

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RENCONTRE ENTRE L'INTERPRÈTE-CRÉATEUR ET LE SPECTATEUR :
CO-CONSTRUCTION D'UN ESPACE COMMUN DANS L'ESSAI
CHORÉGRAPHIQUE *RIENCONTRE : CQFD.*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

SOPHIE LEVASSEUR

SEPTEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un immense merci aux êtres généreux et sensibles qui ont partagé cette aventure académique avec moi. Merci à l'équipe de création et aux collaborateurs qui m'ont fait confiance même si, au départ, seule l'intention de creuser s'énonçait clairement. Marine, artiste-velours, merci pour ta douceur et la justesse de tes commentaires. Marie, précieuse amie et mentor de mon séminaire d'intégration, merci pour ton écoute et tes encouragements. Ilya, dramaturge contre-la-montre, merci pour ton regard aiguisé et tes secousses bienveillantes, sans toi ce mémoire n'aurait pas vu le jour. Ida, artiste entière et résiliente, merci d'avoir cru en moi. Benoît, Joël et Pascale, merci d'avoir assuré la réalisation des présentations finales. Votre apport a été précieux et salutaire.

Merci à mes proches qui ont su me soutenir dans les hauts et les bas qu'engendre un processus de recherche. Merci à ma famille pour son support discret, mais chaleureux et constant. Merci à Patrick et Marie-Hélène pour les multiples café-discussion. Merci aussi aux oreilles plus ponctuelles. Merci Marie-Claude, ton intérêt et tes encouragements m'ont donné la ténacité nécessaire pour finir ce mémoire. Un merci tout particulier à Julien — mon amoureux, mon partenaire — ton soutien est incommensurable : l'amour porte.

Merci au Département de danse de l'UQAM, aux employés de soutien, enseignants et chargés de cours qui m'accompagnent depuis le baccalauréat. Merci à mes deux directrices Johanna Bienaise et Katya Montaignac. Votre travail m'inspire grandement, c'est une chance d'avoir pu bénéficier de votre expertise et de votre sensibilité. Merci également pour votre patience... cette aventure académique fut ardue, confrontante et transformatrice : à l'image de mon sujet de recherche.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I RENCONTRER.....	15
1.1 Définition générale et étymologie	15
1.2 Rencontre avec autrui : le rapport à l'altérité	16
1.2.1 Perspective philosophique : l'expérience vécue de la rencontre.....	17
1.2.2 Le croisement des regards.....	20
1.2.3 Perspective sociologique : « se trouver » comme socialement situé	21
1.3 La rencontre en art.....	24
1.3.1 Rencontrer une œuvre d'art.....	24
1.3.2 Rencontrer un artiste	28
1.3.3 Rencontre au sein d'une œuvre participative	29
1.4 A priori, réticences et questionnements : de la participation à la rencontre	34
1.4.1 Confusion d'usage : quelle participation ?.....	37
1.4.2 Une participation essentielle	38
1.4.3 Le déplacement du contrat	39
1.4.4 Qui participe? Du spectateur fantasmé à l'interlocuteur réel.....	41
1.4.5 Définitions préliminaires de la rencontre comme point de départ	42
CHAPITRE II MÉTHODOLOGIE	45
2.1 Paradigme qualitatif et posture épistémologique.....	45
2.2 Survol de la démarche	48
2.3 Participants à l'étude	49
2.3.1 Choix et profil des interprètes-créateurs	50
2.3.2 Choix et profil des spectateurs-participants	50

2.4	Production des données et ses modalités.....	51
2.5	Outils de production de données	52
2.5.1	Entretien semi-dirigé avec les interprètes-créateurs	52
2.5.2	Processus de création : le laboratoire chorégraphique	53
2.5.2.1	Description du laboratoire chorégraphique.....	54
2.5.3	Entretiens avec les spectateurs-participants	57
2.6	Analyse des données.....	57
2.7	Limites de l'étude	58

CHAPITRE III CO-CONSTRUCTION D'UN ESPACE FAVORABLE À LA RENCONTRE..... 60

3.1	La rencontre dans la collaboration : modes de travail en studio	62
3.1.1	Établir un territoire commun.....	64
3.1.2	Partage de l'espace.....	67
3.1.3	Le travail d'état de corps.....	69
3.1.4	L'échec comme mode d'ouverture à la rencontre.....	73
3.1.5	Spectre d'activité : regards sur la passivité et l'activité.....	75
3.1.6	Concevoir une partition pour inviter la rencontre : démarche dramaturgique	77
3.1.7	L'élaboration de la partition.....	79
3.1.7.1	Contrat et codes.....	82
3.1.7.2	Imaginer une partition participative.....	83
3.1.7.3	Ouvrir la partition : pour une construction collective	84
3.2	La réception de <i>Riencontre : CQFD</i>	90
3.2.1	Regards sur la rencontre.....	92
3.2.2	Rencontre avec l'autre.....	93
3.2.2.1	Croisement des regards soutenu, « recherché » ou « évité » (Nahoum-Grappe, 1998)	93
3.2.2.2	Identification et collaboration initiée par le regard	94
3.2.3	Rencontre avec soi-même	97
3.2.3.1	Le jugement, l'auto-questionnement et l'incertitude	97
3.2.4	Scepticisme devant le caractère induit des rencontres	99
3.2.5	Regard sur la participation	99
3.2.6	L'émergence d'un ailleurs et rapport à l'inconnu	101
3.2.7	Faire des choix : participer à la co-construction	104

CONCLUSION.....	107
ANNEXE A QUESTIONS DE L'ENTRETIEN PRÉLIMINAIRE AVEC LES INTERPRÈTES-CRÉATEURS.....	115
ANNEXE B ÉVOLUTION DE LA DÉFINITION DE « RENCONTRER »	116
ANNEXE C AFFICHETTE DE L'ESSAI CHORÉGRAPHIQUE.....	119
ANNEXE D GABARIT DE FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DES SPECTATEURS-PARTICIPANTS.....	120
ANNEXE E GABARIT DE FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DES INTERPRÈTES-CRÉATEURS PARTICIPANTS.....	125
ANNEXE F BIOGRAPHIE DES COLLABORATEURS	130
ANNEXE G HORAIRE DES RÉPÉTITIONS.....	132
ANNEXE H TABLEAU ÉVOLUTIF	133
ANNEXE I CANEVAS D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ AVEC LES SPECTATEURS-PARTICIPANTS.....	134
ANNEXE J COMMUNIQUÉ POUR LE SITE DU DÉPARTEMENT DE DANSE DE L'UQAM	135
ANNEXE K QUESTIONNAIRE LIME SURVEY POUR LES CANDIDATS....	136
APPENDICE A POÈMES DE PASCALE TALBOT (INSTALLATION)	137
BIBLIOGRAPHIE	139

LISTE DES FIGURES

Figure 1: Transition entre tableau I et II (Photo de Myranda Plourde).....	56
Figure 2: Tableau III - Libre-service de cartes-consignes : les spectateurs peuvent piger des instructions pour participer à la construction chorégraphique. (Photo de Julien Carpentier-Roberge).....	56
Figure 3: Consigne pour les spectateurs (Juillet 2019).....	80
Figure 4: Images retenues et mode d'emploi pour les interprètes-créateurs (Juillet 2019).....	80
Figure 5: Exemples de cartes-consignes du tableau III.....	85

LISTE DES TABLEAUX

Rencontrer, extrait de la première étape d'analyse thématique par ventilation.....	91
Participer, extrait de la première étape d'analyse thématique par ventilation.....	100

RÉSUMÉ

Cette recherche-crédation témoinne d'un désir de penser la coprésence — l'être-ensemble, l'être-avec — entre l'interprète et le spectateur. L'intention de cette recherche est de relever ce qui participe à la rencontre au sein d'une expérience esthétique où on reconnaît que la notion de « rencontre » suggère une position, un rapport vis-à-vis de quelqu'un ou quelque chose, dans un espace-temps donné, mais pas pour autant prévisible.

Quelles sont les conditions favorables à la rencontre entre l'interprète et le spectateur dans une œuvre qui engage la participation du public ?

Pour répondre à cette question, j'ai créé, en collaboration avec les interprètes-crédateurs, un essai chorégraphique qui assemble différentes modalités spatiales, corporelles et relationnelles. L'objectif étant d'analyser à la fois mon expérience de créatrice, l'expérience des interprètes-crédateurs et l'expérience des spectateurs-participants, j'ai utilisé une méthodologie qualitative et une posture épistémologique enracinée dans l'action (paradigme constructiviste et éactionniste). La production de données, pour sa part, s'est déroulée en quatre temps : un entretien semi-dirigé avec chacun des interprètes-crédateurs pour connaître et documenter leurs perspectives sur la rencontre et les œuvres participatives, la tenue d'un journal de bord pour rendre compte du processus de création, l'observation participante lors de la présentation de l'essai chorégraphique et un entretien semi-dirigé avec chacun des spectateurs-participants, témoignant de leur expérience de l'essai chorégraphique et des qualités de rencontres vécues.

Les données montrent certaines pistes pour faciliter la rencontre comme l'expérience de la co-construction, l'écoute mutuelle et l'adaptation réciproque. Ces repères nourrissent la réflexion amorcée par les sous-questions de cette recherche : Que se passe-t-il dans l'expérience de la rencontre, dans cet ici et maintenant partagé ? Qu'est-ce qui est négocié dans la relation avec l'espace, avec soi-même et avec autrui ? Les rencontres, protéiformes, se sont manifestées grâce à la co-construction d'un espace commun, un espace où la coprésence est négociée et où l'échange des regards atteste — ou non — de la réciprocité de l'ouverture à l'altérité.

Mots clés : Rencontre, expérience esthétique, partage sensible, territoire commun, participation.

INTRODUCTION

ALLER VERS

Je suis la fille de deux musiciens classiques, les premiers de leurs familles respectives à faire de leur passion leur métier. Dès mon plus jeune âge, j'ai été habituée aux conventions du milieu. J'ai appris à bien me tenir lors d'un concert : je savais quoi porter, quand applaudir et comment me laisser bercer, discrètement. Plus tard, j'ai moi-même joué d'un instrument. J'ai reproduit les comportements observés de ma posture de spectatrice : je savais quoi porter, comment présenter la pièce que j'allais jouer ainsi que mon accompagnatrice. Je savais aussi comment me laisser porter, guidée par la partition et par les résonances de mon instrument à vent.

Août 2009, j'assiste au concert du corps enseignant ponctuant la fin d'un camp musical estival. Si l'on se fie au programme, mon enseignante est la prochaine à jouer. Elle n'est pas sur la scène, cependant. Il y a une tension dans l'air, les membres du public s'interrogent du regard.

Elle entre finalement dans la salle de concert par la porte réservée à l'audience. Elle marche lentement vers la scène en jouant, déjà. Les yeux clos, elle prend son temps, laisse voir le travail respiratoire derrière chaque texture sonore. Elle remplit l'espace de son souffle, inclut le public dans sa trajectoire, dans son environnement. Elle partage généreusement chaque vibration diffusée par son saxophone baryton. J'ai l'impression d'être avec elle, de connaître l'amplitude de ses poumons, de la reconnaître. Première étincelle, pierre blanche.

Lors de mon entrée dans le monde artistique, j'étais accompagnée de mon saxophone. Quelques années plus tard, j'ai décidé d'appriivoiser un autre instrument pour me professionnaliser : mon corps.

À travers mon jeune parcours d'artiste en danse, j'ai eu la chance d'être confrontée à l'expérience de la rencontre, et ce, dans plusieurs contextes chorégraphiques. J'ai eu l'occasion de « rencontrer » dans sa forme transitive et pronominale¹ : rencontrer et se rencontrer.

En effet, comme interprète, j'ai eu l'opportunité de m'impliquer au sein de processus qui questionnaient et déplaçaient la relation convenue entre le public et l'interprète. À quelques reprises, ce déplacement allait jusqu'à proposer le contact physique envers les spectateurs. À titre d'œuvres charnières, je nommerai *Playdate* (2015) de La 2^e Porte à Gauche et *El silencio de las cosas presentes* (2018) d'Eduardo Ruiz Vergara. Ces expériences m'ont permis d'être au cœur de la création de pièces engageant la participation, celles-ci ont nourri ma réflexion.

