge. En citant différents auteurs, elle met en relief que le dramaturge « should not be seen as an outside eye or a distant observer », mais plutôt comme un « complicit, immersed and implicated witness » ou « an explorer of possibilities alongside the other collaborators ». (2010, p.195)

Le fait de considérer le dramaturge comme un témoin impliqué et comme un explorateur de possibilité au même titre que les autres collaborateurs « suggest a view of the dramaturgy as a process (with the dramaturg as its potential facilitator), within which meaning is created simultaneously with and through the creation of the material » (Ibid.), ce qui rejoint les propos de Van Kerkhoven. Ce processus dramaturgique est collectif et le dramaturge n'est qu'un collaborateur parmi d'autres. S'il porte une attention particulière à la dramaturgie, il ne la porte pas pour autant, en ce sens qu'il n'en est pas le seul responsable. Ainsi, l'interprète-créateur pourrait également être considéré comme un dramaturge, par sa contribution à la dramaturgie.

1.3.2 Interprète-dramaturge

C'est à la lecture de Guy Cools que cette idée de l'interprète en tant que dramaturge a pris son essor. Ses réflexions sur le dramaturge et l'expérience *Rewriting Distance* qu'il a faite avec Lin Snelling pendant laquelle les rôles d'interprètes/créateurs et de dramaturge/témoin s'échangeaient a eu l'effet d'un catalyseur dans l'élaboration de mon projet.

Le rôle de témoin devient de plus en plus actif dans les pratiques dramaturgiques récentes. Parce qu'elle peut être aussi signifiante ou énergique que tout mouvement, la distance entre l'œil du dramaturge et le corps du danseur peut diminuer, voire complètement disparaître, si le dramaturge intervient dans la représentation et y participe, ou si le danseur devient lui-même observateur, non seulement de ses partenaires, mais de lui-même, établissant une distance signifiante entre lui-même et son rôle. (Cools, 2005, p.93)

En cherchant de nouvelles façons de concevoir la dramaturgie en danse, Cools et Snelling explorent « the dance dramaturg as a witness inside the performance » (Muneroni & Cools, 2013, p.54), ce qui donne aux interprètes la double tâche de « performers as well as dramaturgs working collaboratively to explore the role of improvisation in the negotiation of a new artistic idiom ». (p.56) Ceci reflète l'idée de Christel Stalpaert sur la porosité des rôles au sein du processus qui contribue à brouiller les fonctions de chacun :

The outside eye - traditionally attributed to the figure of the dramaturg - bifurcates and shift-shapes among performers, choreographer, dramaturgs, and members of the audience. As a consequence, their function is also blurred. (2009, p.122)

Ce brouillement des fonctions m'apparait essentiel. « Not only does the practice of *Rewriting Distance* blur the boundaries between dramaturg and dancer, but it also turns the dancer into a critical researcher and makes the dramaturg a co-creator of the piece. » (Muneroni & Cools, 2013, p.57) Ainsi, l'expérience de *Rewriting Distance* fait écho à la démarche que j'avais entreprise et qui cherchait à redonner plus de poids à l'interprète par un décloisonnement des rôles. Je poursuivrai sur cette lancée en le considérant comme un interprète-dramaturge.

Dans toutes mes lectures, je n'ai rien trouvé sous cette appellation. Ce que j'ai répertorié de plus près est le terme « danceturg », qui peut faire référence au dramaturge en danse (Digirolamo, 2012), ou encore « danceturgy », qui est l'appellation d'un séminaire du *Montclair State University* aux États-Unis. Offert aux étudiants en danse, cette classe a pour but de conscientiser le danseur à l'aspect dramaturgique. « It's about exploration, critical thinking and empowering students to consider why they're doing what they're doing and how they convey this to an audience. » (Baldwin cité dans Kirk, 2011)

Ma perspective, en amont de ce projet de recherche, est quelque peu différente puisque je ne vois pas l'interprète-dramaturge seulement comme un danseur qui explore et questionne ce qu'il fait pour mieux s'approprier ce qu'il livre au public. Je considère qu'il doit également conscientiser la dramaturgie puisqu'il la développe, la manipule, la transforme et la construit en direct à chaque représentation. En effet, l'interprète-dramaturge, tel que je le conçois, est un créateur qui est aussi un performeur-improvisateur. C'est-à-dire qu'en plus de contribuer à l'élaboration de la dramaturgie de l'œuvre pendant le processus, il y participe pendant la représentation.

1.3.2.1 Dramaturgie en acte

Jonathan Burrows affirme que l'improvisation peut apporter une forme de liberté.

The freedom to follow impulse and the intelligence of the moment, the freedom to arrive at the right parameters for the structure of that moment without binding it with formality, the freedom to work at the speed of a thinking body and mind. (2010, p.24)

L'improvisation offre à l'interprète la liberté de suivre ses instincts, ses intuitions, d'être spontané et de trouver des solutions dans l'action. Ainsi, on pourrait parler de « dramaturgie en acte » qui « caractérise le travail dramaturgique du point de vue de l'interprète ». (Boudier *et al.*, 2014, p.39)

La dramaturgie en acte désigne alors la dramaturgie de l'interprète lors des recherches en répétition, mais aussi pendant le spectacle, chaque soir, selon les conditions de représentations ou selon l'espace d'improvisation qui lui est imparti. (Ibid.)

Même si la proposition artistique finale n'est pas entièrement improvisée, elle peut conserver un caractère de processus par sa dramaturgie mouvante. Cette mouvance peut être attribuée entre autres au contexte de présentation, comme pour les œuvres *in situ* où l'interprète s'adapte à chaque nouveau lieu par exemple. La dramaturgie en acte implique donc une « composition instantanée » qui, comme le mentionne Geisha Fontaine, « fait coïncider la conception et la représentation ». (2004, p.57) Ainsi, l'interprète devient très impliqué dans la dramaturgie, tout d'abord par son auto-dramaturgie, puis par sa contribution au processus et finalement par ses décisions et son interprétation pendant la performance.

Si je fais le choix de l'interprète plutôt que du chorégraphe-dramaturge, c'est que ce projet de recherche part de mon désir d'interprète, rôle que j'ai joué plus souvent dans ma carrière que celui de chorégraphe. Je cherche donc à me détacher de la figure dominante du chorégraphe unique en parlant plutôt d'initiateur et d'interprète-dramaturge qui seraient implicitement cocréateurs et coauteurs.

1.3.3 Pratiques performatives

En réévaluant les rôles et les relations au sein du processus d'élaboration de la dramaturgie, j'aspire à créer une œuvre qui s'inscrit dans le courant des pratiques performatives tel que dépeint par Céline Roux. « L'attitude performative s'est transformée en un exercice autocritique de la danse et du chorégraphique. » (Roux, 2009, p.54) Il y a donc une remise en question des postulats fondamentaux et des rouages de la danse. Cela fait écho à mes résistances qui m'entraîne à repenser les dynamiques de pouvoir et l'éthique au sein du processus de création chorégraphique.

Les pratiques performatives sont en résistance « au choréotype [fusion de chorégraphie et stéréotype] et au fétiche de la technique ». (p.45) Il en résulte un positionnement autoréflexif sur l'acte créateur, sur le processus. De plus, elles valorisent le potentiel créatif collectif tout en remettant en question la notion d'auteur et la hiérarchie entre chorégraphe et interprètes, voire la notion même de chorégraphe. « Le chorégraphe est alors un initiateur, un organisateur, une personne référentielle d'un contenu artistique qu'il partage avec les autres participants du projet. » (p.48) C'est un moyen de valoriser la « paternité non naturelle », soit la signature partagée de la chorégraphie, en plus d'une ouverture sur les nouveaux modes de présentation.

Ainsi, l'attitude performative développée dans le champ chorégraphique favorise l'activation du principe d'inclusion, cette qualité d'hybridité qui ouvre, dans le projet artistique, un espace de disponibilité dans lequel chacun injecte librement de l'ancien et du nouveau. Cette qualité d'hybridité est moins de l'ordre de la porosité que de la résistance à son propre parcours, de la mise en critique de sa propre histoire dans une ouverture des possibles. (p.50)

Sans avoir cherché à m'y coller, mes résistances, mes valeurs et mes champs d'intérêt m'ont conduit naturellement à m'inscrire dans ce courant. Ainsi, dans une perspective d'inclusion et d'hybridité, je souhaite explorer un décloisonnement des rôles en considérant tous les collaborateurs comme des créateurs, des auteurs, des dramaturges et possiblement des signataires.

1.4 Problème de recherche

Après de nombreuses lectures pour m'aider à mieux comprendre et définir la dramaturgie, une question a émergé. Si différents auteurs sont d'accord pour affirmer que la dramaturgie est une responsabilité partagée qui s'élabore collectivement dans le processus avec tous les collaborateurs, comment peut-on en arriver à une œuvre qui serait signée par un seul artiste?

Cette question m'a amené à vouloir considérer tous les collaborateurs comme des dramaturges. J'en suis venu à l'hypothèse que si l'œuvre a sa propre dramaturgie et que celle-ci est partagée par tous les collaborateurs-dramaturges, la paternité pourrait l'être aussi. C'est dans cette perspective que je souhaite inviter les participants à conscientiser leur apport à la dramaturgie en contribuant à sa mise en mouvement et l'envisageant possiblement comme un mouveur de création.

1.4.1 But, objectifs et question de recherche

Ce projet a pour but de comprendre les rôles et l'apport de chaque artiste dans l'élaboration collective d'une dramaturgie en danse. Bien que d'autres collaborateurs soient souvent impliqués dans l'élaboration d'un spectacle en arts vivants (concepteurs d'éclairages, de musique, de scénographie, de costumes), je m'attarderai au rôle d'interprète-dramaturge et à celui de l'initiateur. Cela me permettra de limiter mon étude et de mieux cibler ces rôles, comme ils sont plus proches de mes champs d'intérêt et de ma pratique.

Ainsi, mes objectifs sont d'identifier les processus en action dans le contexte de l'élaboration collective, de définir les rôles d'initiateur et d'interprète-dramaturge dans le contexte de ce processus, et de comprendre leurs liens. C'est ce qui m'amène à formuler ainsi ma question de recherche :

Comment s'organise et se partage l'élaboration de l'œuvre chorégraphique à travers un processus dramaturgique mis en mouvement collectivement?

Une série de sous-questions me permettront d'approfondir ma question de recherche :

- 1) Quels sont les éléments de nature dramaturgique qui s'insèrent dans le mouvement de la création?
- 2) Quelles sont les différentes interventions des interprètes et de l'initiateur dans le processus dramaturgique?
- 3) Quel est leur apport réciproque au processus dramaturgique?
- 4) Quel est leur apport réciproque au mouvement de la création?
- 5) Qu'est-ce qui génère les choix?
- 6) Comment les choix nourrissent-ils le processus dramaturgique?

1.4.2 Originalité de l'étude

Selon Jean-Luc Nancy, « chaque art, dans chaque œuvre, crée son propre régime de sensible ». (2001, p.200) Ce dernier n'est pas l'expression unique d'un créateur et de son intériorité, mais un composé qui est l'expression des différents régimes de sensible provenant de chacun des collaborateurs qui participent à l'élaboration de l'œuvre d'art. C'est pourquoi je suis interpellé par l'apport de chacun des participants à l'élaboration de la dramaturgie d'une œuvre. Ainsi, bien que le spectacle vivant soit implicite d'une rencontre avec le public, je suis actuellement davantage intéressé par le processus que par sa finalité et la réception de ce résultat. Sans pour autant vouloir négliger cet aboutissement, je veux surtout observer l'aspect processuel et collectif de la composition chorégraphique.

Cette recherche-crédation sera pour moi une expérience très inhabituelle puisque j'y explorerai une création en danse sans la figure du chorégraphe. Ce sera aussi l'occasion d'explorer la notion d'initiateur, mais surtout de développer celle d'interprète-dramaturge et ainsi porter une attention particulière à la dramaturgie. En plus de son aspect processuel, je souhaite m'attarder à l'aspect relationnel pour observer comment les systèmes de pouvoir se mettent en place et comment s'expriment leurs possibles résistances dans une approche collective d'élaboration de la composition chorégraphique.

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL

2.1 Système de pouvoir

En constatant l'importance des relations dans le processus et dans la composition ainsi que l'inévitable dynamique de pouvoir (*voir* section 1.2.3), j'en suis venu à m'intéresser aux systèmes de domination et de contrôle des individus élaborés par Michel Foucault. Ses idées m'apparaissent porteuses car j'y vois des liens à faire avec la composition dramaturgique en danse. C'est également une façon de me doter d'un champ sémantique pour observer, au sein de ce projet de recherche, l'élaboration collective de la dramaturgie sous l'angle d'un système de pouvoir.

Dans son livre *Surveiller et punir*, écrit en 1975, Foucault dresse une généalogie du pouvoir dans une perspective historique qui contextualise l'évolution des systèmes de domination des individus sous différents angles : militaire, carcéral, religieux, éducationnel, politique. Ces observations sont très révélatrices et démontrent que les hiérarchies de pouvoir sont largement présentes dans toutes les sphères de notre société à différentes échelles. Si cela peut sembler négatif au premier abord, il précise qu'il y a également un aspect positif qui émerge de cette discipline, soit de faire croître l'utilité des individus. Loin de faire l'éloge du corps objet, il tente plutôt de mettre en lumière les avantages du corps docile.

2.2 Discipline : corps docile/corps utile

Foucault dit : « est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné. » (1975, p.160) Le corps docile devient ainsi un objet, cible du pouvoir, qu'on manipule et qu'on façonne pour qu'il devienne utile en étant habile et obéissant. Ce rapport de docilité-utilité dont il parle, « c'est cela que l'on peut appeler les "disciplines" » (p.161) :

D'une pâte informe, d'un corps inapte, on fait la machine dont on a besoin ; on a redressé peu à peu les postures ; lentement une contrainte calculée parcourt chaque partie du corps, s'en rend maître, plie l'ensemble, le rend perpétuellement disponible, et se prolonge, en silence, dans l'automatisation des habitudes. (p.159-160)

Tout comme le soldat dont il est question dans cette citation, le danseur est perçu comme un corps qui se fabrique. La danse est un art exigeant physiquement. Elle demande un entraînement assidu pour redresser la posture et développer des automatismes. Cette exigence persiste dans le milieu professionnel puisqu'il faut entre autres continuellement acquérir de nouvelles habiletés ou en affiner d'autres pour s'adapter aux besoins des chorégraphes et de leurs créations, pour améliorer ses connaissances, ses compétences et ses performances ou simplement pour prévenir les blessures et assurer l'avancement en âge.

Le danseur est souvent exigeant envers lui-même afin d'exceller et il se fait « corps docile » pour que l'œuvre d'art prenne forme. Il existe, selon moi, un accord tacite entre les interprètes et le créateur pour qu'apparaisse l'œuvre. Même lorsqu'il est

activement mis à contribution, l'interprète se doit de répéter, de mémoriser son texte, sa partition chorégraphique, ses déplacements, de se préparer, s'échauffer, se costumer, se maquiller, pour qu'à chaque représentation, il rende l'œuvre avec les nuances et les variations propres à l'art vivant. La plupart du temps, selon mon expérience, le danseur consent à cette entente tacite, il se fait volontairement corps docile pour servir l'œuvre. Cette discipline personnelle des interprètes, acquise dans l'apprentissage de leur art et développée au fil de leurs expériences, est, selon moi, nécessaire à l'œuvre.

La discipline n'est pas exclusive à la danse, bien au contraire. « Dans toute société, le corps est pris à l'intérieur de pouvoirs très serrés, qui imposent des contraintes, des interdits ou des obligations. » (p.161) Elles sont des formules de dominations qui ne ressemblent en rien à l'esclavage, puisqu'elles ne cherchent pas une appropriation des corps ni une domination constante. « D'une façon globale, on peut dire que les disciplines sont des techniques pour assurer l'ordonnance des multiplicités humaines. » (p.254)

On parlerait donc plutôt d'un « art du corps humain » (p.162) qui vise une croissance des habiletés, des aptitudes, soit un système qui forge des humains pour des tâches précises et détaillées. Dans cette perspective, la danse est assurément une discipline, un art du corps humain, et la création chorégraphique n'y échappe pas. En effet, au fil du processus, les interprètes explorent, développent et peaufinent des tâches spécifiques souvent imposées, soit ce matériel qui doit être ordonné et structuré pour développer la composition, dramaturgie de l'œuvre.

Foucault s'est intéressé particulièrement à deux techniques que les hommes utilisent pour comprendre qui ils sont et pour exercer un contrôle sur les autres et eux-mêmes : les techniques de domination et les techniques de soi. « Le terme "technique" signifie chez Foucault le plus souvent une méthode d'entreprendre. La notion "technique de

pouvoir” veut alors dire “méthode d’exercer le pouvoir.” » (Dorrestijn, 2006, p.11) En m’intéressant à ces techniques, je souhaite pouvoir mieux les reconnaître au sein du processus dramaturgique pour observer la façon dont elles se mettent en place.

2.2.1 Techniques de domination

Les techniques de domination, ou de pouvoir, « déterminent la conduite des individus, les soumettent à certaines fins ou à la domination, objectivent le sujet ». (Foucault, 1994, p.785) Comme je ne cherche pas à une domination qui accentue les clivages par un dressage qui use du « regard hiérarchique », de « la sanction normalisatrice » et de « l’examen » (1975, p.201) pour objectiver le sujet, je m’intéresserai surtout à la façon dont se détermine, dans un contexte collectif, la conduite des individus au sein du processus et de la composition qui en résulte. Pour y parvenir, j’observerai comment entrent en jeu les quatre grandes techniques de la discipline pour que se dessinent les caractères de l’individualité qui leur sont associés.

La discipline fabrique à partir des corps qu’elle contrôle quatre types d’individualité, ou plutôt une individualité qui est dotée de quatre caractères : elle est cellulaire (par le jeu de la répartition spatiale), elle est organique (par le codage des activités), elle est génétique (par le cumul du temps), elle est combinatoire (par la composition des forces). Et pour ce faire, elle met en œuvre quatre grandes techniques : elle construit des tableaux ; elle prescrit des manœuvres ; elle impose des exercices ; enfin, pour assurer la combinaison des forces, elle aménage des « tactiques ». (p.196)

L’œuvre-en-cours (processus) étant un « être vivant qui se développe » (Sibony, 2005) et l’œuvre (composition) un « être de sensations » (Deleuze et Guattari, 1991), on pourrait supposer qu’elle a son individualité propre, soit sa dramaturgie. Dans une perspective disciplinaire, cette dramaturgie serait dotée de quatre caractères (cellulaire,

organique, génétique, combinatoire) résultant de quatre grandes techniques de domination (construire des tableaux, prescrire des manœuvres, imposer des exercices, aménager des tactiques). Pour mieux identifier ces caractères et leur technique respective dans le cadre de cette recherche-crédation, je préciserai d'abord ce qu'entend Foucault par ces notions avant de me les approprier en faisant des parallèles avec la danse et la dramaturgie.

2.2.1.1 Cellulaire : construire des tableaux

« La première des grandes opérations de la discipline, c'est la constitution de "tableaux vivants" qui transforment les multitudes confuses [...] en multiplicité ordonnée. » (Foucault, 1975, p.174) À cette fin, elle clôturée des espaces ou des cellules pour des fonctions précises, puis elle les quadrille en attribuant des places pour chaque individu, ce qui définira également leur rang. « Les disciplines en organisant les "cellules", les "places" et les "rangs" fabriquent des espaces complexes : à la fois architecturaux, fonctionnels et hiérarchiques. » (p.173) Cette répartition spatiale introduit le problème spécifique des individus et de la multiplicité.

La danse fait un travail semblable de construction de tableaux en organisant les individus dans l'espace. Cette répartition disciplinaire est l'un des éléments utilisés pour distinguer les individus de la multiplicité, que ce soit pour séparer le soliste de l'ensemble, l'enseignant des élèves, ou encore les spectateurs des interprètes. Cette organisation n'est pas uniquement hiérarchique, elle est parfois fonctionnelle, comme de faire un solo à l'avant-scène pour qu'il soit bien vu par exemple, ou architectural, c'est-à-dire pour créer un effet visuel qui peut être harmonieux et structuré, comme lorsque l'on aligne les danseurs, ou aléatoire et chaotique, selon ce qui est recherché.

La dramaturgie des arts vivants existe dans un espace que l'on qualifie souvent de scénique. Dans cette convention plus traditionnelle, la scène appartient aux artistes et la salle est attribuée aux spectateurs, mais il existe d'autres options qui peuvent être explorées. La performance *in situ* par exemple, repense parfois complètement l'espace en brisant le rapport scène-salle et en faisant cohabiter interprètes et spectateurs dans un même espace ouvert. La répartition spatiale des spectateurs et des interprètes peut ainsi devenir très signifiante et même influencer la perception et, par le fait même, la réception de l'œuvre.

2.2.1.2 Organique : prescrire des manœuvres

Dans ce codage des activités, on définit « l'emploi du temps », cadre général pour une activité, par « des occupations déterminées » et des « cycles de répétition » (p.175), pour constituer « un temps intégralement utile ». (p.177) Pour tendre vers une plus grande efficacité, on précise également l'« emploi du corps » pour maximiser la relation « entre un geste et l'attitude globale du corps » (p.178) ou avec les objets qu'il manipule. « Dans le bon emploi du corps, qui permet un bon emploi du temps, rien ne doit rester oisif ou inutile : tout doit être appelé à former le support de l'acte requis ». (Ibid.) Ce « contrôle de l'activité » implique une « élaboration temporelle de l'acte » qui n'est pas l'emploi du temps, mais plutôt « un programme » qui « assure l'élaboration de l'acte lui-même » et « contrôle de l'intérieur son déroulement et ses phases ». (Ibid.) Ainsi, les gestes s'insèrent dans « une trame qui les contraint et les soutient tout au long de leur enchaînement ». (Ibid.) Ce « schéma anatomochronologique du comportement » ressemble d'ailleurs étrangement à une définition possible de l'art chorégraphique :

L'acte est décomposé en ces éléments ; la position du corps, des membres, des articulations est définie ; à chaque mouvement sont assignées une direction, une amplitude, une durée ; leur ordre de succession est prescrit. Le temps pénètre le corps, et avec lui tous les contrôles minutieux du pouvoir. (Ibid.)

De ce contrôle disciplinaire de l'activité résulte un objet nouveau : « le corps naturel ». (p.182)

C'est le corps susceptible d'opérations spécifiées, qui ont leur ordre, leur temps, leurs conditions internes, leurs éléments constituants. Le corps, en devenant cible de nouveaux mécanismes de pouvoir, s'offre à de nouvelles formes de savoir. (Ibid.)

Ces mécanismes de pouvoir sur l'activité « prennent place parmi toutes les recherches, théoriques et pratiques, sur la machinerie naturelle des corps » et, avec leurs découvertes, « le comportement et ses exigences organiques vont peu à peu se substituer à la simple physique du mouvement ». (p.183) Ainsi, « le corps, requis d'être docile jusque dans ses moindres opérations, oppose et montre les conditions de fonctionnement propre à un organisme ». (Ibid.) C'est pourquoi Foucault parle d'une individualité « naturelle et "organique" ». Dans cet esprit, les manœuvres prescrites en danse sont assurément influencées par le développement des connaissances (anatomiques, diététiques, somatiques, etc.) pour maximiser l'utilisation des corps « naturels » selon leur organicité propre.

Ainsi, le corps de la discipline, que Foucault appelle « corps naturel », s'expose à diverses approches de pouvoir pour étendre son savoir au regard de son organicité, sa machinerie naturelle. Ses approches prennent la forme de manœuvres qui définissent les trois aspects importants de ce caractère organique : l'emploi du temps, l'emploi du corps et l'élaboration temporelle de l'acte. Le premier ressemble à l'organisation de la

classe de danse ou à la planification de la répétition pour la création d'une œuvre et permet d'« assurer la qualité du temps employé ». (p.177) Le second concerne la relation du corps avec les gestes, les objets et les « impératifs temporels ». Ces derniers sont le troisième élément, ce programme ou ce schéma anatomochronologique qui s'apparente à l'art chorégraphique ou à la structuration de la composition.

Dans le contexte de l'art vivant, cette structure temporelle n'est pas nécessairement celle du récit, particulièrement en danse performative ou contemporaine. Selon Geisha Fontaine, « la logique temporelle chorégraphique s'invente dans chaque œuvre. » (2004, p.61) Cette organisation temporelle est selon moi le trait de caractère le plus souvent conscientisé de la dramaturgie en danse, puisque celle-ci repose souvent sur des mouvements auxquels on attribue une direction, une amplitude, une durée, un ordre, en plus d'une intention. De plus, la dramaturgie est une composition rythmique qui structure le temps (*voir* section 1.2.1). Dans le contexte collectif mis de l'avant dans mon projet, tous les participants seront invités à prescrire des manœuvres pour déterminer l'emploi du temps, soit la gestion des répétitions, l'emploi du corps, tels des gestes précis, des séquences de mouvements, des phrases de texte, des états de corps ou des relations avec les objets, et l'élaboration temporelle pour structurer la composition. Ces manœuvres seront des matériaux pour l'élaboration de la composition.

2.2.1.3 Génétique : imposer des exercices

Issue d'un système pédagogique, l'exercice s'articule en paliers et influence le comportement de l'individu en fonction de l'objectif à atteindre. Ainsi, « les disciplines, qui analysent l'espace [cellulaire], qui décomposent et recomposent les

activités [organique], doivent être aussi comprises comme des appareils pour additionner et capitaliser le temps. » (Foucault, 1975, p.185) Il en résulte une évolution en termes de genèse qui permet « l'intégration d'une dimension temporelle, unitaire, continue, cumulative dans l'exercice des contrôles et la pratique des dominations ». (p.188) La genèse est progressive, elle se construit dans le temps, c'est un processus d'apprentissage. Par exemple, « enseigner successivement la posture, puis la marche, puis le maniement des armes, puis le tir, et ne passer à une activité que si l'autre est entièrement acquise ». (p.185) Cet apprentissage par étape, ce cumul du temps, est la raison pour laquelle Foucault parle d'une « genèse des individus ». Sa procédure est l'exercice.

L'exercice, c'est cette technique par laquelle on impose aux corps des tâches à la fois répétitives et différentes, mais toujours graduées. En infléchissant le comportement vers un état terminal, l'exercice permet une perpétuelle caractérisation de l'individu soit par rapport à ce terme, soit par rapport aux autres individus, soit par rapport à un type de parcours. Ainsi, il assure, dans la forme de la continuité et de la contrainte, une croissance, une observation, une qualification. (p.189)

L'exercice est une tâche ou une activité qui est répétée jusqu'à ce qu'elle soit acquise avant de pouvoir passer à la suivante. De « complexité croissante », il marque « l'acquisition progressive de savoir ». Ainsi, « l'exercice [...] tend vers un assujettissement qui n'a jamais fini de s'achever. » (p.190) Ces savoirs acquis deviennent une façon de distinguer les individus.

La danse emprunte également cette technique de l'exercice dans son apprentissage. Il faut graduellement développer la musculature, la souplesse ou la coordination nécessaire par la répétition d'exercices. Il y a des étapes et il faut maîtriser certains mouvements de base avant de pouvoir effectuer des combinaisons plus complexes. Il y a une véritable genèse de la construction du travail et du corps de l'artiste. Ainsi, on

distinguera aisément le danseur ayant un parcours en ballet de celui qui a été formé en hip-hop par exemple.

La création en danse n'est pas si différente, puisque le processus de création est un apprentissage graduel et cumulatif dans lequel on impose des exercices qui évoluent au fil des répétitions pour tendre vers une forme d'assujettissement, cette entente tacite qui conduit à l'œuvre. Ces exercices prennent la forme de séquences de danses ou d'improvisation dirigée qui se précisent et se complexifient au fil du processus créatif, ou ils peuvent consister en l'apprentissage de nouvelles aptitudes particulières aux besoins de l'œuvre, tels un style de danse ou un travail de voix par exemple. Les objectifs peuvent varier et consister à produire une aptitude, une gestuelle, un corps singulier, ou encore à éveiller ou consolider des sensibilités spécifiques à ce processus.

Anton Ehrenzweig dit que la recherche créatrice procède par paliers. « Chacun d'eux représente un résultat provisoire qu'il est encore impossible de relier à la solution finale. » (1967, p.83) C'est pourquoi « le penseur créateur doit proposer et prendre des décisions provisoires sans pouvoir visualiser leur relation précise avec le produit final. » (Ibid.) Il propose des exercices, comme des explorations physiques ou des séquences de mouvement précises, et prend des décisions qui suivent l'évolution du processus et des interprètes qui sont influencés par celles-ci, mais qui les influencent également par leur appropriation.

Même dans un travail improvisé, comme une dramaturgie en acte (*voir* section 1.3.2.1), la répétition affine l'écoute, tout en facilitant l'intégration des paramètres, ces tâches imposées qui s'accumulent progressivement. Les nombreuses répétitions permettent de maîtriser ces tâches cumulatives (exercices) qui formeront l'œuvre.

2.2.1.4 Combinatoire : aménager des tactiques

C'est l'art de « composer des forces pour obtenir un appareil efficace ». (Foucault, 1975, p.192) et constituer une « force productive ». Cette dernière « naît de la coopération » et permet de « construire une machine dont l'effet sera maximalisé par l'articulation concertée des pièces élémentaires dont elle est composée ». (Ibid.) Chacun devient défini par la place qu'il occupe. Il s'insère dans un ensemble dépendant de lui, « comme une pièce d'une machine multisegmentaire », « un corps-segment ». De cette façon, « le temps des uns doit s'ajuster au temps des autres de manière que la quantité maximale de forces puisse être extraite de chacun et combinée dans un résultat optimal. » (p.193) Le système éducationnel, avec « l'école mutuelle », fait usage de cette technique pour constituer un « appareil à apprendre » où les plus âgés surveillent et enseignent aux plus jeunes, de sorte que « tout le temps de tous les élèves s'est trouvé occupé soit à enseigner soit à être enseigné ». (p.194) Cette combinaison mesurée des forces, qui tire profit des aptitudes de chacun, « exige un système précis de commandement » et se sert de la « signalisation » qui consiste en des codes ou des signaux simples brefs et clairs, auxquels chacun doit « réagir aussitôt, selon un code plus ou moins artificiel établi à l'avance ». Ainsi, « l'ordre n'a pas à être expliqué, ni même formulé ; il faut et il suffit qu'il déclenche le comportement voulu. » (p.195)

La tactique, art de construire, avec les corps localisés [cellulaire], les activités codées [organiques] et les aptitudes formées [génétique], des appareils où le produit des forces diverses se trouve majoré par leur combinaison calculée est sans doute la forme la plus élevée de la pratique disciplinaire. (p.196-197)

Cette combinaison des forces est le propre de l'art vivant puisqu'il est le résultat d'un processus collaboratif où sont mis à profit différents créateurs et concepteurs avec leurs aptitudes respectives. Cette coopération permet de maximiser le résultat. D'ailleurs,

selon Deleuze et Guattari (1991), l'œuvre, cet être de sensation (*voir* section 1.2.2), est « le composé des forces non-humaines du cosmos, des devenirs non-humains de l'homme ». (p.173) La composition dramaturgique est en quelque sorte un travail de combinaison et d'organisation des forces. Elle se fait donc systématiquement, puisqu'elle est inhérente à l'œuvre. Les interprètes, tout comme les autres éléments qui constituent l'œuvre, sont des pièces interdépendantes de cette machine multisegmentaire. Pour assurer son bon fonctionnement, des codes sont établis. Ainsi un mouvement, une musique, une parole, une lumière ou un son devient le déclencheur d'une réaction en chaîne. Cette signalisation préétablie donne des repères à l'interprète pendant la performance et c'est entre autres ce que nous développerons collectivement pendant le processus. D'ailleurs, le collectif lui-même est le résultat d'une combinaison des forces individuelles. C'est le principe de la collaboration de mettre à profit les qualités distinctes de chacun pour obtenir un résultat optimal. En plus de celles au sein de l'œuvre, j'observerai les tactiques qui s'aménageront dans notre processus collectif pour que s'organise et se partage l'élaboration chorégraphique.

Si dans les techniques de domination les ordres n'ont pas à être expliqués, je favorise une approche plus transparente qui joue avec ce qui doit être expliqué ou non, selon le résultat recherché. C'est un moyen de voir l'interprète comme un sujet ouvertement participant. Et pour Foucault, que cite Annie Barthélémy, « l'individu sujet n'émerge jamais qu'au carrefour d'une technique de domination et une technique de soi. » (2010, p.60)

2.2.2 Techniques de soi

Les techniques de soi sont « un processus d'intensification de la subjectivité » (Foucault, 1994, p.800), contrairement aux visées objectivantes des techniques de

domination. Elles découlent du principe moral dominant dans la philosophie de l'Antiquité, le « connais-toi toi-même » qui est toujours associé à un autre principe qu'est le souci de soi : « prends soin de toi-même ». (Ibid.)

Prendre soin de soi-même, c'est d'abord attester de ses capacités à parler, à agir, à se tenir responsable de ses actes et à se reconnaître dans ses paroles et dans ses actes [...] c'est tendre vers une plénitude, gagnée par la vigilance et le courage pour trouver, au quotidien, le juste rapport à soi et sa juste place dans le monde. (Barthélémy, 2010, p.61-62)

Les techniques pour se connaître et prendre soin de soi sont multiples, mais consistent principalement à apprendre à se gouverner.

Les techniques de soi [...] permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité. (Foucault, 1994, p.785)

De ces techniques résulte une herméneutique du sujet. « Pour Foucault, l'herméneutique du sujet [...] évoque moins l'idée d'interprétation que celle de transformation de soi. » (Barthélémy, 2010, p.57) Cette herméneutique du sujet ou herméneutique de soi, puisqu'il s'agit d'une forme de connaissance de soi, « se fonde sur l'idée qu'il y a en nous quelque chose de caché, et que nous vivons toujours dans l'illusion de nous-mêmes, une illusion qui masque le secret ». (Foucault, 1994, p.810) Foucault insiste, « il ne s'agit pas de découvrir une vérité dans le sujet... Il s'agit tout au contraire d'armer le sujet d'une vérité qu'il ne connaissait pas... il s'agit de faire de cette vérité apprise... un quasi-sujet qui règne souverainement en nous ». (Barthélémy, 2010, p.57) L'herméneutique du sujet a ainsi des visées de « transformation de soi » comme « condition de la connaissance de soi ». (p.61)

La transformation de soi comme un espace de liberté, de résistance à l'emprise du pouvoir, de déprise à l'égard des rigidités du caractère, mais aussi une façon d'atteindre modestement une vérité sur soi. (p.63)

Dans cette quête modeste de la vérité, « la principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence. » (Foucault, 1994, p.624) Ces techniques de soi, ou « arts de l'existence » sont un moyen de se fixer des règles de conduites, mais aussi de se transformer pour faire de sa vie « une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style ». (p.545) Cette transformation se réalise dans une curiosité pour l'altérité « qui permet de se déprendre de soi-même ». « Savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense et percevoir autrement qu'on ne voit est indispensable pour continuer à regarder ou à réfléchir. » (p.543) C'est une façon pour l'individu de se connecter à sa réalité et de s'autodéterminer pour s'affirmer en tant que sujet. Cette affirmation m'apparaît essentielle dans l'approche collective que je souhaite mettre en place avec ce projet de recherche pour mettre de l'avant l'apport de chacun à l'élaboration de la dramaturgie et tendre vers un partage de la paternité de l'œuvre. C'est pourquoi je souhaite observer comment ces techniques de soi entreront en jeu dans notre processus.

En somme, les techniques de soi visent une subjectivation de l'individu (connais-toi et prends soin de toi-même) et provoquent une herméneutique du sujet, une connaissance de soi qui passe par la transformation. Cette dernière survient en nourrissant une curiosité pour l'altérité pour se déprendre de soi-même en réévaluant nos façons de penser et de percevoir. C'est en quelque sorte ce à quoi j'aspire en optant pour les rôles d'initiateur et d'interprète-dramaturge, de nouvelles vérités ou orientations en quelque sorte, plutôt que chorégraphe et interprète-créateur. J'espère ainsi influencer nos perceptions personnelles dans un objectif de résistance à l'emprise du pouvoir et aux normes établies pour qu'émerge possiblement cet espace de liberté transformatif. De

plus, ces techniques de soi deviendront des stratégies d'intervention à l'intérieur même des techniques de domination, comme, par exemple, en imposant des exercices (génétique) qui subjectivent les individus et s'inspirent des approches somatiques.

2.2.2.1 Approches somatiques

Les approches somatiques visent à affiner la kinesthésie et à induire des changements profonds et positifs « au plan technique (optimisation de la posture et du mouvement juste, amplitude, force, souplesse, relation à l'espace, etc.) mais aussi au plan expressif »⁵. Ainsi, « en rendant les danseurs et chorégraphes plus sensibles à eux-mêmes et plus respectueux de leur structure et de leur fonctionnement »⁶, ces pratiques ouvrent à de nouvelles sources d'inspirations et d'expression.

Elles permettent ainsi de revoir certains a priori, par exemple à l'esthétique du mouvement dansé, au processus de création chorégraphique et, surtout, à la conception même du corps en danse : le corps passe du statut d'instrument à celui de substrat, c'est-à-dire que le corps vécu est à la source du phénomène et de l'activité de la danse. Cette présence au mouvement est à la base de la projection vers le spectateur dont on cherche à atteindre le système de résonance lui aussi somatique.⁷

En plus de voir danseur et chorégraphe devenir sujets, ceux-ci se connectent avec leur corps phénoménologique, à leur « chair ». Ce corps vécu devient la source d'une connaissance singulière et intime qui risque d'influencer l'élaboration de l'œuvre et sa connexion avec le public.

⁵ Extrait de la définition de **Somatique (Éducation)** tiré du *Dictionnaire de la danse, Larousse, deuxième édition (2007)*

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

Hubert Godard, un des pionniers de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD), aborde cette connexion avec le public lorsqu'il parle de « *free flow* (flux libre) », en opposition ou « *bound flow* (flux lié) » dans lequel le mouvement est contrôlé et « ne donne jamais d'indication proprioceptive du mouvement ». (Dobbels, Rabant et Godard, 1994, p. 71) Dans le flux libre, Godard parle d'une distanciation de sa géographie intérieure qui permet l'empathie kinesthésique. Le danseur explorant ce flux partage son propre territoire interne et, selon Godard, c'est « ce voyage dans la géographie interne qui provoque le spectateur en retour », comme « la fonction tonique est contagieuse » (Ibid.) et « indicatrice des états de corps qui sont mis en jeu ». (Godard, 1994, p.72)

De plus, « le fait de modifier l'état de corps dans la fonction tonique va modifier complètement le geste. » (Dobbels et *al.*, 1994, p.72) L'exemple que Godard nous donne est celui de saisir un verre. Si, plutôt que de simplement prendre un verre, on change le sous-texte et on imagine que c'est le verre qui attire notre main, l'état tonique est différent. Il y a une modification immédiate de l'état de corps « lorsque l'histoire qui est en train de se dérouler par rapport à l'objet est modifiée ». (Ibid.) Il n'est pas rare en danse d'alimenter le mouvement d'une intention ou d'un sous-texte pour obtenir une qualité ou une texture précise, comme imaginer qu'un port de bras est exécuté complètement submergé dans l'eau par exemple.

Comme « la contagion suprême, c'est l'état de corps » (p. 73) et qu'il se partage plus facilement dans un flux libre, ce sont des éléments que j'aimerais explorer au sein du processus, entre autres par l'affinement du sens kinesthésique. De plus, « an increase awareness of the kinesthetic sense gives the dancer a greater sense of autonomy. » (Worth et Poynor, 2004, p.54-55) Cette autonomie contribue également au souci de soi et, selon Foucault, elle serait inhérente à la discipline.

2.2.2.2 Autonomisation

Pour Foucault, l'autonomie ne peut s'exercer qu'à l'intérieur des paramètres d'un ordre social préétabli, comme « il ne peut y avoir d'assujettissement sans autonomisation. » (Rail et Harvey, 1995, p.27) L'ordre social mis en place détermine les cibles du contrôle et, par le fait même, révèle les zones de liberté, soit ce qui n'est pas contraint à des exigences précises. Ces libertés peuvent varier et concerner l'organisation des tâches à accomplir, leur méthode d'exécution ou leur intention par exemple. C'est dans cet ordre social, ce système de contrôle qu'est la dramaturgie, que l'interprète devient libre de se construire lui-même selon ses valeurs et ses désirs à l'intérieur de paramètres donnés. Cette autonomie de l'individu est une forme de liberté dans un système construit qui autorise et même favorise l'individualisation, ce que je trouve d'autant plus pertinent dans un contexte collectif qui convie l'improvisation. Je cherche donc à encourager l'autonomisation de l'interprète pour qu'il s'implique et qu'il participe au processus, à l'œuvre et à sa dramaturgie avec tout ce qu'il est.

2.3 Gouvernamentalité

Lorsque les techniques de domination exercées sur les autres et les techniques de soi se rencontrent, elles forment ce que Foucault appelle la « gouvernamentalité », néologisme formé des termes « gouvernement » et « rationalité » qu'il forgea en 1978.

Dans ce sens, « gouvernement » réfère à une conduite ou à une activité destinée à modeler, guider ou influencer la conduite des personnes. Le sens du mot

« conduite » dépasse quant à lui l'idée d'une direction imposée : il renvoie aussi à la manière dont un individu se conduit lorsqu'il est guidé par un sentiment d'autorégulation. La rationalité, en tant que forme de pensée qui s'efforce d'être systématique et claire sur la manière dont les choses se passent ou devraient se passer, suggère enfin qu'avant de pouvoir contrôler ou diriger une personne ou une chose, il faut pouvoir la définir. (Huff, 2017, para. 3)

Les techniques de soi deviennent particulièrement importantes pour se définir et s'autoréguler au sein des techniques de domination.

Dans l'étude du pouvoir et de ses mécanismes, la gouvernementalité met l'accent sur le fait de gouverner la conduite des personnes par le biais de moyens positifs plutôt que par le pouvoir souverain de formuler la loi. Contrairement à une forme de pouvoir disciplinaire, la gouvernementalité est généralement associée à la participation volontaire de celui qui est gouverné. (para. 1)

Tout comme l'approche que je cherche à mettre en valeur, la gouvernementalité implique « le consentement actif des individus qui participent à leur propre gouvernance ». (para. 2) Par ce concept, Foucault entend « le gouvernement de soi par soi dans son articulation avec les rapports à autrui ». (1994, p.214) C'est pour lui l'occasion de « faire la critique nécessaire des conceptions courantes du "pouvoir" » et de « l'analyser au contraire comme un domaine de relations stratégiques entre des individus ou des groupes ». (p.214)

Le processus de création en arts vivants en étant un de collaboration, les rapports humains sont centraux. Ce qui revient à nouveau à l'importance des enjeux relationnels (*voir* sect. 1.2.3) puisque c'est le danseur qui est la base de la conception de l'œuvre et qui porte son devenir. C'est pourquoi les techniques de soi, déjà pratiquées de façon personnelle ou proposées dans le processus, seront essentielles pour favoriser l'autonomisation et l'affirmation en tant que sujet. Les participants seront également sollicités somatiquement dans le but de se connecter à leur sens kinesthésique pour

explorer divers états de corps dans un flux libre (*voir* sect. 2.3.2.1).

Pour ce faire, des exercices somatiques seront intégrés aux répétitions. Ils feront partie de la genèse de la pièce et des individus qui participent à son élaboration. J'espère ainsi créer une façon d'explorer de nouvelles réalités et en observer les résultats. Chaque participant sera libre de proposer des exercices qui pourront évoluer ou se transformer au fil du processus. Il sera également invité à participer aux réflexions et aux décisions par un partage de ses idées, ses opinions et ses désirs pour développer l'individualité de l'œuvre avec ces quatre caractères. Cette approche par la gouvernementalité qui conjugue les techniques de domination, plus implicite à la discipline, et celles de soi, sur lesquelles je souhaite porter une attention particulière, a pour objectif de mettre de l'avant des paramètres de collaboration pour impliquer l'interprète avec toute son identité. J'aspire ainsi à développer collectivement une entente possiblement moins tacite et plus explicite à laquelle nous serons tous consentants.

2.4 Résumé

En résumé, j'observerai la dramaturgie comme un système de pouvoir, ou plus spécifiquement comme une discipline (rapport de docilité-utilité) ou un art du corps humain, pour relever comment celui-ci se met en place au sein du processus et de l'œuvre dans une approche collective. Pour y parvenir, je m'intéresserai aux quatre caractères de l'individualité que fabrique la discipline (cellulaire, organique, génétique et combinatoire) et à leur technique respective (construire des tableaux, prescrire des manœuvres, imposer des exercices et aménager des tactiques) pour observer la façon dont se détermine la conduite des individus au sein d'un processus collectif et dans la composition qui en résulte.

Mais surtout, en misant sur des techniques de soi, je souhaite encourager l'affirmation des participants en tant que sujets autonomes. Par nos nouveaux rôles (initiateur et interprète-dramaturge) et par les exercices somatiques, nous pourrions explorer des vérités ou des orientations nouvelles pour nous permettre possiblement une transformation et une connaissance de soi qui, je l'espère, viendra nourrir le processus, la genèse de l'œuvre. Le tout se fera dans une approche par la gouvernamentalité qui nécessite une autorégulation ainsi qu'une participation volontaire et donc consentante de celui qui est gouverné. En mettant de l'avant cette approche collective pour développer la dramaturgie, je veux tendre vers une entente qui soit davantage explicite.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1 Méthode de recherche

Mon projet porte sur l'élaboration collective de la dramaturgie, c'est pourquoi j'approfondirai mes questionnements dans le cadre d'une recherche-crédation. La création artistique sera ainsi une « démarche de connaissance », « de construction de savoir, de développement d'idée et d'élargissement de la conscience » (Gosselin et Laurier, 2004, p.168) sur mes intérêts de recherche. C'est également un moyen de participer « à l'élaboration d'un savoir particulier » (p.169) sur la dramaturgie et sur le processus collectif de sa composition.

Par cette approche, je m'inscris dans une recherche qualitative, comme « les chercheurs "qualitatifs" étudient les choses dans leur contexte naturel » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p.42), mais également dans un paradigme post-positiviste et constructiviste qui assume l'inséparabilité du « sujet connaissant » (le praticien) et du « sujet cogitant » (le chercheur).

Dans une posture constructiviste [...], on y retrouve en effet l'inséparabilité de la connaissance de soi, du monde et de sa façon d'y avoir accès et l'inséparabilité de l'intelligibilité des connaissances produites et du processus qui y a mené. (p.164)

En adoptant ce paradigme, je reconnais qu'« une connaissance puisse émerger du visible, de la réalité qu'on observe, mais qu'elle puisse aussi se situer dans le sensible, dans la perception, dans une parole subjective ». (p.45) Ainsi, en plus d'observer le processus, je m'intéresserai à ce qui est vécu et expérimenté par les participants au sein de celui-ci. Je serai donc dans une épistémologie de sens qui repose sur trois constats :

Un constat qu'on appelle phénoménologique, qui dit que l'aventure humaine est une aventure de la conscience, et que si je veux comprendre l'autre, je dois me rendre disponible à ce qu'il vit, lui. Un constat qu'on appelle herméneutique, qui dit qu'un fait brut ou pur, cela n'existe pas, qu'il y a toujours une question d'interprétation autour de ce fait. Et un constat qu'on appelle interactionniste, qui dit que nous vivons dans un monde qui est constamment négocié, défini par des interactions entre les personnes, et qui si l'on veut accéder à une vie sociale vécue et non une vie sociale théorique, alors il faut s'intéresser à ces interactions. (Paillé, 2012, p.87-88)

Ce qui est le cas de ma recherche-crédation qui s'intéresse à une approche collective par la gouvernementalité pour élaborer la dramaturgie et, par le fait même, aux relations au sein du processus. Je chercherai donc à me rendre disponible aux participants pour interpréter le mieux possible nos interactions et notre expérience du processus.

Ainsi, je serai guidé par les approches phénoménologiques et heuristiques qui « permettent d'élaborer de nouveaux savoirs à partir de données d'expériences subjectives ». (Gosselin, dans Gosselin et Laurier, 2004, p.173) Ma recherche sera de nature heuristique puisqu'elle aura pour objet « l'intensité de l'expérience d'un phénomène telle qu'un chercheur et des co-chercheurs l'ont vécu » (Mucchielli, 2004, p.195) et qu'elle oscillera « entre, d'une part, le pôle d'une pensée expérientielle subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle » (Gosselin et Le Coguic, 2006, p.29) avec des allers-retours constants

entre les deux. Elle sera à caractère phénoménologique puisque je chercherai à « comprendre de l'intérieur un phénomène donné » (Deschamps, 1993, p.43), celui de la création collective d'une dramaturgie.

La phénoménologie constitue une logique de signification puisqu'elle établit l'accès à la compréhension d'un phénomène donné à partir du vécu de la conscience ; c'est-à-dire en tenant compte expressément de tout ce qui, du monde du phénomène, se rend présent à la conscience du chercheur. Réellement, cela signifie que le chercheur apprend à reconnaître entre lui et le monde cette ébauche naturelle de la subjectivité. (p.46)

Je parlerai même d'intersubjectivité puisque « faire appel à des collaborateurs au sein d'une démarche phénoménologique signifie inévitablement la rencontre de la subjectivité de chacun des collaborateurs et de celle du chercheur. » (p.47) Cette subjectivité des collaborateurs sera vécue par ma conscience tout aussi subjective.

La conscience est envisagée comme un champ de présence : présence à soi, présence à autrui, présence au monde ; soit un champ de présence qui jette l'individu au monde à partir duquel seulement ce monde peut être compris. Par conséquent, pour qu'autrui soit possible pour le chercheur, il faut qu'il soit vécu par sa conscience. (p.47-48)

Pour parvenir à « saisir le phénomène tel qu'il se montre à sa conscience » (p.44) et tendre vers sa compréhension, le chercheur doit se départir de ses préconceptions et faire appel à l'*epochè*, soit l'« effort de suspendre son jugement pour comprendre le phénomène qui se révèle à lui » (p.45). J'essaierai de me plonger dans un état de présence qui me permet cette suspension de jugement pour vivre l'expérience du processus avec le moins d'aprioris possible et permettre à la connaissance d'émerger des données qui seront collectées sur le terrain d'investigation.

Finalement, en m'intéressant à « l'art en train de se faire » qui cherche une « théorisation en lien avec les pratiques artistiques » (Gosselin et Laurier, 2004, p.174), je suis également dans une poïétique. « La poïétique s'intéresse plus spécifiquement à la relation qui se vit entre l'artiste et l'œuvre à faire » (p.174-175) et dans le cas présent, aux relations de chacun des artistes qui participent à l'élaboration de l'œuvre.

Ainsi, cette recherche-crédation de nature qualitative s'inscrit dans un paradigme post-positiviste et constructiviste. C'est également une poïétique ainsi qu'une épistémologie de sens guidées par l'approche heuristique, et implicitement phénoménologique, qui sera subjective, puisque vécue par ma conscience.

3.2 Projet de recherche

Cette recherche-crédation sur le processus collectif d'élaboration de la dramaturgie se déroulera avec deux participants et moi-même. Elle débutera par une rencontre avec eux pour les informer sur les intentions de recherche. J'aborderai l'aspect collectif que je souhaite cultiver au sein du processus et j'introduirai la notion de dramaturgie comme une responsabilité partagée et celle d'interprète-dramaturge comme manière de l'aborder, sans pour autant les définir. Puisque je veux les guider vers une ouverture à l'exploration de ces notions, je souhaite en dire le moins possible pour ne pas trop influencer leur perception ou orienter le travail.

Dans un souci d'équité, j'endosserai le même rôle que les participants au processus, soit celui d'interprète et créateur responsable de la dramaturgie. Et comme je me plongerai dans une double posture, en raison de mon statut de chercheur, je me dois d'être bien entouré. C'est pourquoi les deux collaborateurs, Ariane Boulet et Nate

Yaffe, ont été choisis en fonction de leur intérêt pour la recherche, l'exploration, la création, l'interprétation et les approches somatiques. Dans le contexte d'une démarche collective, je trouvais important qu'ils soient également des créateurs. Ainsi, en plus d'être des interprètes professionnels actifs dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal, ils ont aussi leur propre pratique artistique comme chorégraphe (*voir ANNEXE A*). Ils ont donc les qualités pour créer du matériel, prendre des décisions, proposer des idées et les questionner, réfléchir sur les enjeux qui émergeront et sur la dramaturgie. Si je connais bien leurs qualités, c'est que nous avons déjà travaillé ensemble. Ariane est une collègue avec qui j'ai dansé à plusieurs reprises pour d'autres chorégraphes en plus d'avoir collaboré sur certains de nos projets respectifs. Quant à Nate, nous avons également dansé ensemble avant de collaborer sur deux projets : j'ai travaillé comme conseiller artistique sur une de ses créations et il a dansé avec Ariane dans un de mes projets. Ils connaissent donc certains de mes intérêts de recherche tels que la dramaturgie, le travail en collégialité, l'utilisation de l'improvisation dans le processus et dans l'œuvre. Malgré notre complicité existante, le cadre particulier de cette approche collective nous sera nouveau, puisque nous n'avons jamais travaillé dans un contexte où nous sommes tous également créateurs et où la figure du chorégraphe est exclue.

Ce processus se déroulera sur un total de cinquante heures réparties sur quatre semaines (*voir ANNEXE B*). Ce temps limité ne garantit pas l'achèvement de l'œuvre, mais nous tenterons d'arriver à un aboutissement qui aura au moins la forme d'une ébauche chorégraphique pour avoir une perspective sur l'ensemble d'un processus avec sa finalité et non pas seulement sur l'amorce de celui-ci. La durée de l'ébauche, pour la présentation informelle qui viendra conclure le processus, sera autour de vingt minutes.

Dans l'idée d'une approche collective, je trouve primordial que les décisions soient prises ensemble. Je cherche donc à limiter les choix en amont, préférant les voir

émerger à l'intérieur du processus. Par contre, comme cette recherche s'intéresse à la dramaturgie et pour mettre en mouvement cette création dont je suis l'initiateur, j'introduirai la première étincelle de départ. Fidèle à mon parcours et à mes intérêts, je puiserai à nouveau dans le genre cinématographique pour amorcer la création, soit la comédie musicale.

3.2.1 Comédie musicale

J'ai un attachement particulier à ce genre puisqu'il est un peu la genèse de cette idée de recherche. C'est une forme multidisciplinaire qui mélange théâtre, danse, chant et musique, ce qui offre un large éventail d'options pour nos explorations. Dans son livre *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma* (1992), Rick Altman, spécialiste de ce genre, en dresse un portrait clair et détaillé, mais je n'entrerais pas dans une définition complexe, puisque je n'ai aucune intention d'en faire une adaptation ou une transposition fidèle. Ce n'est pour moi qu'un point de départ et je ne veux surtout pas qu'il devienne restrictif, bien au contraire. Je veux instaurer un regard sur le processus comme acte collectif, alors j'essaie d'arriver avec le moins d'idées préconçues pour que l'œuvre se dessine en collégialité. J'introduirai tout de même trois aspects que j'aimerais aborder pour animer les premiers échanges avec les participants.

Le premier découle d'un élément qui semble récurrent dans ce genre, soit la quête d'un ailleurs meilleur exprimée en chanson par les protagonistes. Cette expression singulière d'un rêve, d'un désir, d'un fantasme ou d'une aspiration est souvent appelé « *I want* » *song*⁸ et il en existe plusieurs exemples dans les *musicals* : *Wouldn't it be Lovely* dans

⁸ « *I Want* » song. Dans *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Récupéré le 17 juin 2019 de https://en.wikipedia.org/wiki/%22I_Want%22_song

My Fair Lady (1956), *Something's Coming* dans *West Side Story* (1957), *I Have Confidence* dans *The Sound of Music* (1959), *If I Were a Rich Man* dans *Fiddler on the Roof* (1964), *There's Gotta be Something Better Than This* dans *Sweet Charity* (1966), ou encore *Maybe This Time* dans *Cabaret* (1966), pour n'en nommer que quelques-uns. Cette quête est un des enjeux importants de la comédie musicale puisqu'elle définit les motivations du personnage principal autour duquel se construit l'intrigue. En introduisant cet aspect, je souhaite aborder nos rêves, nos désirs, nos fantasmes, nos aspirations, nos ambitions pour possiblement nourrir le processus.

Le second est l'idée de la rupture de ton qui réfère aux différentes intensités de jeu que ce genre utilise et qui lui permettent de passer d'une scène parlée, à l'expression démesurée d'une émotion en chanson, puis basculer dans l'onirisme d'une danse, avant de revenir soudainement dans le réalisme des tâches quotidiennes. Cette rupture dans le récit me plaît particulièrement par l'effet surréel qui s'en dégage et qui colore ce genre. Sans vouloir trop fouiller cette notion de rupture de ton en amont, j'aimerais surtout en parler avec les participants pour entendre leurs points de vue et les façons dont on pourrait se l'approprier.

Le troisième et dernier est la nature biplexe. Selon Rick Altman, « la comédie musicale présente deux foyers d'intérêt constitués par un couple de stars de sexe opposé et se réclamant de valeurs divergentes. » (1992, p.30) Cette opposition ou cette dualité, portée par le couple amoureux, ce duo musical qui définit le centre de gravité de la comédie musicale, est la raison pour laquelle Altman parle d'une structure *biplexe*. Cette histoire d'amour prévisible, bien qu'elle semble à la base impossible par l'irréconciliabilité des protagonistes, crée un conflit qui alimente l'intrigue et qui devient le prétexte pour réunir deux univers opposés, comme deux milieux socioculturels différents par exemple (riche/pauvre, travailleur sérieux/artiste). Étant moins interpellé par l'histoire d'amour, malgré mon choix de deux interprètes, je

souhaite surtout que l'on aborde cette nature biplexe, soit l'opposition ou le dualisme, pour ouvrir nos perspectives.

Ces trois éléments, le quête d'un ailleurs meilleur, la rupture de ton et la nature biplexe, serviront d'amorce aux échanges et aux explorations pour se laisser ensuite porter là où nous entrainera le processus. Ils seront le prétexte pour aborder nos aspirations et pour s'appropriier les notions de rupture et de dualisme.

3.3 Outils méthodologiques

Les outils de collectes de données auxquels j'aurai recours seront empruntés à l'ethnographie et mon terrain de recherche sera le studio où se déroulera le processus de création. Je m'intéresserai au partage et à l'organisation du processus de création collectif et de la composition résultante, à la façon dont la dramaturgie mettra en mouvement cette création, ainsi qu'au rôle de chacun des participants.

Journal de bord

Il y aura tout d'abord le journal de bord qui sera utilisé comme outil de collecte de données empiriques et puisque nous serons dans une approche collective, je trouve important que chacun puisse avoir son propre journal de bord. Ainsi, tous les participants, interprètes et moi-même, y noteront des « notes personnelles ». Celles-ci comprennent « les émotions, les impressions, les réactions spontanées ou encore les biais repérés » (Baribeau, 2005, p.103), mais également nos doutes, nos questionnements et nos découvertes. Ce sera l'occasion de s'exprimer sur notre expérience du processus. Un temps sera alloué à la fin de chaque rencontre pour écrire dans ce journal. Cela me permettra d'avoir un regard sur nos perceptions personnelles

du processus et de la dramaturgie dans une évolution au quotidien. Tous les trois jours, les participants seront invités à envoyer par courriel un document avec la transcription des extraits qu'ils consentent à partager, ce qui me permettra d'avoir une meilleure idée de leur perception et d'ajuster, au besoin, le processus ou les informations à noter dans le journal de bord (*voir* ANNEXE C).

De mon côté, en plus des notes personnelles, je prendrai également deux autres types de notes dans mon journal de bord. Il y aura d'abord les notes de site qui feront la « description du contexte qui entoure la collecte de données proprement dite ». (Mucchielli, 2004, p.116) En plus de la date de la répétition, j'écrirai au besoin « where the observation took place, who was present, what the physical setting was like, what social interactions occurred, and what activities took place ». (Patton, 2015, p.387) Ces notes pourraient inclure les idées qui sont proposées et leur proposeur ou les décisions qui sont prises et comment elles le sont. Ce type de notes est exclusivement descriptif et ne laisse pas de place aux interprétations. Puis il y aura des notes théoriques « pour donner sens aux données » (Ibid.) à mesure qu'elles sont collectées. Ainsi, mon journal de bord sera également un moyen de partager mes observations, mes intuitions et mes interprétations qui émergeront au fil du processus (*voir* ANNEXE D).

Vidéo

J'utiliserai également la captation vidéo pour pouvoir observer la mouvance dramaturgique. Je filmerai les moments d'improvisation, de performance ou d'échange ainsi que la présentation informelle devant spectateurs pour relever la dramaturgie en acte, son organisation et son évolution au fil des répétitions. Ces vidéos me permettront de valider et de compléter les informations des journaux de bord, tout en me fournissant le matériel visuel idéal pour mieux décrire l'évolution de certains des éléments dramaturgiques lors de la rédaction liée à l'analyse et à l'interprétation de mes résultats.

Entrevue semi-dirigée

Deux semaines après la fin du processus, une entrevue semi-dirigée sera conduite avec les deux participants. Celle-ci ne sera pas menée par le chercheur, mais par une tierce personne dans le but de favoriser un climat d'ouverture, d'écoute et de confiance. Par des questions semi-ouvertes, je souhaite accéder à la perspective des participants sur l'ensemble de l'expérience, sur le travail en collectivité, sur leur perception quant à leur rôle au sein du processus et sur leur rapport à la dramaturgie. Ils seront invités à parler de leurs tâches, de l'approche mise de l'avant, des défis rencontrés, des résistances et du partage de la paternité de l'œuvre. Ils seront libres d'interrompre l'entrevue ou de refuser de répondre à une question s'il le juge nécessaire.

Tout comme mes collaborateurs, je serai sujet à une entrevue semi-dirigée. Celle-ci sera menée par la même tierce personne qui usera du canevas de base proposé pour les participants. Elle le bonifiera d'éléments ressortis des deux autres entretus qui auront eu lieu en amont, tels les thèmes soulevés ou leurs façons de nommer ou de décrire leurs conceptions spécifiques qui pourraient être pertinents pour éclairer ou mettre en perspective ma recherche. Par cet outil, j'espère pouvoir compléter mes données pour tenter de répondre à ma question de recherche et aux sous-questions (*voir ANNEXE E*).

3.4 Analyse des données

Mon analyse des données sera qualitative, ce qui implique « une démarche discursive signifiante de formulation, d'explication et de théorisation d'un témoignage, d'une expérience ou d'un phénomène ». (*Recherches qualitatives*, 1996, p.181) Cela nécessite une appropriation par « l'examen des données, l'articulation de ces données entre elles ou en rapport avec des référents interprétatifs, de manière à parvenir à un

horizon de compréhension ». (Paillé et Mucchielli, 2003, p.103) Dans cette optique, j'aurai recours à l'analyse à l'aide de catégories conceptualisantes telles que décrites par Paillé et Mucchielli (2012) et qui est issue de la théorie ancrée. Par cette approche, je chercherai à « qualifier les expériences, les interactions et les logiques selon une perspective théorisante » (p.315) au fur et à mesure que je débatterai les données empiriques et je ferai usage de la catégorie comme outil. La catégorie « a les propriétés synthétique, dénominative et explicative d'un concept (sans en avoir la rigidité, puisqu'une catégorie est une entité en devenir) ». (p.320)

Le travail d'analyse à l'aide de catégorie implique donc : une intention d'analyse dépassant la stricte synthèse du contenu du matériau analysé et tentant d'accéder directement au sens, et l'utilisation, à cette fin, d'annotations traduisant la compréhension à laquelle arrive les analystes. La catégorie permet de répondre directement, en quelques mots, tout au long de l'analyse, aux questions fondamentales que pose sa compréhension rigoureuse : « Compte-tenu de ma problématique quel est ce phénomène? », « Comment puis-je le nommer conceptuellement? ». (p.316)

Le travail par catégorisation permet de faire apparaître les éléments singuliers de la recherche au fil de l'annotation des données empiriques en cours d'analyse. En formulant une catégorie, on peut évoquer un vécu, un état, une action collective, un processus, une logique, une dynamique, etc.

[La catégorie] est porteuse de sens, et le sens est toujours une affaire de mise en relation. C'est pourquoi l'analyste doit être imprégné de la totalité du corpus et de ses conditions de recueil. Et c'est pourquoi, aussi, une catégorisation ne peut pas être ancrée dans le terrain. (p.322)

La catégorie permet « une condensation discursive importante des résultats de l'analyse ». (p.323) Dans mon cas, certaines catégories sont déjà constituées puisque j'observerai la dramaturgie en m'inspirant des quatre caractères de l'individualité que

forme la discipline (*voir* section 2.2.1). Bien que mon analyse aura « des postulats théoriques à vérifier » (p.329) en fonction des idées de Foucault à travers lesquelles j'observerai la dramaturgie (techniques de domination, technique de soi, gouvernementalité), il est fort probable que d'autres catégories émergent pendant l'analyse des résultats. Ces catégories seront définies et précisées avec leurs spécificités et leurs conditions d'existence. (p.358)

3.5 Considérations éthiques

Cette recherche-crédation a été menée conformément au protocole du Comité d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM. J'ai complété la formation en éthique de la recherche et j'ai rempli toutes les demandes nécessaires à l'obtention de mon certificat d'approbation éthique (*voir* ANNEXE F). En conséquence, des formulaires de consentement ont été signés par les deux participants et moi-même avant le début du processus (*voir* ANNEXE G) et l'interviewer a signé une entente de confidentialité (*voir* ANNEXE H) avant de mener les trois entrevues, celles des participants et la mienne. Conformément aux règles d'éthique en vigueur, l'ensemble des documents relatifs à cette recherche sera détruit dans un délai de cinq ans après la dernière diffusion des résultats.

3.6 Limites de l'étude

Je suis conscient que cette recherche-crédation aura ses limites. Tout d'abord parce que les observations découleront d'une expérience de création très précise : un travail en collectivité dans une approche influencée par la gouvernementalité qui explore des

thèmes inspirés de la comédie musicale avec deux interprètes qui me sont familiers et dont que je connais bien les qualités. J'ai donc déjà fait des choix qui établissent des paramètres précis pour observer le processus et collecter mes données. Il y a déjà une subjectivité qui est engagée par ces décisions puisque j'assume que ce contexte m'aidera à mettre en lumière mes hypothèses sur la dramaturgie, ainsi que sur l'organisation et le partage de celle-ci. De plus, je n'ai que deux interprètes pour offrir leur perspective tout aussi subjective sur le processus, ce qui réduit le nombre de données et qui influencera les résultats, dont la définition des rôles par exemple.

Ensuite, si j'exprime mes résistances face au rôle du chorégraphe et mon désir de reconnaissance de l'apport de l'interprète à la création, ce n'est pas dans le but de faire une critique des modes de créations déjà existants. C'est en réaction à mes expériences et observations personnelles, qui sont non-objectivables. J'ai donc développé un préjugé personnel favorable à l'égard d'une approche qui cherche à impliquer pleinement l'interprète de façon volontaire et consentante dans le processus décisionnel et à reconnaître son apport comme créateur. Malgré ce constat, je vois ce processus non pas comme une solution ou un exemple à suivre, mais plutôt comme l'exploration d'une approche collective pour en relever les particularités.

Autre point, cette recherche-crédation se penche sur la notion de dramaturgie qui, par les multiples perspectives existantes, demeure vaste et complexe. J'ai donc fait le choix de cibler une définition qui correspond à ma perception et à ma vision au regard de différents écrits que j'ai mis en relation, mais également par mon appropriation des théories de Foucault sur le pouvoir et la discipline (techniques de domination, technique de soi, gouvernementalité). Ce faisant, je suis conscient que je propose une conception singulière et personnelle de la dramaturgie et que celle-ci n'est pas la seule possible. J'espère ainsi contribuer humblement à l'élargissement de cette notion en proposant une perspective complémentaire à celles existantes.

J'aimerais également souligner qu'il me sera impossible d'aborder tous les aspects du processus. J'ai déjà fait le choix de ne pas m'attarder au résultat final, qui est pourtant l'aboutissement normal d'un processus de création. Et bien que j'utilise la comédie musicale comme amorce, ce projet n'est pas une étude sur ce genre. Il ne devient ici qu'un prétexte pour amorcer le processus de création et non mon terrain d'investigation. Je demeure donc davantage dans une poïétique et cette recherche s'intéressera à l'œuvre en train de se faire, plutôt qu'à sa signification, sa finalité ou sa réception.

Finalement, le sujet de ce mémoire, par la mise en jeu des notions de pouvoir au sein des processus et par les parallèles que je trace avec celles-ci et la dramaturgie, prend une tournure politique que je ne prévoyais pas initialement. En effet, en m'intéressant aux dynamiques relationnelles et aux systèmes de pouvoir dans l'élaboration d'une œuvre chorégraphique, je touche à des enjeux qui dépasseront largement le contexte de ce projet. Cependant, cette recherche étant restreinte à un processus intime et court, j'aborderai plutôt l'aspect éthique qui émergera dans ce contexte précis sans tirer de conclusion plus large. Si je le mentionne, c'est que je suis conscient que ce sont des sujets délicats, mais également de l'échelle de cette recherche et de l'impossibilité d'aller au bout des idées complexes qui y sont avancées, comme elle nécessiterait plus de temps pour être approfondie davantage. Cette recherche-crédation ne sera donc qu'une amorce de réflexion sur le pouvoir et la dramaturgie.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

À titre de rappel, cette recherche avait pour but de comprendre les rôles et l'apport de chaque artiste dans l'élaboration collective d'une dramaturgie en danse pour répondre à ma question de recherche : comment se partage et s'organise l'élaboration de l'œuvre à travers un processus dramaturgique mis en mouvement collectivement?

Les données collectées pendant cette recherche-création représentent près de cent cinquante pages écrites et comprennent les journaux de bord (voir ANNEXE I, J et K) et les transcriptions des entrevues semi-dirigées (voir ANNEXE L, M et N), mais également la pratique du « Lien » que j'ai guidée et enregistrée lors de notre première répétition en studio (voir ANNEXE O). Ces données écrites sont complétées par six heures de captation vidéo qui incluent la présentation finale du 1^{er} février 2018 devant spectateurs, dont Manon Levac et Marie Beaulieu, mes directrices de recherche, et Danièle Desnoyers, une de mes évaluateuses. À titre de précision, ma seconde évaluateuse, Andrée Martin, était présente à la générale du 31 janvier 2018.

Pour présenter mon analyse des résultats, je ferai d'abord une mise en contexte et présenterai la dynamique relationnelle initiale entre les collaborateurs et moi. J'exposerai ensuite l'amorce de notre processus collectif, soit la mise en mouvement de la création, notre mode de fonctionnement, avec nos outils processuels, et nos

approches décisionnelles qui ont contribué à mettre en action la réflexion. Je poursuivrai avec le développement de la création, la composition, qui abordera l'élaboration du matériel et son évolution vers sa structuration, avant d'aborder brièvement l'aboutissement de notre processus, soit notre ébauche chorégraphique et sa présentation informelle devant public.

4.1 Contexte de recherche

Pour observer l'organisation et le partage de l'élaboration de la dramaturgie d'une œuvre dans un processus collectif, j'ai invité deux collaborateurs, Ariane Boulet et Nate Yaffe, à se joindre à moi. La seule demande était que l'on crée ensemble une œuvre sans qu'intervienne la figure hiérarchique du chorégraphe et, qu'en conséquence, nous soyons tous responsables du résultat. Nate voyait ce processus comme « un effort de clarifier [...] la collaboration artistique » et de comprendre ce qu'elle signifie dans une expérimentation « où y'a vraiment pas de chef ». (Entrevue de Nate, 16 février 2018, voir ANNEXE M) Ariane l'explique en parlant « de construire une œuvre, mais sans que personne n'impose de directions ou de méthodes pour arriver quelque part ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018, voir ANNEXE L) Il y avait tout de même une direction imposée, soit l'approche collective, mais pas de procédures puisque je souhaitais que nous trouvions notre façon de faire. C'est sans doute pourquoi elle parle de « créer une méthode novatrice de création qui est plus horizontale [...] pour mettre à profit la créativité de tout le monde ». (16 février 2018)

Si mes collaborateurs s'entendent sur l'idée qu'il n'y a pas de dirigeant, ils divergent un peu dans les objectifs. L'un voit une recherche pour observer, clarifier et comprendre la collaboration dans un processus collectif, et l'autre plutôt une

expérimentation d'une méthode de création « qui est plus dans un partage des pouvoirs ». (Ibid.) Leurs perceptions dévoilent les principaux aspects de cette recherche-création, soit l'observation et l'expérimentation de la création collective pour mieux comprendre l'apport de chacun lorsqu'il n'y a pas de chef attiré, et révèle d'emblée leurs intérêts respectifs complémentaires qui se sont avérés très utiles au sein de notre collectif.

4.1.1 Dynamique relationnelle initiale

Avant même de débiter le processus, Ariane et Nate étaient familiers avec certains de mes intérêts de recherche puisqu'on se connaît tous les trois très bien et que nous avons une bonne relation et une grande complicité (*voir* section 3.2). Ainsi, pour réussir à observer comment s'organise notre dynamique collective dans le contexte de cette recherche-création, j'ai voulu en dire le moins possible, comme le souligne Ariane.

On s'en est beaucoup parlé de son sujet de maîtrise, même [...] avant qu'il commence la maîtrise. J'ai été très au fait de l'évolution de son sujet. [...] Pis malgré tout, y'a quand même réussi [...] à m'en dire très peu. J pense que c'était un peu l'objectif, tellement que quand on fait la première rencontre avec Nate, y'a plein de choses que je savais pas, que j'étais surprise. J pense qu'y'essayait vraiment de nous préserver du plus d'aprioris possible. (Entrevue, 16 février 2018)

Malgré notre dynamique relationnelle, et par souci éthique, j'étais resté discret sur le processus de création auquel je les conviais. Ils ont pris connaissance du projet seulement à notre première rencontre qui marquait le début du processus.

4.2 Amorce du processus : les mouveurs de création

Pour exposer ce projet de créer en collégialité à mes collaborateurs, je les ai conviés à une première rencontre la veille de l'entrée en studio (7 janvier 2018). Pour éviter d'être trop directif, je n'ai imposé ni règles, ni rôle, ni thème, ni marche à suivre. Je voulais savoir ce qu'ils pensaient de l'idée de travailler collectivement à une création dans un processus ouvert et voir ce qui en émerge.

4.2.1 Prémices

Rapidement, Ariane a exprimé son inquiétude face à « cet espace très ouvert, assez vide aussi », craignant qu'il n'y ait « rien d'important ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018, voir ANNEXE L) Pour elle, il était « nécessaire que ce qu'on cherche soit important pour nous, qu'y'est une question à répondre, qu'y'est un vide à remplir ou qu'y est comme quelque chose à aller découvrir ». (Ibid.) Elle avait peur que ce soit « futile » et non ancré « dans une quête ». J'ai alors proposé les amorces qui proviennent de mon intérêt pour les comédies musicales et qui ont contribué à mettre en mouvement la création : la quête d'un ailleurs meilleur, la rupture de ton et la nature biplexe (voir section 3.2.1).