Chorégraphiée par Marie Béland, Frédérick Gravel et Katya Montaignac de La 2^e Porte à Gauche, la création de *Playdate* (2015) ponctuait la fin de la session d'automne, la dernière de mon baccalauréat en interprétation. La pièce jouait avec les conventions et les codes qui peuvent exister entre la scène et la salle, les interprètes et le public. En effet, la pièce était particulièrement interactive : les spectateurs étaient invités à participer à la proposition en se déplaçant dans l'espace scénique et en jouant avec les interprètes. Chaque membre du public avait l'opportunité d'assister à un solo dansé que pour lui, de choisir les qualités gestuelles qui allaient teinter certaines phrases dansées, d'effectuer une traversée pour changer de siège ou encore de prendre des égo-portraits avec les interprètes. La participation était essentielle et

¹ Voir le chapitre I, l'étymologie du terme « rencontre » (et des mots de la même famille) y est exposée, expliquant ainsi le sens transitif et pronominal du verbe « rencontrer ».

demandait un état de disponibilité accru autant du côté du spectateur que du côté des interprètes.

Dès la première de *Playdate*, j'ai compris ce que l'œuvre avait à m'apprendre. Le public a cessé d'être une masse pour se transformer en amas d'unités. J'ai cessé de me cacher derrière une partition et j'ai accepté d'être vue. Je me suis « désadhérée » de mon idée du « personnage scénique » et j'ai accepté d'être affectée par la présence de l'autre. Pour la première fois, je sentais que je me laissais être transformée par l'environnement et l'altérité.

Puis, premier contrat comme interprète-créatrice : après plusieurs mois de recherche en studio, nous présentons *El silencio de las cosas presentes* (2018). Avec cette proposition chorégraphique, l'intention de départ était de travailler sur la perception haptique, soit l'étude scientifique du toucher liée à différentes sensations, captations sensorielles et perceptions kinesthésiques. C'est d'ailleurs cette curiosité quant au toucher et son apport à la relation entre deux personnes qui m'a poussée à intégrer le processus créatif.

Le toucher était le moteur de la création, tous nos sens y participaient. Différentes qualités de toucher établissaient un lien entre les interprètes-créateurs eux-mêmes et avec le public. La perception de ces différents contacts alimentait nos imaginaires. Cela dit, plus le processus de création avançait, plus je ressentais l'envie de prolonger cette qualité du toucher² : développer la réflexion sur la perception haptique pour en faire un agent relationnel avec le public. Lors des premières présentations devant public, cette envie est devenue, à mes yeux, une nécessité. Comment le public sera-t-il inclus dans cette recherche sur la perception haptique ? Réorganiser l'espace scénique pour y inclure l'auditoire ne veut pas dire que celui-ci est considéré et

² Le prolongement est d'ailleurs une notion chère à Frans Veldman, père de l'haptonomie.

modifie la proposition de sa présence. N'est-ce pas une donnée importante à considérer, la place du public ? La relation avec le spectateur et l'apport de celui-ci à la proposition n'ont pas fait partie des préoccupations centrales du chorégraphe. Cette prise de position de la part d'Eduardo était tout à fait légitime, mais elle me contrariait. Cette prise de position m'a permis de réaliser l'importance que j'accordais à la relation développée avec le spectateur. Cette relation avec autrui s'est manifestée comme un facteur identitaire, à la fois pour la proposition artistique et pour ma posture d'artiste en danse.

Me rappeler les paroles de mon père : « Est-ce que tu veux réellement danser ou tu veux avoir l'air d'être une danseuse ? » Je me souviens commencer à me déverser — me faire couler, doucement — sans trop savoir pourquoi je pleurais. Mon père a le verbe acéré, un professionnel de la secousse bienveillante. Je comprenais ce qu'il voulait dire, il a touché une corde sensible.

« Avoir l'air de »

Je ne voulais pas « faire figure de », nourrir une image chimérique, éloignée de la réalité. Je voulais sentir que la danse était le médium que je choisissais pour m'exprimer de manière créative ; en faire ma profession. Comment verbaliser que c'était le mouvement qui me permettait de me rencontrer, de m'écouter et de me voir ? Comment expliquer que depuis la danse, je touche et je me laisse être touchée ? Comment tenter de lui faire comprendre que depuis la danse je me rencontre moi-même, peu à peu. Je sentais qu'il le voyait, il voulait m'entendre le dire.

Par le mouvement, je me rencontrais moi-même.

« "Soi-même" ce n'est pas le sujet s'isolant du monde, mais un lieu de communication, de fusion, de fusion du sujet et de l'objet. » (Bataille, 1954, p. 21)

Depuis la danse, mon « moi-même » est un espace de communication et de fusion où s'entrechoquent sensibilités et constructions. Rien à voir avec les apparences. C'était clair, désormais.

Depuis le début de mon parcours universitaire en danse, j'ai fréquemment eu l'occasion d'occuper le rôle de spectatrice. Plus les expériences spectatoriennes emplissent mon baluchon, plus mon regard s'affute et ma réflexion sur ma propre pratique artistique s'en voit nourrie. Je constate mon goût pour les propositions interdisciplinaires, interactives, immersives, relationnelles et participatives : les œuvres qui questionnent les codes, attentes et rôles attribués aux pôles émetteurs-récepteurs que sont les interprètes-créateurs et les spectateurs.

Je pense notamment à Benoit Lachambre et à son œuvre *Lifeguard* (2016)³. Loin de la configuration spatiale du théâtre à l'italienne⁴ — zone de confort du public par la force de l'habitude — cette proposition chorégraphique prend place dans un espace ouvert où les spectateurs partagent le terrain de jeu avec l'artiste. Celui-ci accueille le public dans la scène-salle avec les questions suivantes : Comment la présence chorégraphie-elle? Comment est-ce qu'on se transforme par la présence de l'autre? Quelle est l'importance de la prise d'espace? Quelle est la taille de notre sphère kinesthésique? D'entrée de jeu, le chorégraphe explique également que le toucher sera le moteur chorégraphique. Il demande un toucher doux et stable de la part des spectateurs pour activer le travail gestuel. Puis, s'enchaînent les tableaux où la relation avec le spectateur constitue la matière du travail chorégraphique. Benoît Lachambre offre un solo pour une quarantaine de spectateurs. Il propose une prise de conscience quant à l'énergie dégagée par ces corps occupant la pièce et les différents types de relation qu'elle suscite. Mon attention s'accroche à la sensation d'être en relation avec l'espace et l'altérité : j'ai une impression d'horizontalité, de partage de responsabilité, de mise en commun avec l'écosystème provisoire que nous constituons alors.

³ J'ai eu l'occasion d'assister à *Lifeguard* (2016) à La Maison de la danse de Québec le 24 avril 2019.

⁴ Là où le spectateur a un rôle très défini : il s'assoit et reçoit une œuvre livrée frontalement.

Je pense aussi à *Bunny* (2016) de Luke George et Daniel Kok, créateurs et performeurs de cette œuvre que j’ai eu l’occasion de voir le 6 février 2019 à l’Usine C. Cette proposition a particulièrement bousculé mes attentes en termes d’implication dans l’activité de réception. Dans *Bunny*, le public agit directement dans l’espace, pose des actions claires et définies, à la demande de Luke ou Daniel. En effet, entre pudeur et curiosité, les spectateurs qui acceptent le contact visuel avec les artistes sont convoqués dans l’espace. Les membres du public sélectionnés sont ensuite guidés verbalement et agissent directement sur le déroulement de l’œuvre. La qualité de l’intervention se module d’un simple déplacement pour allumer le système de son, à accepter d’être attaché et de voir l’ensemble de ses effets personnels déballés de son sac, sous les yeux incrédules des autres spectateurs. Frictions, grincements, consentement réactivé pourtant, systématiquement.

Assister à *Bunny* m’a permis d’associer mon niveau de *plaisir* — d’appréciation de l’expérience spectatorielle — avec le degré de *responsabilité*⁵ que l’on m’octroie comme spectatrice. Je me rends compte que ce qui favorise ma participation et mon sentiment de confiance est le consentement continu, le glissement du rapport de domination au sentiment d’égalité, la coresponsabilité. Je me sens « à égalité » lorsque l’interprète-créateur et le moi-spectatrice sommes affectés, vulnérables et actifs dans nos rôles respectifs. Ici, je parle d’égalité en arrimant cette idée à la pensée de Rancière. Dans *Le Spectateur émancipé* (2008), par exemple, non seulement le philosophe pose l’égalité comme fondation, comme prémisse, mais développe le principe d’émancipation. En effet, celui-ci permettrait au public et au créateur de s’éloigner d’un rapport de domination : tous deux dans un partage de l’expérience esthétique et dans une co-gestion de la relation.

⁵ Comme spectatrice et/ou interprète-créatrice, j’ai la responsabilité de saisir ce pouvoir de traduction que je possède et qui m’est propre.

Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. (Rancière, 2008, p. 23)

Les réflexions sur les rapports de pouvoir sont inhérentes à la question de la réception, tout comme à la notion de participation. Chaque spectateur est différent et responsable de son « aventure », chaque « aventure intellectuelle » ou sensorielle demeure singulière. Est-ce que cette singularité est toujours accueillie et valorisée ?

Mi-mars 2019, le café-bar de l'Usine C accueille les spectateurs. C'est la générale de Ce qu'on attend de moi de Philippe Cyr et Gilles Poulin-Denis. Je suis placière ce soir-là, postée en haut des escaliers, je distribue des programmes.

Le gérant de salle me dit que le spectacle est dans mes cordes : la proposition est ludique et participative. Puis, il précise qu'un membre du public sera choisi au début de la pièce et en sera le seul acteur. Je ressens immédiatement un malaise, je suis déconcertée. J'offre à mon supérieur un sourire forcé.

Ça commence : l'un des deux idéateurs prend la parole et explique comment se déroulera la sélection de l'acteur ou de l'actrice. Il demande aux membres de l'assistance de se lever. Ils pourront s'asseoir, relégués à être officiellement spectateur-assis, seulement s'ils répondent à la caractéristique énoncée. « Ceux qui sont journalistes », les journalistes s'assoient. Puis, c'est au tour des comédiens de regagner le confort de leur chaise. De fil en aiguille, il ne reste que quelques personnes debout. Le public est docile et semble honnête.

Le dernier critère auquel les membres de l'assistance toujours debout doivent répondre de leur immobilité est : « Ceux qui aimeraient vraiment participer ». Cinq personnes restent debout. Qu'est-ce qui anime la verticalité des derniers spectateurs, parsemés dans l'auditoire, qui « n'aimeraient pas vraiment participer » ? Comment se sentent ces membres du public, perpendiculaires à l'horizon ? L'un d'entre eux sera seul sur scène. Est-ce que son consentement sera enthousiaste, clair et renouvelé ? Mon malaise teintera fortement ma réception de l'œuvre. J'ai assisté à Ce qu'on attend de moi la mâchoire serrée.

Je tiens un journal de bord dans lequel je note mes observations et sensations suite à mes expériences spectatorielles. Je constate ma tendance à écrire plus longuement sur les propositions artistiques qui engagent la participation. J'observe également dans mes élans manuscrits la récurrence du mot *acidité*. Faute d'autre mot j'écris ce terme faisant écho à un ressenti bien spécifique : « qui est piquant au goût », comme après une bonne lampée de café, ou qui saisit comme lorsque l'on croque un citron. Pourtant, ce choix nominal témoigne d'un désir d'ouvrir le dialogue et de questionner — la bouche prise d'un léger rictus — cette association courante qui jumelle présence et relation, participation et interaction, contact et écoute. J'ai envie de déplier cette idée de *rencontre* quand *rencontrer* ne se contente pas d'être une salutation cordiale, un face-à-face désengagé, un regard légèrement fuyant ou un inévitable partage spatial. Comme le dit si bien Foucault dans *Les mots et les choses* en décortiquant la rencontre entre le spectateur et *Les Ménines* (1656) de Vélasquez :

En apparence, ce lieu est simple ; il est de pure réciprocité : nous regardons un tableau d'où un peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu'un face à face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. (p. 19)

J'ai le désir d'esquisser le rhizome des possibles ; de la rencontre entre deux subjectivités par la danse jusqu'au rôle de l'intersubjectivité dans l'expérience, son facteur identitaire et son impact sur la participation. J'ai envie de comprendre ce qu'implique *aller vers*, ce qui explique la texture que cette action prend quand l'impulsion — ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur — traduit une intention claire : rencontrer le spectateur, partager une expérience, être dans une écoute mutuelle.