Ces éléments de départ, que j'insufflais pour amorcer nos réflexions, ont satisfait Ariane qui voyait soudainement « un terrain qui était fertile » et qui, ajouté à notre complicité artistique, « soutenait ce vide ». (Ibid.) Mais Nate se soucie de la façon dont nous allons prendre les décisions et il mentionne qu'il serait bon de préciser un « système » pour « établir une dynamique » entre nous et s'assurer que le processus

demeure spécifique et important. (Journal du chercheur, 7 janvier 2018) Sa proposition venait d'un désir de s'« ancrer dans le processus » et ne pas se « sentir forcé de faire semblant » qu'il veut « être aussi un auteur de cette œuvre ». (Entrevue de Nate, 16 février 2018, voir ANNEXE M) Il voulait une réelle motivation et c'est ce qui nous a amenés à établir des règles de départ pour s'assurer de conserver un intérêt envers le travail.

4.2.2 Règles de départ

Ce moment de notre rencontre a été marquant pour Ariane et moi qui avons soulevé la résistance de Nate dans nos entrevues. Au fil de l'échange, et en réponse à ses questionnements sur la façon dont nous allons diriger et décider pour garder une motivation, j'en viens à suggérer de trouver un intérêt dans chaque idée proposée, ce qui implique d'être dans une approche que je qualifie de « positive et constructive » (Journal du chercheur, 7 janvier 2018). Il faut « construire sur les idées des autres » (Ibid.) en soulignant ce qui nous intéresse et les faire progresser plutôt que de les rejeter. Cela implique une attitude d'ouverture, de disponibilité et d'adaptabilité. Dans cette vision constructive, chaque idée proposée devait être creusée.

Pour statuer sur cette façon de travailler, nous avons nommé deux règles qui se sont avérées plutôt complémentaires :

- 1 — Trouver notre intérêt dans chaque idée proposée ;
- 2 — S'assurer que ce qu'on fait demeure important ou intéressant pour soi.

En somme, nous devons garder une grande ouverture et une curiosité, en demeurant positifs, constructifs et à l'écoute de nos désirs et de nos aspirations. Il fallait se responsabiliser face à l'œuvre en devenir pour créer un résultat qui nous importe en insufflant nos intérêts qui sont devenus, par ces règles, des facteurs décisionnels primordiaux pour la mise en mouvement de la création. En suivant notre intérêt, on cherche à s'assurer que ce qui est créé a du sens pour soi.

4.2.3 Désirs personnels et aspirations communes

À notre première journée en studio, nous exprimons un grand intérêt face à cette aventure qui débute. Et bien que je souhaite éviter de tomber dans un réflexe de direction, en tant que porteur et initiateur du projet, j'amorce tout de même les premières conversations. Nous débutons en parlant de nos désirs personnels pour la pièce. Nous ressortons des idées concrètes de ce que nous souhaitons explorer ou développer. Ariane parle d'un duo sur une chanson grandiose (« No Business ») et d'une *grand opening* avec des mouvements « non codifiés » (« Chanson grandiose »), ce qui implique, pour elle, des mouvements différents de ceux que l'on reconnaît dans les classes de danse et qui ont une appellation connue, telle que « grand battement » ou « tour piqué » par exemple. De mon côté, j'aborde mon désir d'explorer une pratique somatique (« Lien »), le travail de voix (« Lien vocal ») et ce que je nomme les « émotions cartooniques » (« Amimations », néologisme formé des mots mime et animation). Nate reste plus discret, mais il s'intéresse à nos idées et renforce celle d'une séquence de pas rythmique inspirée du *tap dance* que j'avance de façon incertaine en exemple (« Rythme »).

En tout, six éléments apparaissent et deviennent les bases de nos explorations et de notre création : « No Business », « Chanson grandiose », « Lien », « Lien vocal », « Amimations » et « Rythme ». Ces appellations sont celles qui émergent pendant le processus alors que nous élaborons et donnons forme collectivement à ces idées. Aucun de nos désirs n'est exclu, respectant notre règle de trouver un intérêt dans chacune des propositions.

Après avoir exposé nos désirs pour la pièce, je propose de délier nos corps dans une improvisation-discussion qui consiste à établir une conversation tout en stimulant librement le mouvement dans nos corps. Inspirés par cette quête d'un ailleurs meilleur introduite la veille, nous échangeons sur nos aspirations à une plus grande échelle. Si nos désirs personnels concernent concrètement notre processus, nos aspirations sont plus générales et touchent à des objectifs ou des valeurs qui nous apparaissent importants pour s'accomplir et être heureux dans notre vie. On relève nos intérêts communs, dont celui d'une vie de communauté avancée par Ariane. Nous le bonifions d'un désir de collectivité, de connectivité, de mise en commun et de partage. Une autre aspiration qui se démarque est celle de relations *queers* qui est avancée par Nate. Il explique le *queer* comme une résistance aux cloisonnements, aux catégorisations et aux valeurs dominantes hétéronormatives et capitalistes qui constituent la norme en quelque sorte. Il parle de relations *queers* avec les autres et avec soi pour repenser ces normes. Je suis très interpellé par cette idée de repenser nos relations pour ne pas s'enfermer dans nos habitudes normées puisque je trouve qu'elle rejoint mes préoccupations au sein de cette recherche-crédation.

Au fil de cette improvisation-discussion, d'autres aspirations font émerger des désirs qui concernent davantage le travail corporel, dont celui de « devenir plus grand que soi ». Ce dernier résonne avec nos aspirations d'un legs ou d'un héritage et de service à la communauté, mais correspond également à une envie d'explorer l'idée de

grandeur, d'ouverture et d'amplitude dans le corps. Le dernier désir retenu de cet échange est de « suivre les joies du corps ». Il répond en partie au besoin de trouver notre intérêt, particulièrement dans nos improvisations qui ont été nombreuses pendant ce processus. Nos aspirations deviennent rapidement des leitmotifs auxquels nous revenons tout au long du processus comme guide à nos intentions. Elles font mouvoir la création dans une direction commune et sont influencées, tout comme nos désirs pour la pièce, par nos intérêts personnels et communs.

4.3 Mode de fonctionnement : les outils processuels

Nous sommes entrés dans ce processus collectif avec un minimum de paramètres, soit de créer collectivement une œuvre avec nos prémices, inspirées du *musical*, et nos règles de départ pour demeurer intéressés au processus et à son résultat. De ces premiers paramètres ont émergé nos désirs pour la pièce et nos aspirations plus générales qui ont donné une direction à notre processus. Rapidement, l'improvisation est devenue un outil pour générer du matériel ou simplement s'échauffer et s'activer tout en partageant nos idées. Un des éléments improvisés apparus dès la première répétition a d'ailleurs pris une importance non négligeable et c'est ce que nous avons appelé le « Lien ».

4.3.1 « Lien »

Inspiré par les approches somatiques et les techniques de soi (*voir* section 2.2.2), j'ai voulu instaurer une pratique pour explorer la connexion à soi, à la terre, au ciel, à l'espace, à l'autre, tout en affinant notre kinesthésie et notre acuité au moment présent.

Dès la première journée en studio, je propose ce qui deviendra le « Lien » et les participants m'invitent à les diriger pour en faire l'essai. J'enregistre ma voix qui les guide pour que nous puissions éventuellement l'essayer ensemble. Sans texte précis, je me laisse porter, nourri par mes expériences antérieures de ce type d'exploration et par leur corps dans l'instant présent (*voir* ANNEXE O).

Le troisième jour (10 janvier 2018), nous l'essayons en trio et partageons une impression que les mouvements viennent naturellement, comme une sensation de ne pas choisir, doublée d'une aisance à se laisser porter par ce qui émerge de la rencontre de nos corps et de nos énergies. Suite à cette expérience, « je sentais une unité, une fluidité [et une] grande écoute, comme si on commençait à trouver notre élan commun ». (Journal du chercheur, 10 janvier 2018)

Ce sentiment me fait entrevoir le « Lien » comme un élément primordial que l'on doit continuer de cultiver, puisque « débiter par le “Lien” semble être une bonne façon de se connecter et d'établir un rapport égalitaire » (Journal du chercheur, 12 janvier 2018, *voir* ANNEXE K), ce qui m'interpelle comme chercheur et créateur. Le cinquième jour, alors que je souhaite proposer de toujours débiter par le « Lien » « comme échauffement et pour se connecter ensemble » (*ibid.*), Ariane souligne qu'elle et Nate viennent de se dire la même chose juste avant d'arriver à la répétition. Ce jour-là, Nate mentionne dans son journal de bord que « commencer par le “Lien” et jaser pendant [I]'a bien préparé pour le travail suivant ». (12 janvier 2018, *voir* ANNEXE J) Ariane précise également dans son entrevue que dès « les premières fois qu'on a fait le “Lien”, c'tait vraiment satisfaisant » : « J'sentais vraiment que j'allais au bout de moi-même. » (16 février 2018) Nous sommes unanimes sur la satisfaction que procure ce « format de réchauffement, d'expérimentation et d'entraînement » (Journal de Nate, 12 janvier 2018, *voir* ANNEXE J) qu'est devenu le « Lien ».

4.3.1.1 « Lien vocal »

Derrière mon intérêt pour les comédies musicales réside celui pour le chant et le travail vocal. C'est ce qui m'a amené à introduire mon désir d'explorer la voix et à exprimer mes motivations pour répondre à Nate : « Qu'est-ce qu'on veut de ça? » (Journal du chercheur, 12 janvier 2018, voir ANNEXE K) Je précise alors que j'aimerais l'utiliser comme le corps, soit en relation avec l'espace et les autres. Dans cette optique, et suite à différentes explorations « pour ouvrir une écoute à l'espace sonore » (Ibid.), j'en viens à proposer d'approcher ce travail par le « Lien » (voir ANNEXE O) : se déposer et relâcher au niveau de la gorge avec une respiration sonore, ancrer la voix par des vocalises descendantes, se connecter au ciel par des vocalises ascendantes, s'ouvrir à l'espace en faisant vibrer le son dans différentes parties du corps, puis se connecter aux autres avec une écoute qui fait résonner nos voix à l'unisson ou en harmonie avant de se laisser porter par cette connexion.

Par cet exercice vocal, Ariane découvre que le « Lien » « devient une technique, une méthode, pouvant s'appliquer à d'autres exercices ». (12 janvier 2018, voir ANNEXE I) Nous poursuivons ce jeu avec la voix en explorant le volume, la tonalité et en abordant le son comme une vibration à laquelle notre corps réagit. Ariane y sent d'abord une coupure du « Lien » qui rend le mouvement plus artificiel et illustratif du son. De mon côté, cette sensibilité à l'espace vibratoire éveille ma conscience sonore et j'exprime qu'il se crée comme un autre « Lien » qui « libère le corps, l'émancipe ». (Journal du chercheur, 22 janvier 2018) En effet, je ressentais une connexion qui dépassait les frontières physiques du studio, en raison des sons provenant de l'extérieur de celui-ci, comme le trafic sur la rue ou les gens qui parlent dans le corridor par exemple. Cela m'ouvrait à d'autres influences qui multipliaient mon champ d'exploration et un

sentiment d'expansion et d'émancipation de mes mouvements envahissait mon corps. Nate suggère alors de « rester dans l'écoute plus que dans la forme ». (Ibid.)

Au fil du temps, l'écoute et la sensibilité s'affinent et je constate des répercussions dans mon corps, comme une ouverture et une amplitude dans le mouvement. Si le « Lien » nous ancre dans le sol et crée une connexion entre nos corps, comme unis par une matière élastique que l'on manipule, lorsque s'ajoute la voix, j'observe sur les vidéos que les corps prennent de l'expansion, du volume, comme si la matière unifiante devient gazeuse. Cela dévoile une physicalité plus aérienne, libre et légère que chacun explore à sa façon, tout en continuant de se laisser influencer par les autres. Ce travail vocal et cette attention à l'espace sonore se sont intégrés à notre routine quotidienne.

4.3.2 Routine quotidienne

Au fil des répétitions, nous avons développé notre propre manière de fonctionner en groupe et Nate l'exprime clairement dans son journal de bord pendant la deuxième semaine en constatant combien « notre dynamique de travail » (19 janvier 2019) est rendue développée et efficace :

On commence chaque répétition avec un post-mortem d'hier. Après on discute nos souhaits pour la journée et la dramaturgie de la pièce où elle est rendue. Ça nous amène vers un plan de match pour la répétition. (Ibid.)

À cela s'ajoute un petit retour sur la journée avant de conclure la répétition. Ainsi, « tout se place rapidement pendant nos discussions “post-mortem” du début de la répétition et nos réflexions à la fin ». (Nate, 22 janvier 2018) Il est intéressant de noter que cette routine, « post-mortem – plan de match – travail des sections – enchainements

– notes » (Ibid.), « s’est développée assez naturellement » (Entrevue de Nate, 16 février 2018) pour graduellement devenir une habitude quotidienne dès la deuxième semaine. Celle-ci est souvent précédée par la pratique du « Lien » « pour nous réchauffer et nous inter-lie ensemble [...] pour nous préparer, s’asseoir et parler ». (Ibid.) Personne ne l’a réellement imposée, c’est tout simplement devenu notre méthode pour digérer les idées ensemble, ce que nous avons fait régulièrement.

4.3.3 Changement de rôle

Un autre élément important de notre processus concerne le partage du pouvoir qui a parfois pris la forme d’un changement de rôle, comme si on se lançait la balle. Ainsi, outre les rôles d’interprète, et de créateur responsable de la dramaturgie qui étaient assumés dès le départ par tous, d’autres postures apparaissent et contribuent à faciliter la progression de la création, selon les besoins du moment. Dans notre contexte, j’ai identifié trois autres rôles récurrents : conducteur, animateur et observateur.

Conducteur

Lorsqu’un membre du collectif dirige les autres, comme ce fut le cas avec le « Lien », il prend le rôle de conducteur. C’est-à-dire qu’il guide ses collaborateurs pour mettre en place les grandes lignes de son idée. Il devient ainsi l’idéateur-décideur. Ce rôle lui est souvent offert par les autres collaborateurs pour lui permettre de donner forme à sa vision avant de la faire évoluer collectivement.

Animateur

L’animateur apparaît lorsqu’un des membres devient momentanément celui qui dirige la discussion pour débattre d’un point de vue, lancer un questionnement ou partager

une vision ou une direction précise. C'est ce qui arrive lorsque Nate partage ses interrogations lors de notre première rencontre par exemple. Celui qui prend la direction de l'échange cherche des solutions pour répondre à des questionnements ou comprendre l'intérêt des autres pour ainsi trouver le sien.

Observateur

Il y a également le rôle d'observateur qui s'est d'abord affirmé en explorant la « rupture » du « Lien ». Alors qu'un de nous est invité à se retirer du « Lien » pour voir l'effet sur la dynamique, il devient, par le fait même, spectateur ou œil extérieur. Ce rôle confère un pouvoir d'influence sur le résultat par les observations objectives ou subjectives partagées, ce qu'on appelle également du *feedback* ou de la rétroaction. Il en résulte une évolution de la proposition par le partage de nos observations respectives et la combinaison de nos perspectives extérieures et intérieures. Le visionnement occasionnel de nos captations vidéos aura sensiblement la même fonction, soit d'offrir ce regard extérieur. Il devient particulièrement utile pour de courts éléments, surtout chorégraphiques, que l'on souhaite travailler.

Ces rôles s'alternaient pour donner la chance à tous de prendre une posture de direction, ce qui contribuait au partage du pouvoir au sein de notre processus. Si ces rôles étaient communs, nos intérêts ne l'étaient pas toujours et nécessitaient souvent des échanges.

4.3.4 Réflexion collective

Dès la première semaine, un déséquilibre entre le temps passé à discuter pour développer nos idées et celui consacré à la concrétisation physique de ces idées apparaît : « j'ai un sentiment de peu de choses faites, mais les réflexions avancent

beaucoup. » (Journal du chercheur, 11 janvier 2018) Nous sommes tous les trois impliqués dans l'action, comme nous performons le matériel, et nos échanges deviennent au cœur de notre démarche pour développer nos idées, trouver nos intérêts et faire nos choix. Elles permettent également de partager nos réflexions et nos perceptions pour cibler nos besoins, nos désirs et nos objectifs. Comme Nate le note, « on peut s'écouter et s'entendre » pour clarifier « notre vision de l'œuvre » et trouver un terrain commun. (12 janvier 2018, voir ANNEXE J)

Nate aime la réflexion et elle n'est pas un enjeu pour lui, mais Ariane, de son côté, se demande « s'il faut trouver une façon de profiter plus pleinement et activement du temps que nous avons en studio », car pour elle, « trop de temps de réflexion, de discussion, de recherche [lui] fait perdre le *momentum* de la mise en mouvement ». (16 janvier 2018, voir ANNEXE I) Elle ne sait pas s'il est profitable de prendre près de la moitié de la répétition pour « replonger dans les idées et la matière » comme elle a « peur qu'on manque de temps » (Ibid.) pour approfondir et densifier le travail du corps. De mon côté, le travail réflexif m'apparaît essentiel pour développer et clarifier nos idées ensemble. Je ne limite donc pas le temps qu'on y consacre, mais, comme je le note pendant la deuxième semaine, « on accorde de moins en moins de temps à l'action ». (17 janvier 2018)

4.3.4.1 Mise en action de la réflexion

Selon Ariane, pour maximiser le temps en studio, on devrait se consacrer davantage à la mise en action du travail réflexif. Elle a un souci de faire coïncider nos idées et la matière que l'on développe pour arriver à un résultat intéressant et important pour elle. Elle doute de ce que nous sommes en train de réaliser comme elle ne voit pas les liens

concrets entre le processus réflexif et la matière développée, d'où son désir d'avoir « plus de temps dans le matériel » pour y faire apparaître les réflexions.

Comment transférer des idées dialoguées en matière artistique... C'est une porte d'entrée que je comprends encore mal, par rapport à simplement entrer dans la matière avec chair et instinct. [...] Faut-il faire confiance que toute cette réflexion s'ancre quelque part dans le corps [et] laisse des traces... Avec plus de temps dans le matériel, on pourrait y appliquer nos réflexions. (Journal d'Ariane, 17 janvier 2018, voir ANNEXE I)

Comme elle porte également la création, elle a des attentes envers le résultat, même si elle reconnaît que « les choix chorégraphiques se font plus spontanément et instinctivement, alors que la réflexion est un mode qui s'étire et se malaxe davantage ». (18 janvier 2018)

Pour Nate, l'idée que nos réflexions laissent une trace dans le corps semble être l'approche qu'il adopte spontanément dès la première journée. Dans son journal de bord, il dit utiliser « le *mechanism* d'enregistrer tout[e]s les actions qu'on a nommé[es] pendant une longue discussion sur les thématiques de ce projet [afin] de les mieux intégrer dans le corps, les rendre physiques ». (8 janvier 2018, voir ANNEXE J) Il fait une incorporation de la réflexion qui semble consciente et volontaire.

Pour ma part, je crois à l'influence de nos réflexions sur l'action, mais également à celle de l'action sur le processus réflexif. Je n'ai donc pas de mécanismes particuliers et je me laisse plutôt porter de manière plus intuitive, confiant de l'impact des mots sur mes actions. Ce résultat dans le corps vient ensuite nourrir à son tour la réflexion dans un aller-retour. J'assume donc que la réflexion informe l'action et vice versa.

4.4 De la réflexion à l'action : les approches décisionnelles

Nos propositions étaient « comme des idées ouvertes » (Entrevue du chercheur, 2 mars 2018), c'est-à-dire qu'elles n'étaient pas toutes préconçues, mais plutôt à construire. Ainsi, chacun des participants pouvait se les approprier et y trouver ses intérêts avant d'en faire la construction ensemble. Ces idées passaient à travers divers processus décisionnels avant d'arriver à leur version finale assumée collectivement. Pour mieux comprendre comment se sont faits nos choix dans ce contexte collectif, j'ai relevé cinq approches décisionnelles différentes : proposition/validation, idéation, autodétermination, contamination et négociation.

4.4.1 Proposition/validation

Cette approche décisionnelle est sans doute celle que nous avons utilisée le plus fréquemment. Voici comment elle se présente : si quelqu'un propose une idée qui est appuyée ou approuvée par au moins une autre personne, nous l'essayons avant de décider de la conserver avec ou sans modifications, ou d'essayer une autre proposition. Ce système démocratique est apparu de lui-même, sans devoir en faire une règle.

Cette approche décisionnelle a servi tout au long du processus pour définir entre autres nos idées, nos intentions, nos mouvements ou nos choix musicaux. Si certaines propositions ont émergé des échanges verbaux, dans bien des cas, elles sont apparues dans l'action lors d'improvisation, principale méthode que nous avons utilisée pour générer la matière corporelle. Plusieurs éléments apparaissent donc dans l'action, de façon inattendue ou intuitive. Il fallait alors prendre le temps de les reconnaître et les valider, ce qui nécessitait des discussions pour les partager, les conscientiser et les

assumer collectivement comme des choix et ainsi unifier nos visions. Ces propositions étaient influencées par nos perceptions interne et externe.

Interne

L'interne implique une impression de justesse, de fluidité ou d'organicité de ce qui émerge pendant l'action. Il est marqué par un sentiment de satisfaction qui peut se traduire par un plaisir ressenti physiquement.

Quand j' pense à la satisfaction, c'est des moments plus dans le corps. C'est moins de moments réflexifs. J'sais pas vraiment pourquoi. Mais des moments dans le corps qui généraient comme un *flow*, ou une énergie, ou un enthousiasme, ou t'es pus dans l'doute, [...] y'a juste comme une espèce (*grande inspiration*) d'énergie, d'envie de continuer, de... C'est plus physique la satisfaction, j'sais pas trop pourquoi. (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018, voir ANNEXE L)

Parfois, cette satisfaction résultait d'une cohérence avec nos aspirations, « comme une réalisation des désirs flous de départ » dans « une forme super claire et spécifique ». (Entrevue de Nate, 16 février 2018, voir ANNEXE M) Ainsi, l'élément devenait porteur de sens pour celui qui le proposait et il était validé lorsqu'il semble en avoir pour les autres également. Cette satisfaction était parfois ressentie collectivement, comme lors d'une improvisation du « Lien vocal » où est survenu ce que nous avons appelé le « Chœur ».

Le « Chœur » est un moment où l'on se regroupe au centre de l'espace face au public pour « tenter de chanter une fausse chanson ensemble » (Journal du chercheur, 16 janvier 2018), dans l'esprit des comédies musicales, mais sans paroles, tout en avançant et reculant avec alternance. Dès qu'il est survenu, ce moment nous a marqués par un effet d'entraînement et par le plaisir qu'il a provoqué. C'est avec enthousiasme que nous l'abordons après l'improvisation et que nous sommes unanimes quant au

choix de cet élément que je note comme étant « très satisfaisant ». (Ibid.) « On se rappelait ce moment, mais peut-être pour trois raisons différentes. Mais ensemble, on savait que ça, c'était une bonne décision. » (Entrevue de Nate, 16 février 2018, voir ANNEXE M) S'il est né d'une expérience commune, plus souvent, la satisfaction est vécue par une seule personne, d'où l'intérêt de la partager pour que les autres puissent essayer ou observer la proposition avant de la valider et de l'intégrer.

Externe

La perception externe implique ce même sentiment de satisfaction comme baromètre, mais dans un rôle d'observateur ou d'œil extérieur qui se traduit plus fréquemment par l'utilisation de la vidéo. L'intérêt qui émerge, ou l'absence de celui-ci, ce qui peut influencer tout autant nos décisions, survient pour diverses raisons. Par exemple, l'étrangeté ou le côté loufoque et insolite sont des facteurs qui ont influencé nos choix de mouvements grandioses non codifiés lors du visionnement de notre improvisation sur ce thème. Ceux-ci ont servi ensuite à développer ce que nous appelons la « Chanson grandiose ».

C'est également avec la vidéo que nous avons développé la section « Rythme ». Initiée la deuxième journée (9 janvier 2018), celle-ci part d'une rythmique de base que propose Nate et sur laquelle nous explorons la podorythmie en déplacement dans l'espace. Ce sont principalement des improvisations, soit des propositions dans l'action, que l'on filme puis visionne pour valider ce qui suscite notre intérêt, tel que le « rythme morcelé » du pas de base (Journal du chercheur, 9 janvier 2018), et développer une première version sommaire. Nous développons également une séquence chorégraphique pour avoir des éléments communs que nous pouvons déconstruire et morceler avant de nous rejoindre dans un unisson. Nous l'ajustons et la précisons en nous servant également de la vidéo.

Ainsi, la proposition/validation répartit le pouvoir de décision sur le groupe, bien que ce pouvoir est parfois volontairement attribué à une personne pour lui permettre de donner forme à son idée.

4.4.2 Idéation

Dans notre approche constructive, l'idéateur devenait parfois le conducteur de son idée pour en construire les bases. Cette approche, où l'idéateur devient décideur, est utilisée pour amorcer le « Lien » ainsi que la séquence « No Business », résultat du désir d'Ariane pour un duo et pour un *grand opening*. Cette dernière consiste en une improvisation littérale des paroles de la chanson *There's No Business Like Show Business* tirée de l'adaptation cinématographique de la comédie musicale *Annie Get Your Gun* (1950). Nous explorons cette section à la fin de la première semaine. Ariane, l'idéatrice, donne corps à sa vision en nous guidant Nate et moi. Elle souhaite d'abord que l'on incarne les mots de façon très théâtrale, près du mime. Elle explore ensuite une autre version dans laquelle nous commentons ou répondons au texte de la chanson pendant qu'elle joue. Cette section, initiée et dirigée par Ariane, évoluera en deux séquences : l'ouverture mimée désignée par « No Business » et le « Soliloque », interprété par Nate.

4.4.3 Autodétermination

Certaines décisions sont personnelles, c'est-à-dire qu'elles ne requièrent pas d'échanges pour être validées ou approuvées. Ces choix surviennent en suivant nos intérêts, nos préférences, nos impulsions, nos intuitions, notre instinct, les besoins de

la séquence ou de la pièce, ou simplement les joies du corps. Cette approche, qui fait du performeur le décideur, est celle qui ressemble le plus à la dramaturgie en acte qui intervient pendant le processus de création (*voir* section 1.3.2.1). Ce type de décisions peut se prendre en développant le matériel de façon réfléchi, comme lorsque nous construisons les « Animations » et que chacun développe sa séquence individuelle en pigeant dans une banque de mimes élaborée ensemble, ou encore en action, à l'intérieur même de nos improvisations, comme ce fut le cas pour « No Business ».

Dans cette section, les choix ont été principalement dirigés par Ariane au départ, puis par Nate et moi de l'intérieur en structurant notre improvisation respective. Au fil des répétitions, nous avons appris les paroles à mimer et préciser personnellement nos mouvements qui devenaient de moins en moins improvisés. Ariane ne sentait pas le besoin d'approuver nos choix individuels puisque ce qui semblait compter pour elle, c'était l'idée générale, soit une « improvisation littérale » pour « incarner les mots de façon très théâtrale » (Journal du chercheur, 12 janvier 2018, *voir* ANNEXE K) avec un grand déploiement d'énergie « où on veut projeter qu'on est trop heureux et enthousiaste ». (Journal de Nate, 31 janvier 2018) Elle nous a donc laissés libres de choisir nos mouvements sans donner d'indications précises sur ceux-ci. Ils devaient simplement répondre à la commande d'être le reflet des paroles. Si au départ nous étions davantage en réaction au texte de la chanson, c'est-à-dire que le mot précédait le mime, cet écart s'est atténué pour laisser place à une meilleure synchronisation entre paroles et gestes au fil des répétitions, jusqu'à parfois même anticiper nos actions. Par exemple, sur la vidéo de la présentation (1^{er} février 2018), nous pouvons voir, lors du refrain de la chanson, que Nate, qui pointe sa tête d'un doigt dirigé vers la tempe pour exprimer « *I know* », fait son geste un peu avant que la phrase soit chantée, ou encore moi qui anticipe ma chute souriante avant « *they smile when they are low* » et mon mime de franchir une porte de façon dynamique en ouvrant les bras que j'ai associé à « *that night you opened and there you are* ». Les mouvements et leur rythme ont donc

été déterminés par l'interprète et se sont précisés au fur et à mesure que nous avons appris les paroles, soit la séquence de nos actions.

4.4.4 Contamination

Le choix par contamination se fait également au cours des improvisations. Il est le résultat d'observation pendant l'action qui entraîne les autres membres à suivre la proposition d'une personne. Cette influence donne lieu à des ressemblances ou des échos entre les mouvements, voire des imitations, comme une contamination. Plusieurs exemples apparaissent dans « No Business » d'ailleurs, dont le geste du tambour sur « *heart beats like a drum* » que j'ai ajouté à mon mouvement de battement de cœur après avoir vu Nate le faire. Cette décision a ceci de particulier qu'elle n'est jamais discutée en groupe. Elle apparaît et s'affirme progressivement au fil du temps, jusqu'à être assumé collectivement.

Un exemple frappant et observable sur les vidéos survient dans la pratique du « Lien ». Quand vient le moment de créer la connexion avec les autres, j'ai commencé instinctivement à tourner mes paumes vers le centre du cercle. Au fil du temps, les autres commenceront également à faire ce geste. Cela crée une image claire qui donne un repère pour se rejoindre lorsque nous ouvrons les yeux, particulièrement lorsque nous retirons la trame sonore qui nous guide pour intégrer la séquence dans la présentation. Nous n'en avons jamais parlé et aucun de nous n'a noté ce détail. Seules les vidéos rendent compte de cette contamination silencieuse à yeux mi-clos.

4.4.5 Négociation

Si certains choix se sont pris en silence, d'autres ont nécessité des négociations, soit des échanges verbaux pour trouver des compromis entre nos points de vue différents. La négociation survenait dans des moments plus conflictuels entre nos visions respectives. Il oppose le plus souvent l'idéateur-décideur (idéation) et le performeur-décideur (autodétermination).

Un exemple marquant a concerné le « Soliloque », soit le monologue de Nate qui réagit au texte de la chanson *There's No Business Like Show Business*. Ce texte s'est d'abord développé au fil des improvisations de Nate (autodétermination) guidées par Ariane (idéation). Ariane propose d'être réactionnaire aux paroles de la chanson qui idéalise le *show-business* avec un point de vue contraire ou plus nuancé. Après quelques répétitions, Nate semble insatisfait et demande que la proposition se précise, puisqu'il y voit quelque chose de « cliché » et « moralisateur ». (Journal du chercheur, 19 janvier 2018) Il en résulte un échange le 23 janvier pendant lequel Ariane propose que le ton réactionnaire se transforme en doute et en questionnement au fil du monologue, mais Nate souhaite plutôt une évolution (Ibid., 23 janvier 2018), ce qui entraîne « un peu de friction avec Ariane ». (Journal de Nate, 23 janvier 2018) Je propose alors un glissement vers une confidence ou une anecdote personnelle adressée au public, ce qu'il tente, en partant d'une véritable histoire vécue en tournée qu'il exagère, et adopte. (Journal du chercheur, 23 janvier 2018) Voici comment Nate l'explique : « y'a une partie de son idée qui reste et moi j'fais comme une négociation [pour] la rendre dans une forme qui [lui] plait [et] me plait aussi ». (Entrevue, 16 février 2018) Après plusieurs versions, c'est seulement la veille de la présentation que Nate avait « découvert une façon de faire le "Soliloque" » (31 janvier 2018) qui lui plaisait et qu'il

pouvait défendre avec assurance puisqu'elle faisant sens pour lui et répondait à ses intérêts.

Ainsi, comme on le voit apparaître, pour arriver à la version finale d'une idée, plusieurs processus décisionnels pouvaient entrer en jeu. En fin de compte, chacun a fait des propositions, verbalement (idée, désir) ou physiquement (action), qui étaient approuvées verbalement (validation) ou physiquement (contamination). Ces idées étaient développées d'abord par celui qui proposait l'idée (idéation), en partageant sa vision (intérêts) ou l'expérience de sa proposition (interne, externe), puis par l'interprète (autodétermination) qui la construisait dans son corps à sa guise (joies du corps) en la bonifiant de ses intérêts, ce qui nécessitait parfois des compromis (négociation) pour arriver à une satisfaction commune des idéateurs et des performeurs.

4.5 Composition : le développement de la création

Pour développer le matériel choisi, nous avons eu recours principalement à l'improvisation dirigée, c'est-à-dire que nous avons improvisé en établissant préalablement des paramètres ou en suivant des indications. Dans notre cas, c'est souvent l'idéateur qui dirigeait, comme pour « No Business » ou le « Lien ». Cette première étape se voyait ensuite bonifiée par l'apport des autres au sein de leur exploration improvisée par l'autodétermination, par l'ajout ou la précision de directives à suivre, comme d'ajouter le travail d'exploration vocal dans le « Lien », ou par une idée complémentaire pour soutenir le sens que l'on souhaite faire émerger, tel que l'anecdote du « Soliloque ».

4.5.1 Élaboration

Les raisons de nos choix sont plurielles. Elles relèvent de nos intérêts, nos perceptions, nos intuitions, notre instinct. Si le plus souvent l'idéateur donnait forme à son idée, il est arrivé que celle-ci soit le résultat de la combinaison de différents désirs. C'est le cas de la « Chanson grandiose » qui naît de la proposition d'Ariane pour un texte sur nos aspirations et la mienne d'une chanson originale, notre « *I want* » *song*, qui exprime la quête d'un ailleurs meilleur (*voir* section 3.2.1). J'ai donc pris l'initiative d'écrire cette chanson qui regroupait nos aspirations avant de la proposer au groupe pour la retravailler ensemble (proposition/validation).

J'inventais pratiquement pas le texte, parce que tous les éléments avaient été mis sur [la] table [...], j'ai juste comme essayé d'les ramener dans une forme plus poétique de chanson, qui a été ensuite travaillée avec les autres. Mais ç'a comme accéléré le processus, parce que l'écriture à trois [...], ça aurait pu être long. (Entrevue du chercheur, 2 mars 2018)

À la suite des commentaires de chacun, je finalise le texte (*voir* ANNEXE P) et nous commençons la mise en forme de cette séquence le 18 janvier 2018. Nous construisons « des phrases chorégraphiques ensemble à partir de la chanson » (Journal d'Ariane, 18 janvier 2018) en récupérant nos mouvements grandioses non codifiés issus de notre improvisation filmée sur ce thème le 9 janvier 2018 (proposition/validation externe), ce qui permet d'inclure également notre désir de grandeur, d'ouverture et d'amplitude dans le corps. Nos choix se font « de façon ouverte, selon les désirs spontanés de chacun » (Ibid.), ou selon ce que nous trouvons drôle. Ariane croit que c'est, entre autres, « parce que nous ne sommes pas si intéressés par les mouvements » (Ibid.), mais plutôt par ce qu'ils créent dans leur ensemble.

L'apprentissage de la chorégraphie avec les paroles, en même temps que nous développons le rythme et la mélodie, complexifie la tâche. Nous la répétons tous les jours en apportant des précisions et des modifications jusqu'au jour de la présentation. Sa fin change à plusieurs reprises comme nous cherchons une transition vers le « Soliloque » qui nous convient, ce qui n'a pas été facile. Même si Nate reconnaît que c'est « un élément qui a défini beaucoup la pièce » (Entrevue, 16 mars 2018), ce fut assurément l'un des plus complexes et le moins achevé.

Comparé aux autres idées qui sont arrivées du processus, de la recherche, ces idées étaient plus claires pour moi pourquoi ça devrait exister dans la pièce, mais là c'est comme un peu plaqué au départ et fallait l'intégrer et ç'a pris du travail. (Entrevue de Nate, 16 février 2018)

En imposant un texte, je cherchais surtout à être efficace et à donner corps à l'idée d'Ariane tout en satisfaisant mon désir d'une chanson originale. Si la première version semble avoir coulé de source en se faisant dans le plaisir, le chemin vers une certaine satisfaction commune a été plus tortueux et semé de débats et de points de vue différents (négociations).

4.5.2 Évolution

Comme on l'a vu avec « Lien », « Lien vocal », « No Business », « Rythme » et « Chanson grandiose », chaque désir personnel avancé lors de notre première répétition est littéralement devenu la base d'une séquence à l'exception des émotions cartooniques, que l'on a baptisée « Amimations ». Son évolution particulière met en évidence la complexité du processus décisionnel à trois têtes et le temps nécessaire pour faire cheminer nos idées avant qu'apparaisse la composition.

Cette idée provient de mon désir d'explorer la façon dont les vieux personnages du cinéma d'animation expriment clairement leurs émotions de façon physique et caricaturale, comme rire en faisant sautiller les épaules par exemple (idéation). Le troisième jour (10 janvier 2018), nous développons d'abord une série de mimes inspirés de cette idée. Chacun propose des émotions ou des états (peur, colère, tristesse, émerveillement, dégoût, surprise, impatience, amour, exaspération, etc.) que nous explorons par différents mimes pour chacun d'eux jusqu'à ce que l'on trouve la version qui plait le plus à tous (proposition/validation interne et externe). Suite à ce travail, je note dans mon journal que « tous y trouvent un intérêt ». (10 janvier 2018)

Le lendemain (11 janvier 2018), nous développons, avec ces courts mimes, une séquence sur musique, en aller-retour avec la vidéo (proposition/validation, externe). La sélection des mouvements est spontanée, chacun y allant de ses préférences et de ce que lui inspire la musique (autodétermination). Je ne suis pas convaincu de cette séquence et je souligne que j'apprécie « les liens créés entre les "Amimations", plus que la structure construite » (Journal du chercheur, 12 janvier 2018, voir ANNEXE K), mais Ariane souhaite conserver la « matière structurée » en banque (Ibid.), comme nous en avons peu (négociations). Outre le rire à l'unisson qui conclut la section « Rythme », nous laissons de côté ce matériel pour un moment, mais, en improvisant (16 janvier 2018), nous découvrons un intérêt pour une forme en face à face qui émerge, comme un dialogue en action-réaction avec un cadre plus ouvert (proposition-validation, interne).