Au début de l'élaboration de mon projet de recherche-crédation, j'avais pour objectif de travailler sur la question du toucher comme vecteur de relation entre l'interprète-

créateur et le public. Ma question de recherche était alors : Quelles sont les modalités dialogiques d'un dispositif chorégraphique orienté vers l'expérience du toucher de l'interprète vers le spectateur? Puis, au fil des lectures — plus spécifiquement, en me plongeant dans la pensée de Rancière et en décortiquant mes propres expériences spectatoriennes — force fut d'admettre que le toucher n'était qu'un prétexte pour que la rencontre advienne. Ce prétexte, ou plutôt ce chemin que peut prendre le phénomène, est susceptible de forcer son apparition. Le toucher est, dans ce contexte, un vecteur de « relationnel » sans pour autant s'arrimer à l'idée de rencontrer comme « être vu », comme « être affecté ».

Le terme « dispositif » de l'ancienne question de recherche me posait aussi problème : il semblait impliquer une structure chorégraphique qui n'est pas forcément perméable⁶, et sous-entend donc que la rencontre serait prévisible, le résultat d'un agencement calculé de conditions et d'actions. Le caractère bidirectionnel de cette relation entre membre du public et interprète ne peut être considéré comme acquis ou planifié.

Renonçant aux séductions immédiates, [les propositions de nombreux artistes chorégraphiques] ne se tiennent pas à l'écart de cette ère du soupçon dans laquelle s'est engagée la vie artistique et intellectuelle en quête de nouveaux repères et enjeux dans une époque insaisissable, souvent inquiétante. Rien de surprenant à ce que, côté spectateurs, le doute, la perplexité, pourquoi pas le malaise ou l'irritation, participent aussi à certains des rendez-vous fixés sur ces nouvelles frontières de l'imaginaire et de la pensée. (Mayen, 2004)

Mon intention est d'investiguer, au sein de ma propre pratique et dans la posture de chorégraphe, cette frontière entre le connu et l'inconnu, entre confrontation et confort. Mon objectif est de mettre à l'épreuve le concept de rencontre, aussi évasif soit-il, et d'agencer des conditions favorables à son émergence dans le cadre d'une proposition

⁶ Nous y reviendrons dans le chapitre dédié au contexte théorique.

chorégraphique. Le tout en demeurant perméable aux fluctuations, à l'imprévisible, en assumant le caractère singulier de cette recherche-crédation. Mon intuition était que ma question devait être réorientée, redirigée vers ce désir d'horizontalité et de reconnaissance⁷ plutôt qu'associée exclusivement à la question du toucher.

Engrenage d'une question de recherche

Toutes les œuvres charnières évoquées dans les pages précédentes engagent la participation. Plus mon processus créatif s'enracinait, plus cette notion s'est cristallisée dans la réflexion et a pris en importance. Saurait-elle m'approcher de l'expérience de la rencontre ?

Il existe différentes manières de favoriser la participation du public, bien que celle-ci ne soit pas uniforme et nécessite d'être réactivée et nourrie, constamment. Trouver des modalités favorables à leur émergence n'est pas une mince tâche, mais certaines stratégies employées pour aiguïser la curiosité du public ou encore pour solliciter une attention plus fine suggèrent des pistes.

L'une des stratégies décelées parmi mes notes de spectatrice implique le retrait ou le brouillage d'un des sens⁸ pour stimuler la relation avec l'espace, avec soi-même et avec autrui. Cette stratégie a assurément le potentiel d'encourager l'engagement plus conscient et actif des spectateurs. Dans le cas d'une proposition artistique sans l'usage de la vue, par exemple, il est fréquent de qualifier l'expérience d'étonnante⁹. Néanmoins, j'observe une tendance à magnifier la rencontre avec l'œuvre à cause de l'extraction d'un sens.

⁷ À la fois comme action de reconnaître, mais teintant aussi ce verbe d'une qualité vraie et légitime.

⁸ Ici je pense entre autres aux œuvres d'Aurélië Pedron, par exemple, dont il sera d'ailleurs question dans le chapitre I.

⁹ Nous reviendrons au qualificatif « étonnant » dans la section 1.4.3.

Je ressens la nécessité de travailler les yeux ouverts. J'ai la ferme intuition que la vue a un grand rôle à jouer dans la construction d'un lien avec une œuvre et avec autrui. Bien que la relation entre l'interprète et le spectateur puisse se jouer au-delà de l'échange du regard, j'ai l'impression que l'utilisation de celui-ci permet la négociation de la rencontre et l'expression du consentement. L'objectif de cette recherche n'est pas d'idéaliser la rencontre, mais bien de lui permettre d'être vécue, sous toutes ses facettes, et ce, de façon consentante.

J'ai envie de me mettre au défi et de placer la relation entre interprètes-créateurs et spectateurs au centre d'une proposition en assumant les a priori et réticences que peuvent générer la vision. Est-ce possible de s'abandonner à la collaboration, au partage voire même au toucher avec les yeux ouverts ? Est-ce trop confrontant de voir et d'être affecté ? Est-ce que l'ouverture à l'autre s'immisce plus facilement à travers la surprise, dans l'anonymat, dans la distance ?

Mon fantasme : créer un espace où le public est à égalité avec les interprètes. Là où les deux rôles sont vulnérables et affectés, et ce, sans le rapport de domination habituel. Là, tous deux partagent la responsabilité de nourrir la boucle émetteur-récepteur — la potentielle relation — qui, elle, n'est ni garantie ni universelle.

Mes hypothèses : établir le contact avec les yeux. À distance, le regard devient la condition d'une communication par le corps : là où il n'est plus le lieu de la passivité du spectateur, mais bien la condition de sa propre mise en mouvement. Inclure le spectateur dans l'espace scénique est un agent favorable.

Mes angoisses : il m'est impossible d'émettre des présupposés sur l'activité de réception d'un public. Impossible de circonscrire le spectateur « normal » et prédire si celui-ci répondra à l'invitation dans la rencontre ; s'il acceptera d'être vu et ce qu'il éprouvera dans cette impulsion, cet *aller vers*.

Ma question de recherche : Quelles sont les conditions favorables à la rencontre entre l'interprète et le spectateur dans une œuvre qui engage la participation du public ?

Cette recherche-crédation témoigne d'un désir de penser la cogestion de la coprésence — l'être-ensemble, l'être-avec — entre l'interprète et le spectateur. Comment favoriser leur rencontre au sein d'une proposition chorégraphique qui engage la participation? Quelles sont les modalités dialogiques à l'œuvre dans cette rencontre? Comment est négocié le partage d'une expérience esthétique dans un contexte participatif? Afin de mener ces réflexions à bien et les arrimer à ma pratique, j'ai créé un laboratoire intitulé *Riencontre, CQFD*. avec la précieuse collaboration des trois interprètes-crédateurs. Construite sous forme d'études, la proposition chorégraphique est composée de trois tableaux qui rassemblent différentes modalités spatiales, corporelles et relationnelles. L'objectif est d'analyser à la fois mon expérience de créatrice, l'expérience des interprètes-crédateurs et l'expérience des spectateurs-participants. L'intention de cette recherche consiste à relever ce qui agit comme invitation à *aller vers* l'altérité et à saisir le pouvoir d'agir dont dispose tout spectateur qui s'engage dans l'expérience esthétique. Cela permettrait peut-être d'effacer (utopiquement) la distance entre les interprètes-crédateurs et le public ou, au contraire, de l'assumer : « la distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition de toute communication » (Rancière, 2008, p. 16).

Ce mémoire sera divisé en trois chapitres : un premier qui témoigne des rouages théorico-pratiques de la rencontre et de la participation, un deuxième qui détaille la méthodologie utilisée pour réaliser cette recherche et un troisième qui fait état de la production de données et de l'analyse de celles-ci. Au sein de ce troisième chapitre, les résultats sont mis en discussion à la lumière du cadre théorico-pratique développé dans le premier chapitre.

CHAPITRE I

RENCONTRER

1.1 Définition générale et étymologie

Le mot « rencontre » est polysémique. Ses multiples significations participent à sa complexité théorique. Selon le *Dictionnaire d'étymologie du français* (2015), son étymologie prend racine au sein du terme latin *contra*, qui veut dire « en opposition à ». Ainsi, « rencontre » suggère une position, un rapport vis-à-vis de quelqu'un ou quelque chose :

Famille du latin *contra*, préverbe, adv. et préposition « contre », « en face de » et « au contraire » qui a tendu à être remplacé en bas latin par la préposition composée *incontra*; dérivés *contrarius* « opposé » et latin vulgaire *contrata (regio)* « le pays d'en face » (Picoche, 2015, p. 135)

Déjà, la dichotomie intrinsèquement liée à la rencontre s'exprime : les opposés sont l'un en face de l'autre, un monde sensible vis-à-vis un autre. Les définitions du mot « rencontre » issues du logiciel *Antidote* (2010) en témoignent également : « l'action de rencontrer quelqu'un par hasard, le fait pour deux choses de se trouver en contact, une compétition sportive entre deux équipes, un duel ou une réunion planifiée ». Ici, l'aléatoire côtoie le prévu, le connu côtoie l'inconnu et la collaboration, la rivalité. Cela induit un dialogue entre les oppositions, un contact à proximité ou à distance, une potentielle confrontation.

Le verbe « rencontrer », pour sa part, partage cette dimension polysémique. Chargé des oppositions exposées en amont, il témoigne du même rapport entre l'intentionnel et le fortuit. En effet, « rencontrer », selon le *Multi dictionnaire* (2015), signifie : « se trouver en présence de quelqu'un de façon voulue ou par hasard » (p. 1406). La forme pronominale, soit « se rencontrer », met de l'avant le rapport à l'espace et au temps : « se trouver en même temps au même endroit » (p. 1406). Ce partage d'espace spatio-temporel peut aussi s'articuler intentionnellement ou par pure coïncidence.

Ces tensions adjacentes à « rencontre » et « rencontrer », générées par l'inattendu et la déstabilisation qu'il engendre, ont certainement alimenté la réflexion autour du phénomène. Elles ont suscité l'intérêt de multiples penseurs qui se sont penchés sur le « comment » et le « quoi » de la rencontre.

1.2 Rencontre avec autrui : le rapport à l'altérité

Tel qu'énoncé précédemment, rencontrer implique la présence de l'altérité¹⁰. « [S]e trouver en présence de quelqu'un de façon voulue ou par hasard », définit le *Multi dictionnaire* (2015). Que veut dire être en *présence* de quelqu'un? Le percevoir, tout simplement? Comment *se trouve-t-on* en présence?

Johanna Bienaise (2008), qui aborde la question de la présence dans son mémoire de maîtrise, précise que :

la présence est une affaire de relation. Car si l'on est présent c'est avant tout pour quelqu'un ou pour quelque chose. La présence est une rencontre,

¹⁰ Caractère de ce qui est autre : peut se référer à l'identité (altérité) ou encore se manifester comme étrangeté (étonnant, bizarre, singulier).

une manière d'être en contact, en communication avec un autre que moi.
(p. 7)

Si la présence de deux individus participe du phénomène de la rencontre, c'est qu'elle permet de mettre en contact, d'induire le partage (ne serait-ce que spatio-temporel) et d'inviter la communication. Être présent s'inscrit donc dans un rapport précis au temps et à l'espace, de manière transitive, partagée. Cela clarifie comment l'on *se trouve* en présence, mais comment s'articule la présence « pour quelqu'un » ?

Plusieurs modes de présence sont possibles. « Se trouver », soit l'amorce de la signification de « se rencontrer », en suggère deux : « être situé en tel lieu » ou « se sentir » (De Villers, 2015, p. 1406). Ces deux définitions du verbe pronominal invitent donc à penser deux modes de présence à l'altérité : une présence spatiale et une présence sensorielle. C'est d'ailleurs ce qui distingue les perspectives sociologiques et philosophiques qui seront abordées pour expliquer le phénomène de la rencontre : la perspective sociologique privilégie la présence spatiale alors que la perspective philosophique privilégie la présence sensorielle.