Le neuvième jour (19 janvier 2018), nous choisissons un mime chacun pour conclure le « Chœur » avec sa dernière note étirée (autodétermination). La répétition suivante (22 janvier 2018), Ariane parle de le rendre plus sensoriel ce qui amène l'idée du ralenti, comme une fresque mouvante qui se métamorphose ; Nate propose de continuer

les notes étirées à la fin du « Chœur » comme musique d’ambiance à cette fresque ; Ariane et moi proposons, dans ce nouveau contexte, d’ajouter un second mime différent et nous passerons à quatre le lendemain (23 janvier 2018) pour notre version finale (proposition/validation). L’ajout de notes tenues entraîne parfois des harmonies majeures et mineures en alternance, ce que Nate apprécie et souligne avant d’être adopté collectivement (proposition/validation, interne).

L’idée des « Amimations » s’insère finalement de trois façons différentes : l’unisson, qui passe progressivement d’un mime du rire exagéré et synchronisé vers une action plus intime et personnelle, le ralenti, avec nos notes chantées et tenues, et le dialogue en action-réaction qui déforme les mimes originaux dans une idée de grandeur et d’amplitude. Les « Amimations » ne deviennent pas une section en soi, mais elles se retrouvent avec ses différentes variantes à l’intérieur des transitions entre les éléments : l’unisson conclut le « Rythme » pour rompre vers le « Lien », le ralenti relie le « Chœur », soit la fin du « Lien vocal », à la « Chanson grandiose », et cette dernière glisse vers le dialogue qui se superpose au « Soliloque ». Cet élément s’est éloigné de sa forme initiale construite comme une séquence chorégraphique sur musique pour s’affirmer comme un élément de transition qui a contribué à lier nos différentes sections. Chaque idée a ainsi un parcours singulier et leur évolution se poursuit lorsque nous agençons les éléments.

4.5.3 Structuration

Le développement des idées s’est fait par tableau, c’est-à-dire que nos désirs sont devenus comme des sections indépendantes. Dès la deuxième semaine, nous explorons l’agencement de ce matériel que nous avons développé. Nous procédons par

improvisation en partant d'un élément commun, souvent le « Lien », avant de nous laisser porter dans l'instant présent. Plusieurs de ces improvisations ont été filmées pour avoir une perception externe, commenter ensemble le résultat et valider certains choix. C'est dans ces improvisations qu'apparaîtra le dialogue des « Amimations » et le « Chœur » entre autres. La deuxième semaine est remplie de ces improvisations ouvertes pour se permettre de jouer avec la matière créée sans la rigidité d'une structure déterminée. Nous explorons donc abondamment avec la dramaturgie en acte (*voir* section 1.3.2.1).

À la fin de cette deuxième semaine, le 19 janvier 2018, nous tentons un premier enchaînement des éléments dans un ordre que nous déterminons ensemble : « No Business », « Lien », « Lien vocal » (avec le « Chœur » qui apparaît pour la première fois avec sa forme plus claire), « Amimations » au ralenti, « Soliloque » avec élément du « Rythme » en improvisation, « Chanson grandiose » (*voir* ANNEXE Q). À la suite de ce premier enchaînement, nous discutons et je note que « c'est chargé », que « ça ne respire pas assez » (Journal du chercheur, 19 janvier 2018) et nous reconnaissons qu'il y a des manques dans les transitions, mais nous sommes d'accord pour débiter avec « No Business », que l'on trouve « punché » et nous aimons le bloc qui est créé par l'enchaînement du « Lien », du « Lien vocal » et des « Amimations » avec les notes tenues qui s'intégrera éventuellement dans la section appelée « Chœur ». Ariane propose d'essayer le « Rythme » après « No Business » et nous sommes tous d'accord qu'il faut « revoir la fin ». (*Ibid.*)

Au retour en studio, le 22 janvier 2018, nous tentons de lier « No Business » avec le « Rythme » et le concluons en cercle avec le mime du rire qui s'atténue pour être ainsi prêt à démarrer le « Lien ». L'ordre du reste des éléments se précise, la « Chanson grandiose » suit les « Amimations » chantées qui concluent le « Lien vocal » et précède désormais le « Soliloque », mais la transition vers ce dernier reste encore à définir et

de nouvelles propositions avancées demeurent à explorer. Comme on cherche encore comment conclure la présentation, j'apporte un nouvel élément que j'avais proposé en fin de répétition le 19 janvier pour l'ajouter après le « Soliloque », soit une version jazz de *My Favorite Things* (*The Sound of Music*, 1959) enregistré par John Coltrane en 1960. On demeure dans l'esprit des comédies musicales, mais avec une sonorité différente du reste des musiques choisies, comme pour offrir une nouvelle perspective. Nous laissons cette fin ouverte pour voir ce qui émerge dans l'action.

Le 23 janvier, nous accueillons trois invités, que nous avons choisis ensemble, à titre d'œil extérieur pour tester notre matériel. Ceux-ci sont des collègues du milieu de la danse qui ont tous touché à la création et à l'interprétation à différents degrés. Pour la présentation, nous laissons certaines parties ouvertes, dont la transition entre « Chanson grandiose » et « Soliloque », ainsi que la finale sur *My favorite things*, pour continuer d'explorer les options. La discussion qui suit donne un meilleur aperçu des enjeux qui persistent : beaucoup d'information à recevoir, mériterait d'être dilué, difficulté de percevoir le sens des textes en anglais (paroles des chansons, « Soliloque ») et donc leur lien avec le reste des éléments, la difficile réconciliation du *musical* et des éléments plus personnels ou sensoriels par leur grand contraste. Un autre élément qui ressort est la difficulté de percevoir que le processus en soit un collectif, ce qui ne cause pas de problème puisque nous ne cherchons pas à illustrer ou à parler du collectif, mais à l'expérimenter.

Le reste de nos choix est grandement influencé par les commentaires reçus qui ont d'ailleurs relancé nos échanges. C'est ce qui nous amène à simplifier la « Chanson grandiose » en retranchant des mouvements et en répartissant les paroles entre nous pour faciliter leur compréhension par exemple. La fin du processus est plus tendue et il y a « un peu de friction entre nos désirs pour la pièce » (Journal de Nate, 23 janvier 2018) comme nos points de vue et nos idées divergent : « plus de débats, plus sérieux,

plus d'enjeux de choix [...], relationnellement plus exigeant ». (Journal d'Ariane, 23 janvier 2018) Les positions sont plus promptes et radicales : « on aime ou on n'aime pas ». (Journal du chercheur, 23 janvier 2018) Il y a « une grande honnêteté dans les opinions » (Ibid.), ce que je vois comme une force et une preuve de confiance commune, même si ce n'est pas toujours évident puisque « ça devient des *feelings*, des intuitions, c'est très personnel ». (Ibid, 26 janvier 2018) Il semble donc facile d'affirmer ce que l'on veut ou ne veut pas, mais moins évident d'en préciser les raisons.

Le 31 janvier, veille de la présentation, par souci d'efficacité, je partage mon désir d'être plus directif et de reprendre le contrôle pour diriger la répétition, ce qu'ils approuvent. Nous repassons la présentation dans l'ordre en nous attardant surtout aux moments où un doute persiste. Ces doutes concernent le sens d'un élément au regard de l'ensemble, les transitions qui manquent encore de clarté ou la précision de certains mouvements et de certaines intentions pour unifier nos visions et notre interprétation.

Conscient que la présentation « ne sera pas le reflet de tout ce qu'on désire » (Ibid., 31 janvier 2018), j'assume plus sereinement que c'est une ébauche et non une œuvre achevée. Je réalise surtout que le temps alloué à la création était court et que notre processus réflexif avec toutes nos discussions a pris une ampleur insoupçonnée.

4.6 Ébauche chorégraphique : l'aboutissement du processus

Le jour de la présentation, nous arrivons tous à l'avance pour repasser à travers notre ébauche « en parlant et en faisant les derniers ajustements » (Journal du chercheur, 1^{er} février 2018) au regard de l'enchaînement de la veille et de notre retour en fin de répétition. On s'attarde particulièrement à la transition de la « Chanson grandiose »

vers le « Soliloque » qui demeure toujours insatisfaisante. Comme nous n'arrivons pas à une version qui plait à tout le monde, nous combinons nos idées pour arriver à une solution qui répond au désir de chacun (négociations) : Ariane veut conserver le dialogue des « Amimations » qui lui plait, Nate parle d'explorer davantage l'espace, comme le dialogue est trop statique, et je parle de conserver l'idée de grandeur de la « Chanson grandiose » pour créer une transition moins abrupte. Pour valider cette nouvelle proposition, ce dialogue d'« Amimations » ample qui bouge dans l'espace, nous l'essayons et, « en blaguant, j'ouvre la porte pour sortir et Ariane aime l'idée, Nate aussi ». (Ibid.) Nous libérons ainsi l'espace scénique pour laisser place au « Soliloque ».

Si Ariane est fascinée par cette décision « prise extrêmement rapidement et à la dernière minute, de façon spontanée, proposée à la blague par Georges et adoptée à l'unanimité à peine marquée » (Journal d'Ariane, 1^{er} février 2018), Nate en parle autrement :

On a décidé de faire quitter la salle, Ariane et Georges, et les faire revenir après. Donc, c'était pas vraiment un choix chorégraphique. Avant, y restaient sur scène, y dansaient, y essayaient de faire une transition en mouvement vers une autre idée, comme on fait souvent dans la pièce, mais par juste décider de lâcher prise, de pas essayer de développer nos autres pistes, laisser un vide, créer un vide et laisser quelque chose surgir de ce vide, j' pense que ça, c'était un moment important et une décision un peu difficile pour le groupe à faire. (Entrevue de Nate, 16 février 2018)

Cette idée de lâcher prise et de laisser un vide est une option qui est survenue spontanément alors que la négociation ne trouvait pas de réelle résolution. Nate ne le voit pas comme un choix chorégraphique, comme nous éliminons les corps et le mouvement de l'espace, mais ça demeure tout de même un choix dramaturgique. « Comment cela a-t-il émergé et s'est positionné de façon aussi importante (pour lancer

une finale) à la dernière minute [?] » (Journal d'Ariane, 1^{er} février 2018) Il serait intéressant de pouvoir l'expliquer, mais il semble qu'il demeure parfois une part de mystère dans la façon dont émergent les idées. Est-ce les traces d'insatisfactions laissées par nos échanges dans mon corps qui m'ont entraîné vers cette proposition qui me semblait juste dans l'instant? Il serait difficile de l'affirmer, mais ce qui est clair, c'est que lorsque l'idée plait à tout le monde, elle est rapidement validée et adoptée. Cette anecdote démontre également comment certaines propositions émergent hasardeusement quand on s'y attend le moins, en s'investissant dans l'instant plutôt que de se contraindre à suivre ce qui a été déterminé.

Après ces derniers ajustements, nous pratiquons le « Lien » pour nous recentrer et nous connecter ensemble. Je l'ai trouvé personnellement efficace pour m'aider à me calmer et gérer mon stress plus présent en ce jour de présentation. Nous terminons par une révision de la « Chanson grandiose » avec ces dernières modifications avant de prendre une pause pour nous préparer et attendre nos spectateurs.

4.6.1 Présentation informelle devant public

La présentation s'est bien déroulée, « je sentais que c'était notre meilleure performance et la plus juste ». (Journal du chercheur, 1^{er} février 2018) Nate « pense qu'on a bien représenté la pièce et qu'on a bien montré le processus de travailler et créer ensemble ». (Journal de Nate, 1^{er} février 2018) Ariane, de son côté, note qu'« avec les derniers choix que nous avons faits, [elle] ressentai[t] beaucoup de liberté à travers la proposition dramaturgique, de faire des choix dans l'instant malgré qu'il s'agit d'une pièce structurée ». (Journal d'Ariane, 1^{er} février 2018) Elle soulève également le « potentiel de se renouveler et de redécouvrir la pièce en la vivant ». (Journal d'Ariane,

1^{er} février 2018) Nous concluons donc cette recherche en studio de façon positive avec une sensation de satisfaction.

4.6.2 Synthèse : de l'idée à l'ébauche

Pour en arriver à la présentation finale, nous sommes passés à travers un processus de recherche qui a impliqué plusieurs échanges. Ceux-ci se sont avérés essentiels pour déterminer nos besoins respectifs et communs au sein de ce processus (mouveurs de création), pour apprendre à fonctionner ensemble dans cette approche collective (outils processuels) et à faire des choix (approches décisionnelles). Nous avons ainsi réussi à développer nos idées qui ont évolué progressivement vers une composition (développement de la création), soit notre ébauche chorégraphique présentée devant public (aboutissement du processus).

Ainsi, en parallèle au processus d'élaboration d'une œuvre, nous développons également notre approche collective en apprenant à travailler ensemble vers un des objectifs communs imposés en amont, soit la présentation publique de notre ébauche. Tout comme la dramaturgie, notre approche collective a été processuelle puisqu'elle s'est développée progressivement avec tous les collaborateurs impliqués.

CHAPITRE V

DISCUSSION

Les résultats sont le fruit d'un processus d'élaboration d'une œuvre à travers une approche collective. De cette démarche collective apparaît une dimension dramaturgique à laquelle je me suis attardé particulièrement, puisqu'elle était le cœur de cette recherche. Dans ce chapitre, je mettrai en relief l'élaboration processuelle de cette dramaturgie (*voir* section 1.2.1) et la notion d'intérêt qui s'est avérée, suite à l'analyse, mouveur de création. Je poursuivrai en regardant le tout sous l'angle des systèmes de pouvoir pour tracer les liens avec mon cadre conceptuel foucaldien (*voir* chapitre II) et pour souligner particulièrement l'apport des techniques de soi menant à la gouvernementalité. C'est ce qui m'amènera à parler du partage des pouvoirs, soit de nos contributions respectives au processus, avant de conclure par un récapitulatif.

5.1 Dramaturgie processuelle

Au fil mes recherches, j'ai particulièrement été interpellé par la dramaturgie qui « a un caractère de processus » (Van Kerkhoven, 1997, p.20) (*voir* section 1.2.1). En m'intéressant au processus dramaturgique, je cherchais à observer comment celle-ci allait se développer dans une approche collective de la création.

Dans cette optique et par souci éthique, j'ai voulu en dire le moins possible à mes deux collaborateurs avant notre première rencontre (*voir* section 4.2) pour laisser émerger et identifier les processus en action dans notre contexte singulier, à savoir la dynamique collective. Je les ai seulement invités à collaborer avec moi à l'élaboration d'une œuvre, sans rien imposer de plus au départ pour savoir ce qu'ils en pensaient. Devant cette proposition ouverte, cette page blanche à remplir collectivement, le désir d'un ancrage est rapidement exprimé par mes deux collaborateurs pour mobiliser nos énergies vers un objectif plus clair. J'introduis alors les prémices inspirées de la comédie musicale pour alimenter nos réflexions (*voir* section 4.2.1), ce qu'ils acceptent d'emblée, mais cela ne suffit pas à Nate qui souhaite plus de paramètres pour « établir une dynamique » (*Journal du chercheur*, 7 janvier 2018) ou un système propre à notre collectif.

Il affirme : « Je ne peux pas inventer une motivation aussi grande que l'initiateur. » (*Journal du chercheur*, 7 janvier 2018) Bien qu'il soit très interpellé par l'idée « de faire une étude » sur les « relations collaboratives » (*Entrevue de Nate*, 16 février 2018), il cherche une façon de garantir sa motivation envers le projet de création. Son besoin nous conduit à établir deux règles qui vont mettre de l'avant nos intérêts et que nous voyons comme un moyen de nous garder impliqués et motivés au sein du processus (*voir* section 4.2.2).

J'étais loin de me douter que cette notion d'intérêt prendrait une place aussi importante au sein de notre collectif. C'est suite à l'analyse des résultats et en examinant nos façons de faire des choix que l'intérêt s'est révélé fondamental pour nous. Il est même devenu un ancrage dans notre processus d'élaboration collective de la dramaturgie et un véritable mouveur de notre création.

5.1.1 Intérêts

Le fait d'insuffler nos intérêts a contribué à notre motivation, notre implication et notre engagement dans le processus et dans le résultat à produire. C'est ce qui m'a amené à affirmer : « N'essayons pas d'être intéressants, soyons intéressés par ce que nous allons faire ». (Journal du chercheur, 7 janvier 2018) Pour Ariane, s'assurer de garder un intérêt semble « naturel », voire une « évidence », particulièrement dans un contexte de création collective où « t'es responsable de faire quelque chose qui a de la valeur pour toi pis dans laquelle t'as envie de t'impliquer ». (Entrevue, 16 février 2018)

En effet, il apparaît facile de mettre de l'avant nos intérêts et c'est sans doute pourquoi nous n'avons pas ressenti le besoin de définir en amont ce qu'implique la notion d'intérêt pour nous, la prenant en quelque sorte pour acquise. Je trouvais donc pertinent et important de relever nos perceptions respectives sur cet élément que notre processus révèle primordial et incontournable.

Pour Ariane, les intérêts sont « des thématiques de vie ou des enjeux qui nous touchent plus, ou des choses pour lesquelles on a plus de soif ou de curiosité ». (16 février 2018, voir ANNEXE L) Dans notre processus, elle semble continuellement dans une recherche de plaisir et s'intéresse particulièrement aux intuitions sensorielles et à « comment leur donner une place plus grande ». (Entrevue, 16 février 2018) Elle mentionne également que l'intérêt « doit répondre à des questionnements artistiques, mais aussi des questionnements qui font partie de ton vécu ». (Ibid., voir ANNEXE L) Il y aurait donc un avantage à tirer de nos expériences respectives puisque pour être intéressé il faudrait, en quelque sorte, être passionné par un élément stimulant qui s'inscrit dans notre parcours personnel, comme c'est le cas pour le travail d'interprétation chez Ariane. Elle observe d'ailleurs que d'amorcer le processus « en

se questionnant sur nos grands rêves et sur nos grandes aspirations » nous a permis d'ouvrir une porte « pour trouver un terrain commun de choses qui nous donnent envie, parce que c'est important pour nous ». (Ibid.)

De son côté, Nate parle également de l'intérêt comme une « passion » pour « des sujets qui sont [...] importants » pour lui, mais ceux-ci doivent avoir une « complexité » « pour que ça [ne] reste pas premier degré ». (Entrevue de Nate, 16 février 2018, voir ANNEXE M) Selon lui, la passion et la complexité sont primordiales et c'est pourquoi, si l'un est manquant, il le remet en question « pour que tout le monde [puisse] trouver ces deux choses dans le même projet ». (Ibid.) Nate s'intéresse aux idées qu'il n'a jamais vues, qui sont riches, fouillées, *queers*. Il a un intérêt marqué pour ce qui est inhabituel, inusité, hors-norme. Il voit aussi dans l'intérêt « quelque chose de puissant [...] qui peut nous mener ensemble, qui peut avancer un projet ». (Ibid.)

Pour ma part, je trouve habituellement mon intérêt dans une curiosité ou des questionnements envers un sujet ou un élément qui me passionne ou qui m'intrigue par son caractère nouveau ou complexe. Selon moi, suivre ses intérêts implique également « qu'on se responsabilise face à l'œuvre » en s'assurant que ce qu'on fait a « une certaine importance » pour soi. (Entrevue du chercheur, 2 mars 2018)

Une tangente commune ressort donc de nos perceptions et implique que pour demeurer intéressé, il faut qu'il y ait un avantage pour soi, pour servir sa curiosité, ses questionnements ou son propre cheminement. Il y a donc eu une prise en charge individuelle de notre motivation et de notre implication au sein du processus par l'affirmation et le partage de nos intérêts qui se sont dévoilés partiellement dans nos désirs et nos aspirations.

5.1.1.1 Désirs et aspirations

Si l'intérêt a été une source de motivation, c'est qu'il a pris racine dans nos désirs et nos aspirations, comme mon envie d'explorer des éléments de la comédie musicale. Ce désir personnel m'a amené à proposer des prémices s'en inspirant (*voir* section 4.2.1). Cette amorce a influencé les désirs qui ont émergé par la suite, comme ceux d'Ariane d'un duo sur une chanson grandiose et d'un *grand opening* (*voir* section 4.2.3) directement inspiré de ce qui l'intéresse spontanément dans le *musical*, bien qu'elle avoue que si elle devait faire une création, « ce serait pas ça [s]on sujet ». (Entrevue, 16 février 2018) Nos désirs personnels ont pu déborder du cadre de la création pour résonner avec nos parcours respectifs, nos influences, nos obsessions, nos questionnements, nos passions, comme celle que j'ai pour les *musicals*, ou être contextuels et émerger de la situation spécifique dans laquelle nous nous retrouvons, comme les propositions d'Ariane par exemple.

Nos aspirations ont aussi fait partie de nos intérêts et, dans notre cas, elles ont eu la particularité d'être partagées par les membres de notre collectif puisque nous avons réussi à cerner celles qui étaient communes (*voir* section 4.2.3). Ces aspirations se sont avérées essentielles puisqu'elles sont devenues des guides à nos intentions : communauté, collectivité, connectivité, mise en commun, partage, relations *queers*, « devenir plus grand que soi », « suivre les joies du corps » (Ibid.). En relevant nos intérêts communs dès le début du processus, nous nous sommes mis au diapason quant aux enjeux qui nous intéressaient collectivement pour les aborder au sein du processus et de la création résultante. Ces intérêts sont devenus en quelque sorte le fondement de notre collectif, comme un objectif qui nous réunissait au-delà du résultat, ce qui a orienté nos réflexions.

Si nos désirs personnels sont nés de nos intérêts chorégraphiques respectifs pour ce processus, tels que les éléments physiques ou les sections que nous souhaitons explorer et développer, nos aspirations sont plutôt de l'ordre des intentions que nous poursuivons collectivement pour notre création, mais également dans notre vie. Ainsi, chaque désir était abordé en relation avec nos aspirations à satisfaire. C'est ce qui nous a amenés, entre autres, à nous intéresser à l'aspect *queer* des comédies musicales.

5.1.1.2 Motivation personnelle : satisfaction

Dans notre souci de collaboration, l'implication de chacun est devenue une responsabilité personnelle importante puisqu'elle seule était garante de l'intérêt que nous portions au processus. Il a fallu créer « les paramètres, tant comme créateur que comme interprète, qui font en sorte que c'est satisfaisant pour [s]oi ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018) Ce sentiment de satisfaction souligné par Ariane peut se manifester par une impression de justesse envers une proposition qui émerge dans l'action, lors d'une improvisation par exemple (voir section 4.4.1). Elle dit reconnaître ce sentiment lorsqu'elle sent un plein déploiement dans son corps, comme lorsqu'elle exécute le « Lien » (voir section 4.3.1). Elle parle même d'un « *flow* » qui peut ressembler au « flux libre » dont parle Godard (voir section 2.2.2.1). Cette satisfaction se traduisait parfois « comme un emballement qui générerait un enthousiasme ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018) Cet enthousiasme dissipe ses doutes et ses questionnements ce qui fait émerger un plaisir auquel elle s'abandonne et qui rejoint l'aspiration commune de « suivre les joies du corps » avancée lors de notre première journée en studio (voir section 4.2.3).

Ariane parle de la satisfaction comme étant physique, ce avec quoi je suis d'accord, mais ce sentiment ne survient pas uniquement dans l'action. Selon moi, on peut le ressentir face au travail accompli, à la progression d'une idée, au résultat produit. Ce sentiment m'apparaît non négligeable puisque la poursuite d'un désir ou d'une aspiration semble cacher en elle cette recherche d'une satisfaction, comme cet ailleurs meilleur convoité dans les comédies musicales (*voir* section 3.2.1) qui a été le déclencheur de notre discussion sur nos désirs et nos aspirations (*voir* section 4.2.3). Je dirais même que dans l'intérêt sommeille l'espoir d'une satisfaction qui peut se traduire par un enthousiasme, un plaisir ou une impression de justesse (*voir* section 3.2.1) pour une découverte ou un accomplissement par exemple. Cette anticipation d'une satisfaction a sans doute contribué à notre motivation personnelle, tout comme à celle partagée.

5.1.1.3 Motivation partagée : approche positive et constructive

Pour parvenir à cette motivation partagée, nous parlons d'« une approche positive et constructive » (*voir* section 4.2.2). Ainsi, en plus de nous assurer que la création demeure importante et intéressante pour soi, nous devons faire en sorte qu'elle le soit également pour les autres. Nos règles avaient cette question implicite que Nate relève lors de son entrevue : « Comment on peut rendre chaque idée pour que ça excite tout l'monde? » (16 février 2018, *voir* ANNEXE M) Ce souci d'une motivation partagée est l'un des grands défis du travail collectif puisque nos intérêts respectifs sont des préférences personnelles, relatives et subjectives que l'on ne s'explique pas toujours très bien et qui ne suscitent pas toujours l'intérêt spontané de nos collaborateurs.

Pour mieux saisir le désir d'une personne, elle était parfois invitée à expliquer la source de son intérêt, sa spécificité, comme lorsque Nate souhaite plus de détails sur ma passion pour les comédies musicales, comme il n'a pas le même enthousiasme envers elles. C'est notre échange qui l'amène à constater l'aspect *queer* du musical, ce qui a suscité son intérêt.

Aujourd'hui, j'ai découvert plusieurs façons de lier les idées de *queerness* et de capitalisme aux constructions chorégraphiques. J'ai aussi eu une épiphanie sur [a] dualité *queerness* et capitalisme qui existe dans l'histoire des comédies musicales! Ça a ancré tout le processus et a clarifié à [quoi] tout[e]s ces idées chorégraphiques peuvent servir. (Journal de Nate, 17 janvier 2018, voir ANNEXE J)

Pour être disposé à ce partage parfois intime et complexe de nos intérêts, l'écoute et le respect de chaque suggestion étaient essentiels pour se sentir libres de s'exprimer sans censure (voir section 4.5.3). Devoir défendre son idée, qui est mise en doute par nos cocréateurs en quête de leur propre intérêt, n'a pas toujours été simple. L'exercice pouvait s'avérer particulièrement complexe s'il concernait un intérêt intuitif que l'on s'expliquait mal puisqu'il fallait alors tenter d'expliquer l'origine de cette intuition, mais cela aidait parfois à conscientiser et clarifier l'essence de notre motivation. J'en apprend ainsi moi-même davantage sur mes raisons d'aimer les *musicals* en étant confronté à devoir les expliquer aux autres. Nous avons été appelés à faire cette démarche de clarification à plusieurs reprises pour faire des choix, particulièrement dans les approches décisionnelles proposition/validation (voir section 4.4.1) et négociation (voir section 4.4.5).

Ce que je constate, suite à cette expérience, c'est qu'il devenait parfois plus facile de trouver une motivation commune en exprimant le « pourquoi » de notre intérêt pour une idée ou une proposition. Ces moments d'explication ont permis une meilleure compréhension des intérêts de chacun et, selon moi, ont facilité l'engagement et

l'implication de tous envers des objectifs communs en entraînant une forme de curiosité ou d'empathie pour les désirs des autres. En plus de susciter un intérêt chez nos collaborateurs, ce partage a occasionnellement permis de faire émerger de nouvelles idées qui s'ancraient dans nos intérêts respectifs. Parfois, « en réunissant nos pourquoi, on a trouvé notre comment à nous » (Entrevue du chercheur, 2 mars 2018, voir ANNEXE N) comme ce fut le cas pour la transition de la « Chanson grandiose » vers le « Soliloque » (voir section 4.6). Ne trouvant pas de résolution, et plutôt que d'opter pour une option nouvelle, nous avons combiné nos intérêts et désirs respectifs. La solution est apparue de cette mise en commun qui a pris la forme d'un compromis duquel résulte, pour des raisons personnelles diverses, une satisfaction partagée.

L'intérêt peut donc être fait d'empathie et de curiosité envers l'altérité et pour y parvenir il doit y avoir un partage. Dans notre cas, ce partage a permis de comprendre ce qui fait sens pour l'autre et de mieux exprimer ce qui fait sens pour soi. En mettant en commun nos intérêts, il semble que nous avons précisé notre démarche de sens personnel pour construire celle collective et ainsi développer une motivation partagée.

5.1.1.4 Démarche de sens

Selon Van Kerkhoven, la dramaturgie cherche à faire sens de tous les éléments qui apparaissent lors du processus (voir section 1.2). Au regard des résultats, notre expérience de création n'y a pas fait exception et nous avons travaillé collectivement à cette démarche de sens processuelle avec le matériel qui a émergé de nos désirs et de nos aspirations. Ainsi, nos idées lancées librement au départ se sont tranquillement construites au fil de leur élaboration et les choix se sont faits en réponse à ce matériel qui se développait et prenait forme au fil du processus. Nous avons débuté en servant

nos désirs en lien avec nos aspirations jusqu'au point de bascule où, nous rapprochant de la présentation publique, nous sommes devenus au service de ce qui a émergé de ces désirs au regard du résultat à produire (*voir* section 4.5.2). L'œuvre ne devenait pas plus importante que nos aspirations, mais elle révélait ses besoins pour assurer une finalité satisfaisante qui répondait à nos intérêts.

Ce souci du résultat est présent dans les données : « envie [...] de faire une pièce qui aille plus profondément dans une recherche sociologique et *queer* » (Journal de Nate, 17 janvier 2018, *voir* ANNEXE J), « doute d'arriver à un résultat satisfaisant en si peu de temps » (Journal d'Ariane, 22 janvier 2018), « inquiétudes sur le résultat » (Journal du chercheur, 22 janvier 2018). Ce souci a fait naître le besoin d'un œil extérieur. Pour répondre à ce besoin, nous avons accueilli trois invités pour leur présenter le travail en chantier, avoir une perspective nouvelle sur celui-ci et surtout pour vérifier ce qu'ils recevaient de notre ébauche chorégraphique (*voir* section 4.5.3). Je vois dans ce besoin une préoccupation pour la perception externe et la réception de l'œuvre, même si celle-ci n'est pas à l'étude dans ce projet. De plus, nous savons que le processus doit se conclure par une présentation publique et cette contrainte imposée a influencé notre processus, si ce n'est que par la tension et le stress qui ont montés lors des dernières répétitions. Je l'observe par une affirmation plus prompte de nos besoins et de nos préférences causée également par un souci d'efficacité plus on se rapproche de la date de la présentation (*Ibid.*).

Cet aboutissement planifié est sans doute l'une des raisons pour lesquelles nous voulons vérifier ce qui est perçu par des gens qui sont extérieurs au processus créatif et nous assurer que leurs perceptions demeurent en lien avec nos intentions, soit le sens que nous tentons d'insuffler. Je vois dans cette préoccupation un intérêt de partager nos désirs et nos aspirations dans une composition cohérente pour nous et pour le public. Ainsi, à l'intérieur de notre collaboration, nous avons senti le besoin de s'assurer que

l'œuvre porte un sens en elle-même qui peut être reçu par le public tout en répondant à nos intérêts communs, soit nos intentions, dans une démarche de sens personnelle satisfaisante.

J'en viens alors au constat que pour parvenir à maintenir un intérêt dans notre approche collaborative, il y avait trois démarches de sens complémentaires qui se sont déroulées conjointement. La première est personnelle (satisfaction), puisqu'il est plus facile de développer un intérêt envers un processus qui a du sens pour soi ; la seconde est collective (approche positive et constructive), pour pouvoir conserver une motivation partagée ; et la troisième est celle de la création, soit une combinaison des deux premières au regard de ce qui émerge en cours de processus pour développer collectivement une dramaturgie qui fait sens en elle-même tout en répondant aux intérêts individuels et communs.

5.1.1.5 Mouvreur de création

Dans une vision processuelle de la dramaturgie, où la finalité est inconnue, Van Kerkhoven précise que le « matériel humain » (*voir* section 1.2.1), soit les interprètes avec leur singularité, est ce qui compte le plus puisque « la personnalité des "performers" est considérée comme le fondement de la création ». (1997, p.20) En misant sur nos intérêts personnels et communs, d'où sont nés nos désirs et nos aspirations qui ont nourri le processus, ainsi que nos motivations pour répondre à une démarche de sens personnelle, c'est cette matière première et humaine que nous mettons de l'avant.

Dès le départ, Ariane et Nate ont démontré leur intérêt envers le projet en exprimant leurs inquiétudes et leurs questionnements qui nous ont, entre autres, conduits à établir nos règles (*voir* section 4.2.2). Cela a aussi mis en lumière leurs motivations différentes et personnelles pour une création stimulante, engagée et complexe. Ces motivations résonnaient dans nos aspirations communes avancées lors de nos premiers échanges en studio (*voir* section 4.2.3) et qui ont servi de guide pour alimenter nos réflexions tout au long du processus. Notre intérêt était également fait d'empathie envers l'autre et de curiosité envers ses idées, ses désirs dans une ouverture à l'inconnu, la nouveauté, l'étrangeté, l'inusité. Cette curiosité nous a amenés à nous questionner pour creuser les propositions et les complexifier dans l'objectif de nous dépasser continuellement.

Les membres d'un collectif ont donc une incidence immense sur le résultat puisqu'ils en sont la fondation et qu'ils donnent forme et corps au processus et à l'œuvre. Ils sont également la source des intérêts, véritables moteurs de notre création, puisqu'ils ont motivé nos prémices, nos règles, nos désirs, nos aspirations, nos décisions, nos actions, nos réflexions, ainsi que notre démarche de sens personnelle et collective. Au regard de mes observations, il m'apparaît désormais évident d'affirmer que c'est l'intérêt qui a réellement mis en mouvement la dramaturgie.

5.1.2 Élaboration dramaturgique

Bien que ce projet de recherche s'intéressait particulièrement à la dramaturgie, je n'ai pas expliqué ma conception de celle-ci à mes collaborateurs ni forcé à ce qu'elle soit notre principale préoccupation. Lors de leur entrevue, il m'apparaissait intéressant de relever leur perception sur la dramaturgie, aspect implicite à la création (*voir* section 1.2), puisqu'elle résonne avec leurs intérêts respectifs.

Pour Nate, la dramaturgie « c'est l'organisation [des] idées pour que ça se tien[ne] » et « mettre tout ça sur scène dans une façon organisée qui ne diminue pas leur complexité ». (Entrevue, 16 février 2018) Il parle de « mettre nos discussions sur scène » puisque c'est aussi les « discussions des idées qui sont derrière la dramaturgie ». (Ibid.) Sa vision confirme son intérêt pour la complexité et la réflexion qui mène à l'œuvre, car, pour lui, « travailler la dramaturgie, ça se fait pas nécessairement en action », puisque « les décisions dramaturgiques se passent en discussion ». (Ibid.) Il sous-entend que la réflexion avec ses discussions précède la mise en action, mais également que ce qui émerge dans l'action nécessite bien souvent d'être validé par des échanges. Lors de son entrevue, il donne l'exemple du « Chœur » qui a trouvé sa forme dans l'action avant d'être validé en discussion (*voir* section 4.4.1).

Pour Ariane, « la dramaturgie [...] demeure un concept assez fuyant ». (Entrevue, 16 février 2018, *voir* ANNEXE L) Elle n'arrive pas à la saisir « comme un bel objet bien dur », comme elle « arrive à saisir d'autres concepts » (Ibid.). Elle croit que « c'est une chose qu'on pourrait observer plutôt maintenant ou après » (Ibid.). Elle semble voir la dramaturgie comme un résultat plutôt qu'un processus et le flou de cette notion fait en sorte qu'elle la conscientise moins, même si je constate qu'elle en parle beaucoup.

En effet, dans son journal de bord, elle aborde le sujet en parlant de réflexions, de choix, de propositions, de construction, de questions ou de stratégies dramaturgiques. Elle parle aussi de ses idées sur la mise en action de nos réflexions et les transitions ou son souci sur l'esthétique et le sens de ce qu'on est en train de créer. Elle affirme ne pas savoir « comment on fait des choix dramaturgiques » (Entrevue, 16 février 2018, *voir* ANNEXE L) alors elle demeure intuitive dans son approche de la dramaturgie qu'elle trouve subjective puisqu'elle ne peut pas réellement la contrôler.

Elle admet tout de même qu'elle endossait « plus la dramaturgie [...] que dans d'autres processus » puisque nous avons « tous autant d'informations », ce qui nous responsabilisait face à celle-ci, contrairement à d'autres expériences de création où « tu te déresponsabilises de certaines choses » puisque « l'œuvre dans son tout, t'en es moins conscient, c'est pas ta responsabilité ». (Ibid.) Bref, elle sent qu'elle portait davantage la dramaturgie, bien qu'elle ne saisissait pas complètement ce concept qu'elle trouvait difficile à cerner, à conscientiser, à contrôler, et c'est pourquoi elle s'en remettait à l'intuition ou à l'instinct.

Dans son entrevue, elle soulève un aspect intéressant de notre collectif lorsqu'elle parle du partage d'informations qui nous responsabilise. Cette responsabilité s'étendait à divers aspects que nous avons développés ensemble : notre propos, nos idées, la matière textuelle et physique, ainsi que la composition pour la présentation finale. Étant donné que cette élaboration s'est passée presque uniquement à l'intérieur du studio et qu'elle s'est faite en collaboration par la mise en valeur de nos intérêts respectifs et communs, il devenait difficile de s'en détacher. Cette élaboration collective de l'œuvre n'implique pas pour autant que chacun a endossé à parts égales l'aspect dramaturgique, même si chacun y a contribué malgré lui. Cette différence de perception de la dramaturgie apparaît également dans nos conceptions respectives de la notion d'interprète-dramaturge.

5.1.2.1 Interprète-dramaturge : œil intérieur

En plus d'être une démarche de sens processuelle qui mise sur le matériel humain (Van Kerkhoven, 1997), mes lectures ont dévoilé que la dramaturgie est une

responsabilité partagée par tous les collaborateurs (Behrndt, 2010) (*voir* section 1.2.1). Même si elle n'était pas nécessairement conscientisée et assumée pleinement par tous, les résultats de notre processus collectif démontrent bien l'implication de chacun dans l'élaboration de la dramaturgie, que ce soit par la mise de l'avant de nos intérêts (désirs, aspirations, motivations, démarches de sens) ou dans les prises de décisions (*voir* section 4.4). C'est dans un souci de sensibilisation à cet aspect incontournable de l'œuvre que j'ai introduit l'idée de l'interprète-dramaturge, que je concevais initialement comme un performeur-improvisateur qui conscientise la dramaturgie tout en participant à son élaboration pendant le processus (*voir* section 1.3.2), mais également pendant la représentation (*voir* section 1.3.2.1). C'est par mon intérêt envers le pouvoir de l'interprète sur la dramaturgie que je les invite à se faire sienne cette notion nouvelle et ainsi tenter de la définir au regard de notre expérimentation.

Lors de son entrevue, Nate affirme qu'il est « interprète-dramaturge dans tous les projets » qu'il fait, ou presque, comme beaucoup de chorégraphes avec qui il travaille « cherchent un genre de collaboration sur le développement de la dramaturgie ». (16 février 2018) Pour lui, l'interprète-dramaturge, « c'est de reconnaître qu'on peut trouver [...] et développer les idées dramaturgiques de l'intérieur de l'action, soit de l'improvisation ou des exercices, qui sont plus difficiles à penser ou [à] développer de l'extérieur ». Ainsi, « les choix dramaturgiques » surviennent parce qu'il « synthétise tout[es] les informations du chorégraphe dans [s]on corps » (Ibid.), c'est-à-dire qu'il incorpore la réflexion pour qu'elle sorte avec intuition dans l'action. C'est une piste intéressante et j'y reviendrai.

Ariane, de son côté, a « l'impression que ce processus-là était vraiment une création collective » (Entrevue, 16 février 2018), mais elle se sentait moins interprète-dramaturge que dans un duo sur lequel nous avons déjà travaillé ensemble, juste avant

mon inscription à la maîtrise. Ce duo se construisait en improvisation avec différents paramètres qui se sont définis au fil du processus.

L'œuvre se recréait à chaque fois, pis la courbe dramaturgique, ou la façon dont les choses se succédaient, se choisissait vraiment à partir de l'interprétation, en étant seulement dans le faire. On était vraiment dans des choix qui étaient liés au vécu pis à l'intuition sensible. Y'avait pas de réflexif [...] ou de questionnements. C'tait deux processus très différents. Dans le premier, j'me sentais vraiment interprète-dramaturge, vraiment vraiment. Là, j'me sentais plus auteur-compositeur-interprète. (Ibid.)

Au regard de cette expérience et par sa perception de la dramaturgie, elle conçoit l'interprète-dramaturge plutôt comme un performeur qui fait des choix avec son intuition, dans l'action et moins dans la réflexion, ce qui se rapproche de l'improvisateur ou de la dramaturgie en acte (*voir* section 1.3.2.1). Dans le contexte de cette recherche, puisque « les décisions se prenaient quand même pas mal à partir d'une réflexion qui est plus d'ordre cogniti[f] » (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018), elle voit mal en quoi elle serait interprète-dramaturge. Elle reconnaît que « comprendre vraiment le questionnement de fond ça informe l'interprétation, pis de faire l'interprétation ça informe les choix aussi ». (Ibid.) Il y a là une forme d'incorporation de la réflexion et un écho à notre approche décisionnelle proposition/validation interne (*voir* section 4.4.1).

De nos visions, il ressort une différence entre un idéateur-performeur, que l'on reconnaît sous le nom d'interprète-créateur (*voir* section 1.1.1), et un idéateur-performeur-compositeur qui, en raison de son apport important à la réflexion et aux décisions, correspond à ce que j'appelle l'interprète-dramaturge (*voir* section 1.3.2). Ce rôle serait également un œil intérieur par sa perception singulière de la dramaturgie dans l'action. Ainsi, le dramaturge, plus traditionnellement considéré comme un œil extérieur, peut devenir un témoin impliqué (*voir* section 1.3.1) et même un œil intérieur

lorsqu'il se fait interprète. Malgré les différences dans nos conceptions respectives, nous pointons tous l'aspect de faire des choix dramaturgiques dans l'action qui seraient partiellement le résultat de l'incorporation de la réflexion.

5.1.2.2 Processus réflexif

La réflexion collective, qui impliquait des discussions et des échanges verbaux pour partager et macérer nos idées, a assurément été un élément fondamental du processus créatif collaboratif (*voir* section 4.3.4). Ariane a insisté particulièrement sur le temps qu'on y a consacré pour souligner la place importante qu'a prise cette réflexion au sein de notre processus collectif (*Ibid.*). Elle admet sa richesse et sa profondeur qui, selon elle, proviennent du fait que « quand t'es tout seul, tu t'fais pas autant questionner pis tu vas pas aussi loin dans la réflexion ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018) Même si elle y a trouvé un intérêt, puisque ce sont souvent des tentatives de « répondre à des questionnements artistiques » (*voir* section 5.1.1), elle a constaté un déséquilibre qui démontrait son souci pour le travail physique qu'elle trouvait négligé. Selon elle, ce serait en donnant plus de temps à l'action que la réflexion pourrait s'y dévoiler (*voir* section 4.3.4.1).

De son côté, Nate s'est rendu « compte de la valeur de ces moments de discussion de la dramaturgie », particulièrement après « beaucoup de travail [au] développement de la pièce ». (Journal de Nate, 26 janvier 2018) Il y avait ainsi un véritable aller-retour entre le travail de nos idées et le travail de la matière, une boucle qui s'est répétée et qui allait de la réflexion à l'action.

Ce continuel va-et-vient a aidé à unifier nos motivations, nos intentions et à revoir nos objectifs communs tout au long du processus, mais également à faire nos choix. Ces décisions ont défini l'œuvre et ont permis de développer nos idées, de les mettre en action, de les faire évoluer, de les structurer. Dans notre approche collective, ce processus réflexif est apparu incontournable pour créer une œuvre qui avait du sens pour nous, et il a pris du temps puisqu'il devait passer par un partage de nos perceptions, de nos préférences et de nos intérêts, comme nous l'avons vu précédemment (*voir* sections 5.1.1.3 et 5.1.1.4).

S'il y avait un élément à retenir de nos nombreux échanges verbaux, c'est l'importance qu'a prise la communication. Elle nous a permis de nous assurer que l'on travaillait aux mêmes objectifs pour développer une réflexion collective qui a orienté l'élaboration de notre ébauche chorégraphique et de sa dramaturgie. Ce temps de réflexion s'est fait pendant les périodes en studio, ce qui a occupé une grande partie de notre temps, parfois au détriment de la mise en action qui aurait pu être privilégiée davantage pour faciliter l'incorporation de la réflexion (*voir* section 4.3.4.1).

5.1.2.3 Incorporation de la réflexion

Le pouvoir des mots sur nos actions demeure mystérieux pour moi, mais il m'apparaît difficile de ne pas reconnaître qu'il y ait eu une certaine forme d'incorporation de la réflexion dans notre corps et notre esprit de façon consciente ou non. Nate, qui semble conscientiser ce processus, le décrit comme une façon d'intégrer la matière réflexive pour qu'elle émerge dans le travail physique (*voir* section 4.3.4.1). Plusieurs de nos improvisations ont d'ailleurs permis de faire apparaître notre réflexion. Le « Chœur » en est un bon exemple, puisqu'il a émergé dans l'action avec intuition pour venir

répondre à un besoin (*voir* section 4.4.1), tout comme le moment où Ariane et moi avons quitté l'espace pour laisser place au « Soliloque » (*voir* section 4.6).

On pourrait supposer que toutes les réflexions qui ont lieu lors de nos échanges s'ancrent en nous et influencent nos décisions réflexives et intuitives, parfois même inconsciemment, du moins j'aurais tendance à vouloir le croire au regard de notre expérience. Cela expliquerait en partie la satisfaction et l'impression de justesse parfois ressentie lors de nos improvisations.

Cette incorporation de la réflexion dans le corps et l'esprit est peut-être une piste de solution aux soucis qu'exprime Ariane sur la transposition de la matière réflexive en matière artistique (*voir* section 4.3.4.1) et résonne avec son idée selon laquelle en donnant plus de temps à l'action, la réflexion se dévoilera. En effet, si la réflexion s'incorpore, même malgré nous, la mise en action pourrait possiblement la faire émerger de façon plus intuitive et favoriser le développement des idées dramaturgiques de l'intérieur. Bien que je trouve cette notion d'incorporation très intéressante, elle demeure inexplicée dans les données, malgré certaines manifestations claires. Tout comme pour l'interprétation, qui est en quelque sorte un raffinement de cette incorporation de la réflexion, on s'en remettait davantage à notre intuition et à notre expérience d'interprète.

Cette négligence de l'interprétation est soulignée par Ariane qui s'en préoccupe particulièrement par intérêt pour cet aspect. Dans son entrevue, elle mentionne qu'on s'en remettait « presque entièrement, sur nos compétences acquises » (16 février 2018), comme si l'interprétation, soit « l'intentionnalité des gestes, les textures » (*Ibid.*), était laissée à la discrétion de chacun. Elle a donc l'impression qu'« on n'a pas travaillé là-dessus ». (*Ibid.*)

Nate fait un constat semblable lors de son entrevue : « la dernière chose qu'on a travaillée, c'est le côté interprétation ». (16 février 2018) Malgré notre souci commun de l'intention derrière chaque élément, et même si nous avons « travaillé l'interprétation de certaines sections » pour « projeter » notre état ou notre émotion (Journal de Nate, 31 janvier 2018), nous avons peu développé collectivement cet aspect. Il semble que nous avons été majoritairement autonomes sur notre interprétation, comme Nate qui a noté qu'il était désormais « plus dans un mode de tisser la trame d'interprète pour que ça soit logique dans [s]on corps et [qu'il] puisse bien la performer ». (Ibid., 26 janvier 2018)

De mon côté, je n'ai pas porté une attention particulière à l'incorporation de la réflexion pendant notre processus, mais je crois au pouvoir des mots sur le corps, il suffit de penser aux pratiques somatiques (*voir* section 2.2.2.1) et à l'effet qu'a eu le « Lien » sur nous (*voir* section 4.3.1). De plus, même si cela peut sembler très subjectif, j'ai confiance en l'intelligence du corps et, puisqu'on s'en remettait principalement à nos compétences acquises, mes expériences m'ont appris à écouter mon corps et à lui faire confiance, ce que j'ai fait. Je ne me suis donc pas préoccupé particulièrement de l'interprétation, la courte durée du processus en est peut-être un facteur, mais j'en suis venu à la regarder globalement comme une courbe énergétique qui traverse notre construction dramaturgique.

5.1.2.4 Courbe énergétique

Pour regarder l'interprétation sous un autre angle, j'ai introduit l'idée que chacune des séquences produit une énergie qui relève en partie de notre investissement physique. Les modulations de l'énergie déployée créent une courbe qui ferait partie de

l'expérience de la dramaturgie pour l'interprète. À la demande de Nate, j'ai tracé cette courbe énergétique dans mon journal de bord (22 janvier 2018) en me basant sur nos perceptions, aussi subjectives soient-elles.

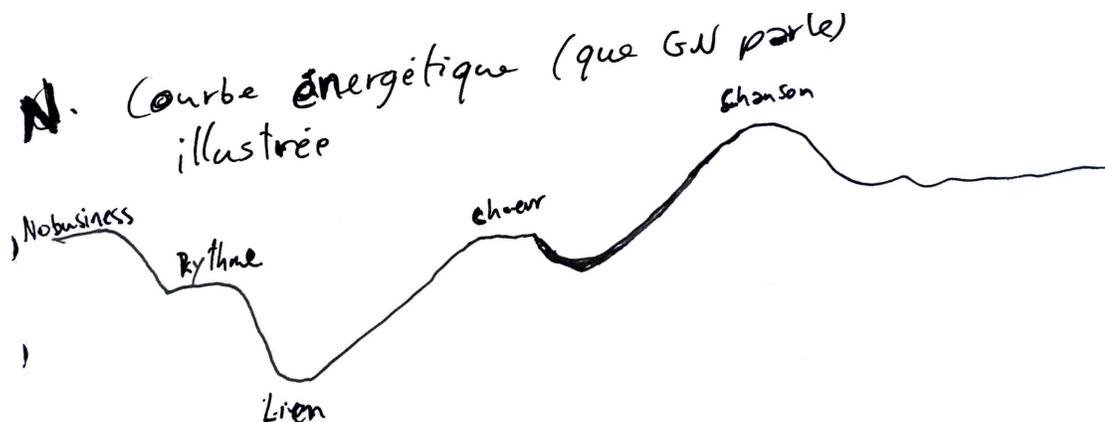


Figure 5.1 Illustration de la courbe énergétique (Journal du chercheur)

Cette illustration est très sommaire puisque nous n'avons pas approfondi l'idée. Le « N. » indique que c'est Nate qui a suggéré de la dessiner ensemble pour visualiser ce à quoi elle pourrait ressembler. On peut y lire uniquement les éléments principaux qui étaient les plus clairs à ce moment-là : « No Business », « Rythme », « Lien », « Chœur », « Chanson grandiose ». On y voit, par exemple, que « No Business » nécessite une plus grande quantité d'énergie que le « Lien » puisque dans l'une des séquences il fallait mimer avec exagération les paroles, alors que dans l'autre on tentait de s'ouvrir calmement à une écoute sensible pour faire émerger un mouvement que l'on ressentait moins volontaire (voir section 4.3.1).

Cette notion de courbe énergétique, bien qu'elle survienne tardivement dans le processus et qu'elle ne sera jamais revisitée en fonction de l'ordre final de présentation, a permis d'aborder l'interprétation et la dramaturgie différemment. Sa représentation

graphique, même sommaire, a permis de visualiser l'ensemble de la composition dans une perspective nouvelle et commune, soit comme un cheminement énergétique qui occasionne des changements d'intention. Ces modulations de l'intention ont d'ailleurs été soulevées comme point d'intérêt par nos trois invités venus agir à titre d'œil extérieur le jour suivant. Leur perception nous a d'ailleurs entraînés à conscientiser autrement notre composition et sa structuration, ce qui a influencé la finalisation de notre ébauche avant sa présentation publique.

5.1.2.5 Vision structurelle

Dès le départ, nous savions que le processus devait se conclure par une présentation publique. Cette dernière a eu un impact sur notre état d'esprit pendant le processus, d'autant plus que le temps alloué à la création était très court. Dans l'optique de cette finalité, nous nous sommes attardés à l'organisation des éléments entre eux et à leur mise en relation dans une vision structurelle de la composition dramaturgique. Cette structuration s'est faite au détriment de la précision des mouvements et de leur interprétation : « on priorise les questions de choix et de construction aux questions d'interprétation et de détail ». (Journal d'Ariane, 26 janvier 2018) C'est donc l'incorporation de la réflexion qui a été négligée pour privilégier l'apparition de nos intérêts dans une structure satisfaisante qui faisait sens pour nous. Tout comme la réflexion et les échanges verbaux, le travail de composition a occupé une grande part de notre temps, particulièrement dans le dernier tiers du processus, soit en prévision de la présentation finale.

Dès la deuxième semaine, nous avons enchaîné les éléments en essayant différentes combinaisons et transitions, ce qui préoccupe Ariane qui se « demande si on sent des

sections avec des transitions ». (Journal d'Ariane, 26 janvier 2018) Elle note : « on veut éviter de construire un collage de tableaux, mais on construit des tableaux quand même... ou du matériel en bloc ». (Journal d'Ariane, 10 janvier 2018) Elle semble chercher un moyen d'éviter le collage de tableaux : « Comment détourner cela pour que les idées naissent les unes des autres? » (Ibid.) Le processus a répondu partiellement à cette question avec le « Lien » qui nous a entraînés vers le « Lien vocal » (*voir* section 4.3.1.1) et duquel a émergé le « Chœur » (*voir* section 4.4.1), ou encore l'apparition du dialogue des « Animations » (*voir* section 4.5.2.).

Suite à notre processus, j'observe qu'il est plus facile de laisser émerger les idées et leur transition lorsqu'elles résultent d'improvisations ouvertes qui se développent et évoluent, contrairement à des idées claires et circonscrites par une musique avec son début et sa fin. C'était le cas des sections « No Business » et « Chanson grandiose » qui sont devenues des entités indépendantes, comme des tableaux autonomes qui tranchaient avec le reste, et qui sont demeurés plus semblables à l'esprit des comédies musicales. La création des transitions entre ces sections, pour bien les intégrer à la composition, est devenue moins évidente comme il y avait une rupture de ton plus flagrante. Ce fut d'ailleurs l'un des enjeux de notre structuration que de réconcilier les matériaux, tels que « No Business » et le « Lien » par exemple, qui puisaient dans des esthétiques très distinctes. Ce contraste entre ces éléments a soulevé une question récurrente dans nos échanges : comment réunir l'univers des comédies musicales et le travail somatique qui émerge de la pratique du « Lien »? Cette question est demeurée en suspens dans le résultat comme si elle n'avait pas été entièrement résolue.

En raison de mon intérêt pour la dramaturgie, je m'y intéresse « pendant tout le processus, parce que c'était quelque chose que j'avais aussi à cœur d'observer » (Entrevue du chercheur, 2 mars 2018, *voir* ANNEXE N) et je me préoccupe également beaucoup de la structure de l'œuvre par souci pour la présentation devant public. Dans

ma vision processuelle de la dramaturgie, j'ai porté une attention particulière à son développement progressif dans le temps en m'attardant à l'aspect relationnel et au partage du pouvoir qui semblent inhérents à la création d'une dramaturgie en danse (*voir* sections 1.2.3 et 1.2.3.1). Pour aborder ces systèmes de pouvoir, je me suis intéressé aux théories de Foucault sur la discipline (*voir* section 2.2) pour voir comment celles-ci entrent en jeu dans une approche collective.

5.2 Systèmes de pouvoir au sein du processus

Si « le pouvoir, c'est essentiellement des relations » (Foucault, 1994, p.750), toutes les relations ne sont pas implicitement soumises aux dynamiques de pouvoir. Ainsi, la relation amicale et professionnelle avec mes collaborateurs (*voir* section 3.2) n'annonçait pas les dynamiques qui allaient apparaître au sein du processus. Quoiqu'il en soit, en tant qu'initiateur et porteur de projet, j'étais d'emblée dans une position de décideur et, par le fait même, de pouvoir. C'est moi qui ai choisi mes collaborateurs et qui leur ai imposé que l'on travaille ensemble à l'élaboration collective d'une œuvre. Pour éviter de persister dans cette position et leur relancer la balle, j'ai opté, dès notre première rencontre, pour une posture d'écoute qui leur a permis d'exprimer leurs résistances, l'irréductible vis-à-vis du pouvoir. (Foucault, 1976, p.127)

Ariane a témoigné spontanément de son « souci du propos » (Journal du chercheur, 7 janvier 2018) et de son inquiétude face à cet espace ouvert et vide qui m'a amené à suggérer les prémices inspirées du musical qui les ont intéressés et que nous avons adoptées (*voir* section 3.2.1).

De son côté, Nate a manifesté son « souci du pouvoir » : « qui dirigera? », « comment allons-nous décider? » (Journal du chercheur, 7 janvier 2018) Il a souligné qu’il y avait un « système déjà en place entre nous » (Ibid.) : notre dynamique relationnelle amicale et professionnelle. C’est pourquoi il considérait important de clarifier un système de contrôle pour établir une dynamique propre au processus. Dans son entrevue, il confirme avoir amorcé cette discussion parce qu’il pensait qu’il y avait « un manque de focus, quelque chose qui nous oblige de rester le plus investi possible dans le projet ». (Entrevue, 16 février 2018, voir ANNEXE M) Ce moment marquant nous a mené à statuer des règles qui ont mis de l’avant nos intérêts dans une approche positive et constructive (voir section 5.1.1.3). Si Ariane mentionne qu’elle ne s’« efforçai[t] pas à être constructive par rapport aux idées des autres » (Entrevue d’Ariane, 16 février 2018), c’est que c’était naturel. Nous n’avions pas à faire d’effort pour être constructifs, mais de le préciser en amont nous a sensibilisés à cette idée.

Par nos règles, nous avons développé un système de contrôle qui nous apparaissait important pour se responsabiliser face à notre intérêt envers le processus collectif, ce qui semble avoir porté fruit au regard des résultats. Ce système a émergé de nos besoins face à la tâche à accomplir, soit la création collective d’une œuvre. On pourrait penser, par mon cadre conceptuel foucauldien (voir chapitre II), que j’ai introduit cette idée du pouvoir, mais il n’en est rien puisque je n’ai jamais abordé de front les notions de Foucault avec mes collaborateurs. Si je les ai évitées, c’est que j’ai jugé qu’elles ne servaient pas directement la création. De plus, j’avance dans mon cadre conceptuel que la dramaturgie est un système de pouvoir au regard des théories de Foucault sur la discipline (voir section 2.2). J’étais donc davantage intéressé à observer si les techniques de domination (voir section 2.2.1) allaient intervenir et, si oui, comment elles allaient se manifester dans une création collective.

5.2.1 Objectivation : caractères de la dramaturgie de processus

Pour Foucault, la discipline, ce rapport de docilité-utilité (*voir* section 2.2), est un « art du corps humain » (1975, p.162) qui forge des individus pour des tâches précises et détaillées (*voir* section 2.2). Comme je le souligne dans mon cadre conceptuel, la création en danse n'est pas si différente puisqu'elle définit les tâches que les danseurs devront accomplir pour performer l'œuvre à livrer au public. Pour vérifier comment se détermine cette conduite des individus dans notre processus collectif et son résultat, j'ai décidé de regarder à travers le filtre des techniques de domination de Foucault et plus précisément celui des quatre caractères de l'individualité que développe la discipline : cellulaire, organique, génétique, combinatoire (*voir* section 2.2.1).

Cellulaire : construire des tableaux

La discipline délimite des cellules ou des espaces pour des fonctions précises en créant des tableaux (*voir* section 2.2.1.1). Le studio de danse a des fonctions précises et, comme nous sommes familiers avec celui-ci et ses conventions, dès que nous y sommes entrés, nous étions dans une disposition particulière qui en appelait à nos habitudes acquises, comme enlever nos chaussures ou s'habiller adéquatement pour bouger par exemple. De plus, étant donné que le studio est devenu le lieu de présentation, la séparation entre l'espace des performeurs et du public s'est rapidement précisée et la portion scène a également été sous-divisée pour organiser spatialement notre matériel chorégraphique. Ces sous-divisions ont contribué à la construction de tableaux « à la fois architecturaux, fonctionnels et hiérarchiques ». (Foucault, 1975, p.173) Par exemples, la séparation en diagonale entre scène/performeurs et salle/spectateurs formalisée par la disposition des chaises, la spatialisation de la danse dans l'espace scénique, comme le solo du « Soliloque » à l'avant-scène ou le trio du « Lien » en

triangle équilatéral au centre de l'espace, et la zone de gestion de la musique définie par un banc le long d'un mur sur lequel repose le tourne-disque et les vinyles.

Organique : prescrire des manœuvres

Le corps de la discipline, ou « corps naturel », est exposé à diverses approches de pouvoir, soit des manœuvres qui définissent l'emploi du temps, l'emploi du corps et l'élaboration temporelle de l'acte (*voir* section 2.2.1.2). Notre processus a dévoilé de nombreux exemples de manœuvres à travers nos approches décisionnelles pour développer la matière (emploi du corps) et sa structuration (élaboration temporelle de l'acte) (*voir* sections 4.4 et 4.5) ou dans nos outils processuels, tels que notre routine quotidienne par exemple (emploi du temps) (*voir* section 4.3.2). D'ailleurs, cette routine n'a rien de singulier en soi, puisqu'elle ressemble au modèle type de répétition en danse que j'ai pu vivre : plan de match, travail des sections, enchainements, notes, le tout précédé parfois d'un post-mortem de la veille. Elle a été assumée naturellement et nous n'avons pas ressenti le besoin de la questionner, comme elle s'est avérée efficace pour se garder collectivement impliquée et intéressée envers le résultat.

Génétique : imposer des exercices

La genèse, tout comme la dramaturgie, est processuelle, puisqu'elle se développe dans le temps, de manière progressive, à l'aide d'exercices, soit des tâches répétitives (*voir* section 2.2.1.3). Rapidement, notre processus (genèse de l'œuvre) a intégré différents exercices qui ont permis de développer des aptitudes spécifiques à notre création (genèse des individus). Ces exercices ont principalement pris la forme d'improvisations qui se sont précisées et complexifiées graduellement au fil des répétitions, comme le révèlent les résultats et les vidéos. C'est le cas du « Lien » auquel s'ajoutera le travail de voix (*voir* 4.3.1.1) ou de « No Business » qui gagnera en précision et en efficacité (*voir* section 4.3.3), pour ne citer que ces exemples.

Combinatoire : aménager des tactiques

Pour réaliser notre ébauche chorégraphique, nous avons combiné nos forces respectives et complémentaires (*voir* section 2.2.1.4). Notre collaboration a fait naître une force productive singulière qui tirait profit de nos intérêts et aptitudes. Nous avons donc coopéré en mettant en place des tactiques pour combiner et maximiser nos forces par nos règles (*voir* section 4.2.4) et nos modes de fonctionnement (*voir* section 4.3). Cela a permis de circonscrire nos rôles au sein du processus et de l'œuvre, cette machine multisegmentaire composée de nos « corps-segments ». (Foucault, 1975, p.193)

Ce résumé n'a pour but que de démontrer que, suite à l'analyse des données, j'ai trouvé peu d'intérêt en ce qui concerne les techniques de domination. Les quatre caractères de l'individualité que développe la discipline apparaissent de façon majoritairement inconsciente. Les résultats ne font que le confirmer et appuient les liens que j'ai tracés avec la discipline de la danse lors de l'élaboration de mon cadre conceptuel (*voir* section 2.2). Ces éléments de notre discipline sont bien intégrés dans nos habitudes et ils ont peu été remis en question dans notre processus. Les résultats révélaient donc peu de découvertes ou de nouveautés et c'est pourquoi j'ai décidé de m'attarder plus spécifiquement aux techniques de soi qui m'ont davantage intéressé et qui sont plus parlante au regard de mon intérêt pour l'aspect collectif de la création.

5.2.2 Subjectivation et autonomisation

En amorçant le processus, je n'avais aucune idée que nous allions établir des règles de conduite commune (*voir* section 4.2.2) qui allaient mettre de l'avant un système de contrôle qui favorise les techniques de soi (*voir* section 2.2.2). En effet, en nommant qu'il fallait suivre ses intérêts pour que ça demeure important pour soi, nous rejoignons

les principes fondamentaux du « connais-toi toi-même » et du « prends soin de toi-même ». (Foucault, 1994, p.800) Comme mes collaborateurs et moi l'avons souligné, les intérêts partent de soi, d'une passion, d'une curiosité. Pour parvenir à les partager et les expliquer à ses collaborateurs, ce que nous avons fait à plusieurs reprises, il fallait pouvoir les reconnaître en demeurant à l'écoute de soi, de nos besoins, de nos désirs. Par nos règles, nous sommes devenus individuellement responsables de notre motivation et de notre implication au sein du processus, ce qui a contribué à notre affirmation en tant que sujet.

Une autre technique de soi issue de notre processus est la notion d'interprète-dramaturge que j'ai mise en place. En portant à leur attention ce rôle à définir, je les invitais à « s'armer d'une vérité » (Barthélemy, 2010, p.57) qu'ils ne connaissaient pas pour ouvrir leur perception sur leur rôle de collaborateur appelé à être interprète et créateur responsable de la dramaturgie. C'était une invitation à transformer la perception de notre rôle au sein d'un processus de création, mais également à conscientiser subtilement nos habitudes et nos attitudes dans un tel contexte.

De mon côté, un autre élément a eu cet effet de changement de perception, soit la notion d'initiateur. Il aurait été facile de tomber dans des habitudes directionnelles, mais en me faisant initiateur, j'aspirais à ne pas avoir plus de pouvoir que mes collaborateurs. Dans un même ordre d'idée, j'ai aussi été habité par la notion de *queer* introduite par Nate et avec laquelle j'étais peu familier. J'ai voulu intégrer ces concepts pour m'ouvrir à un autre rapport à la création, à nos choix, aux autres et à moi-même, mais j'ai constaté la difficulté à se défaire de certains réflexes acquis ou d'habitudes fortement implantées. En effet, j'ai parfois pris en charge l'amorce des échanges ou de la mise en action par mes propositions, particulièrement en début de processus. Cela me conférait une forme de pouvoir, mais il s'y dessinait un autre rapport puisque la validation de mes collaborateurs était nécessaire. Cela m'entraînait donc plutôt à proposer qu'à

imposer. Ce mode décisionnel de proposition/validation (*voir* section 4.4.1) s'est d'ailleurs implanté comme une norme au sein de notre collectif.

Je constate aussi que notre complicité et notre approche positive et constructive (*voir* section 5.1.1.3) ont contribué à faciliter notre prise de parole individuelle. Je ne me censurais pas et j'étais toujours à l'aise d'exposer mes idées et mes points de vue, ce qu'Ariane mentionne également dans son journal de bord : « On lance tous des idées qui nous viennent spontanément, intuitivement. Je sens peu de censure. » (9 janvier 2018) Il semble régner une grande ouverture et nous sommes curieux et attentifs aux propositions, aux opinions et aux intérêts de chacun, ce qui facilite notre affirmation en tant que sujet.

5.2.2.1 Pratique somatique : le « Lien »

L'autre technique de soi qui semble avoir eu une grande influence est la pratique du « Lien » que j'ai instaurée dès la première répétition (*voir* section 4.3.1). Inspiré des approches somatiques, le « Lien » semble avoir eu un impact sur le processus, en plus de devenir une partie importante de notre ébauche chorégraphique. Cette pratique a progressé et s'est précisée dans nos corps et dans notre sensation au quotidien. Elle a évolué également dans un désir de pousser plus loin son exploration et d'en renouveler son expérience. Nous avons ainsi porté notre attention sur différents éléments en parlant d'étirer et de « faire danser l'espace » (Journal du chercheur, 16 janvier 2018), d'utiliser les arrêts pour « retisser le “Lien”, le renforcer (sic), l'intensifier » (Ibid., 17 janvier 2018), ou encore en intégrant la voix, ce qui nous a ouvert un autre champ de possibilité à explorer (*voir* section 4.3.1.1).

Ariane a remis en question le « Lien » à plusieurs reprises et elle l'a exprimé dans son journal de bord : « Qu'est-ce que le "Lien"? Pourquoi sommes-nous liés? Quelle est notre relation au-delà du "Lien"? » (19 janvier 2018) « Comment aborder le "Lien"... » (22 janvier 2018) « Je ne sais plus ce qu'est le "Lien", ce qu'il incarne. » « Quels fils ajouter à l'élastique du "Lien"? » (26 janvier 2018) Malgré ses questionnements, lors de son entrevue, elle dit que « le "Lien", c'était vraiment très satisfaisant » et le précise ainsi : « Quand j'suis en train d'improviser le "Lien", [...] j'suis en train d'essayer d'être pleinement présente comme dans c'que j'suis en train de faire physiquement. » (16 février 2018) Elle semble conserver un rapport très positif face à cette pratique qui est devenue un moyen pour elle d'éveiller et de « matérialiser [s]a conscience somatique ». (Ibid.)

De son côté, Nate a exprimé dans son journal les bienfaits du « Lien » sur son corps et son état d'esprit :

Pendant la première partie de la répétition j'étais moins focussé, *positive*, et dans le plaisir du mouvement que hier. J'étais fatigué et je n'étais pas vraiment dans mon corps jusqu'au temps qu'on a fait un *break* puis on a pratiqué le « Lien ». (11 janvier 2018)

Il semble toujours positif à l'égard de cette pratique, malgré les résistances qu'il a éprouvées parfois avant de le faire : « Le "Lien" m'a bien réchauffé finalement, comme toujours, mais j'étais résistant. » (16 janvier 2018)

Pour ma part, cette pratique a contribué à me disposer au travail, à me déposer dans l'instant présent, à me connecter à mon corps dans une écoute sensible de mes besoins, mais également de ceux des autres. J'ai d'ailleurs constaté un impact sur nos échanges, comme si « cette ouverture du regard qui se faisait dans la physicalité, dans le corps, [...] se transposait aussi dans nos échanges ». (Journal du chercheur, 2 mars 2018)

C'est une approche qui a favorisé une connexion avec soi, l'espace et les autres et qui, par ses répercussions positives, semble avoir influencé notre dynamique relationnelle et facilité le dialogue verbal et physique. Par cet apport bénéfique que j'ai observé sur l'aspect corporel et relationnel, le « Lien » a eu un impact insoupçonné sur notre processus. Il est devenu également une forme d'entraînement qui s'est installé dans notre routine quotidienne (*voir* section 4.3.2) pour suivre les joies du corps (*voir* section 4.2.3) et explorer la voix (*voir* section 4.3.1.1), en plus de devenir un élément important de notre création.

5.2.3 Gouvernamentalité : une pratique collective

Par nos habitudes issues de notre discipline commune qu'est celle de la danse, des techniques de domination ont agi inconsciemment sur nous et ont laissé place à un système de pouvoir qui a mis la création au cœur de nos préoccupations. C'est ainsi que sont apparus les quatre caractères de la discipline que nous avons peu remis en question. En ajoutant nos règles pour maintenir l'intérêt de chacun et des outils pour se permettre de sortir de nos habitudes (subjectivation et autonomisation), tels que le « Lien » (pratique somatique), il en a résulté la gouvernamentalité, soit la combinaison des techniques de domination et de soi (*voir* section 2.3). Chacun est ainsi devenu responsable de son implication dans le processus et de sa contribution à l'œuvre, au regard de ses intérêts respectifs. Cette implication a entraîné la proposition d'idées intéressantes et stimulantes pour soi (*voir* section 5.1.1.1) desquelles ont émergé une motivation et un sentiment de satisfaction (*voir* section 5.1.1.2). Ces derniers semblent avoir été favorisés par les techniques de soi mises en place, puisqu'elles relèvent moins de nos habitudes acquises au sein de la discipline de la danse. Celles-ci invitaient à la subjectivation et à l'autonomisation (*voir* section 2.2.2.2), donc à une prise en charge du pouvoir. Cette affirmation de soi et cette autorégulation transparaissent entre autres

dans l'autodétermination, un de nos modes décisionnels (*voir* section 4.4.3). À plusieurs égards, nos individualités ont été favorisées pour que chacun puisse participer activement au processus et à l'œuvre en mettant de l'avant ses forces, ses valeurs et ses intérêts. Le cadre précis qui a été construit par nos règles a entraîné cette subjectivation et cette autonomisation qui, au regard de cette expérience, m'apparaissent essentielles dans une approche collective pour que chacun puisse prendre sa place, s'impliquer dans le processus et contribuer à l'œuvre avec motivation et intérêt. Pour nous, il en a résulté un véritable partage du pouvoir.

5.3 Partage des pouvoirs : contribution au processus

Il s'est avéré très facile et agréable de travailler ensemble. Nous avons une bonne complicité, due en partie au fait que nous nous connaissons bien, mais aussi par la dynamique de travail qui s'est installée. Comme Ariane l'écrit, « on a trouvé des stratégies ensemble, dans un dialogue et un rythme commun ». (12 janvier 2018, *voir* ANNEXE I) En plus de notre rapport initial, le processus nous a mis dans une posture singulière et nouvelle les uns par rapport aux autres qui a permis d'établir une dynamique propre à ce travail collectif.

5.3.1 Perceptions respectives du collectif

Il est intéressant de souligner que mes collaborateurs, bien qu'ils se soient plongés volontairement dans ce projet de recherche, avaient des aprioris négatifs face au collectif.

Ariane aime travailler en équipe et l'exprime en parlant de sa compagnie qui est un regroupement de créateurs. Par contre, elle ne veut « pas travailler en cocréation », parce qu'elle trouve « important que les projets naissent d'une seule personne avec leur parcours, leur cheminement, leurs objectifs, leurs manques, leurs intuitions, leurs univers imaginaires ». Elle a une résistance face à la création collective, puisqu'elle trouve difficile de comprendre « comment est-ce que trois personnes peuvent avoir la même question importante ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018, voir ANNEXE L) Ce souci semble nourrir les questionnements et les doutes qu'elle note dans son journal de bord tout au long de notre processus collectif, un travail d'équipe en somme.