1.2.1 Perspective philosophique : l'expérience vécue de la rencontre

Nombreux philosophes ont cherché à mieux comprendre la rencontre avec l'altérité. Du côté de la philosophie du XX^e siècle, c'est Sartre, Levinas et Merleau-Ponty qui font figure de proue. Bien qu'ils tentent tous d'expliquer le phénomène de l'intérieur, comme vécu, leurs perspectives sur l'expérience de la rencontre d'autrui sont diamétralement opposées. C'est ce qu'expose Dastur dans *L'expérience de la rencontre* (2013) :

[P]our Sartre, l'expérience de la rencontre est essentiellement comprise comme une confrontation, pour Levinas, cette expérience est celle d'une nécessaire soumission à l'autre, pour Merleau-Ponty, enfin, l'expérience d'autrui est celle d'une réciprocité harmonieuse et d'une coexistence permettant l'épanouissement de chacun. (p. 445)

En effet, pour Merleau-Ponty, le rapport à l'autre n'est pas frontal, mais latéral : autrui est considéré comme un égal avec qui partager des expériences sensibles. La rencontre demande donc une certaine préparation pour le sujet : habiter son corps.

Pour rencontrer autrui, il faut en quelque sorte que je fasse corps avec moi-même, que je puisse me reconnaître tout entier dans l'aspect extérieur que je lui présente. Car l'autre aussi se présente à moi à travers son apparence corporelle, et lui aussi doit pouvoir coïncider avec celle-ci s'il doit entrer en relation avec moi. (p. 449)

La rencontre commencerait par une introspection, un regard porté vers l'intérieur et une reconnaissance de ce qui constitue son identité afin d'envisager entrer en relation avec autrui. La rencontre commencerait par un état d'écoute, de réceptivité : une certaine présence à soi (Bienaise, 2008).

Chez Levinas, le phénomène se situe dans le face-à-face ou plus précisément dans l'expérience du visage.

La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur des yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation sociale avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est qu'il ne s'y réduit pas. (Levinas, 1961)

Dégagée de ses déterminants, l'expérience sensible prend toute la place, la couleur des yeux ne traduit pas un référent biologique, culturel ou social, elle n'est pas catégorisée, elle n'est même pas forcément perçue, elle se perd dans l'expérience globale de la présence à l'autre. Ceci dit, la rencontre d'un visage — l'expérience de

la différence de l'autre — induit la responsabilité et la bienveillance, explique Dastur (2013) :

C'est Levinas lui-même qui parle à ce sujet du « choc de la rencontre » ([3], p. 32) que rien ne vient amortir, car le face à face avec l'autre est en quelque sorte inévitable. La rencontre est pour lui une expérience éthique, précisément parce qu'elle m'oblige à sortir de mon égoïsme et à me soucier exclusivement de l'autre, qui me domine de toute sa hauteur. (p. 447)

Ce choc de l'expérience de l'altérité — ainsi que la relation intersubjective qui en découle — remet en question le soi et constitue une expérience fondamentale dans la philosophie existentielle développée par Levinas.

Pour Sartre, la rencontre avec autrui est vécue comme un bouleversement, comme l'apparition d'un nouveau point de vue sur soi et sur le monde. En ce sens, l'expérience de la rencontre passe par le regard. Selon le philosophe, ce regard objectifie et juge : « me transforme en objet et qui fait de moi un être regardé ». (p. 446) Dans *Huis Clos*, Sartre va jusqu'à écrire « l'enfer, c'est les autres »¹¹ ce qui ne va pas sans suggérer un rapport très pessimiste à la rencontre. Néanmoins, ce point de vue dynamise le rapport à l'altérité : échappant aux pièges de l'idéalisation, cette perspective montre le rapport de force entre les oppositions intrinsèquement — et lexicalement — liées à la rencontre.

Ces trois cas de figure mettent de l'avant l'expérience vécue de la rencontre avec l'altérité, impliquant de « se sentir » jugé (Sartre), responsable (Levinas), à égalité (Merleau-Ponty). Cette sensation passe principalement par l'un des cinq sens : la vue¹². Le caractère prédominant de ce sens invite, dans la relation binaire, un

¹¹ Un enregistrement sonore de son explication de « l'enfer c'est les autres », publiée dans *Un théâtre de situations* (1992), a d'ailleurs été utilisé comme matériau pour la trame sonore de l'essai chorégraphique. Nous y reviendrons dans la section 3.3.

¹² Nous approfondirons la question du regard dans la sous-section prévue à cet effet.

troisième élément : l'image. Comment suis-je perçue ? Qu'est-ce que ma manière d'habiter mon corps — d'être présente — traduit de ma personne ?

1.2.2 Le croisement des regards

Question d'attester du caractère mutuel de l'interaction, la relation se concrétise, la plupart du temps, par un regard. En effet, l'échange des regards entre acteurs sociaux joue un rôle déterminant sur la scène sociale. D'ailleurs, l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe s'est attardée à la question du clin d'œil, « cet "appel à présence" que constitue la rencontre des yeux peut produire l'élection positive et partagée du coup de foudre, ou celle de la complicité amicale » et son rôle dans les communications sociales. Dans son article *L'échange des regards*, elle explique :

La rencontre des yeux, le croisement des regards, recherché ou évité, est donc un événement social dénué de toute pesanteur mais sans cesse actif au sein des interactions sociales. Il fait partie des choses qui arrivent, c'est-à-dire de la dramaturgie sociale quotidienne, et cet échange efficace et possiblement effacé de l'histoire suppose une première gestion théorique de « ce qui arrive » en temps réel par les acteurs eux-mêmes dont les yeux posent sans cesse la question du sociologue : « Que se passe-t-il ici ? » (Nahoum-Grappe, 1998, p. 70)

Que se passe-t-il dans la rencontre, dans cet ici et maintenant partagé ? Qu'est-ce qui est négocié dans cette gestion de ce qui est perçu, de qui se trouve là, de ce qui est ressenti ? En effet, il me semblait important de souligner l'importance du travail du regard d'entrée de jeu puisqu'il a non seulement été une pierre angulaire du processus créatif, mais participe à la rencontre. Le regard, contact quotidien et privilégié avec le monde, intervient grandement dans le rapport à l'altérité. Poser un regard conscientisé sur ce, celui ou celle avec qui l'on partage la rencontre fait de l'action quotidienne

une « incarnation (actualisation) des potentialités propres à l'intangible » (Maffesoli, 2011). En ce sens, l'échange des regards est gage d'une certaine réciprocité :

Cet appel du fond des yeux d'autrui, qui a à voir avec la vigilance, le réveil et le début de l'action, est toujours horizontal entre quatre yeux : l'échange des regards croisés est donc ce qui inscrit dans l'histoire du corps l'obligation phénoménologique de penser l'égalité dans l'épreuve du face-à-face, lorsque le présent échangé est celui du lien offert, sans autre contenu parfois qu'une ébauche de sourire. (Nahoum-Grappe, 1998, p. 81)

Cette idée d'égalité dans le face-à-face, cette amorce de relation par le partage d'une perspective horizontale, semble inviter la rencontre. Cet échange de regard fait d'ailleurs partie intégrante du phénomène de la rencontre, surtout lorsque celui-ci émerge dans un contexte d'interaction sociale.

1.2.3 Perspective sociologique : « se trouver » comme socialement situé

Les interactions sociales peuvent être une porte d'entrée vers l'expérience de la rencontre. En effet, considérée comme « manifestation sociale » (Goffman, 1974), la rencontre peut émerger dans les espaces publics ou privés, dans plusieurs contextes, milieux ou environnements sociaux différents. Envisagée comme « manifestation sociale », la rencontre s'inscrit dans des us et coutumes, dans un contrat tacite culturellement situé, propre à la vie en société. Si le phénomène apparaît dans un contexte professionnel, par exemple, les codes et normes circonscrivent le rapport à autrui et régissent l'apparition de la rencontre. Les conventions suggèrent une manière de s'habiller en fonction de l'emploi, une façon de se comporter ou d'échanger avec autrui, etc. De plus, les relations professionnelles amorcées par les rencontres au sein de ce milieu sont non seulement codifiées, mais hiérarchisées. En ce sens, la rencontre comme « manifestation sociale » est régie par les conventions

sociétales, ce qui forcément la teinte et la rend sujette à l'idéalisation. Le rapport à l'autre est, dès lors, tout aussi partial.

Deux perceptions de cette vie en société divisent les études en sociologie et créent une scission dans la manière d'envisager la relation à l'altérité. D'une part, il y a la sociologie compréhensive (Weber) et de l'autre, la sociologie explicative (Durkheim). Le Breton (2012) explique que :

Deux grandes orientations impriment l'histoire de la sociologie, chaque génération renouvelant avec ses particularités propres un débat appelé à durer, deux perspectives qui mettent l'accent soit sur l'individuel soit sur le social dans la construction du sens. Partage entre l'acteur et le système, entre la signification et la structure, entre la subjectivité et l'objectivité, la liberté et le déterminisme. (p. 1-2)

En effet, selon Duteille (2003), la perspective durkheimienne réduit le phénomène de la rencontre à un *effet* dû à des *causes* précises : elle se range du côté de l'objectivité et du déterminisme. Ainsi les travaux menés sur les rencontres interpersonnelles proposent, pour la plupart, une recherche de conditions propices à l'émergence du phénomène plutôt que de s'intéresser à la nature de celui-ci.

De ce point de vue, la rencontre apparaît comme déterminée (effet) par d'autres faits repérables (causes). Quelques travaux ont été menés sur les rencontres interpersonnelles (professionnelles, amicales et surtout amoureuses...) mais ils proposent, pour la plupart, une recherche sur les conditions et le niveau de probabilité de se rencontrer. [...] En définitive, toutes ces analyses ont choisi d'étudier la rencontre comme un fait physique, solide. (p. 52)

Dans le cadre de cette recherche, c'est l'approche compréhensive qui sera privilégiée puisqu'au contraire de l'approche explicative « subordonnant l'individu à une série de causalités qui le dépassent » (Le Breton, 2012, p. 2), celle-ci vise plutôt à recueillir « des significations vécues, les visées des acteurs socialement situés [...] insistant sur les relations interindividuelles. » (Le Breton, 2012, p. 2) C'est pourquoi cette

approche se rapporte le mieux à la rencontre comme phénomène vécu entre deux entités subjectives.

Par ce prisme, c'est l'interactionnisme symbolique ¹³ comme approche méthodologique qui a davantage nourri ma réflexion. Toujours selon Le Breton, l'interactionnisme part de la prémisse que tout individu est en relation avec les autres. Ainsi, cette approche sociologique permet d'envisager la rencontre comme phénomène de socialisation et d'analyser le comportement des acteurs sociaux en présence :

L'interactionnisme traduit le souci d'identifier les processus à l'œuvre dans une société en train de se faire, il s'intéresse moins à l'institué qu'à l'instituant. Les normes et les règles sont l'objet d'une relecture constante, d'une négociation sociale, elles ne s'imposent pas de l'extérieur, les acteurs en sont les maîtres d'œuvre. C'est leur action mutuelle qui les rend effectives. (p. 6)

Les processus à l'œuvre dans la rencontre et dans l'interaction qu'elle suggère sont du ressort des acteurs sociaux : ils en sont responsables. Les us et coutumes, lorsqu'en « relecture constante », permettent aux individus d'agir — mutuellement — sur leur relation à autrui, malgré le caractère très défini du contexte spatio-temporel dans lequel a lieu l'interaction. C'est d'ailleurs un contexte particulièrement précis dans lequel a lieu l'interaction qui m'intéresse dans le cadre de cette recherche : le

¹³ Il existe deux types d'interactionnisme soit le symbolique et le structural. Chacune de ces branches relève d'une époque différente et est élaborée par différents théoriciens : Herbert Blumer avec *Symbolic Interactionism* (1969) et Harisson White avec *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action* (1992). Ici, je porte mon attention vers l'interactionnisme symbolique : « théorie selon laquelle le soi est un organisme déterminé par les interactions sociales. » (Le Breton, 2012)

contexte propre à la représentation en arts vivants¹⁴. Un espace privé, une institution, un lieu régi par des codes¹⁵.

1.3 La rencontre en art

1.3.1 Rencontrer une œuvre d'art

La rencontre avec l'œuvre d'art, propose un rapport entre l'œuvre et le spectateur : elle place le public au sein d'une expérience esthétique. Ainsi, le spectateur pose son regard sur l'œuvre qu'il est venu rencontrer ou qu'il accepte de rencontrer¹⁶.

De quiconque contemple un tableau ou un paysage, de quiconque écoute une pièce de musique ou se plonge dans un paysage sonore, de quiconque lit un poème ou voit un film, on dit couramment qu'il s'engage dans une expérience esthétique, à la simple condition qu'il s'adonne à l'activité en question sans autre but immédiat que cette activité elle-même. [...] C'est la conjonction de ces deux traits – l'ancrage dans nos ressources cognitives et émotives de base et l'usage si particulier qui en est fait – qui caractérise l'expérience esthétique (Schaeffer, 2015, p. 11)

Quiconque entre dans une institution de l'art s'engage. Quiconque porte attention à un phénomène artistique hors de l'institution également s'engage : son regard se dépose sur un objet ou une personne, il est regardant. Immergé — ou simplement situé — dans l'expérience spatio-temporelle que propose la réception d'œuvre, le

¹⁴ Bien que la majorité des ouvrages qui traitent de ce contexte de représentation soient issus du milieu théâtral, je nomme ici les « arts vivants » pour inclure la danse de manière plus délibérée.

¹⁵ Le chapitre méthodologique détaillera davantage le choix effectué quant à l'espace qui accueillerait la proposition. Bien qu'un bon nombre de recherches (De Carvalho (2012), Leblanc (2009), Massiani (2011), Panaccio-Letendre (2011), par exemple) mettent de l'avant le potentiel de la relation ou de la rencontre dans les espaces publics, le contexte de réception visé pour le présent projet est l'espace traditionnel de représentation.

¹⁶ Je pense ici à l'art contextuel (Ardenne, 2002), par exemple, qui délocalise l'horizon d'attente du spectateur en lui proposant d'effectuer l'activité de réception hors des institutions (musée, théâtre, galerie d'art, salle de concert etc.)

spectateur fait un premier pas vers l'œuvre et engage sa subjectivité. L'expérience esthétique est ainsi considérée comme l'expression d'une sensibilité singulière, une interprétation des perceptions cognitives et émotives. « En tant que "science du sensible", l'esthétique pose la sensibilité comme savoir. », pour reprendre les mots de Katya Montaignac (Notes de cours, DAN7000, 2015).

Ceci dit, comme le déterminisme propre à l'approche sociologique explicative teintait plus tôt la rencontre comme phénomène social, les codes du Beau (Kant), la notion de plaisir (Hegel) et le déterminisme historique teintent l'expérience esthétique. Selon Lanctôt-David (2014), chercheuse en histoire de l'art, une des clés de compréhension des manifestations artistiques est l'« efficacité hétérogène de leur singularité sensible » (p. 4). Elle sollicite Didi-Huberman pour expliquer la sensation liée à l'expérience d'un « provenir autrement » :

Plutôt que d'appréhender l'image avec des présupposés qui engagent une compréhension iconologique, Didi-Huberman, en équilibre sur le point de chute du savoir, reste attentif au choc singulier de l'élément défigurant. [...] C'est qu'il est le nœud où s'entrelacent savoir et non-savoir-« l'événement d'une rencontre où la part construite de l'œuvre vacille sous le choc et l'atteinte d'une part maudite qui lui est centrale. C'est là que le tissu aura rencontré l'événement de la déchirure » (Huberman cité dans Lanctôt-David, 2014, p. 43)

Libérée d'une vision pragmatique, qui ancre le savoir dans des actes et réflexions codifiées, la rencontre peut ainsi prendre la forme de choc, engager l'affectivité et être considérée pour ses ressacs, ses contrecoups. À ce sujet, Morizot et Mengual, dans *l'Esthétique de la rencontre : L'énigme de l'art contemporain* (2018), renchérissent sur l'importance de ne pas prendre la réussite pour acquis. C'est d'ailleurs le potentiel d'échec, ou l'élargissement du spectre de réussite, que les auteurs associent à la rencontre dite « vraie » :

Une œuvre qui n'assimilerait pas la réussite au fait de combler les besoins préformés, qui ne renoncerait pas à toute effectivité par mesure de salubrité, serait à penser comme une tentative de créer une rencontre structurante : une *vraie rencontre* avec ceux qui la croisent. (p. 58)

En effet, la rencontre structurante¹⁷ permettrait, selon les auteurs, de réorganiser les manières de voir, sentir, juger et agir. Ainsi, ces manières de recevoir une œuvre ne seraient plus assujetties à la compréhension iconologique.

Les codes associés à la réception ainsi questionnés, la mise en valeur du non-savoir témoigne non seulement d'un passage du contrôle à la liberté ou d'un effet de surprise, mais aussi d'un bouleversement. La rencontre marque un passage : « Une rencontre, c'est toujours une mise en question et le passage d'un ordre à un désordre prélude à un nouvel ordre » (Zarifian, 1994, p. 147). Ce passage invite une transformation et c'est ce qui, selon Mengual et Morizot (2018), permet à la rencontre entre l'art et le spectateur d'être vraie, d'être individuante¹⁸.

Dans une rencontre individuante, le principe de transformation n'est ainsi pas seulement externe, mais interne et externe. Ce n'est pas l'individu qui est transformé passivement par l'extériorité, mais l'individuation qui *se transforme* au contact de l'extériorité. L'être s'individue activement : il n'est pas seulement le produit de la rencontre mais aussi *son agent et son milieu*. L'individu n'est ainsi pas constitué par ses rencontres, comme le formule un certain sens commun il *est et fait* le drame tissé des rencontres. Dans le cadre d'une esthétique, cela signifie que ce n'est pas l'œuvre qui est individuante : c'est la mise en présence de l'œuvre et d'une certaine ouverture aux transformations propres à l'individu – c'est la *rencontre* qui est individuante. (p. 65)

Cette rencontre ayant l'individu comme agent et comme milieu s'inscrit à la fois dans le temps, dans l'espace et le corps phénoménal. Ainsi, la notion de déchirure de Didi-

¹⁷ Qu'ils nomment plus tard « rencontre individuante » pour clarifier leur arrimage théorique.

¹⁸ La rencontre individuante est décrite comme « modulant notre trajectoire d'individuation » (p. 63) et est issue de la pensée de Gilbert Simondon, les auteurs d'*Esthétique de la rencontre* l'associent à une rencontre véritable.

Huberman nommée plus tôt et la rencontre individuante de Mengual et Morizot, témoignent d'un des effets du choc provoqué par l'expérience esthétique : l'ouverture. Cette rupture invite certainement un nouveau rapport à l'autre. Celui-ci pourrait s'illustrer par un « aller vers », un mouvement vers l'altérité, une main tendue, un pas en sa direction.

Dans le contexte spectatorial, le désir de se rapprocher pourrait s'illustrer par un lever de rideau sur les illusions performatives : partager un moment commun. L'abolition du quatrième mur n'est qu'un exemple où, en présence de l'artiste, celui-ci tente d'établir un « moment commun », d'un partage de réalité, d'un échange de regard, un accès à son dialogue intérieur. Dans un contexte d'œuvres relationnelles¹⁹, par exemple, les artistes vont jusqu'à faire de leur désir de proximité la pierre angulaire de leurs propositions. Est-ce que ce choix artistique, esthétique et politique est suffisant pour créer un « lien social » (Bourriaud, 1998)? Est-ce qu'un désir trop ardent de générer ce « lien social » force son émergence au point de dénaturer celui-ci?²⁰

¹⁹ Comme le décrit Bourriaud, par exemple, dans *Esthétique relationnelle* (1998).

²⁰ C'est ce que Leblanc (2009) décortique dans son mémoire sur la relation comme « espace de négociation » dans les pratiques relationnelles : « Bien que l'idée de la création d'une forme de reliance sociale par les pratiques relationnelles semble relever de l'évidence dans le texte de Bourriaud, nous croyons au contraire que celle-ci ne va pas de soi. Nous suggérons plutôt que les pratiques artistiques actuelles créent des situations relationnelles qui ne se soldent pas sur une nouvelle forme d'utopie sociale. Celles-ci ne comportent pas nécessairement d'effet reliant, puisque si les relations qu'elles impliquent peuvent susciter une certaine convivialité, elles peuvent également déclencher des conflits. » (p. 17) La réflexion de Leblanc a grandement nourri la présente recherche par l'importance accordée à la notion d'« espace de négociation » et le caractère assumé de la friction entre convivialité et conflit. Ainsi, la présente recherche assume le *contra* du mot « rencontre » et le penchant conflictuel qui le compose.

1.3.2 Rencontrer un artiste

Un autre type de rencontre possible par le biais d'une proposition artistique est la rencontre entre un artiste et un spectateur. Traditionnellement, le phénomène de la rencontre dans un contexte spectatorial s'inscrit dans un horizon d'attente restreint : théâtre à l'italienne oblige. Dans ce mode de représentation, alors qu'on qualifie le spectateur tantôt de « témoin », tantôt d' « homme assis » (Barthes, 1946) en position de repos, mou, mais « mentalement mobile », il agit en fonction d'un ensemble de normes et d'a priori qui teintent son expérience. L'artiste, pour sa part, est mis sur un piédestal, littéralement. Il est le regardé, l'actif, celui qui se donne à voir. Dans cette configuration, la rencontre se situe également dans un face-à-face, mais celui-ci est hiérarchisé. Sans empêcher la rencontre, ce contexte de réception impose une répartition de l'espace, une distribution de l'activité et de la passivité. Cela dit, qu'arrive-t-il lorsque le quatrième mur est franchi, lorsque l'artiste et le spectateur s'engagent à être, respectivement, des pôles émetteur/récepteur? Est-il possible d'envisager le spectacle comme Louppe (2004) le propose²¹ ?

[o]ù le « travail de la danse » accède à une dimension publique, où une « œuvre » ou du moins une proposition artistique, rencontre non seulement le regard de l'autre (cela peut se produire à d'autres étapes), mais le moment où le danseur établit, de façon singulière et concertée, les conditions de cette rencontre. (p. 349)

La danse a certainement un pouvoir dans cette recherche de rencontre vécue non seulement par le regard, mais comme une expérience corporelle. En ce sens, Louppe (2004) précise que :

L'œuvre chorégraphique de surcroît possède un élément déterminant de la définition même de la danse comme art : l'actualisation d'une expérience de corps unique, précipitation de temps et d'espace en rapport avec une

²¹ Plutôt qu'à la manière de Debord dans *La Société du Spectacle*, par exemple.

perception-témoin, et la relation qui s'établit corps à corps, et dans une durée partagée (p. 349)

C'est cette qualité relationnelle, ce potentiel de dialogue et de rencontre entre l'artiste et le spectateur, qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche. Une rencontre qui passe par une perspective singulière et incarnée : qui s'établit par un partage sensible. En ce sens, la danse comme *milieu* pour accueillir la rencontre favorise l'expérience corporelle. Godard dans *La danse au XX^e siècle* (1995) souligne d'ailleurs que :

Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois. (p. 227)

L'information visuelle se lie à l'information kinesthésique, permettant à la rencontre d'être aussi unique que ressentie.

1.3.3 Rencontre au sein d'une œuvre participative

Les œuvres qui engagent la participation du public induisent une qualité de présence pour le moins singulière. Cette qualité de présence me semblait, dès le début de la recherche, être une piste intéressante pour aborder la rencontre dans un contexte spectatorial. Qu'est-ce qu'implique l'adjectif « participatif » ? Kapelusz (2013) distingue la « participation » du « participatif » :

Alors que la « participation » renvoie au corps et à la coprésence, le « participatif » se rapporte au dispositif dont il constitue une modalité. En

définitive, l'adjectif exprime un recentrement sur les structures matérielles, qui incitent – voire contraignent – les individus à vivre une expérience singulière. (p. 61)

Étant donné mon désir d'étudier un phénomène qui implique aussi la co-présence et l'expérience corporelle, j'ai choisi d'inscrire cette recherche dans le contexte d'une œuvre participative. J'ai donc fait de la participation ma pierre d'assise : il ne fallait en aucun cas que cette dimension soit évacuée de l'œuvre.