De son côté, Nate pense que le collectif manque souvent de personnalité. Il parle d'un « *stigma* » né de perceptions : « ça peut être hippie, ça peut être amateur, ça peut être vague ». Il trouve que « le mot est trop négatif » comme il y a beaucoup « d'histoires de collectifs qui sont un peu tièdes ou vagues » sans « une voix artistique pointue ». (Entrevue, 16 février 2018) Il reconnaît les préjugés qui existent, mais se sent tout de même très interpellé par une « étude » des « relations collaboratives » comme il a souvent eu à « faire des choix chorégraphiques en tant qu'interprète [...] dans un[e] relation collaborative ». (Ibid.) Son intérêt pour l'approche collective, malgré les perceptions négatives qu'il peut en avoir, semble l'amener à continuellement vouloir confronter les idées pour éviter cette tiédeur qu'il craint.

Quant à moi, c'est le désir d'observer ce que devient l'interprète-créateur sans la figure autoritaire du chorégraphe qui m'a conduit vers le collectif. Je ne cherchais pas à valider la force de notre voix artistique commune, mais plutôt à observer notre cheminement vers le résultat. Je voulais identifier les processus en action dans le contexte de l'élaboration collective pour en relever nos apports respectifs.

5.3.2 Apports singuliers

À la base, nous avons tous un rôle semblable qui consiste à collaborer pour créer une ébauche chorégraphique. Rapidement, nous assumons tous également le rôle d'interprète, faisant de notre création un trio, décision qui s'est imposée d'elle-même dès le début de notre processus. Les rôles d'interprète et de créateur étaient ainsi assumés par tous, mais d'autres postures apparaissent et contribuent à faciliter la progression de la création, selon les besoins du moment. C'est le cas pour les rôles de conducteur, d'animateur et d'observateur que j'ai identifié lors de l'analyse des résultats de ce projet de recherche (*voir* section 4.3.3). Au-delà de ces rôles communs, le processus dévoile des caractéristiques singulières qui s'avèrent complémentaires.

Ariane

Pour Ariane, on n'avait « pas de rôle défini », mais plutôt des tâches qui, comme elle l'explique, « venaient naturellement ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018) Selon elle, ses tâches demeuraient « limitées à produire quelque chose en trois semaines », ce qui impliquait d'être interprète, de réfléchir à l'œuvre et de la créer. Elle dit que sa contribution a été « de l'ordre de la mise en marche », comme elle a « tendance à vouloir aller dans le faire » puisqu'elle « aime ça quand ça se concrétise ». (Ibid.) Elle ne cherchait pas à « questionner les idées des autres », comme elle n'« aime pas ça confronter l'monde », puisqu'elle « trouve ça vraiment stressant ». (Ibid.) De plus, cela l'« exaspère » de parler longuement comme elle aime « quand les choses se réalisent rapidement ». (Ibid.) Même si elle ne considérait pas la dramaturgie, elle a stimulé la mise en action de la réflexion.

Nate souligne qu'« elle initiait beaucoup de propositions », « elle a beaucoup de fantasmes, elle est excitée » et elle veut être dans un faire « basé sur l'intuition du

moment ». (Entrevue de Nate, 16 février 2018) Elle ne sait pas toujours pourquoi, mais elle exprime clairement ses idées et ses désirs dans l'instant « et c'est à nous de comme investiguer pourquoi peut-être ça l'intéresse ou comment ça peut servir à la pièce ». (Ibid.) De mon côté, je précise qu'elle a contribué, par sa recherche de plaisir et son enthousiasme contagieux, à faire avancer les idées dans le corps par l'action.

Nate

Dans le cas de Nate, « c'était moins dans la génération des idées » et « plus en raffinant les propositions des autres » qu'il a pris sa place, comme il ne se sentait pas inspiré à « créer des propositions au début » (Ibid.), puisque les idées de départ n'ont pas mijoté en lui suffisamment longtemps.

Ariane a proposé plein de fantasmes et Georges a placé des grosses pistes, ça m'a beaucoup aidé comme d'avoir ces deux rôles-là. Ça m'a mis dans une place où je suis plus à l'aise comme de réfléchir, de faire des commentaires et d'ajuster les idées des autres. (Ibid.)

Il préférerait transformer, ajuster ou travailler à l'intérieur de nos propositions pour trouver son intérêt et les « rendre plus utiles à la pièce ». (Ibid.)

Selon Ariane, « Nate questionne beaucoup » et il est « capable de déceler quand on est juste dans une habitude » (Ibid.) en fonction d'aprioris esthétiques par exemple. (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018) Il pouvait ainsi nous amener à « faire un choix plus *weird*, ou moins habituel » (Ibid.) qui adressait davantage nos enjeux et nos désirs. Cette reconnaissance des habitudes ou des normes pour essayer de les déjouer rejoint son intérêt pour le *queerness* qu'il a introduit dans le processus (voir section 4.2.3).

Si « Nate a moins proposé de matériel » (Ibid.), il a par contre énormément nourri la réflexion. Je le vois personnellement comme un « gardien de l'intention » (Entrevue du chercheur, 2 mars 2018) dans les corps, dans les sections, mais aussi dans les visées de l'œuvre que nous étions en train de créer, ce qui l'a souvent amené à remettre en question nos idées ou nos choix. En poussant la réflexion, il est devenu complémentaire à Ariane qui incitait à la mise en action.

Moi, étudiant-chercheur

De mon côté, j'ai proposé des idées, développé du matériel et abordé la composition de la pièce : ordre des éléments, transitions, espace. Nate constate que j'ai insufflé les grandes pistes au début, dont le travail somatique, qui a été « un gros élément qui a défini la pièce ». (Entrevue avec Nate, 16 février 2018) Il relève également que j'étais une source d'information essentielle par mon « savoir sur le sujet des comédies musicales ». (Ibid.) et que j'ai contribué tout comme lui à raffiner la pièce par mes opinions.

Ariane trouve moins évident de définir mon rôle. Elle m'attribue « l'aspect plus coordination qui était un peu, implicitement, la responsabilité de Georges ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018) Elle me sentait moins libre qu'eux, par mes contraintes de chercheur et porteur du projet, mais constate que je ne dirigeais pas pour autant leurs idées ou leurs façons de voir. Elle me reconnaît « une capacité de matérialisation », « de mettre une idée en matière, de créer d'la matière » (Ibid.) et attribue cette force à mon expérience professionnelle. Elle résume mes tâches à « coordonner », « proposer », « questionner » et « mettre en acte » (Ibid.) en faisant des choix.

Nate relève ma contribution à la réflexion et Ariane celle à la matérialisation ou la mise en action, ce qui est respectivement leur intérêt et apport principal. En plus de ma contribution à ces deux aspects, je devais également assurer un travail de coordination,

comme j'étais le porteur et l'initiateur du projet. J'avais donc une « charge logistique : planification, organisation, horaire ». (Entrevue du chercheur, 2 mars 2018) J'ai pleinement assumé ce rôle de gestion et je n'ai pas cherché à partager cette responsabilité, comme elle m'apparaissait naturelle. Outre cet apport à la création et à la gestion du projet, je devais également assumer le rôle de chercheur, ce qui me plaçait dans une double posture.

Ainsi, chacun a trouvé sa place et contribué au processus par ses forces et ses intérêts. Ariane était spontanée, intuitive, instinctive, enthousiaste et a contribué énormément par ses idées et ses désirs à la mise en action de la réflexion. Nate a remis en question, poussé nos réflexions, creusé nos intérêts, raffiné les propositions, complexifié la matière et décelé nos habitudes pour mieux les assumer ou les déjouer. De mon côté, en plus d'avoir insufflé les prémices de ce projet, j'ai questionné et proposé des idées pour contribuer à la réflexion et à sa mise en action. J'ai également assuré la coordination, comme j'étais l'initiateur et le chercheur pour ce projet de recherche-création.

5.3.2.1 Double posture

En tant que créateur, le processus m'habitait et me préoccupait continuellement, mais le chercheur, avec ses intérêts de recherche, n'était jamais loin et il demeurait difficile de les séparer. Je l'ai d'ailleurs remarqué par nos aspirations communes que nous avons abordées dans la création (désir de communauté, de collectivité, de connectivité, de mise en commun, de partage, de relations *queers* avec soi et les autres) puisqu'ils se confondaient avec mes intérêts de recherche (travail collectif, connexion par la pratique somatique, partage de la paternité de l'œuvre, repenser nos rôles : idéateur, interprète-

dramaturge), mais mon rôle de chercheur m'a amené à les distinguer. J'ai donc observé un processus collectif en danse qui éliminait la figure traditionnelle et autoritaire du chorégraphe pour y relever l'organisation du pouvoir en me basant sur les théories de Foucault. Et dans ce processus, nous avons créé une ébauche chorégraphique qui s'intéressait à repenser notre rapport au système dominant incarné par la comédie musicale, divertissement qui met en scène des valeurs traditionnelles, capitalistes et hétéronormatives. En faisant indirectement de la méthode de travail un sujet de l'œuvre, j'y vois un parallèle avec l'esthétique relationnelle de Bourriaud (*voir* section 1.2.3) qui démontre également une certaine porosité entre mes rôles, puisque mes intérêts de chercheur et de créateur se sont entrelacés.

De plus, cette double posture a parfois complexifié mon abandon à l'expérience du processus, particulièrement pendant la deuxième semaine où un souci de ne pas avoir suffisamment de données m'a entraîné à prendre davantage de notes, ce qui tendait à m'exclure un peu des échanges. Heureusement, ces moments d'insécurité sont survenus rarement puisque j'avais aussi à cœur de contribuer au processus et de m'impliquer au même titre que mes collaborateurs dans la création.

Pour y parvenir, des stratégies sont apparues et m'ont aidé à rester engagé dans le processus. C'est le cas du « Lien » qui m'a permis d'avoir une grande écoute de mes collaborateurs et de me détacher du rôle de porteur de projet. De plus, pour donner la chance à mes cocréateurs de s'approprier le processus, j'ai d'abord opté pour une posture d'écoute, particulièrement dans la première semaine. J'avais une longueur d'avance quant à mes réflexions sur le thème et je trouvais important de les laisser s'exprimer d'abord sans trop les influencer. J'avais un réel désir de collaboration et c'est pourquoi j'ai voulu que l'on porte une attention particulière à la dramaturgie pour la voir comme une responsabilité partagée. C'est ce qui m'a amené à avancer la notion

d'interprète-dramaturge, mais sans tenter de la définir, pour la voir comme un concept ouvert (*voir* section 5.1.5.1).

Si cela a permis à Nate de réaliser que c'est un rôle qu'il endossait fréquemment dans ses projets de recherche avec d'autres chorégraphes, pour Ariane, cela a révélé son approche intuitive de la dramaturgie, puisqu'elle se conçoit davantage comme une interprète et une créatrice qui agit avec intuition dans l'action sans porter une attention particulière à cet aspect qu'elle trouve difficile à contrôler. Quoiqu'il en soit, nous avons tous été des idéateurs et des performeurs qui ont contribué aux réflexions, aux choix et aux idées avec une perspective interne de l'œuvre et de son processus. Cependant, nous n'avons pas nécessairement tous joué le même rôle dans le développement de la dramaturgie. Ainsi, malgré l'aspect collectif et collaboratif de notre processus, il serait plus juste de parler d'équité que d'égalité.

5.3.3 Égalité/équité

L'égalité consiste à « ne pas présenter de différence » de qualité, de valeur, de droit « en accordant la même chose à plusieurs personnes »⁹ et l'équité est de l'ordre de l'« appréciation juste » et du « respect absolu de ce qui est dû à chacun »¹⁰. Comme on le voit dans nos apports singuliers, il y a une différence marquée entre nos contributions respectives et, par la mise en valeur de nos singularités, nous sommes davantage dans une appréciation juste de chaque individu, de leur force et de leur contribution.

⁹ Extrait de la définition d'**Égalité** tiré du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* consulté au <https://www.cnrtl.fr/definition/egalite> le 3 mai 2018

¹⁰ Extrait de la définition d'**Équité** tiré du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* consulté au <https://www.cnrtl.fr/definition/equite> le 3 mai 2018

Ces notions d'égalité et d'équité sont ressorties lors de l'entrevue avec Nate. Il soulève « qu'on avait tous (sic) la même idée que ça devrait pas être une utopie ou tout le monde fait exactement la même chose ». (16 février 2018) Même si nos rôles étaient différents, il voit une équité par notre apport et nos pouvoirs à peu près semblables. « Donc on est aussi impliqué que les autres dans la pièce, mais nos forces sont différentes, et ça aussi c'est une force. » (Ibid.)

J'abonde dans son sens puisque chacun a pris un rôle prédominant, créant une certaine inégalité quant à nos apports, mais notre implication est demeurée équitable et complémentaire : Ariane a contribué aux idées et à leur mise en action, Nate à la réflexion et aux intentions, alors que j'ai coordonné le tout en contribuant sur les deux aspects (action et réflexion). Selon moi, « vouloir réellement être égalitaire sur tous les points, ce serait pas plus profitable en fait ». (Entrevue du chercheur, 2 mars 2018, voir ANNEXE N)

L'égalité à tout prix crée une autre forme de cadre autoritaire que je vois, personnellement, plus contraignant puisqu'il faut s'y plier. C'est-à-dire que pour parvenir à une contribution égalitaire, il faudrait se faire un devoir d'assumer des rôles pour lesquels nous ne sommes pas naturellement enclins ou qui ne sont pas dans notre champ de compétences ou d'expertises. Cela irait à l'encontre du principe de base de notre collectif qui consiste à suivre nos intérêts. Il m'apparaît ainsi difficile d'atteindre l'égalité dans un contexte de collaboration ou de travail collectif qui met de l'avant les techniques de soi, soit une subjectivation, une autonomisation et une valorisation de l'individu, puisque je crois que « c'est aussi une bonne chose de reconnaître les forces des autres » (Ibid.), surtout dans une perspective de partage de la paternité.

5.3.4 Coauteur ou cosignataire : paternité de l'œuvre

En m'avançant dans ce processus collectif, je voulais également vérifier si une telle approche entraînerait les collaborateurs à se sentir suffisamment responsables du résultat pour l'endosser et le cosigner.

Pour Ariane, il est évident qu'elle se sent cosignataire comme elle remarque qu'« au moins le tiers des choix » du résultat présenté lui revient. Par contre, « le fait qu'y'a la thématique du *musical* qui vienne de Georges », et par l'importance de cet élément dans la création, elle me voit comme « l'idéateur ». (Entrevue d'Ariane, 16 février 2018) Elle fait aussi une distinction intéressante entre cocréateur et cosignataire. Le cocréateur, qu'elle voit comme un interprète-créateur, « c'est dans le fait de proposer [...], c'est générer du matériel », et le cosignataire « c'est dans les choix qui sont faits à partir de ce matériau ». (Ibid.) Elle dit avoir été « cocréatrice dans pas mal tous les processus [qu'elle a] faits comme interprète » (Ibid.), comme cela implique de créer et faire émerger du matériel. Par contre, elle n'était pas pour autant cosignataire comme elle n'était pas impliquée autant en ce qui concerne les choix, puisqu'il ne revenait pas à elle de décider du sort ou de l'ordre du matériel généré.

Dans sa vision, elle « trouve que Nate est plus cosignataire », comme il était « vraiment investi dans la question des choix, de ce qui reste, de la façon dont les choses se succèdent, et cetera ». (Ibid.) Elle se sent tout de même prête à partager la paternité de l'œuvre « en disant que Georges est quand même l'idéateur », puisque j'ai introduit le thème du *musical* qu'elle-même n'aurait probablement jamais abordé. Cependant, par « la façon dont ça s'est déployé, [elle] partage la paternité de l'œuvre ». (Ibid.)

Nate précise « que cosignataire ça parle de l'idée d'être auteur », ce qui n'est pas implicite à la cocréation comme il est possible d'« être cocréateur dans un projet de quelqu'un d'autre ». (Entrevue avec Nate, 16 février 2018) Dans ce cas-ci, il se sent coauteur, mais avec des réserves. Lors de son entrevue, lorsqu'on lui demande s'il serait prêt à partager la paternité de l'œuvre, il répond : « peut-être pas tout à fait ». (Ibid.) Ce qui le fait hésiter, c'est que le projet et les idées ont été initiés par moi, mais également parce qu'il n'a pas proposé ses propres idées et fantasmes pour la pièce. Il sent qu'il a plus travaillé à développer celles des autres et que sa contribution s'arrête là pour le moment. Éventuellement, si le projet se poursuit vers « une vraie pièce », il serait prêt à cosigner l'œuvre. Pour Nate, cosigner l'œuvre sous-tend aussi un parachèvement de l'œuvre que nous n'avons pas pu atteindre dans les délais impartis.

Il fait d'ailleurs une distinction en précisant qu'il est auteur de la pièce autant qu'Ariane et moi, puisque, sans les autres, nous ne serions pas arrivés à ce résultat, mais qu'il n'est pas auteur du projet, comme « les idées écrites autour de la naissance de ce projet et les raisons d'être » (Ibid.) proviennent de moi. Il ajoute : « j'suis auteur, mais moins auteur que je suis pour mes propres pièces [...], mais c'est juste parce que j'le partage avec deux autres, que ça me semble un peu moins. » (Ibid.)

Autant pour Ariane que Nate, la réponse semble claire pour ce qui est d'être cocréateur et coauteur de la pièce, mais la cosignature les fait douter, comme ils reconnaissent mon apport comme initiateur du projet et qu'ils ne peuvent s'approprier cette part importante. Ainsi, bien qu'il y ait eu une forme d'équité dans le travail de création de notre ébauche chorégraphique, le fait d'être le porteur et l'auteur du projet, comme le précise Nate, me donne une plus grande part de responsabilité quant à la paternité de l'œuvre et à sa signature. Je conserve donc une certaine autorité sur le projet, même si je suis prêt à partager entièrement sa paternité et à cosigner l'œuvre avec eux.

Au regard de nos perceptions dans le cadre de ce projet, j'en déduis que le cocréateur serait en quelque sorte un interprète-créateur par ses propositions qui contribuent à l'œuvre, mais qui sont soumises aux choix du chorégraphe ou d'une autorité supérieure. Le coauteur est un créateur qui participe également à la composition de l'œuvre, mais dont les choix sont valorisés, écoutés, approuvés et soutenus au même titre que ceux de l'initiateur et des autres collaborateurs, comme dans le cas d'un interprète-dramaturge. Dans le cas de la cosignature, c'est plus complexe comme il semble y avoir une distinction entre le projet et l'œuvre qui en résulte. Ainsi, pour cosigner un projet, il faudrait que celui-ci soit initié par plusieurs personnes qui en ont fait l'idéation conjointement dès le départ. Dans notre cas, nous sommes plutôt des cosignataires de l'œuvre, comme nous en sommes les coauteurs et que nous en partageons sa paternité, mais je demeure le signataire du projet artistique, en plus de l'être pour le projet de recherche, puisque j'en suis le porteur et l'initiateur. On pourrait ainsi dire : Le Lien, un projet de Georges-Nicolas Tremblay créé et interprété par Ariane Boulet, Georges-Nicolas Tremblay et Nate Yaffe.

5.4 Récapitulatif

Notre processus collectif s'est déroulé avec fluidité, laissant émerger naturellement ce qui semblait essentiel pour achever notre création : les mouveurs de créations (intérêts), les outils processuels, les approches décisionnelles et nos rôles respectifs. Chacun de nous s'est impliqué activement et équitablement dans le développement de notre ébauche chorégraphique que je déclinerais en trois phases distinctes : idéation, élaboration et structuration (*voir* section 4.5).

5.4.1 Trois phases

La première, c'est l'idéation, soit la mise en place de nos idées, nos désirs et nos aspirations pour amorcer le processus et établir notre mode de fonctionnement. Cela s'est déployé dans la première semaine qui était débordante de propositions et d'échanges inspirants, ce qui a permis de partager nos intérêts et de cibler nos objectifs communs pour notre création. Cette phase s'est déroulée dans le calme et nous y avons construit les bases de nos idées, autant dans la réflexion que dans l'action.

La seconde, c'est l'élaboration et elle concerne plutôt le travail de la matière et des intentions en lien avec nos intérêts. Dans cette phase, nous nous sommes interrogés et avons approfondi nos idées pour continuer de les développer et les étoffer, tout en essayant différentes façons de les agencer. Si la première semaine s'est déroulée dans l'instinct, l'intuition et la spontanéité, le mode réflexif et analytique s'impose pendant cette deuxième semaine. Nous cherchions à lier nos aspirations aux éléments créés, ce qui a influencé nos choix. Le calme s'est transformé en un enthousiasme face à ce qui commençait à émerger, particulièrement dans notre réflexion qui est devenue de plus en plus profonde et engagée.

La dernière étape consiste en la structuration, soit la mise en forme de notre ébauche chorégraphique avec toutes nos considérations dramaturgiques. Cette troisième semaine était plus tendue et le degré de stress a augmenté. Il y avait plus d'opinions divergentes, de négociations, et, comme le temps était compté, un sentiment d'urgence est apparu. De plus, les commentaires de nos invités ont ébranlé nos perceptions et nous ont révélé tout le travail qui devait être accompli pour clarifier nos intentions dans un court laps de temps. La veille de la présentation, je me suis alors permis de prendre plus de contrôle pour des raisons d'efficacité, ce qu'Ariane a apprécié. Elle évoque

même un juste retour du balancier : « à d'autres moments, c'est beaucoup Nate et moi qui prenions ce *lead* de proposer ». (Journal d'Ariane, 31 janvier 2018)

Ces trois étapes du processus, l'idéation, l'élaboration et la structuration apparaissent assez clairement dans les résultats, ce qui n'est pas le cas pour certains éléments qui restent plutôt en sous-texte, ou même complètement absents des données empiriques.

5.4.2 Angles morts

Quelques aspects de notre processus sont plus difficilement explicables comme ils ne sont pas détaillés dans les données, même s'ils sont parfois nommés. Ce sont en quelque sorte les angles morts.

Le premier que je me dois de relever concerne notre complicité. Comme nous nous connaissons bien, nous partageons déjà des préoccupations et des intérêts communs. Nous avons également un grand respect et une affection les uns pour les autres. Ces éléments, bien qu'ils ne soient jamais mentionnés, ont nettement facilité notre dynamique de travail, notre façon de communiquer, de s'écouter, de se comprendre et de faire des choix. Cette complicité a créé un véritable maillage relationnel qui est devenu essentiel pour parvenir à un achèvement efficace dans un temps excessivement court. Il y a donc de fortes chances que les résultats auraient été différents avec des gens moins familiers les uns avec les autres.

Le second concerne la communication et le pouvoir des mots. Bien que je réalise l'impact du langage et sa résonance dans les corps, tant au point de vue physique que psychologique, je n'ai pas analysé cet enjeu important des relations et du pouvoir. Ce

que j'en retiens tout de même, c'est que la précision du vocabulaire prend une importance capitale pour notre compréhension et pour unifier nos visions. Je réalise aussi que nos perceptions différentes peuvent créer un flou sur l'emploi d'un terme, comme dans le cas de « dramaturgie », notion pour laquelle nous n'avons pas la même compréhension.

Le dernier élément que j'aimerais soulever, c'est la distance entre le processus autoréflexif et celui qui est commun et partagé lors de nos discussions. Cet écart est particulièrement évident chez Ariane. Elle a noté de nombreuses idées chorégraphiques, des réflexions, des questionnements et des doutes sur ce que nous étions en train de créer dans son journal de bord, mais elle ne les partageait pas nécessairement lors des répétitions. L'analyse m'a permis de constater que sa réflexion sur la pièce semble plus poussée dans ses notes qu'elle ne l'a exprimé en studio, possiblement pour maximiser le temps de mise en action. Nate, de son côté, a été plutôt descriptif du processus dans ses notes. Je n'ai donc pas autant accès au fond de sa pensée comme chez Ariane et j'ai eu moins de surprises à la lecture de son journal, comme il fait directement écho à ce qui survenait ou à ce qu'il partageait en studio. Par exemple, si les soucis d'Ariane sur le résultat sont clairs et nombreux au fil du processus, ceux de Nate sont peu exprimés. Il y a donc des éléments de leurs perceptions respectives auxquels je n'ai pas accès, ce qui complexifie la perception générale comme je n'ai parfois qu'un seul point de vue.

5.4.3 Perceptions post-processus

Le processus fut court et rapide et il serait difficile d'évaluer notre collaboration simplement par l'ébauche chorégraphique présentée, comme celle-ci n'a pas trouvé son

plein aboutissement. Elle demeure tout de même révélatrice de notre approche collective puisqu'elle résulte d'une mise en commun de nos intérêts et de la somme de nos apports respectifs. Elle reflète également notre dynamique de travail par notre complicité, notre écoute et notre interdépendance essentielles au résultat. J'ignore si cela est réellement perceptible de l'extérieur, puisque j'ai écarté de ma recherche la réception du résultat, mais je trouvais important d'imposer un objectif pour stimuler le processus créatif collaboratif. Malgré ce résultat embryonnaire, je crois que notre expérience nous a donné l'occasion de développer une nouvelle perspective quant au travail collectif.

Dans ses notes, Ariane use à plusieurs reprises de métaphores nautiques, parlant du processus qui coule de source, comme dans une rivière, et du collectif ou du groupe comme un bateau qui vogue vers une destination malgré nous. Cette métaphore du bateau est particulièrement intéressante, puisqu'elle conçoit le collectif comme une chose extérieure à elle, sur lequel elle se laisse porter. Elle dit même : « c'est surprenant comme on trouve des réponses, des pistes, en restant connectés au bateau. Il avance tout seul si on s'y accroche. » (16 janvier 2018, voir ANNEXE I) Lors de l'entrevue, qui a lieu deux semaines après la présentation, elle compare cette fois le processus à une volée d'oiseaux en V dans laquelle chacun se relaye continuellement à la tête de la formation. Ainsi, on pourrait déduire que le navire avait trois capitaines qui s'alternaient à la barre, mais sans savoir précisément la destination.

De mon côté, pendant le processus, j'ai remarqué, un peu comme Ariane, que « malgré moi, malgré nous, des structures se dessinent, les choses se précisent ». (Journal du chercheur, 16 janvier 2018) Nous avançons et des décisions surviennent, même sans connaître la destination ou la finalité. Dans mon cas, je compare notre processus à un *fidget spinner*, ou *hand spinner*, qui est « une sorte de toupie plate conçue pour tourner

sur son axe avec un effort minime »¹¹. C'est également l'image que j'ai choisie pour l'invitation à notre présentation. Ces trois bras aux couleurs différentes qui se rejoignent en un point central autour duquel ils tournent illustrent bien ce processus pour moi. Le centre est ce collectif que forme l'union des trois têtes et nous sommes tous également en mouvement autour de cette idée centrale que nous formons ensemble.

Nate reprend également cette image en parlant « de trois points qui tournent en rond et gagnent en *momentum* ». (Entrevue avec Nate, 16 février 2018) Selon lui, il « y avait un *momentum* indéniable entre nous, c'était comme une tornade ». (Ibid.) Il parle de ce mouvement circulaire qui s'est mis en branle comme une force qui a provoqué le partage et la rencontre des idées artistiques. Ces dernières se sont emballées et emportées pour créer cette tornade.

Nos perceptions dévoilent un mouvement qui s'est activé doucement à l'amorce de notre processus collectif et qui semble avoir gagné en force et en assurance. Bien que l'on se connaisse très bien, le nouveau rapport créé par cette rencontre artistique particulière a révélé une force créatrice collective insoupçonnée. Cet emballement progressif est à l'image de la dramaturgie de processus qui est circonstancielle et qui s'articule à travers la pratique puisque la finalité n'est pas connue en amont. (*voir* section 1.2.1)

Il y avait une souplesse face au processus lui-même pour laisser émerger notre mode de fonctionnement qui n'était pas prédéterminé en amont, mais qui s'est construit en misant sur le « matériel humain » (Van Kerkhoven, 1997, p.20), soit mes

¹¹ Extrait de la définition de **Hand spinner** tiré du *Wikipédia* consulté au https://fr.wikipedia.org/wiki/Hand_spinner le 27 août 2017.

collaborateurs et moi avec nos singularités, nos personnalités et nos intérêts, comme s'ils devenaient le fondement de notre processus. Il s'est donc créé une certaine pensée collective, au même titre que la « pensée dramaturgique » (*voir* section 1.2.1), qui est devenu une responsabilité partagée par tous les collaborateurs.

De plus, il m'apparaît désormais évident que la dramaturgie n'est pas un mouveur de création comme je l'avais imaginé initialement (*voir* sections 1.3 et 1.4). Cette révélation, qui me paraît maintenant simple et évidente, ne fait que clarifier ma vision de la dramaturgie en l'ancrant dans une expérience de recherche concrète. Je la vois donc plutôt comme le mouvement à l'intérieur du processus engendré par nos décisions qui naissent de nos intérêts, les véritables mouveurs de notre création. Ce mouvement dramaturgique s'est agité lentement par l'étincelle de départ de l'initiateur (idées, prémices, paramètres), puis s'est activé par le choix des interprètes avec leur auto-dramaturgie (*voir* section 1.2.3) et s'est accéléré avec le partage de nos intérêts d'où émergent les idées, désirs, aspirations qui entrent en jeu dans le processus pour nous garder motivés et impliqués dans une démarche de sens satisfaisante pour soi. Si l'amorce d'une création peut évoquer le bateau et son équipage quittant doucement le port vers des horizons inconnus, le cœur du processus est la traversée imprévisible de l'océan avec ses moments houleux et ses accalmies. Pour mener ce vaisseau à travers ces agitations d'idées et éviter la dérive ou l'échouement, nous avons dû, chacun à notre façon, prendre la barre pour imposer nos directions et influencer sa destination.

5.4.3.1 Constats : ma vision actuelle de la dramaturgie

Avant de conclure, j'ai cru bon de résumer mes constats en expliquant ma compréhension de la dramaturgie processuelle et collective au regard de cette

expérience. Pour faire ce récapitulatif, j'expliquerai le schéma que j'ai réalisé et qui illustre où en est ma conception à l'heure actuelle (*voir* APPENDICE A). Pour des raisons esthétiques, mais également pour faciliter et dynamiser sa lecture, j'ai utilisé la courbe pour mettre en relief les connexions que je conçois plus subjectives en contraste avec la ligne angulaire pour celles plus objectives. J'ai aussi utilisé la ligne pour ce que je conçois comme des connexions implicites et les flèches pour des liens directionnels qui ne le sont pas systématiquement.

J'ai commencé ce schéma par le matériel humain, « fondement de la création » (Kerkhoven, 1997) qui est à la fois objet et sujet. Si je prends ce point de départ, c'est que nous sommes la source des intérêts qui entrent en jeu dans le mouvement dramaturgique (*voir* section 5.1.1), soit nos désirs et nos aspirations (*voir* section 5.1.1.1) qui vont contribuer à nos motivations (*voir* sections 5.1.1.2 et 5.1.1.3) et à nos démarches de sens (*voir* section 5.1.1.4) personnelles et communes. Ces intérêts sont devenus les véritables moteurs de création (*voir* section 5.1.1.5) et ont mis en branle le processus dramaturgique que je conçois en trois phases : idéation, élaboration et structuration (*voir* section 5.4.1).

L'idéation est faite d'intuition et de spontanéité. C'est là que se met en place notre mode de fonctionnement, soit nos outils processuels (*voir* section 4.3) qui vont aider à développer notre réflexion (*voir* section 4.3.4), à lui donner corps, et à orienter nos approches décisionnelles (*voir* section 4.4), comme l'ont fait nos règles de départ en nous responsabilisant quant à notre intérêt envers le processus et son résultat (*voir* section 4.2.2). L'élaboration est un peu plus réflexive et analytique puisque nous tentons de créer la matière qui résonne avec nos intérêts. C'est alors qu'apparaît cette boucle d'incorporation dans laquelle la réflexion informe l'action et vice versa (*voir* section 4.3.4.1). Cette incorporation est également une démarche de sens personnelle et commune ainsi qu'un raffinement de notre interprétation (*voir* section 5.1.2.3), que

nous conceptualiserons entre autres comme une courbe énergétique (*voir* section 5.1.2.4). Elle se poursuit dans la troisième et dernière phase : la structuration (*voir* section 5.1.2.5). À cette étape, il s'agit de mettre en relation la matière élaborée pour l'ordonner et créer une composition autonome qui répond à nos intérêts respectifs et collectifs (*voir* section 5.1.1.4).

Cette composition est faite de relations, entre la matière et entre les interprètes, en plus d'être formée et informée par celles au sein du processus. Je vois ces relations comme des systèmes de pouvoir (*voir* section 5.2) qui se révèle dans la dynamique relationnelle et dans l'entente plus ou moins tacite qui constitue l'œuvre. Ce sont ces systèmes que j'ai regardés sous l'angle de la discipline de Foucault, soit ce rapport de docilité/utilité auquel la danse n'échappe pas (*voir* section 2.2).

En constatant que les techniques de domination, avec ces quatre caractères (cellulaire, organique, génétique, combinatoire), semblent plus inhérentes à la discipline de la danse, puisqu'elle est faite d'habitudes acquises qui sont bien intégrées et peu remises en question, je m'y suis moins attardé (*voir* section 5.2.1). J'ai plutôt porté mon attention sur les techniques de soi qui visent la subjectivation (*voir* section 2.2.2). Celles-ci ont été favorisées d'emblée par l'apparition d'un autre système de pouvoir, soit nos règles de départ (*voir* section 4.2.2) qui, en incitant à mettre de l'avant nos intérêts, rejoignent ses principes fondamentaux : « connais-toi toi-même » et « prends soin de toi-même » (*voir* section 2.2.2). Pour tendre vers une herméneutique de soi et une autonomisation, ces techniques se sont aussi incarnées dans la pratique du « Lien » (*voir* section 5.2.2.1), qui semble avoir eu un impact favorable sur l'aspect corporel et relationnel, ainsi que dans l'exploration d'un rôle nouveau, celui d'interprète-dramaturge (*voir* section 5.1.2.1).

Ces techniques de soi, combinées à celles de domination, ont rendu possible la gouvernementalité (*voir* section 5.2.3), ce qui m'apparaît essentiel pour se responsabiliser dans une pratique collective. C'est ainsi, je crois, que nous sommes parvenus à un partage du pouvoir (*voir* section 5.3) et de la paternité de l'œuvre (*voir* section 5.3.4). Je sens donc qu'il y a eu une équité au sein de notre processus (*voir* section 5.3.3) par la mise en valeur de nos individualités et la reconnaissance de nos forces respectives ainsi que de nos apports singuliers à la création (*voir* section 5.3.2).

Pour partager le pouvoir, il faudrait donc mettre de l'avant la subjectivation des participants au processus pour encourager leur autonomisation et leur implication en considérant leurs intérêts. À l'instar de ce que dit Marianne Van Kerkhoven, le « matériel humain » est le « fondement de la création ». (1997, p.20) Dans son cas, elle fait référence aux « performers » avec leur personnalité, mais, personnellement, je crois que tous les collaborateurs impliqués dans l'élaboration d'une œuvre forment la fondation de la dramaturgie, puisqu'elle est partiellement le reflet des intérêts de chacun. Ainsi, selon moi, la dramaturgie n'est ni l'amorce ni le mouveur de création. Elle ne débute pas avec la page blanche, mais avec l'idée première de celui ou de ceux qui initient le projet, fruit d'un désir, d'une aspiration, d'une motivation, d'une démarche de sens ou d'une quête de satisfaction, bref, d'un intérêt, première étincelle du processus dramaturgique. On pourrait donc affirmer qu'avant d'arriver en studio, lorsque l'idée d'un collectif sans chorégraphe sur des prémices inspirées de la comédie musicale avec deux interprètes-créateurs de mon choix a germé, la dramaturgie était déjà en mouvement.

CONCLUSION

En débutant à la maîtrise, j'étais intéressé par le travail de collaboration et sur les façons de redonner plus de crédit à l'interprète-créateur pour son apport à la création. En résistance à la figure autoritaire du chorégraphe qui est souvent l'unique signataire de l'œuvre, j'ai opté pour un rôle d'initiateur pour observer la notion de dramaturgie en danse. C'est en cherchant à mieux comprendre cette notion que mes lectures m'ont amené à la voir comme un processus et une responsabilité partagée portée par tous les collaborateurs qui participent à son élaboration. J'ai donc voulu la considérer comme telle dans une création collective. J'aspirais ainsi à favoriser une responsabilisation envers le résultat et redonner plus de pouvoir à tous les participants au processus.

Parallèlement au développement de ce projet, je découvrais les théories de Michel Foucault sur le pouvoir et la discipline. J'ai commencé à tracer des parallèles avec les techniques de la discipline, ce qui m'a fait entrevoir progressivement la dramaturgie comme un système de contrôle auquel le danseur consent consciemment ou non pour donner corps à l'œuvre. Ce système, qui m'apparaissait implicite à la création en danse, est l'une des raisons pour lesquelles j'en suis venu à parler d'entente tacite entre chorégraphe et interprètes. Tacite puisque, selon mon expérience, elle est plus souvent sous-entendue ou attendue comme prérequis à la profession qu'explicitée. Il en résulte souvent un jeu de dits et non-dits qui peut complexifier les relations au sein du processus. Cet aspect relationnel m'a particulièrement interpellé parce que, selon Nicolas Bourriaud, ce sont les « relations entre les gens et le monde, à travers des objets esthétiques, qu'il (l'artiste) produit en premier » (1998, p.45) et pour Foucault, « le pouvoir, c'est essentiellement des relations ». (1994, p.750) Ainsi, en creusant la

dramaturgie, j'en suis venu à m'intéresser aux relations à l'intérieur du processus et de l'œuvre puisque j'étais curieux d'observer comment ce système de pouvoir qui forme et informe le résultat allait se mettre en place dans un travail collectif.