Les œuvres qui engagent la participation ne datent pas d'hier. En effet, les manifestations théâtrales de l'Antiquité grecque, par exemple, induisaient la participation, la rencontre et la confrontation. Lors des Dionysies²², expliquent Vernant et Vidal-Naquet (2004), le spectacle dramatique durait trois jours et s'associait à d'autres cérémonies :

[C]oncours de dithyrambes, procession de jeunes gens, sacrifices sanglants, transport et exhibition de l'idole divine ; il constituait ainsi un moment dans le cérémonial du culte, une des composantes d'un ensemble rituel complexe. Au reste, l'Édifice du théâtre consacré à Dionysos ménageait une place, dans son enceinte, à un temple du dieu où demeurait son image; au centre de l'orchestra, là où évoluait le chœur, se dressait un autel de pierre, la thymele. (p. 18)

La posture de spectateur est donc inscrite dans une posture citoyenne : elle prend part à la vie en société. Ainsi, ouvert à tous et agissant comme point central d'Athènes (Schechner, 1977), le théâtre et la cité s'affectent mutuellement. Walcot (1976) va jusqu'à dire qu'il n'y a aucune séparation entre le public et la scène :

The chorus in the orchestra shows that no physical barrier separated performer from the audience ; the presence among the spectators of the cult statue of a god Dionysos who might also be active on the stage further reveals that the absence of a physical barrier was matched by the absence of any spiritual barrier. Stage, orchestra and auditorium formed a

²² Festivités annuelles dédiées à Dionysos.

single unit and so too did actors, chorus and spectators, all of whom are sharing in a common act of devotion. (Walcot dans Bennett, 1997, p. 2)

Effectivement, selon Mervant-Roux (1998) le spectateur a sa place sur la scène grecque par le biais de l'*orchestra* : l'espace circulaire qui accueille le chœur est perçu comme la voix du peuple, un point de vue collectif. D'ailleurs, la fonction du chœur est à la fois active et passive, il est actant et témoin de l'action se déroulant dans le *proskenion*. Avec le temps, cette relation entre la scène et la salle, permettant au public de contribuer à la proposition artistique, s'est complètement transformée.

Medieval and sixteenth-century audiences did not enjoy the power of the Greek audiences, but nevertheless still functioned in an active role. There was a flexibility in the relationship between stage and audience worlds which afforded, in different ways, the participation of those audiences as actors in the drama. With the establishment of private theater in the seventeenth century, however, there is a move towards separation of fictional stage world and audience. Higher admission prices probably limited the social composition of the audience, and with the beginnings of passivity and more elitist audiences came codes and conventions of behavior. (Bennett, 1997, p. 3)

Au cours du XX^e siècle, après plusieurs siècles de conventions et structures héritées de la privatisation du théâtre, l'envie de se rapprocher du spectateur se manifeste à nouveau. Des expériences du mouvement Fluxus²³ aux propositions de la Judson Church, du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal à l'Instruction Art de Yoko Ono, la deuxième moitié du XX^e siècle s'investit pleinement dans la reconfiguration du rapport scène/salle et engendre de nouvelles dynamiques entre le public, les performeurs et l'environnement.

La rencontre entre le spectateur et l'œuvre qui requiert sa participation se fait de plusieurs façons. Gourdon (1982) relate trois catégories de participation :

²³ Le livre de Higgins (2002) détaille de manière particulièrement sensible le rhizome artistique issu de la classe de composition musicale de John Cage en 1957-59.

La première renvoie à l'aspiration vilarienne qui cherche à favoriser l'émergence d'une communauté théâtrale laïque et populaire [...] La deuxième forme de participation s'inscrit au cœur de la distanciation brechtienne, dont la dialectique déconstruit les principes d'identification et de communion [...] [la troisième] repose sur l'adaptation de l'espace théâtral, qui ne sépare plus mais rassemble les deux entités dans un espace unique [...] d'autre part [elle] dépend de l'implication mutuelle des acteurs et du public. (Gourdon dans Kapelusz, 2013, p. 59)

C'est cette troisième catégorie de participation qui m'intéresse ici puisqu'elle implique les spectateurs de la même façon que les performeurs. En effet, elle les met sur un même pied d'égalité par l'adaptation de l'espace et une implication mutuelle. Les deux pôles deviennent « inhibiteur ou catalyseur de l'action » (Schechner dans Kapelusz).

Claire Bishop (2006), pour sa part, catégorise des œuvres qui engagent la participation par préoccupation :

These three concerns – activation; authorship; community – are the most frequently cited motivations for almost all artistic attempts to encourage participation in art since the 1960s. It is significant that all three appear in the writing of Guy Debord, co-founder of the Situationist International, since it is invariably against the backdrop of his critique of capitalist 'spectacle' that debates on participation come to be staged. (p. 12)

En effet, le mouvement situationniste a aussi teinté l'intégration de la participation en questionnant le rapport au spectaculaire. Qu'est-ce qui fait spectacle ? Qui est actif, auteur, membre de la communauté provisoire formée par le spectacle vivant ? Quelles règles faut-il suivre afin de participer ? Les situationnistes sollicitent le ludique dans leurs propositions et réflexions, avec une irrévérence désarmante :

[L]a méthode situationniste transgresse volontairement les règles de la joute intellectuelle : sa rhétorique se compose d'attaques *ad hominem*, d'insultes et d'arguments de mauvaise foi. Leurs méthodes sont même exposées dans les règles d'un « jeu éducatif » qu'ils baptisent « discussion idéologique considérée comme match de boxe » en 1955. Le

« match » consiste en une dispute rhétorique entre deux adversaires départagés par un arbitre qui proclame le K.-O. « quand un des adversaires, déconcerté par la violence ou la subtilité d'une attaque, se révèle incapable de poursuivre la discussion ». (Trespeuch-Berthelot, 2015, p. 110)

Ces « matchs » se déroulaient systématiquement entre deux égaux. « Dans le milieu intellectuel, ce sont les pairs jugés les plus dignes d'intérêt qui sont également les plus équilibrés. », précise Trespeuch-Berthold. Cet aspect fait écho à la définition étymologique de la rencontre, au *contra* : ce face-à-face entre les opposés, cette potentielle confrontation dans la coprésence. Ce détour théorique nous amène aussi à la question de l'égalité. Participer, ouvrir la porte à la collaboration, à l'activité de la part de toutes les postures en présence, nous invite à assumer un rapport scène/salle qui est non seulement horizontal, mais partagé : une « scène commune ».

La « scène commune » ou la « scène de communauté » sert de leitmotiv aux écrits de Rancière. La politique est conçue comme « le jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui et par le souci de le vérifier. » (Trimçev, 2014, p. 24)

C'est dans cette perspective que la participation a été envisagée dans le cadre de ma recherche-création : une façon d'induire une égalité, de s'adapter à l'autre et de négocier avec lui, de susciter l'espace de la rencontre à travers la relation établie entre l'interprète et le spectateur.

Ce qui m'intéresse, c'est la scène en tant que lieu d'une rencontre qui est toujours aléatoire et soumise à un remaniement. [...] La scène est plutôt ce qui expose les différentes manières dont une même chose peut être perçue : elle est toujours pour moi le moment où les choses peuvent basculer. [...] Il y a subjectivation pour moi quand il y a reconfiguration des coordonnées d'un champ d'expérience. Et c'est ce qui est en jeu dans la scène. (Rancière, 2018, p. 31)

La scène comme lieu de rencontre, comme un espace où tout peut basculer, permet une reconfiguration du rapport scène/salle, une réorganisation des manières de voir,

sentir, juger et agir : un lieu où tous les corps sont actifs, éprouvent et s'adaptent au contact de l'altérité. C'est cette « égalité comme point de rencontre » (Massiani, 2011) qui permet ce partage :

Avec l'égalité comme point de rencontre, le public peut partager dans l'instant, au moment présent, sa pensée, ses images, ses sensations et ses perceptions en réaction à ce qui est vécu et non pas uniquement vu. L'application de sa pensée a dès lors une incidence réelle et active sur la performance et sur la danse. Les danseuses sont, à leur tour, obligées de s'adapter à l'imaginaire du public. (p. 165)

Dans l'optique de permettre à la pensée d'avoir une incidence réelle et active, la parole des interprètes-créateurs qui ont participé à la recherche est non seulement mise de l'avant, mais constitue un point d'ancrage important du processus créatif.

1.4 A priori, réticences et questionnements : de la participation à la rencontre

La présente recherche s'inscrit principalement dans la pratique. Tout comme il était nécessaire d'avoir des assises théoriques pour commencer le travail créatif, il m'apparaissait aussi essentiel d'avoir une idée des points de vue respectifs des interprètes-créateurs avec qui j'allais travailler avant de se lancer dans le travail. Des entretiens semi-dirigés ont donc été menés en amont du processus pour prendre le pouls de l'équipe quant à la rencontre et la participation dans un contexte spectatorial.

Juillet 2019, la salle de répétitions est imprégnée des réflexions amorcées lors des entretiens préliminaires avec les interprètes-créateurs. Considérant que je parlais de l'hypothèse que la participation pouvait contribuer à la rencontre, les réponses à deux des questions de l'entretien me préoccupaient :

- I. Comment te situes-tu par rapport aux œuvres participatives ?
- II. Que veut dire pour toi « rencontrer quelqu'un » ?
 - a. Peux-tu me décrire comment cette rencontre s'articule (comme spectateur ou interprète) dans un contexte spectatoriel ?

Plusieurs a priori et réticences ont été soulevés à propos des propositions dites participatives et de la nature des rencontres que celles-ci pouvaient générer. Pour Marine, par exemple, les propositions participatives constituent un défi, mais également une porte ouverte à l'échange, à la possibilité de se laisser affecter, à l'horizontalité.

Je pense que ça propose d'être ambitieux pour les spectateurs. Dans le sens où tu ne leur donnes par quelque chose de tout mâché, tout cru. Tu leur ouvres la porte à être un peu acteur du truc. [...] Désacraliser la place du performeur, c'est aussi de laisser la porte ouverte. On est au même niveau. On se met un peu en danger parce qu'on ouvre le processus à d'autres personnes. On ouvre la possibilité d'être touchés par d'autres qui n'ont pas le même bagage que nous. Je trouve que c'est un choix risqué et courageux de faire ça. Je trouve aussi que c'est un moyen génial de faire en sorte que les gens s'intéressent plus à l'art. (Marine, entretien, 16 juillet 2019)

Est-ce que la porte est réellement ouverte ? Est-ce que l'artiste est réellement prêt à entendre le spectateur ?

Les deux autres interprètes-créateurs ne partageaient pas la même expérience. Suite aux entretiens, il était évident qu'aller dans le sens de mon hypothèse — soit qu'une proposition participative favoriserait la rencontre — n'était pas confortable pour les interprètes-créateurs.

Alors participatif comme je l'ai défini, ça vient toujours me faire « hic ». A priori un malaise, a priori je dis que je n'aime pas ça. Et en fait, la plupart des fois où j'en ai vu où je l'ai vécu, j'ai aimé ça, pourtant. C'est assez étrange. (Marie, entretien, 15 juillet 2019)

Nous sommes donc partis de cette dichotomie, agissant comme rappel de la polysémie du terme rencontre : ce face-à-face entre des sensations opposées. C'est entre sourire et grimace à l'idée de créer ensemble une proposition participative et de suivre mon intuition que nous avons amorcé le processus. Comme le dit si justement Bachelard (1994), une telle intuition, en un certain sens, ne se démontre pas, ne se prouve pas, mais s'expérimente.

Est-ce plus facile de nommer ce qui ne constitue pas une rencontre?

Ce qui n'est pas une rencontre :

- *Cohabiter (partage spatial) - cohabiter ne veut pas dire vivre avec quelqu'un / colocation comme location en commun / payer sa place dans un logement*
- *Se présenter, serrer la main (convention sociale)*
- *Contact indirect*

Ce qui caractérise une rencontre :

- *Ouverture*
- *Réciprocité*
- *Partage*
- *Spirituel (Abstrait? qui n'est pas tangible?)*
- *Fragilité*
- *Profondeur (Distance de la surface)*
- *Contact direct (avec une direction franche?)*
- *Contact assumé (Responsabilité)*
- *Espace pour réagir*
- *Semble être verbal, visuel ou tactile.*

(Extrait du journal de bord, pré-analyse des définitions du mot « rencontre » partagées lors des entretiens semi-dirigés avec les interprètes-créateurs, juillet 2019)

1.4.1 Confusion d'usage : quelle participation ?

Tout d'abord, un malaise résidait face au mot « participatif » et à son usage.

[...] j'avoue que j'ai des réticences, j'ai des a priori un peu négatifs, dans le sens où et c'est juste peut-être un accrochage au mot... [...] Est-ce que c'est participatif au point où si je n'entre pas dans l'espace il se passe rien ou c'est participatif dans le sens où, de temps en temps, tu vas me demander mon avis, sous toute forme confondue, sans que cet avis soit essentiel pour la suite. (Ilya, entretien, 11 juillet 2019)

Dans quelle mesure les œuvres sont-elles participatives ? Effectivement, la question se pose et témoigne d'un flou quant à l'usage du terme. Kapelusz (2013) a aussi constaté cette « mutation des usages lexicaux » du terme participation. Dans son article *De la participation au participatif : évolution de la place du spectateur* déjà cité plus haut, l'auteure décortique la transformation et complexification de l'activité spectatorielle tout en dénonçant l'absence de la notion qui chapeaute l'ensemble des sollicitations : la participation.

En dépit de leurs singularités respectives, ces créations restent communément désignées comme « participatives ». La récurrence du terme « participatif » dans les propos d'artistes, théoriciens, critiques ou chargés de communication s'avère patente, autant que l'est, dans les mêmes discours, la disparition progressive de la notion de « participation ». (p. 58)

Ce flou lexical entraîne la disparition de la participation au profit du dispositif participatif, faisant écho à la rencontre comme expérience vécue, oubliée au profit de l'étude de son contexte d'émergence. Duteille (2003) explique dans l'introduction de sa thèse, que plusieurs recherches sociologiques sur la rencontre sont des « rencontres manquées » dû à l'étude des causes du phénomène plutôt qu'à ses effets : « Nous verrons à ce propos que les quelques travaux de sociologie consacrés à la rencontre, l'ont paradoxalement "manquée" dès qu'ils ont cherché à la mesurer, en lui

présupposant le statut d'une totalité observable et décomposable en éléments eux-mêmes divisibles ». (p. 20) La même situation se produit avec la notion de participation, lorsqu'un dispositif processuel la transforme en espace « participatif ».

Si la question de la participation, de l'action et des relations n'est qu'un problème de vocabulaire, il s'agit alors de transformer celui-ci, sinon de le dissoudre. Ou encore [...] de construire délibérément « un jargon [...] renégocié en permanence, coproduit selon les rencontres ». (Pailler et Ripault, 2008)

Peut-être s'agissait-il de préciser ce qui était entendu par « participation » ou alors de nommer cet engagement autrement ? Peut-être s'agirait-il d'accepter la négociation de cette participation, au fur et à mesure que les rencontres la façonnent. Peut-être s'agirait-il d'assumer la friction :

L'accroche caractérise bien la tension de forme entre une singularité dans une œuvre et la part d'irrésolu chez un spectateur, en tant que ce qui accroche, *fait obstacle mais quand même retient*. On rencontre vraiment quelque chose ou quelqu'un quand c'est par ce paradoxe qu'il nous tient : on ne peut ni l'assimiler de manière fluide, le métaboliser d'office, le maîtriser, ni s'en détourner nonchalamment. C'est dans cette mesure que l'on peut assimiler la rencontre avec la singularité d'une œuvre à la rencontre d'un « problème ». (Mengual et Morizot, 2018, p. 83)

L'accroche apparaît ainsi comme porteuse d'une trace, comme preuve d'un ressenti. Comme la distance, peut-être n'est-elle pas quelque chose à abolir? (Rancière, 2008).

1.4.2 Une participation essentielle

La citation d'Ilya mentionnée précédemment, soulevait une autre option importante : est-ce que la contribution du spectateur modifie réellement l'œuvre? Par « si je n'entre pas dans l'espace il [ne] se passe rien », Ilya exprime la nécessité du spectateur d'activer l'œuvre : la participation est essentielle. Si tel n'est pas le cas, si

seul l'« avis » du spectateur est recueilli sans pour autant modifier la proposition, Ilya n'y voit pas d'intérêt.

Cette réserve quant à l'apport réel du spectateur l'amène à questionner l'honnêteté de la part de l'artiste qui qualifie son œuvre de participative.

[...] sur un spectacle d'une heure et demie, s'il y a un petit deux minutes où les danseurs viennent dans le public et qu'il y a un petit moment d'interaction... on dit : « Ah, on les a impliqués ! ». Il y a souvent un abus, dans le sens d'être un peu malhonnête avec le public. Il y a quelque chose d'un peu malhonnête parce que tu l'impliques juste pour cocher la case « participation ». (Ilya, entretien, 11 juillet 2019)

Si, effectivement, l'interaction avec le public ne sert pas la proposition artistique, celle-ci laisse une illusion de collaboration : la participation ne se déploie pas à double sens. Ces questionnements font échos à ceux de Katya Montaignac dans son article *Le fantasme de la participation du public* (2013) :

Essaie-t-on de séduire le spectateur en lui donnant l'illusion qu'il peut partager la création? [...] jusqu'où l'artiste est-il prêt à laisser le spectateur intervenir dans son œuvre? Quelles sont les conditions de sa participation et de son interaction? Et surtout, quel est son degré de liberté? Est-il réellement libre d'intervenir?

1.4.3 Le déplacement du contrat

Le contrat entre le public et les interprètes-créateurs est habituellement tacite. Tous savent où se placer et comment se comporter. Dans les œuvres participatives, il y a un déplacement de ces attentes quant au rôle qu'occupe le spectateur, sa posture, son degré d'implication dans l'élaboration de l'œuvre.

Lors des entretiens, les interprètes m'ont fait part de certains malaises ressentis lorsqu'un « nouveau » contrat n'était pas clairement énoncé ou mis en place. Le malaise réside dans l'inconfort et dans la difficulté d'honorer le déplacement des attentes.

Je pense à l'*Antichambre* d'Aurélie Pedron qui est vraiment participative pour le coup [...] il y a quelque chose de l'ordre de : « on est tous dans la même galère ». J'ai mon propre vécu de ça et c'est correct. [...] [mais] « si vous voulez vous pouvez, si vous voulez pas vous »... hum. Ça me questionne toujours ça. Je l'ai vécu comme interprète ça dans *Ori et les chambres du cœur* de Sarah Dell'Ava, on allait chercher le public, mais on ne forçait rien. [...] Mon but c'est de l'amener dans ma proposition, mais elle est quand même dans la position d'être regardée... bref, je m'arrête. (Marie, entretien, 15 juillet 2019)

Le partage d'un contrat clair, selon Marie, semblait être un agent favorable à un déplacement harmonieux des attentes. Sans quoi, l'intention ou la préoccupation qui convoque la participation est caduque. Mervant-Roux (2004), ajouterait que le dialogue est compromis par ce manque de clarté : « l'échange salle-scène ne se tisse que si les codes sont maîtrisés. Devant des formes inconnues, le public est déconcerté. » (p. 218) Le point de vue aristotélien argumenterait tout le contraire. En effet, Kirkkopelto (2008) explique qu'Aristote considérait l'étonnement comme la source de toute aspiration philosophique et théorique. En effet, reconnu pour son approche empiriste, le philosophe de l'Antiquité grecque écrivait qu'« Apercevoir une difficulté et s'étonner, c'est reconnaître sa propre ignorance (*agnoia*) » (p. 21) Devant l'obstacle de l'imprévu, le sujet s'étonne. Cette perspective met de l'avant la tension entre le caractère actif et le caractère passif inhérent au mot « étonnant », suggérant une signification qui s'éloigne de la simple surprise : réponse physiologique à un stimulus. Face à l'inattendu ou la non-maitrise, l'échange scène/salle est-il mis en péril ? Est-ce que le dialogue est impossible ? Selon Rancière, tout le contraire se produit :

[l]’art repose justement sur la perméabilité. [...] C’est aussi pourquoi j’oppose les « petits actes de transgression » aux ruptures spectaculaires : sans cesse, ces migrations à double sens produisent des états homéostatiques, des transformations du dissensus en consensus et de nouvelles opérations dissensuelles. (Palméri, 2002, p. 38)

La notion de perméabilité apparaît chez Rancière comme une frontière poreuse, toujours sujette à être déplacée par ces « petits actes de transgression », « ces migrations à double sens ». La perméabilité comme condition afin d’absorber l’inattendu permettrait peut-être d’inviter ce « double sens » dans l’acte de participer, chez les spectateurs et chez les performeurs. Ainsi, selon Rancière, si les spectateurs agissent « tel qu’attendu » ou encore « tel que demandé », la participation ne favorise plus la rencontre, elle la teinte. Pas de surprise, pas de transgression ; pas de transgression, pas de déplacement. Les « déplacements » chez Rancière étant des micro-événements sensibles autour desquels se réarticulent une sensibilité, sont-ils seulement possibles dans la surprise, face à l’inattendu?

1.4.4 Qui participe? Du spectateur fantasmé à l’interlocuteur réel

Ce « double sens » avec qui s’opère-t-il? Selon Marine, il est très facile de se faire des attentes, de fantasmer la rencontre avec le spectateur :

J’ai l’impression que des fois il y a des attentes par rapport à ce truc-là de « toucher et regarder dans les yeux intensément ». Il y a quelque chose qui peut être superficiel parce qu’on l’a beaucoup vu. Donc, les gens se disent : « ah il me regarde dans les yeux, il se passe quelque chose », mais je trouve que ce n’est pas toujours vrai. En fait, la plupart du temps, ce n’est pas vrai. (Marine, entretien, 16 juillet 2019)

Ici, ce qui dérange est le caractère acquis de la rencontre. Marine soulève qu’il n’y a pas de recette pour générer la rencontre. Un toucher ou un regard n’est pas un gage de réciprocité. Faire la rencontre d’un sujet qui n’est pas fantasmé comporte aussi son lot

d'incertitude. Sommes-nous prêts à rencontrer réellement le spectateur? À ce sujet, Turp (2013) souligne que :

Bien sûr le spectateur réel demeure hors de portée. Il n'est pas un objet à connaître, mais un sujet à rencontrer. Cible démultipliée et mouvante, transitoire. [...] Toute saisie est provisoire. Mais puisque se mettre en doute est aussi un moteur de création, il est heureux que l'identité du destinataire échappe aux artistes. Dans cet échappement, toutes les libertés effectives ou projetées sont envisageables. Tant que l'on cantonne notre destinataire à la sphère fantasmique, un défaut d'inscription empêche la rencontre de se produire véritablement. (p. 64-65)

La rencontre, donc, est une « cible mouvante » à la fois difficile à circonscrire et à atteindre. Elle ne répond pas forcément à une logique d'action/réaction, d'intention/répercussion. La rencontre s'éprouve, dans tous les sens du terme : elle s'expérimente, se ressent et met à l'épreuve. Le défi que nous avons comme équipe de création était d'inviter la perméabilité dans le travail et d'accueillir les déplacements, les micro-événements sensibles autour desquels se réarticule un « partage du sensible » (Rancière, 2000). L'hypothèse étant que l'engagement des spectateurs pourrait ensuite être sollicité, dans l'écoute mutuelle.

1.4.5 Définitions préliminaires de la rencontre comme point de départ

Lorsque les interprètes-créateurs ont répondu à l'exercice de nommer la rencontre pour la première fois, ils ont tous pris un temps avant de répondre. Chacun a mentionné la rareté de la rencontre : elle ne survient pas fréquemment dans un contexte de représentation et lorsqu'elle advient, mais elle est très marquante. L'expérience vécue est ressentie, laisse des traces. Ces traces de la notion de rencontre, telle que vécue par les interprètes-créateurs, ont servi de point de départ pour la création.