Pour établir les bases de ma recherche et stimuler le processus créatif, j'ai proposé quelques contraintes de départ : explorer la notion de dramaturgie et d'interprète-dramaturge dans une approche collective de création d'une œuvre avec pour seules prémices les trois éléments inspirés des comédies musicales. Cette amorce semble avoir stimulé mes deux collaborateurs et a donné lieu à plusieurs échanges qui ont nourri l'avancement du processus par la mise en valeur de nos intérêts.

La notion d'intérêt est d'ailleurs, pour moi, un élément marquant de ce projet. La place considérable qu'elle a prise dans notre processus m'a entraîné à vouloir la définir au regard de notre expérience pour mieux la comprendre. C'est ainsi que j'ai réalisé l'influence de nos intérêts sur notre motivation et notre implication dans l'élaboration de l'œuvre et surtout son impact sur le développement de la dramaturgie. Cette révélation, issue de l'analyse des résultats, me fait désormais envisager l'intérêt comme un véritable mouveur de création et comme un des fondements de la pensée dramaturgique qui traverse le processus.

En misant sur nos intérêts respectifs et communs, nous sommes parvenus à établir un véritable partage des pouvoirs. Ce partage se manifeste de plusieurs façons : dans nos règles de départ qui ont mis nos intérêts de l'avant (*voir* section 4.2.2), dans notre mode de fonctionnement avec nos outils processuels (*voir* section 4.3) et dans nos approches décisionnelles (*voir* section 4.4). Ces éléments relevés dans les résultats révèlent l'organisation de notre processus pour parvenir à développer la création en partageant le pouvoir. Cette dynamique de travail a favorisé la subjectivation et l'autonomisation (techniques de soi), ainsi que l'autorégulation (gouvernementalité), ce qui a permis à

chacun de s'impliquer activement et équitablement dans le développement de l'ébauche chorégraphique.

Si je parle d'ébauche, c'est que nous sommes conscients que la présentation n'était qu'une étape de création, mais cet aboutissement était essentiel pour donner une visée au processus dramaturgique à observer. Il faut se rappeler que seulement cinquante heures ont été allouées à ce processus et dans ce temps très court nous sommes parvenus à produire une ébauche structurée de près de trente minutes avec son début, son développement et sa fin. Plusieurs facteurs ont contribué à cette efficacité, dont notre complicité. Malgré celle-ci, je réalise qu'il n'a pas été si simple de travailler collectivement à l'élaboration d'une œuvre. J'aurais même tendance à croire que ce fut plus complexe et surtout plus long, il suffit de penser à notre processus réflexif collectif. Ce dernier semble tout de même avoir été facilité par la capacité de mes collaborateurs à exprimer clairement leurs points de vue et leurs intérêts, ainsi que par leurs aptitudes réflexives et leur regard critique et analytique qui ont permis de progresser rapidement dans l'élaboration de la création. Les participants ont donc eu une grande incidence sur l'efficacité de notre travail collectif.

À travers mes constats sur notre approche collective, je crois avoir relevé des pistes intéressantes qui mériteraient d'être approfondies et explorées à nouveau dans le futur, ou du moins considérées, telles que : établir des objectifs communs (contraintes, règles, visées), partir de ses intérêts (désirs personnels), les partager et identifier les communs (aspirations communes), rester ouvert et curieux (approche positive et constructive), instaurer une pratique collective (comme celle du « Lien » par exemple). Ces éléments semblent avoir eu un impact positif sur notre expérience et m'ont fait réaliser que si les techniques de domination semblent inhérentes à la discipline de la danse et qu'elles sont apparues majoritairement inconsciemment comme des acquis sans les remettre en cause, ce n'est pas le cas des techniques de soi. Ces dernières doivent être implantées

et cultivées pour parvenir à un partage du pouvoir et tendre vers la gouvernementalité. En fait, j'ai désormais la ferme impression que les techniques de soi sont toujours au regard des techniques de domination, comme un acte de résistance aux diktats, aux règles, aux valeurs et aux conventions normalisés pour s'affirmer à travers ces systèmes de pouvoir. Je les conçois comme un engagement envers soi pour se situer au sein de l'ordre établi.

Ces constats phénoménologiques sont devenus possibles grâce aux données collectées dans nos journaux de bord, nos entrevues et nos vidéos. Nos journaux de bord ont contribué à rendre compte de l'évolution de notre processus, de nos idées, de nos perspectives et de nos enjeux au quotidien pour en avoir une meilleure compréhension. Nos entrevues ont permis un retour constructif et instructif sur l'expérience en plus de me donner accès à nos perceptions respectives sur différentes notions, telles que la dramaturgie ou le partage de la paternité. Nos vidéos m'ont donné l'occasion d'observer ou de confirmer plusieurs éléments importants tels que l'évolution du « Lien » dans nos corps, l'apparition du « Chœur », la progression de notre structure, ainsi que certaines de nos approches décisionnelles, dont celle par contamination. L'analyse de ces données m'a pris un temps considérable pour parvenir à une véritable triangulation. Elle m'a permis de mettre en relief l'organisation et le partage de notre processus dramaturgique collectif, ainsi que de préciser la notion d'intérêt, mouveur de création et fondement de notre processus dramaturgique, qui a conduit à la cocréation de notre ébauche.

Si nous avons cocréé l'ébauche, je demeure tout de même le signataire du projet. En étant l'initiateur et le porteur, les participants considèrent que j'en conserve la paternité. Ils mentionnent tout de même s'être sentis suffisamment impliqués pour se réclamer coauteur de notre création. Mais pour parvenir à un réel partage, il aurait fallu élaborer conjointement le projet pour en développer les prémices ensemble avant même d'entrer

en studio. Malgré tout, je crois que nous avons réussi à créer une entente explicite puisque nous l'avons mise en place collectivement. Nous étions conscients du système auquel nous nous sommes soumis et, par le fait même, plus consentants, ce qui est la base même de la gouvernementalité (*voir* section 2.3).

En somme, je réalise que la recherche m'a permis d'accomplir davantage que je ne le souhaitais au départ. J'y ai identifié les processus en action pour organiser et partager le pouvoir dans un contexte d'élaboration collective, défini les rôles d'initiateur et d'interprète-dramaturge, relevé leurs liens entre eux et leur apport à la dramaturgie processuelle. En se faisant, j'ai conscientisé l'inhérence des techniques de domination, le potentiel des techniques de soi et, surtout, j'ai découvert l'importance de la notion d'intérêt que j'ai mieux cerné au regard de notre expérience. C'est ce qui m'a amené à identifier l'intérêt comme le mouveur de création et le fondement de la dramaturgie. Je retire donc une connaissance plus grande quant à mes intérêts de recherche tout en répondant à la fois à mes objectifs et à ma question de recherche : comment s'organise et se partage l'élaboration de l'œuvre chorégraphique à travers un processus dramaturgique mis en mouvement collectivement?

En résultante, ce mémoire propose une perspective sur l'élaboration processuelle de la dramaturgie dans un contexte de création collective qui peut éclairer ou du moins inspirer ceux qui s'intéressent à l'un ou l'autre de ces éléments. Mes résultats présentent des pistes sur l'organisation et le partage du processus d'élaboration d'une œuvre qui pourraient interpeler ceux qui enseignent ou qui s'intéressent à la création, qu'elle soit collective ou non. En effet, la création en arts vivants étant majoritairement un travail de collaboration, et donc de relations, ce mémoire peut concerner tous ceux qui participent à la composition d'une œuvre : chorégraphes, interprètes, dramaturges ou tous autres collaborateurs impliqués. Cet aspect relationnel inévitable mériterait, selon moi, d'être fouillé davantage puisque je crois encore à la corrélation entre les

rapports au sein du processus et ceux qui apparaissent dans l'œuvre. Je n'ai malheureusement pas approfondi cette théorie puisque je n'ai pas analysé l'ébauche résultante, mais j'espère que ma vision de la dramaturgie processuelle collective ouvrira les lecteurs à une meilleure conscientisation des dynamiques relationnelles et à leurs impacts possibles sur l'œuvre.

Je terminerais en disant qu'à la suite de cette expérience, il m'apparaît désormais impossible d'aborder mon travail de la même façon. En plus de cet aspect relationnel, je ne pourrai plus négliger cette notion fondamentale qu'est l'intérêt, autant comme interprète, conseiller artistique, dramaturge ou enseignant. Je crois qu'il est primordial de reconnaître ses intérêts et de les poursuivre dans nos projets artistiques, en créant des œuvres qui sont intéressantes pour soi, en travaillant pour des créateurs que l'on trouve intéressants ou qui abordent des sujets qui le sont pour nous, en engageant des collaborateurs qui nous intéressent et qui s'intéressent à notre travail. Cependant, il n'est pas toujours facile de choisir dans ce métier et nous sommes parfois contraints aux offres disponibles. Il faut alors nourrir sa curiosité et son ouverture pour conserver sa motivation et trouver son intérêt envers des projets qui en auraient moins en apparence. Si je continue de pratiquer avec passion cet art, c'est que je tente continuellement de cultiver cette curiosité pour y trouver une satisfaction personnelle qui m'apparaît essentielle. Ainsi, mes préoccupations envers la dramaturgie, qui existait en amont de la maîtrise, seront toujours présentes, mais avec une perspective à la fois plus large par tout ce qu'elle englobe et, plus spécifiquement, par cette notion d'intérêt que je vois désormais comme l'impulsion ou le battement d'ailes qui peut provoquer cette tornade qu'est la dramaturgie de processus.

ANNEXE A

BIOGRAPHIES DES PARTICIPANTS

Ariane Boulet

Diplômée du baccalauréat en danse de l'Université du Québec à Montréal en 2009, Ariane Boulet agit depuis lors à titre d'interprète pour plus d'une douzaine de créateurs. Dans une quête de ce que l'œuvre a à offrir à l'autre, elle termine en 2014 une maîtrise en danse où elle s'intéresse à la création en milieu de santé. Cette expérience a lancé les questionnements qui la suivront par la suite : l'importance de la foi, du doute, de la rencontre, du paysage ; à la découverte d'un corps tant singulier que collectif. Cofondatrice de la compagnie Je suis Julio, elle a généré depuis 2010 une douzaine d'œuvres scéniques, filmiques et in situ, comme interprète, créatrice et cocréatrice. En 2018, elle s'investit essentiellement dans le travail d'Hélène Langevin (Bouge de là), d'Aurélié Pedron, ainsi que dans son projet en CHSLD : *Mouvement de passage*, dont elle travaille actuellement à développer une pièce scénique s'en inspirant.

Nate Yaffe

Nate Yaffe est un artiste expérimental en danse, théâtre et vidéo dont la pratique cherche à « décorriger » le corps autocensuré. Son court métrage de vidéo-danse *the johnsons 00:11:56*, qui examine la vie privée et notre culture de surveillance, a été présenté dans le festival Cinedans à Amsterdam ainsi que dans différents festivals à travers le Canada. L'installation vidéo dérivée du film a été présentée à Montréal à la Fonderie Darling, au Eastern Bloc et au Monument-National. Ses créations *Terriens* (2019), *Dunno wat u kno* (2017) et *The_Johnsons* (2014) ont été présentés à Tangente et se situent à l'intersection du corps sensible et de nos expériences vécues virtuelles. En tant qu'interprète, Nate collabore régulièrement avec les chorégraphes montréalaises Katie Ward, Dorian Nuskind-Oder et Audrée Juteau. Il a également reçu une nomination pour *Outstanding Supporting Actor in a Play* pour le rôle qu'il a créé dans *Occupied Territories* (2015), un rôle qu'il a repris off-Broadway en 2017. Il est également le fondateur et le commissaire de la série de résidences *This is actively built*, qui rassemble des artistes de la communauté queer dans un espace partagé pour la collaboration et la discussion.

ANNEXE B

CALENDRIER

Ce calendrier a été élaboré avec les interprètes selon leurs disponibilités. Les répétitions et la présentation publique ont eu lieu dans les locaux du Pavillon de danse de l'UQAM.

Janvier 2018

- 7 : BRUNCH 10h30-12h30 (première rencontre, mise en contexte, questions, présentation du journal de bord, signature de lettre de consentement)
- 8 au 12 : 14h-17h (répétitions : 17,5 heures)
8, 9, 11 et 12 janvier au K-2210, 10 janvier au KS-1210
- 16 au 19 : 13h-17h (répétitions : 16 heures) K-2210
- 22 et 23 : 13h-17h (répétitions : 8 heures) K-2210
- 26 et 31 : 14h-17h (répétitions : 6 heures) K-2210

Février 2018

- 1^{er} février : 16h-18h30 (présentation à 17h30 : 2,5 heures) K-2210

Total des heures de répétitions incluant la présentation : 50h

- 16 février : 12h30-14h Entrevue Ariane (K-4335)
14h30-16h Entrevue Nate (K-4335)

Mars 2018

- 2 mars : 18h-19h30 Entrevue de l'étudiant chercheur (K-3105)

ANNEXE C

JOURNAL DE BORD DES PARTICIPANTS

Les participants ont été invités à écrire des notes personnelles dans leur journal de bord à chaque répétition. Tous les trois jours, ils retranscrivaient dans un document les éléments qu'ils souhaitaient me partager pour me les envoyer ensuite par courriel. Cela avait pour objectif de m'aider à comprendre les enjeux pendant le processus et possiblement effectuer des ajustements en fonction de ceux-ci.

Voici les trois éléments qu'ils leur ont été demandés initialement.

1 — Quelles sont les sensations, les impressions ou les réactions spontanées qui vous ont marqué pendant cette répétition?

Notez-les et expliquez-les sommairement (leur impact, la raison, le contexte)

2 — Exprimez vos questionnements, vos doutes et/ou vos découvertes que cette répétition a fait surgir.

3 — Comment qualifieriez-vous votre expérience aujourd'hui et pourquoi la qualifieriez-vous ainsi?

Un quatrième s'est ajouté en cours de processus pour compléter mes données, plus précisément à partir du 17 janvier 2018.

4 — Comment se négocient les choix selon toi?

ANNEXE D

JOURNAL DE BORD DE L'ÉTUDIANT CHERCHEUR

En tant que chercheur, j'ai également tenu un journal de bord dans lequel je prenais des notes pendant les répétitions ou après chacun d'elle, tout comme l'ont fait les participants avec leur propre journal. Il inclut trois types de notes.

Notes de terrain

Décrire le contexte en précisant la date, l'heure, le lieu, les personnes présentes, les accessoires et costumes utilisés, les tâches exécutées, les interactions particulières observées, bref des notes surtout descriptives.

Notes personnelles

1 — Quelles sont les sensations, les impressions ou les réactions spontanées qui m'ont marqué pendant cette répétition?

Note-les et explique-les sommairement (leur impact, la raison, le contexte)

2 — Exprime les questionnements, les doutes et/ou les découvertes que cette répétition a fait surgir.

3 — Comment qualifierais-je mon expérience aujourd'hui et pourquoi la qualifierais-je ainsi?

4 — Comment se négocient les choix selon toi? (ajouté le 17 janvier 2018)

Notes théoriques

5 — Que révèle l'aller-retour entre la posture de participant au sein du processus et celle de chercheur?

6 — Tente de donner un sens aux données collectées.

7 — Note tes observations, tes intuitions, tes interprétations en lien avec le cadre conceptuel, soit les théories de Foucault, à mesure qu'elles émergent.

ANNEXE E

GUIDE D'ENTREVUE

Ce guide d'entrevue donnait des bases à l'interviewer pour qu'il passe à travers les quatre thèmes importants pour le chercheur, ainsi qu'une question finale qui permettait une ouverture sur la perception générale du processus. Pour l'entrevue de l'étudiant chercheur, la base est restée la même et l'interviewer, après avoir repassé les entrevues des deux participants qui avaient lieu en amont, a sélectionné les thèmes soulevés qui remettaient possiblement en question les aprioris du chercheur et les manières de nommer les choses qui pouvaient devenir éclairantes pour la recherche afin de les intégrer dans l'entretien.

1 — Retour sur l'expérience du processus

Comment décrirais-tu cette approche de création?

Décris-moi ton expérience de cette approche de création.

Est-ce qu'un moment a été marquant en lien avec ce que tu évoques?

En quoi cela t'a-t-il marqué?

Parle-moi de tes défis pendant ce processus.

En quoi cela représentait-il un défi pour toi?

Parle-moi de ton rapport avec la dramaturgie pendant ce processus.

Que retiens-tu de cette expérience?

Vous aviez établi deux règles dès le départ. Quelles étaient ces règles et quel a été ton rapport avec celles-ci?

2 — Travail collectif et choix

Est-ce que des moments ont été marquants pendant les échanges verbaux quant aux choix à faire dont tu te souviens particulièrement?

Peux-tu m'en parler un peu plus?

En quoi l'accent mis sur la dramaturgie dans le processus t'a-t-il influencé?

As-tu ressenti des résistances pendant le processus?

Lesquelles? Pourquoi?

3 — Rôle au sein du processus

Décris-moi ton rôle en tant qu'interprète responsable de la dramaturgie.

Comment as-tu abordé ce rôle pendant le processus?

Est-ce qu'il y a des tâches qui ont été les plus difficiles pour toi?

Pourquoi?

Lesquelles ont été plus faciles pour toi?

Pourquoi?

En quoi ton rôle se distingue-t-il de celui des autres?

Comment vois-tu ta contribution au processus?

Comment vois-tu le rôle des deux autres?

4 — Paternité et signature

Te considères-tu comme un cocréateur du résultat présenté?

Pourquoi?

Serais-tu prêt à partager la paternité et à cosigner l'œuvre?

Pourquoi?

Question finale

Si tu avais une image pour représenter ce processus, quelle serait-elle?

ANNEXE F

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

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

No. de certificat: 2419

Certificat émis le: 05-01-2018

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE 2: communication, science politique et droit, arts) 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:	La dramaturgie comme mouveur de création dans un processus chorégraphique collectif
Nom de l'étudiant:	Georges-Nicolas TREMBLAY
Programme d'études:	Maitrise en danse
Direction de recherche:	Manon LEVAC
Codirection:	Marie BEAULIEU

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.



Mouloud Boukala
Président du CERPE 2 : Facultés de communication, de science politique et droit et des arts
Professeur, École des médias

ANNEXE G

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre de l'étude

La dramaturgie comme mouveur de création dans un processus chorégraphique collectif.

Chercheures responsables**Directeur de recherche**

Manon Levac, Professeure au Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone : (514) 987-3000 poste 3450

Adresse courriel : levac.manon@uqam.ca

Codirecteur de recherche

Marie Beaulieu, Professeure au Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone : (514) 987-3000 poste 7623

Adresse courriel : beaulieu.marie@uqam.ca

Étudiant chercheur

Georges-Nicolas Tremblay

Maitrise en danse (3723), Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone : (514) 402-3404

Adresse courriel : tremblay.georges-nicolas@courrier.uqam.ca

Préambule

Nous vous invitons à collaborer à un projet de recherche qui implique votre engagement comme participant dans un processus de création chorégraphique collectif, dans une présentation publique, suivis d'une entrevue individuelle. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche-crédation, veuillez s'il vous plait prendre le temps de lire et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer, au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Ce projet de recherche-création de nature qualitative s'inscrit dans un paradigme post-positiviste et constructiviste. C'est une po etique qui s'appuie principalement sur une m ethodologie heuristique. Ce projet porte sur l'élaboration de la dramaturgie dans un processus collectif de création chor ographique. En portant attention à l'aspect collectif du processus de création, le chercheur souhaite remettre en question la figure hi erarchique du chor ographe, unique signataire de l'œuvre, en optant plutôt pour un rôle d'initiateur du projet de création. Comme différents auteurs (Van Kerkhoven, 1997, Behrndt, 2010) affirment que la dramaturgie est une responsabilité partagée qui s'élabore collectivement dans le processus avec tous les collaborateurs, c'est sur celle-ci qu'il a décidé de miser pour mettre en mouvement la création collective.

Le but de la recherche sera de comprendre les rôles et l'apport de chaque artiste dans la construction de la dramaturgie pendant une élaboration chor ographique collective.

Les objectifs sont de : 1) Identifier les processus en action dans le contexte de l'élaboration collective ; 2) définir les rôles de chacun dans le contexte de ce processus ; et 3) de comprendre leurs liens.

L'ensemble du projet impliquera deux participants (un[e] autre participant et vous-même) en plus de l'étudiant chercheur qui  ouvrera également à titre d'initiateur et de participant au processus de création. Le projet s' chelonna sur 5 semaines, soit 3 semaines de répétitions, suivies de l'entrevue individuelle semi-dirigée qui sera menée par un collaborateur externe qui ne sera pas impliqué pendant le processus de recherche-création, ce qui favorisera un climat d'ouverture, d'écoute et de confiance. Celle-ci aura lieu 2 semaines après la fin du processus.

ANNEXE H

ENTENTE DE CONFIDENTIALITÉ

Interviewer

Nom, Prénom :

Courriel :

Numéro de téléphone :

Je, soussigné _____, interviewer pour le projet de recherche-création de Georges-Nicolas Tremblay dans le cadre de sa maîtrise en danse à l'UQAM, m'engage par les présentes à maintenir confidentielles les informations décrites ci-après.

Informations confidentielles

Toutes les informations relatives au projet de recherche-création décrit ci-après, qu'il s'agisse d'information orale ou écrite, tel que le guide d'entrevue qui vous sera confié en amont de l'entrevue semi-dirigée et les données collectées lors de celle-ci, soit les réponses des participants.

Projet

Il s'agit de projet intitulé : La dramaturgie comme mouveur de création dans un processus chorégraphique collectif.

Ce projet de recherche-création de nature qualitative s'inscrit dans un paradigme post-positiviste et constructiviste. C'est une poétique qui s'appuie principalement sur une méthodologie heuristique. Ce projet porte sur l'élaboration de la dramaturgie dans un processus collectif de création chorégraphique. En portant attention à l'aspect collectif du processus de création, le chercheur souhaite remettre en question la figure hiérarchique du chorégraphe, unique signataire de l'œuvre, en optant plutôt pour un rôle d'initiateur du projet de création. Comme différents auteurs (Van Kerkhoven, 1997, Behrndt, 2010) affirment que la dramaturgie est une responsabilité partagée qui s'élabore collectivement dans le processus avec tous les collaborateurs, c'est sur celle-ci qu'il a décidé de miser pour mettre en mouvement la création collective.

Le but de la recherche sera de comprendre les rôles et l'apport de chaque artiste dans la construction de la dramaturgie pendant une élaboration chorégraphique collective.

L'entrevue semi-dirigée qui conclura le processus permettra d'avoir la perspective des

participants sur l'ensemble de l'expérience, sur le travail en collectivité et sur la perception de leur rôle au sein du processus.

DISPOSITIONS DE CONFIDENTIALITÉ

Je m'engage à :

1. Garder secrètes toutes les informations confidentielles définies ci-haut.
2. Ne pas photocopier ni faire photocopier lesdites informations confidentielles.
3. Retourner tout document qui me sera confié dans le cadre du présent engagement, sur demande du responsable du projet ou de l'Université du Québec à Montréal.

LIMITE DE L'ENGAGEMENT

Nonobstant les dispositions qui précèdent, les obligations du signataire relativement à la confidentialité ne vaudront que pour une période de 2 ans à compter de la date de sa signature et s'il en est convenu autrement dans une autre convention ultérieure entre les parties. Lesdites obligations deviendront également caduques si l'une ou l'autre des situations suivantes se présente :

- les informations confidentielles portées à la connaissance du signataire faisaient partie du domaine public antérieurement à la signature du présent accord ou deviendront partie du domaine public au cours du projet par d'autres voies que par divulgation de la part du signataire ;
- les informations confidentielles étaient connues d'une tierce partie, non soumise à la confidentialité avant la signature des présentes, et ce, sans que cette tierce partie l'ait obtenue du signataire ou de l'Université du Québec à Montréal ;
- des connaissances de même nature ont été développées par une tierce partie de façon totalement indépendante et sans que ladite tierce partie ait été en relation avec l'Université du Québec à Montréal ou le signataire.

EN FOI DE QUOI, J'AI SIGNÉ LA PRÉSENTE, À Montréal (ville),

EN CE _____ (date).

Par : _____

Interviewer (nom en lettres moulées) :

Témoin : _____

Georges-Nicolas Tremblay

ANNEXE I

EXTRAITS DU JOURNAL DE BORD D'ARIANE

Par souci d'authenticité, j'ai recopié une section du document tel qu'il m'a été envoyé, sans y apporter de corrections ni de modifications. Je me suis permis de souligner les éléments cités dans mon mémoire pour mieux les retrouver dans leur contexte.

12 janvier 2018

- 1) Sentiment de productivité. On a créé du matériel qui m'a beaucoup plu et qui me semble intéressant, qui parle de ce dont on veut parler. J'ai aussi senti qu'on a élucidé certains trous vagues... Sentiment d'avoir avancé dans la construction, en fait. On a trouvé des stratégies ensemble, dans un dialogue et un rythme commun. Un duo s'est créé et nous nous permettons soudainement de prendre des rôles distincts (observateur, directeur, répétiteur).
- 2) La découverte que le lien devient une technique, une méthode, pouvant s'appliquer à d'autres exercices.
- 3) Constructive. Tant dans le matériel que dans la réflexion. Nous avons fait un retour sur les thématiques et sur l'ensemble du contenu, sur les façons de travailler aussi (impro vs réflexion par exemple).

16 janvier 2018

- 1) Après le long weekend, il a fallu se replonger dans les idées et la matière et le temps de discussion et de retour a pris presque la moitié de la répétition... Je me demande si ce temps est profitable ou s'il faut trouver une façon de profiter plus pleinement et activement du temps que nous avons en studio... J'observe certainement que trop de temps de réflexion, de discussion ou de recherche me fait perdre le momentum de la mise en mouvement. Cependant, beaucoup d'idées émergent de nos discussions. C'est surprenant comme on trouve des réponses, des pistes, en restant connectés au bateau. Il avance tout seul si on s'y accroche. De se permettre de changer de rôle, de créer des solos, des duos, des trios, aide. Ça fait du bien d'avoir du feedback, des notes, de regarder les vidéos pour changer de perspective.

- 2) J'ai peur qu'on manque de temps à être dans la matière et à la densifier, l'approfondir, et que ça ne reste que des premières couches d'impro. Ou qu'on n'essaie pas assez de possibilités. Il faut voir ce qui émerge dans les corps engagés.
- 3) Impatiente. Je suivais le fil des idées et j'espérais tout faire, tout essayer. J'avais hâte de les voir se concrétiser. Mais je ne dirige pas, je dois suivre le rythme du groupe en ce jour.

Idées chorégraphiques

Œuvre qui parle du fait qu'on aimerait réaliser nos désirs et grands rêves. Avec nos grands rêves queers et communautaires en quête de sens, on tente de s'approprier et de rejoindre le musical qui lui soutient des rêves capitalistes et normatifs.

17 janvier 2018

- 1) Nous avons eu une discussion de 3 heures sur nos aspirations et le sens des éléments desquels on traite. Cette discussion fut très intéressante et très riche de sens. Je m'y sentais très interpellée. Je me demande toujours comment transférer des idées dialoguées en matière artistique... C'est une porte d'entrée que je comprends encore mal, par rapport à simplement entrer dans la matière avec chair et instinct. J'ai ressenti une incohérence entre la discussion et la réflexion dramaturgique, et l'improvisation qui en a suivi, se construisant sans choix réfléchis en correspondance avec notre discussion. Ou alors, faut-il faire confiance que toute cette réflexion s'ancre quelque part dans le corps qui laisse des traces... Avec plus de temps dans le matériel, on pourrait y appliquer nos réflexions.
- 2) Je me demande si le processus réflexif collectif peut vraiment se matérialiser en œuvre, ou si ce n'est pas quelque chose d'autre qui se crée, finalement.
- 3) Riche intellectuellement, nourrie par la réflexion, un peu perdue dans l'œuvre. Un enchaînement pas très concluant, flou, après toute cette clarté d'idées.
- 4) Comme Georges écrit beaucoup, j'ai l'impression que les discussions étaient beaucoup portées par Nate et moi, malheureusement. Il est arrivé avec des désirs qu'on n'a pas réalisés et j'ai trouvé ça décevant. Mais j'imagine qu'on se reprendra pour que les intuitions de tous soient écoutées.

ANNEXE J

EXTRAITS DU JOURNAL DE BORD DE NATE

Par souci d'authenticité, j'ai recopié des sections du document tel qu'il m'a été envoyé, sans y apporter de corrections ni de modifications. À noter que Nate est anglophone et que c'est de son plein gré qu'il a rédigé son journal en français. Je me suis permis de souligner les éléments cités dans mon mémoire pour mieux les retrouver dans leur contexte.

8 janvier

J'ai utilisé le mechanism d'enregistrer tous les actions qu'on a nommé pendant une longue discussion sur les thématiques de ce projet à fin de les mieux intégrer dans le corps, les rendre physiques.

J'ai introduit l'idée des relations de travail queer dans notre discussion d'aspirations, et les réactions de Georges et Ariane m'a fait réaliser que ces idées ne sont pas très communes, et que mes idées sur le sujet sont plus claires que j'avais pensé.

9 janvier

1. J'étais fatigué et pas dans mon corps au début. J'étais moins excité de commencer, mais j'ai essayer de maintenir un momentum. Je suis satisfait de qu'est-ce on a fait aujourd'hui
2. J'ai douté la capacité de mon corps de bien faire des actions dans une façon qui me satisfait aujourd'hui. J'avais peur qu'on perd un fil d'exploration et qu'il n'y a pas assez de structure pour bien avancer des choses.
3. J'ai découvert que la consigne de toujours se fier à qu'est-ce qui m'intéresse m'aide beaucoup. Surtout lorsque je suis moins motivé, je peux suivre les désirs de mon corps plutôt que battre contre mon état du corps du moment. En plus, si je suis résistant à un activité il y a une forte chance que je peux trouver une idée pour l'améliorer à mon goût.

12 janvier

1. Mon corp était courbaturé au début de la répétition mais j'avais de l'énergie. Commencer pas Le Lien et jaser pendant m'a bien préparé pour le travail suivant. Notre discussion de c'est quoi notre vision pour l'œuvre, et comment est-ce qu'on voit les structures et esthétiques de la pièce a soulagé mes soucis d'hier. Je suis confiant qu'on peut trouver du terrain commun et qu'on peut s'écouter et s'entendre.

2. Je ne suis pas sur que le sujet des comédies musicales en générale m'interpelle, pourtant j'aime l'aspect "show business" et l'esthétique des comédies musicales des années 40. Les musicals plus modernes ne me rejoignent pas.
3. Mon esprit aujourd'hui était positive. J'aime notre format de réchauffement, d'expérimentation et d'entraînement. Je suis prêt pour le recul de la fin de semaine et la réflexion que ça donne.

17 janvier

1. Cet après-midi je suis très excité et ravi parce que je peux imaginer une pièce finale qui est très engagée politiquement. J'avais envie en arrivant au studio aujourd'hui de faire une pièce qui aille plus profondément dans une recherche sociologique et queer, puis je pense qu'on a trouvé cette piste ensemble. On est arrivé vers cette piste politique et sociologique par décortiquer nos vrai souhaites de la vie. C'était un discussion franche et sincère qui a éclairci comment on était déjà en train d'essayer de réaliser ces rêves dans la pièce sans se rendre compte.
2. Aujourd'hui j'ai découvert plusieurs façons de lier les idées de queerness et de capitalisme aux constructions chorégraphiques. J'ai aussi eu une épiphanie sur le dualité de queerness et capitalisme qui existe dans l'histoire des comédies musicales! Ça a encré tout le processus et a clarifié à qu'est-ce tous ces idées chorégraphiques peuvent servir.
3. C'était une journée reussite. Le Lien m'a bien réchauffé et on a clarifié la piste dramaturgique ensemble. Je peux bien embarquer sur la piste de recherche et voir une pièce finale qui est complexe et interpellante.
4. C'est vraiment une bonne idée de toujours prendre le temps d'exprimer nos désirs personnelles pour la pièce. Ça la maintient une œuvre de trois chefs.

18 janvier

1. Aujourd'hui je n'étais pas très préparé ni physiquement ni mentalement. Il fallait que je me retire d'une exploration qu'on était en train de faire pour me réchauffer plus. Ne pas être bien dans mon corps me met en mauvaise humeur, et je ne veux pas que ça affecte les autres. Après avoir réchauffé mon corps tout allait mieux. C'est important que je me sens libre de suivre mes propres besoins et ne pas sentir obligé aux autres de toujours travailler à leur façon. Nous sommes trois créateurs différents avec des différents rythmes en studio.
2. Pour faire des décisions chorégraphiques je suis avec rigueur mes propres intérêts et mon propre goût esthétique. Ça veut dire que tous les tâches et consignes qu'on se donne sont aussi informés par ma voix artistique. Donc suivre les paramètres qu'on constate ensemble c'est aussi suivre mes intérêts chorégraphiques.
3. Aujourd'hui on était productif et on a creusé des nouvelles idées ainsi que des nouvelles sections. On a bien respecté les désirs des autres. C'était difficile pour moi au niveau d'énergie, mais l'efficacité du groupe l'a rendu pas si mal.

ANNEXE K

EXTRAITS DU JOURNAL DE BORD DE L'ÉTUDIANT CHERCHEUR

Par souci d'authenticité, j'ai numérisé une section du document original.

12 janvier 2018, K-2210 Ari + Nate + Moi
table tournante + boîte de musical (jour 3)

décisions commune de débiter désormais par le
Lien comme échauffement et pour
se connecter ensemble.

* (J'ai exprimé cette idée et Ari me fait savoir qu'elle et Nate parlait de la ^{en chose} plus tôt.)
Celle-ci sera suivi d'une impro dans laquelle
nous discuterons de là où nous en sommes...
sujet qui émerge

Force du lien > let motif, le fil conducteur
le relationnel

Animation > J'exprime ce qui me parle, soit les
liens créés entre les animations, plus
que la structure construite

Ari tient à conserver pour avoir matière
structurée clairement dans notre banque de données.

On parle du travail de voix.

Qu'est-ce qu'on veut de ça ? pourquoi? (Nate)

Moi
pour ouvrir une écoute à l'espace sonore, par intérêt
pour la voix chantée, pour ouvrir les options
de la voix, parlé à chanter en passant par
Onomatopée

Ds. le drama. le lien sert tj. à ~~la m. chose~~

On parle de "Are you working on something new George?"

Désir de ne pas reproduire les m. idées.

pas d'obligation d'avoir Table tournante et tout

son sens dramaturgique

Structure très improvisé avec drama en acte clair

Voix : - Chanté avec mélodie > plaisir

- Quotidien, texte, parlé (exprime nos grands rêves)

- Aspect somatique, lien

- Voix qui sort des muscles.

- Aspect rupture de ton → musical

Lien pour travailler la voix

- vibration

- direction spatiale (son dirigé par partie du corps)

- l'écoute

avec Lien (grounder la voix, voix vers le ciel)
pour travailler la voix avec espace, connecter à l'autre)

- danser sur la partition des autres

- réponse dialogue

- Connexion vocale par l'écoute, voir à charbon

- super échauffement vocal et du nouveau lien

- jeu d'espace avec corps influence

de l'attention en sonorité qui font chant traditionnel d'autre culture.

↳ plutôt s'incarner ds. musées par exemple

↳ There's no business like showbusiness
↳ imps littéral de Nate et moi guidé par Ariane
(amitié)
On essaie d'incarner (es mots de façon très
théâtrale (mime)
On essaie ensuite de commenter le texte de la
chaçon par dessus.
Finalement, on combine les deux. Note exprime
point de vue en contraste avec chanson. moi je
mime littéralement

On fait par révision et précision de Animation
et de notre séquence de pas

Notes perso.

1) Un calme. Débuté par Lien semble être une bonne
façon de se connecter et d'établir un rapport égalitaire.
J'ai eu du plaisir, ce fut une répétition ludique et
productive sur l'avancement des idées et du matériel.
J'étais très participatif, pas de résistance.
Un certain lâché prise.

2) Les questionnements sur le devenir de la pièce ont été
exprimé: Désir de faire sens, d'une structure claire.
On apprend sur le lien et il prend davantage
d'importance, on y a ajouté la voix et cela
ouvre une nouvelle piste intéressante. A poursuivre
dans cette exploration.

3) Calme, ludique, drôle, productive.
~~Parce~~ Sentiment d'une bonne répétition pour conclure
la semaine avec une révision et une ouverture
sur la semaine à venir. Le climat est bon, écoute
et l'ouverture qui se met en place facilite le travail.

Lien au début qui enchaîne avec discussion en groupe.
semble être une bonne piste pour amorcer
les répétitions.

ANNEXE L

EXTRAITS DE L'ENTREVUE D'ARIANE

Je me suis permis de souligner les éléments cités dans mon mémoire pour mieux les retrouver dans leur contexte.

16 février 2018

Interviewer : Donc, si tu pouvais d'écrire cette approche-là de la création que vous avez construite ensemble... Comment tu la décrirais? Pis, vraiment, j'te dirais comme si moi j'en savais rien.

Ariane : Hum. Eille heureusement qu'on fait ça pas trop tard après le processus, parce que déjà on dirait que c'est loin [...]

Interviewer : Ah ouais, hein.

Ariane : ... c'est fou quand même, comment les choses se transforment.

Interviewer : voyagent...

Ariane : J'te dirais que c'tait le processus de... c'tait de construire une œuvre, mais sans que personne n'impose de directions ou de méthodes pour arriver quelque part. Donc, ni le lieu final n'était précis ni la façon de faire n'était nommée. Faque c'était vraiment de rentrer dans un espace très ouvert, assez vide aussi quand même au départ. Pis au premier abord, moi, ce qui m'inquiétait, disons, ma seule inquiétude c'est que y'est rien d'important. Tsé que, en tout cas, ça, c'est moi aussi qui ai comme pour mon dire que en création, c'est nécessaire que ce qu'on cherche soit important pour nous, qu'y'est une question à répondre, qu'y'est un vide à remplir ou qui est comme quelque chose à aller découvrir, tsé. Faque j'avais peur qu'en partant de rien comme ça, ce soit futile ou que ce soit pas ancrer dans, ouais c'est ça, dans une quête. On dirait que y'a quelque chose pour moi qui est difficile à comprendre par rapport à comment est-ce que trois personnes peuvent avoir la même question importante. Pis c'tait un peu ça ma préoccupation, tsé. D'où, moi-même, de mon côté, quand j'ai décidé de fonder ma compagnie, quoique je voulais travailler en équipe, j'veulais pas travailler en cocréation pour cette raison là. Parce

que je trouvais ça important que tsé les projets naissent d'une seule personne avec leur parcours, leur cheminement, leurs objectifs, leurs manques, leurs intuitions, leurs univers imaginaires, tout ça. Faque c'tait la seule chose qui me titillait. Pis, quand je l'ai mentionné, Georges m'a dit quand même qu'il y allait avoir le point de départ du *musical*, bon! Donc y'avait comme un thème, disons. Pis à partir du thème, y'avait même trois axes. Faque ça déjà, j'trouvais que ça donnait beaucoup de matériaux, que c'tait quand même un terrain qui était fertile.

[...]

Interviewer : Parce que dans cet « intérêt » là, tsé, t'as dit deux choses qui m'interpelle c'est : faut que ce soit intéressant et il faut que ce soit satisfaisant pour toi. Pis qu'est-ce... comment tu définirais cet intérêt-là pis cette satisfaction-là? Qu'est-ce qu'y'a dans cet intérêt pis cette satisfaction?

Ariane : Ah merde!

Interviewer : *I know!*

Les deux : (rires)

Ariane : Attends... (silence) j'pense que, dans l'intérêt, y'a une réponse à cette question.

Interviewer : À la grande question dont tu parlais?

Ariane : Ouais. Y'a quequ'chose qui doit répondre à des questionnements artistiques, mais aussi des questionnements qui font partie de ton vécu. Tsé, y'a quequ'chose qui doit toucher à... tsé on a tous des, on a... en tout cas, on a tous, tsé, check moi qui projette à tout le monde. J'ai des phases, tsé, de vie, ou des cycles, disons, pis durant ces cycles-là, y'a comme des sujets qui nous intéresse plus, pis qui s'transforme. Tsé, j'me souviens au début de ma compagnie, j'tais tellement intéressée par le paysage, pis la notion de frontière, pis de territoire. J'tais comme obsédée par ça. J'tais vraiment curieuse de ça, c'tait sans fin, tsé, artistiquement. Mais ça répondait aussi à des choses dans ma vie, tsé. L'an dernier, ça m'intéressait plus tout. Ben plus tout, ça m'intéressait encore, mais c'tait pas comme à chaque fois que j'le voyais : « Ah! Ça répond à mon affaire. » Tsé, on dir... on les voit plus ces sujets-là. On les voit pas d'habitude, pis là on les voit toutes. L'année passée, c'tait toute c'qu'y'était sur l'amour et le couple, j'tais comme, vu que j'tais en séparation pis entrain toute requestionner pis redéfinir ça, j'essayais de comprendre c'tait quoi un couple, à quoi ça servait, qu'est-ce qu'on voulait construire avec ça, à quoi ça répond, pis tout c'qui était lié à ça, ça m'interpelait, pis tout ça... Faque on dirait que y faut comme que, pis quand j'parle de grande question, on dirait que c'est ça, c'est comme des thématiques de vie ou des enjeux qui nous touche plus, ou des choses pour lesquelles on a plus de soif ou de curiosité. Pis en création aussi, c'est comme des questions qui répondent à ça. Pis j'pense que par rapport à ce qui est de l'intérêt, on y est beaucoup arrivé dans... en ayant

amorcé le processus en se questionnant sur nos grands rêves pis sur nos grandes aspirations. Pis ça, c'est le musical qui a inspiré ça et c'est quand même une méchante porte ouverte pour trouver un terrain commun de choses qui nous donnent envie, parce que c'est important pour nous. C'est pas comme être agriculteur pis les enjeux, tsé. J'pourrais facilement être dans lune pis décrocher des bouttes, tsé. Mais ça, c'est comme, tu veux être présent, tu veux défendre ton truc, tu veux comprendre, tu veux... Faque j'pense que ça, ça ralliait beaucoup la discussion.

Interviewer : Pis quand tu parlais de satisfaction tout à l'heure, est-ce que tu retiendrais une certaine satisfaction, un moment satisfaisant?

Ariane : Ouais! On dirait que c'qui me... La chose à laquelle j'pense plus, quand j'pense à la satisfaction, c'est des moments plus dans le corps. C'est moins des moments réflexifs. J'sais pas vraiment pourquoi. Mais des moments dans le corps... ou qui généraient comme un flow, ou une énergie, ou un enthousiasme, ou t'es pus dans l'doute, dans... Tsé, comme y'a juste comme une espèce (grande inspiration) d'énergie, d'envie de continuer, de... C'est plus physique la satisfaction, j'sais pas trop pourquoi. Comme lier à... Comment on sait quand c'est satisfaisant? Quand on sent qu'on s déploie pleinement, j'pense.

[...]

Interviewer : En quoi l'accent mis sur la dramaturgie a-t-il influencé ta manière d'agir dans le processus? Ou ça été quoi ton rapport à cet accent-là sur la dramaturgie pendant le processus?

Ariane : Ça, c'est une bonne question aussi, parce que autant on savait que Georges travaillait sur la question d'la dramaturgie, autant la dramaturgie ça demeure un concept assez fuyant pour moi. Pis j'pense que j'arrive pas à saisir là, comme un bel objet bien dur, la dramaturgie dans mes mains, comme j'arrive à saisir d'autres concepts. Ça, ça demeure un concept fuyant pour moi. Puis, j'ai pas l'impression qu'on a vraiment travaillé en ayant ça en tête. J'ai comme l'impression qu'on a travaillé à créer une œuvre ensemble, de la façon la plus saine et intéressante possible, pis qu'on ne sait pas trop comment on a guidé la dramaturgie de cette œuvre-là. Tsé... J'ai eu l'impression qu'on n'en a pas eu vraiment conscience, parce qu'on a pas parlé de dramaturgie une seule fois. J'ai l'impression qu'c'est une chose qu'on pourrait observer plutôt maintenant ou après. Tsé de voir : OK, la dramaturgie était telle, comment on a fini par arriver à ces choix dramaturgiques là? » Tsé : « comment, sans savoir, on a construit tel ou tel type de progression, de développement, d'ouverture? » Parce que pendant l'processus, moi j'y ai pas pensé pis on en a pas parlé.

ANNEXE M

EXTRAITS DE L'ENTREVUE DE NATE

Je me suis permis de souligner les éléments cités dans mon mémoire pour mieux les retrouver dans leur contexte.

16 février 2018

Nate : Le processus entre nous, c'était un effort de clarifier, j' pense, c'est quoi la collaboration dans ça, c'est quoi la collaboration artistique. Et aussi, c'est quoi comme, *like* d'une perspective... OK, c'est quoi... *like, what is collaboration, artistic collaboration, like in it's purest form. Because there's element of collaboration in all art creation that needs a team, but... We're talking about, like "what does actually collaboration mean?" This is what I feel like we were actually approaching, because in other experiences of collaboration, sometimes, it either is a little bit stagnant, like "we're making something together, but no one really feels like necessarily..." oh, what am I trying to say? Like sometimes the collaboration doesn't necessarily advance the proposition in an efficient way. It's just kind of "oh, we want to work together" and that's it. And sometimes, collaboration is actually like : y'a un chef, pis y'a des participants, mais on partage beaucoup de nos connaissances, mais y'a quand même un chef. Donc, this was... ça c'était une expérimentation de comment faire une collaboration où y'a vraiment pas d'chef. And what really... Qu'est-ce qui m'intéressait le plus, quand on a eu notre réunion avant de commencer, c'était une discussion, oui je l'ai partie, parce que je pensais qu'y'avait un manque de focus quelque chose qui nous oblige de rester le plus investit possible dans le projet. Georges et Ariane pensaient que : « ben, c'est clair qu'on est investi parce que on est là, on est investi, on veut avancer ce projet. » Et moi, je sais pas, j'voulais quelque chose plus concret pour moi de m'ancrer dans le processus, parce que si, je sais pas, si tout est imprévu, je sais pas si on avance, je me sens moins intéressé. J'veux pas me sentir forcé de faire semblant que je veux être aussi un auteur de cette œuvre. Donc, qu'est-ce que Georges a offert qui m'a beaucoup plu, c'était de cultiver toujours un intérêt fort dans chaque étape du processus. Et au fur et à mesure, dans la salle, c'est qu'est-ce qui... me garder super investit et donner forme pour tout le processus, pour moi. Donc si mettons, quelqu'un propose quelque chose qui me parle un peu moins, il faut que je dis quelque chose, il faut que je trouve une façon de détourner cette proposition, ou demander plus d'information, qu'il élabore la proposition pour que je puisse embarquer cent pour cent*

(100 %). Donc si j'embarque pas cent pour cent (100 %), on n'avance pas. *Like*, on arrête. Et même chose pour les autres, comme si Ariane ou Georges, je vois qu'y sont plus ou moins intéressé de qu'est-ce qui s' passe, je vais essayer de rester sensible et dire : Qu'est-ce que tu veux faire? Comment on peut rendre chaque idée pour que ça excite tout l'monde?

[...]

Nate : Mais au niveau de genre l'aspect « le collectif », j' pense que l'idée « collectif » ça m'a donné des soucis, pas des soucis, mais... OK, pour moi ce mot a beaucoup de « stigma », un tit peu. C'est juste ça a l'air flou et comme un[e] idée, ça m'intéresse pas, mais c'est pour ça aussi que quand on a eu notre première réunion, de mettre en contexte de cultiver et soutenir un intérêt dans chaque proposition, ça, je trouvais ça extrêmement intéressant. Ça m'a fait poser la question, après la présentation, comme c'est quoi, qu'est-ce que ça veut dire l'intérêt, c'est quoi? C'est quelque chose de puissant et qui peut nous amener ensemble, nous mener ensemble, qui peut avancer un projet, mais en tout cas, j'ai trippé sur cette idée.

Interviewer : J'vais juste revenir à cette idée de quand tu parles des « stigma » du collectif, ce serait quoi par exemple, rapidement?

Nate : Eh! Mais OK, juste en plusieurs mots, ça peut être hippie, ça peut être amateur, ça peut être vague. J' pense que ça enlève une personnalité genre, comme une voix artistique. Quand je pense... (inaudible)... J' pense que ça peut... comme une collectivité peut tuer une signature artistique.

[...]

Interviewer : Pourquoi quand on dit « ça m'intéresse », pourquoi on dit « ça m'intéresse »? Pourquoi j'vais m'investir, comme tu disais tout à l'heure, pourquoi je m'investis?

Nate : J' pense que... si j'vais y penser, c'est comme mettons, soit Georges et Ariane proposent quelque chose, et je trouve moins intéressant, pour quelques raisons, peut-être que c'est comme quelque chose que j'ai déjà vu ou je sais qu'est-ce que ça ferait ou j'trouve que c'est juste un peu premier degré, ouais, peut-être j'trouve c'est pas assez riche, c'est un peu trop premier degré... Dans leur tête, peut-être y voit une possibilité quand c'est plus complexe et pertinent, comme un[e] optique de cette idée, une façon de voir cette idée, comme si on va faire un[e] chanson, peut-être dans la tête de quelqu'un qui a proposé de faire un[e] chanson, y voit ça dans un contexte très riche et y voit une possibilité que ce soit intéressant et pertinent et important comme ça pose des questions intéressantes, ça fait surgir des dilemmes intéressants ou les références intéressantes, mais quand y parle d'un[e] chanson, la façon dont y parle, c'est comme moi je vois pas ça. Peut-être je vois « OK,

mais on va chanter un[e] chanson et ça va faire une référence aux comédies musicales, mais là ça pas intéressant à moi. » Mais sauf en parlant, en discutant, moi aussi je peux trouver un point d'entrée, une façon de le rendre plus important ou complexe, où c'est pas juste un[e] chanson sur les comédies musicales, mais c'est un[e] chanson qui est aussi un exemple, qui chante aussi du fait que c'est un[e] chanson dans un[e] comédie musicale. Et aussi ça part des complexités de les comédies musicales dans la plus grande société humaine. OK OK là, OK là j'peux trouver ça intéressant, parce ça c'est les sujets qui sont aussi importants à moi et je suis passionné de ces sujets. J'pense que c'est aussi la passion du sujet et aussi la complexité pour que ça reste pas premier degré. Et si j'peux pas embarquer dans une de ces deux choses, il faut que je le détourne pour que tout le monde peut trouver ces deux choses dans le même projet.

[...]

Nate : Ben y'avait ce moment de comme lâcher prise de notre idée. (long silence) Y'avait aussi un moment, mais c'est comme une façon de faire des décisions en improvisation aussi. Comme on a, dans une improvisation de faire la section qu'on appelle le « Lien vocal », on chante ensemble et dans cette improvisation, peut-être c'est comme une façon plus classique dans les collectifs de faire une décision à travers l'improvisation, mais on a formé une ligne et après ça on a commencé à chanter vers le public. Donc ça donné forme, on a trouvé une forme pour l'action et une progression en avançant, en reculant et en changeant l'affect de nos chansons. Et c'tait un moment après, en discussion, qu'on a dit « oui! » ça c'est vraiment fort. J'pense que même maintenant, c'est un des moments les plus forts dans la pièce et cette décision s'est fait sans parler, juste de même. Donc y'avait beaucoup de décisions qui s'est fait [se sont faites] en réfléchissant des improvisations. Comme : oui, on trouve que cet élément devrait rester et c'est essentiel. Comme par exemple ça. Et peut-être comme quelqu'un dit, dans un moment, quelqu'un dit « oh, oui j'ai beaucoup aimé ce moment qu'on reste en ligne » et quelques d'autre dit « oui et j'ai aussi aimé le fait qu'on change la tonalité de nos chansons » et « oui, j'aime ça que ça se transforme en ça ça ça ça ». Donc on se rappelait de ce moment, mais peut-être pour trois raisons différentes. Mais ensemble, on savait que ça, c'était une bonne décision.

Interviewer : Pourquoi? Parce que ça déclenchait quelque chose chez vous en particulier?

Nate : Oui, c'est difficile à dire, mais c'est comme, ça nous semblait comme une réalisation des désirs flous de départ. Comme « oui, on veut quelque chose, je peux voir vaguement comment on peut s'interlier ensemble en chantant... » Et là, ça donnait comme une forme super claire et spécifique qu'on a[vait] pas prévue. C'était comme « oui, OK, c'est la chose que je cherchais, mais je savais pas que je cherchais cette chose. » Ouais.

ANNEXE N

EXTRAITS DE L'ENTREVUE DE L'ÉTUDIANT CHERCHEUR

Je me suis permis de souligner les éléments cités dans mon mémoire pour mieux les retrouver dans leur contexte.

2 mars 2018

Interviewer : Comment tu décrirais ton expérience de cette approche de création?

Chercheur : Ç'a été très étrange, parce que j'me mettais quand même dans une position que j'ai jamais faite aussi, donc très inconfortable aussi. C'qui m'a rendu assez silencieux, j'dirais, au départ, parce que j'avais tellement peur de trop forcer la donne, de trop imposer mes idées, parce que moi c'est quelque chose que j'ai mijoté longtemps, j'ai pensé, j'ai plein d'idées qui ont pu sortir même par rapport au thème comme que j'voulais qu'on explore ensemble. Donc j'ai été beaucoup dans l'écoute au départ, les premiers jours, presque toute la première semaine, avant qu'il y ait un moment où je me réintègre dans la conversation un peu plus. Comme si j'étais à l'écoute de leurs idées, parce que moi j'avais un bagage d'idées, pis j'avais besoin d'être dans les leurs. Donc, c'tait comme briser mes mécanismes de vouloir être le leader dirigeant. J'ai en plus ces aptitudes-là, dans le sens j'suis habitué par l'enseignement, mais par aussi la création, de prendre en charge, de contrôler, d'être... J'ai déjà fait ça, donc c'est des réflexes un peu naturels, surtout que je portais le projet. Donc ç'a été particulier au départ de vouloir m'effacer quasiment un peu trop du processus avant de finalement le réintégrer. C'qui fait que ça m'a donné l'impression vraiment que c'est la deuxième semaine qu'on a trouvé notre erre d'aller. En tout cas, personnellement, de l'intérieur, ma perception c'est que dans la deuxième semaine là j'ai senti que moi je réinsufflais de ma personnalité pis de ce que je désirais davantage. Alors que la première semaine, j'écoutais et je me laissais porter par leurs idées, mais j'les renforçais aussi, évidemment, quand ce qui me plaisait, j'me détachais pas de mes intérêts face à ce qui proposait, au contraire, mais j'étais moins un proposeur quand même.

[...]

Interviewer : Est-ce que tu penses que cette dramaturgie a été portée par d'autres? Ce souci... en fait, j'me posais la question du niveau de souci dramaturgique de chacun à travers ton processus, enfin ce processus.

Chercheur : J'aurais d'la difficulté à parler au niveau de comment eux ont senti l'importance de ça, pour le moment. Clairement, moi c'était très présent, parce que je l'observais dans son élaboration [...] J'pense que le souci dramaturgique, j'l'ai senti quand même au niveau peut-être plus séquentiel, au niveau des séquences des fois sur certains éléments, parce que si, quand, par exemple, des fois une personne qui se retirait, si Ariane pouvait être observatrice, elle était donc capable de s'assurer que l'intention demeurait un peu la même sur certains éléments, ou Nate qui s' retire, qu'y'est pas dans une séquence pis qui peut donner des *feedbacks* aussi. Ou le questionnement même que des fois Nate apportait sur certaines sections recentrerait l'intention dramaturgique de ce moment-là aussi, pour qu'on travaille au même objectif aussi dans certains moments. J'sais pas à quel point, mais j'pense qu'à la fin, quand même, quand on s'posait des questions, tout l'monde était quand même soucieux de... On a eu de la difficulté avec la fin, j'dirais, pour vraiment arriver à quelque chose qui nous satisfaisait dans la construction, pour trouver cette fin-là. Et tout l'monde arrivait avec leurs idées, chacun avait comme « pis pourquoi... » Pis ça c'était un autre moment, aussi, peut-être d'échange qu'y'est intéressant. Chacun avait comme une vision un p'tit peu différente quasiment de qu'est-ce qu'on devrait peut-être faire. Pis en exposant les pourquoi en fait, de chacune de nos idées, on est arrivé finalement à une quatrième solution, finalement, qui rejoignait nos pourquoi plus que nos façons, plus que nos comment on devrait l'faire. On a mis ensemble nos pourquoi, pis en réunissant nos pourquoi on a trouvé notre comment à nous. Donc, j'pense qu'y'a eu un souci qui était très apparent vers la fin pour tout le monde. Peut-être que moi c'était plus conscient pendant tout le processus parce que c'était quelque chose que j'avais aussi à cœur d'observer. Donc peut-être que j'portais davantage, en effet, cet intérêt ou ce souci-là pour la dramaturgie que mes collaborateurs.

[...]

Chercheur : L'enthousiasme des fois, c'est très instinctif. Quand on fait de la création, y'a une part d'instinct malgré tout qui entre en jeu malgré nous. Quand il devient collectif, c'est comme si nos instincts se rencontrent, pis se répondent et on trouve ça juste. Que j'propose une idée pis que l'autre dise « ah, mais j'aurais peut-être fait ça avant », pis que tu t'rends compte « ah oui, c'est vrai, c't'une bonne idée ». On dirait que comme nos instincts se connectent pour arriver, ou du moins l'objectif final devient clair ou plus important aussi. On partage, donc on sait où on veut aller avec ça, donc les réponses sont toutes appropriées, parce que notre destination est claire.

[...]

Interviewer : Comment tu décrirais ce rapport entre l'égalité et l'équité au sein de c'que vous avez instauré?

Chercheur : Ben déjà, quand on parlé plus tôt, on parlait des rôles, tsé, chacun a pris quand même des rôles plus prédominants. Donc déjà, ça créer une sorte d'inégalité d'une certaine façon. Mais ça empêche pas que l'implication devienne quand même équitable, d'une certaine façon. Et comme elle s'est faite naturellement en plus, j'veux dire, j'pense pas que personne se sentait soumis ou contraint à ce que « ah, c'est ma force, j'va l'faire », tsé, y'a personne qui était dans cette attitude-là. Donc j'pense que c'est ça, c'est que l'idée d'être très égalitaire « ah, ben si j'fais tant, faut qu't'en fasses tant », ça, c'est un peu *too much*. [...] de vouloir réellement être égalitaire sur tous les points, ce serait pas plus profitable en fait. J'pense que ça...

Interviewer : (rire) Ça s'rait une autre dictature?

Chercheur : Oui, c'est ça. Ça s'rait un peu absurde. J'pense que c'est aussi une bonne chose de reconnaître les forces des autres. Donc que ça devienne très équitable, mais sans vouloir systématiquement être égalitaire à tous les aspects.

[...]

Interviewer : Ariane a parlé, au fil de son entrevue, y'avait comme une chose que j'ai trouvée très intéressante qui ressortait, c'est comment l'engagement de chacun à l'intérieur du collectif est important, mais comment y'a aussi un lâcher-prise qui est important. Voilà, j'voulais voir si c'était quelque chose que t'avais observé ou si c'était quelque chose qui faisait partie de tes préoccupations de recherche, ou... enfin, qu'est-ce que ça soulève pour toi cette dichotomie entre l'engagement et le lâcher-prise ?

Chercheur : J'trouve ça super intéressant. C'est drôle, j'l'ai pas relevé cet élément-là. Mais là évidemment, comme j'dis, j'ai pas replongé dans tout ça encore abondamment, mais c'est vrai en fait. J'trouve que c'est important. En fait, ce lâcher-prise, il est pas, c'est pas un abandon pour moi non plus. C'est aussi, des fois, c't'un lâcher prise pour faire confiance aux idées des autres et autres, parce que c'est ça aussi. Des fois, nos convictions sont... c'est difficile d'être bousculé. T'aimerais ça que ça aille là, mais l'idée de l'autre « ah non, ça peut être intéressant », il faut que j'lui fasse confiance, on va aller voir au bout de ça. Donc, y'a en effet un certain lâcher-prise par moment pour se permettre aussi d'aller au bout d'une idée, parce que sinon on abandonnerait peut-être trop vite chaque chose dès qu'elle marche pas. Donc ça devient pratiquement primordial pour justement se permettre d'aller ailleurs, parce que sinon on reste peut-être trop figé à ce qu'on cherche personnellement.

ANNEXE O

LE « LIEN » : PRATIQUE GUIDÉE

Dès la première journée en studio, le 8 janvier 2018, je me suis enregistré en guidant cette pratique qui sera ensuite baptisée le « Lien ». Pour préserver l'intégralité de cet élément fondateur de notre processus, je partage une explication sommaire de cet exercice de visualisation plutôt que sa transcription.

Le « Lien »

La pratique débute les yeux fermés et invite d'abord à observer notre respiration, sans la juger, sans tenter de la changer. La voix suggère ensuite d'imaginer des racines partant de nos pieds qui s'enfoncent dans la terre pour s'ancrer dans le sol, puis un fil s'élançant du sommet de la tête vers le ciel. Quand ces deux pôles sont bien établis, nous sommes conviés à tisser d'autres fils avec l'espace qui partent de différents points sur le corps. On tisse ainsi progressivement une toile qui nous connecte dans toutes les directions. Ces fils sont ensuite tirés légèrement ce qui nous entraîne doucement dans le mouvement en laissant le corps réagir à cette action imaginaire, sans trop d'effort.

Après un moment, nous ramenons notre attention au niveau du bas ventre pour le visualiser comme la source de la toile, le départ de tous ces fils. De ce centre, nous tentons de tisser un lien entre nous. Lorsque la sensation de cette connexion devient suffisamment perceptible, nous ouvrons les yeux en continuant de nourrir cette connexion et l'écoute sensible qui en résulte pour nous entraîner dans le mouvement. « On peut commencer à explorer. Laissez-vous influencer par l'autre, par cette connexion, par ces connexions. » (Enregistrement du 8 janvier 2018)

L'enregistrement se terminait ainsi et nous laissait dans un état qui nous amenait dans des improvisations de longueur et d'intensité variées.

ANNEXE P

« I WANT » SONG

I want to feel bigger

How queer, this feeling
Feeling useless, feeling so small
How queer, this longing
Longing for more, longing to fall

I want to take risks and test the limits
Step out of the box and then burn it

I want, I want, I want...
A garden to flourish
For sharing to blossom
And families to nourish
The chosen one, and the one I'm from

I want...
Some good friends to cherish
To invent the new norm
Relations more queerish
Stay updated, and not conform

I want to feel bigger, curiouser, usefuler
Leave a trace, become greater. I just want to feel bigger

ANNEXE Q

ÉVOLUTION DE L'ORDRE DES SECTIONS

16 janvier 2018 (ordre né d'une improvisation et tiré du Journal bord d'Ariane)

Grande ouverture : « No Business »

« Soliloque » de Nate

« Lien » physique à 3 en silence qui commence dans le mouvement directement

« Lien » physique à deux sur musique

« Lien » physique à 3 sur musique qui continue

Souliers pour section « Rythme » avec essai des « Amimations »

Chanson : *That's Entertainment*

« Lien vocal » à 3

Tentative de chanson à 3

« Amimations » frontal

19 janvier 2018 (premier ordre que nous avons prédéterminé ensemble)

« No Business » mimé

« Rythme »

« Lien » à 3 du début (passer rapidement par les étapes de l'enregistrement)

« Lien » à 2 avec musique

« Lien vocal » à 3

« Chœur » qui finit avec une « Amimation » différente pour chacun

Dialogue « Amimations » - Ariane et Georges-Nicolas

« Chanson grandiose »

« No Business » parlé par-dessus (Nate)

22 janvier 2018 (variations mineures, ajout de la musique finale)

« No Business » mimé

« Rythme »

« Lien »

« Lien » en duo avec musique
 « Lien vocal »
 « Chœur » qui finit avec deux « Amimations » lentes avec note soutenue
 « Chanson grandiose »
 Transition : improvisation ouverte vers dialogue « Amimations »
 « No Business » parlé par-dessus
 « Solliloque »
My favorite Things par John Coltrane : on ne fait que l'écouter.

23 janvier 2018

« No Business » mimé
 « Rythme » version originale
 « Lien »
 « Lien » en duo avec musique
 « Lien vocal »
 « Chœur » qui finit avec quatre « Amimations » lentes avec notes tenues
 « Chanson grandiose »
 « Rythme » revisité pour faire une transition
 Dialogue « Amimations »
 « No Business » parlé
 « Solliloque »
My favorite Things par John Coltrane : Fin ouverte pour explorer d'autres options

26 janvier 2018

« No Business » mimé
 « Rythme »
 « Lien »
 « Lien » en duo avec musique
 « Lien vocal » avec mot de la chanson *Paris, Loves Lovers* (Silk Stockings, 1957)
 « Chœur » qui finit « Amimations » lentes et notes tenues
 « Chanson grandiose »
 Idée de grandeur dans le corps qui va vers duo « Amimations »
 « No Business » parlé se fond dans le « Solliloque »
My favorite Things par John Coltrane : solo Ari, duo plaisir avec GN et trio funny

1er février 2018

« No Business » mimé

« Rythme »

« Lien » à 3

« Lien » à 2 avec musique

« Lien vocal » à 3

« Chœur » qui finit « Amimations » lentes et notes tenues

« Chanson grandiose »

Idée de grandeur vers duo « Amimations » qui nous amène à sortir du studio

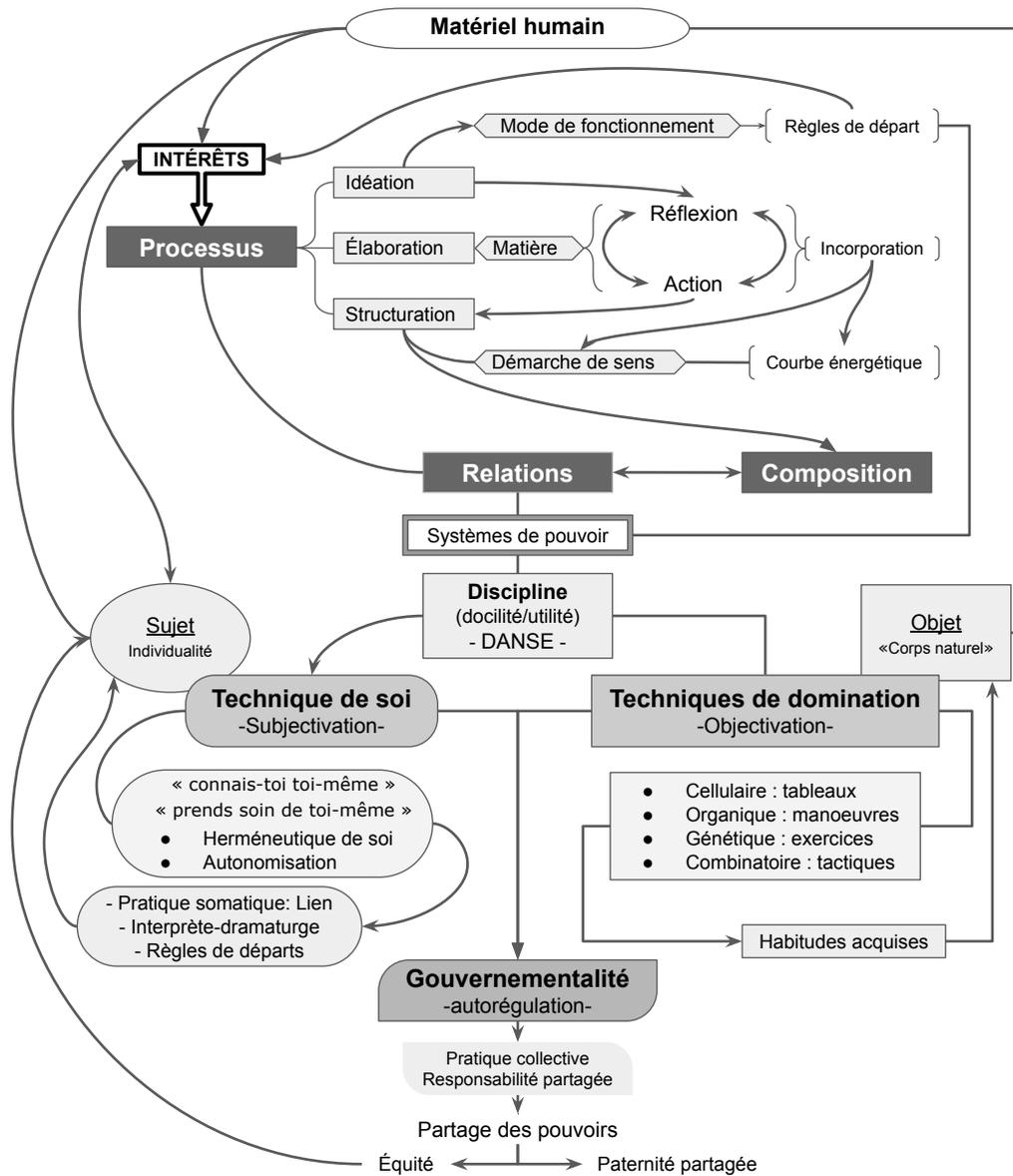
« Soliloque », Nate est seul en scène

On entre pour aller mettre *My favorite Things* par John Coltrane > solo Ariane, puis duo dans le plaisir avec GN et trio funny pour finir jusqu'à aller ensemble arrêter la musique

APPENDICE A

SCHÉMA DES CONSTATS

Visualisation de ma compréhension de la dramaturgie processuelle collective au regard des résultats de cette recherche-création.



Ligne: connexion implicite
Flèche: lien directionnel implicite ou non

RÉFÉRENCES

Art et création

- Altman, R. (1992). *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Bourriaud, N. (1998). Les espaces temps de l'échange. Dans *Esthétique relationnelle*. (p.43-50). Éditions : Les presses du réel.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). 7. Percept, affect et concept. Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*. (p.154-188). Paris : Éditions de Minuit.
- Doyon, F. (2015, 2 mai). Le danseur, ce créateur. Dans *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/culture/danse/438873/le-danseur-ce-createur>
- Ehrenzweig, A. (1967). Chapitre IV : Le motif fécond et l'heureux accident. Dans *L'ordre caché de l'art*. (p.83-99). Paris : Gallimard.
- Fontaine, G. (2004). Moment 3. La danse en ses moments. Dans *Les danses du temps*. (p.46-63). Éditions : Centre national de la danse.
- Levac, M. (2006). L'interprète créateur. *Jeu : Revue de théâtre*, (119), 45-50.
- Nancy, J.-L. (2001). Séparation de la danse. Dans *Danse, langage propre et métissage culturel*. (p.199-203). Éditions Parachute.
- Roux, C. (2009). Pratiques performatives/corps critique #1. *Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*. Éditions : La part de l'œil. (24), 113-123.
- Schulmann, N. (1997). Paradoxe de l'interprète et de ses interprétations. *Nouvelles de danses*, (31), 35-43.
- Sibony, D. (2005). 2 Créer, c'est faire [surgir] l'amour avec toutes ses pathologies. Dans *Création : Essai sur l'art contemporain*. (p.178-218). Paris : Seuil.

Dramaturgie

- Behrndt, S. K. (2010). Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking. *Contemporary Theatre Review*, 20(2), 185-196. <http://doi.org/10.1080/10486801003682393>
- Boudier, M., Carré, A., Diaz, S. et Métais-Chastanier, B. (2014). *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*. Paris : L'Harmattan.
- Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Cools, G. (2005). De la dramaturgie du corps en danse. *Jeu : Revue de théâtre*, (116), 89-95.
- Digirolamo, E. (2012, octobre). Evie's BG Blog : You're going to touch my armpits?!. Consulté à l'adresse <http://www.sandboxtheatreonline.com/evies-bg-blog-touching-armpits/>
- Kirk, J. (2011). Dramaturgy for Dancers. *Dance Teacher magazine*. Consulté le 5 février 2017 à l'adresse <http://www.dance-teacher.com/2011/10/dramaturgy-for-dancers/>
- Milz, B. (2008, mai). "Conglomerates": *Dance Dramaturgy and Dramaturgy of the Body*. Conférence présentée au International Research Workshop - Dramaturgy as Applied Knowledge, Tel Aviv. www.tau.ac.il/~dramatur/docs/CONGLOMERATES.doc
- Muneroni, S. et Cools, G. (2013). Rewriting Distance : Bridging the Space between Dramaturg and Dancer. *Canadian Theatre Review*, (155), 54-57. <http://doi.org/10.3138/ctr.155.013>
- Stalpaert, C. (2009). A Dramaturgy of the Body. *Performance Research*, 14(3), 121-125. <http://doi.org/10.1080/13528160903519583>
- Van Kerkhoven, M. (1997). Le processus dramaturgique. *Nouvelles de danses*, (31), 18-25.

Éducation somatique

Dobbels, D., Rabant, C., et Godard, H. (1994). Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard. *IO, Revue internationale de psychanalyse*, 5, 63-75.

Godard, H. (1994). C'est le mouvement qui donne corps au geste. *Marysas*, 30, 72-77.

Worth, L. et Poynor, H. (2004). Anna Halprin. Abingdon, Oxon : Routledge.

Foucault : pouvoir et discipline

Barthélémy, A. (2010). Herméneutiques croisées : Conversation imaginaire entre Ricœur et Foucault. *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, 1(1), 55-67.

Dorrestjin, S. (2006). *Michel Foucault et l'éthique des techniques : Le cas de la RFID* (mémoire de maîtrise inédit). Université Paris X, Nanterre, France.

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

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard.

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits 1954-1988, Tome IV 1980-1988* Paris : Éditions Gallimard.

Huff, R. Gouvernamentalité, Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 3 février 2017 à l'adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gouvernamentalite/>

Rail, G. et Harvey, J. (1995). Contribution de Foucault à la sociologie des pratiques corporelles. *Revue S.T.A.P.S.*, 16(38), 25-34.

Méthodologie

Association pour la recherche qualitative. (1996). *Recherches qualitatives*, (15), 180-194.

- Baribeau, C. (2005). Le journal de bord du chercheur. Dans *Recherches qualitatives - Hors série - Actes du colloque L'instrumentation dans la collecte de données, à l'Université du Québec à Trois-Rivières, le 26 mai 2004*. (numéro 2, p.98-114) Trois-Rivières : Association pour la recherche qualitative.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Gosselin, P. et Laurier, D. (2004). Des repères pour la recherche en sciences sociales. Dans P. Gosselin et S. Laurier (dir.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. (p.167-183). Montréal : Guérin.
- Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin et É. Le Coguic (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. (p.21-31). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Mucchielli, A. (2004). *Dictionnaire des méthodes en sciences humaines et sociales*. (2^e éd.). Paris : Armand Collin.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2003). Chapitre 6 : L'analyse qualitative en mode écriture. Dans A. Mucchielli et P. Paillé (dir.), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. (p.101-108). Paris : Armand Collin.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. (3^e éd.). Paris : Armand Collin.
- Paillé, P. (2012). Repère pour un débat sur l'intervention précoce : un survol de la diversité épistémologique en sciences humaines et sociales. *Nouvelles pratiques sociales*, (1), 84-89.
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Research and Evaluation Method: Integrating Theory and Practice*. (4^e Éd). Thousand Oaks, CA: Sage.