Il faut qu'il y ait un contact direct. Rencontrer un spectateur c'est vraiment rencontrer un spectateur. Après c'est un contact visuel ou tactile si ça se prête, mais avec un espace pour réagir. On peut imaginer un contact où tout de suite on passe à autre chose, donc il n'y a pas vraiment d'espace mental ou physique pour la réaction... mais je pense qu'il est important d'avoir cette zone de digestion du contact. Un contact assumé me semble suffisant pour rencontrer le spectateur. Ça peut être très bref, un instant. (Extrait de verbatim, Ilya, 11 juillet 2019)

Je pense que juste rencontrer... socialement, tu sais se présenter, demander le nom à quelqu'un et lui serrer la main, ce n'est pas une rencontre pour moi. Je vois ça sur un plan un peu plus spirituel, si on veut. Tu as accès à un truc chez quelqu'un. Ça peut être une fragilité, juste partager quelque chose que tu aimes ou te rendre compte que « Ah! On connaît ça tous les deux! » Un petit aspect de partage ou d'accès à l'autre, un peu plus profond qu'un nom ou une couleur de yeux... (Extrait de verbatim, Marine, 16 juillet 2019)

Sentir qu'il y a une ouverture qui m'est offerte par l'autre en réponse... enfin, et que j'arrive peut-être à m'ouvrir aussi. Une réciprocité, mais une ouverture aussi. Des fois on... on ne se rencontre pas. On est avec quelqu'un, on est amenés à cohabiter avec quelqu'un dans un espace-temps donné, mais on ne se rencontre pas. Ça suffit? (*Rires*) (Extrait de verbatim, Marie, 15 juillet 2019)

Suite aux entretiens préliminaires avec les interprètes-créateurs, j'ai effectué le même exercice : je me suis afférée à définir la rencontre et, contrairement aux interprètes-créateurs, j'ai également tenté de définir la participation.

La rencontre est bidirectionnelle et nécessite une proximité, un échange. Rencontrer quelqu'un implique d'être vulnérable — tous deux vulnérables — pour pouvoir reconnaître quelque chose de soi-même en autrui et inversement. (Journal de bord, juin 2019)

L'expérience esthétique est essentiellement participative. Participer c'est prendre part à, modifier l'œuvre par sa présence. (Journal de bord, juin 2019)

Je sentais que la notion de participation du public nous préoccupait tous les quatre et suscitait chez chacun une certaine réticence, voire une profonde méfiance. Pourtant,

le caractère participatif continuait de m'apparaître comme le meilleur atout pour mettre la rencontre au centre de l'expérience esthétique parce qu'il met de l'avant son aspect paradoxal.

Ces définitions, qui marquaient l'amorce du processus de création, se sont transformées chaque jour. Elles étaient vivantes : « Les mots évoluent, leurs existences sont aussi imprévisibles que les nôtres » disait d'ailleurs Daniel Pennac (2007, p. 212).

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

Tel que mentionné précédemment, cette recherche-création visait à mieux comprendre et à éprouver le phénomène de la rencontre entre l'interprète et le spectateur dans le contexte d'une œuvre participative. Ma question de recherche était la suivante : Quelles sont les conditions favorables à la rencontre entre l'interprète et le spectateur dans une œuvre qui engage la participation du public ? Ces sous-questions la suivent de près : Que se passe-t-il dans l'expérience de la rencontre, dans cet ici et maintenant partagé et qu'est-ce qui est négocié dans la relation avec l'espace, avec soi-même et avec autrui ? Le présent chapitre a pour objectif de circonscrire et décrire le contexte qui a accueilli l'étude du phénomène. Les choix méthodologiques y seront décrits, mettant en lumière les différentes étapes de la démarche, de la production de données et de l'analyse de celles-ci.

2.1 Paradigme qualitatif et posture épistémologique

Le phénomène à l'étude émerge entre deux entités subjectives alors qu'elles entrent en contact : la rencontre entre l'interprète et le spectateur. L'objectif de cette recherche étant d'éprouver, de comprendre et de nommer ce contact au sein d'une œuvre participative, une méthodologie qualitative s'imposait d'elle-même. Le terrain de recherche était malléable et les matériaux produits s'articulaient principalement

par la parole pour retranscrire une expérience sensible. Autrement dit, le terrain et ses données empiriques « comport[aient] de nombreuses inconnues, car ses opérations n [‘étaient] pas aussi prévisibles que, disons, une recherche expérimentale. » (Paillé et Mucchielli, 2016) C’est donc de manière inductive que je me suis permis d’approcher la méthodologie de cette recherche : porter un regard sur mon expérience et celle des collaborateurs dans le processus de création en studio, ainsi que l’expérience des spectateurs et reconnaître l’hétérogénéité de ces expériences en accueillant les incertitudes. Il était nécessaire de m’accorder l’espace pour réagir au terrain et aux données.

Ma posture de chercheuse, pour sa part, a été influencée par ma posture de chorégraphe — et vice versa — dans l’objectif d’entrecroiser la production artistique et la production textuelle (Lancri, 2006). Effectivement, composer autour d’un phénomène aussi fragile que la rencontre demandait d’allier la création à l’analyse des données, et ce, par aller retours entre ces modes de production. La recherche « n’aboutit que dans la mesure où elle réussit à les entrecroiser. [...] dans leur étrange attelage, chacune de ces deux productions s’érige en toise de l’autre ; et c’est ainsi, dis-je, qu’elles s’entretoisent. », souligne Lancri (dans Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 10-11) à cet égard. Alternner les périodes de création et d’analyse de données afin d’extraire le sens des matériaux empiriques a été une stratégie dynamique et efficace pour me rapprocher du phénomène à l’étude. Je portais donc, en alternance, mon chapeau de chorégraphe — tantôt observatrice active (regard plus extérieur aux matériaux empiriques), tantôt danseuse avec les interprètes-créateurs (regard plus intérieur, immergé) — et mon chapeau de chercheuse afin de dégager un sens des explorations et discussions.

L’analyse qualitative dans sa forme essentielle – et qui est tout un univers c’est « une démarche discursive et signifiante de reformulation, d’explicitation ou de théorisation d’un témoignage, d’une expérience ou d’un phénomène » (Paillé, 1996b). [...] permettant de rendre compte de la

logique des expériences ou des dynamiques patiemment examinées ou observées par le chercheur. (Paillé, 2007, p .413)

En ce sens, la recherche devait également être conforme à une « logique de la proximité » (Paillé, 2007) soit « selon une logique proche de personnes, de leurs actions et de leurs témoignages ». Décrire l'expérience d'entités subjectives et mettre leur unicité en valeur est nécessaire si l'on veut tendre vers une subjectivation. Impossible d'arriver à faire sens de la subjectivité des interprètes-créateurs ou des spectateurs-participants sans être dans un rapport de proximité. C'est donc avec cette qualité d'attention au phénomène que la recherche s'est déployée.

Ma posture épistémologique se situait donc à la fois dans le paradigme constructiviste et dans l'énaction : la cognition du phénomène à l'étude (constructivisme) et les actions posées sur le terrain (énaction) étaient complémentaires. En effet, Schmitt (2018) souligne que :

Pour l'énaction comme pour le constructivisme, la cognition émerge de l'activité. Tout acteur agit dans un environnement avec ce qui fait sens pour lui tout en collaborant à l'émergence de cette chose signifiante pour lui à travers sa constitution physiologique, son histoire, ses connaissances, ses attentes (Varela et al., 1993 ; Stewart et al., 2010).

C'est dans l'activité — ici étant la construction et l'expérience d'une proposition artistique qui engage la participation du public — que la cognition émerge. De plus, puisque ma méthodologie est ancrée dans le *faire* de ma propre pratique, celui-ci était essentiellement autopoïétique.

2.2 Survol de la démarche

La production de données s'est articulée en quatre temps. Premièrement, un entretien semi-dirigé a été mené avec les interprètes-créateurs pour mettre la table à la création et pour ouvrir le dialogue, d'entrée de jeu : les informations produites étaient donc d'ordre ethnographique. L'objectif principal de ces entretiens était d'avoir une idée de l'horizon d'attente²⁴ des interprètes-créateurs. L'analyse des entretiens a amorcé une première étape de réflexion sur le phénomène²⁵. Ensuite, nous nous sommes lancés dans le processus de création. Celui-ci s'est déroulé sur une durée de 60 heures au Département de danse de l'UQAM (pour l'horaire détaillé, voir annexe F intitulée « Horaire des répétitions ») et impliquait de mettre à l'épreuve des stratégies invitant la rencontre entre l'interprète et le spectateur. Les informations qui ont émergé du processus créatif étaient à la fois ethnographiques et autoethnographiques : je notais dans mon journal de bord les impressions, les réflexions et les récits d'expérience des interprètes-créateurs ainsi que les miennes. De cette façon, tous les points de vue contribuaient à la réflexion autopoïétique. Cette étape de la démarche a assuré la création de trois courtes études chorégraphiques et a permis au laboratoire d'être éprouvé par les collaborateurs, les directrices de cette recherche et des yeux extérieurs²⁶. La troisième étape de la démarche était la présentation de l'essai

²⁴ Dans *Pour une esthétique de la réception* (1972) Jauss recontextualise la notion d'horizon d'attente husserlienne dans l'activité de réception littéraire. En effet, Jauss place la figure du destinataire (le lecteur) et son expérience de la lecture au premier plan : il explique comment ses lectures antérieures modèlent le spectre de ses attentes. Ainsi l'horizon d'attente est compris comme « l'horizon transsubjectif de compréhension qui conditionne l'effet du texte. » (p. 15) Dans le contexte qui nous occupe, cet horizon d'attente n'était pas par rapport à leurs lectures antérieures, mais plutôt en lien avec leurs expériences spectatorielles passées.

²⁵ Les questions posées aux interprètes-créateurs, des extraits des verbatim et la prise de note à leur sujet se trouvent en annexe A et B, soit « Questions de l'entretien préliminaire avec les interprètes-créateurs » et « Évolution de la définition de « Rencontrer » ».

²⁶ Il est à noter que les yeux extérieurs et les collaborateurs qui se sont ajoutés uniquement pour assurer la réalisation des deux représentations (soit Pascale Talbot et Joël Lavoie) ne faisaient pas partie de la production de données. Leurs retours ont été notés de manière informelle.

chorégraphique devant un public dont quatre spectateurs-participants²⁷. La dernière étape était la tenue d'entretiens semi-dirigés avec les spectateurs-participants afin d'en savoir plus sur leur état avant la présentation, leur horizon d'attente et leur expérience du laboratoire. Les questions posées recoupaient celles qui composaient le questionnaire de la première phase de production de données (Voir annexe A, « Questions de l'entretien préliminaire avec les interprètes-créateurs »). Ces différentes phases de travail ont permis à l'équipe de création de nourrir la réflexion sur la rencontre et aux spectateurs du laboratoire de prendre la parole et témoigner de leur expérience.

2.3 Participants à l'étude

L'équipe de création était composée de Marie Mougeolle, Marine Morales-Casaroli et Ilya Krouglikov et accompagnée par des collaborateurs au son et à la lumière (Voir l'annexe E pour leurs biographies respectives). Seuls les trois interprètes-créateurs ont participé activement à la production de données, et ce, tout au long du processus. Quatre spectateurs ont également participé à la production de données : Carolina, Pascale, Stéphanie et Vincent²⁸.

La production des données a été effectuée conformément au protocole du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM. Les formulaires d'approbation éthique et de consentement a été remis et dûment signés

²⁷ L'affiche de l'essai chorégraphique et la biographie des interprètes-créateurs se trouvent en annexe C, soit « Affichette de l'essai chorégraphique ».

²⁸ Considérant que les spectateurs-participants ne tenaient pas à garder l'anonymat, leurs vrais prénoms sont utilisés dans ce mémoire.

par les interprètes-créateurs et les spectateurs-participants ayant fourni des données qui ont été répertoriées et analysées²⁹.

2.3.1 Choix et profil des interprètes-créateurs

J'ai eu la chance de travailler aux côtés de Marie Mougeolle, Marine Morales-Casaroli et Ilya Krouglikov comme interprètes-créateurs³⁰. Ces collaborateurs m'ont tous marqués dans mon parcours artistique, plus particulièrement dans leur manière de rendre le quatrième mur poreux, en plus d'être engagés dans des pistes de réflexions qui font écho aux miennes.

En effet, j'ai eu l'occasion de travailler avec Marie et Ilya sur la pièce *El silencio de las cosas presentes* d'Eduardo Ruiz Vergara, je savais donc à quels corps pensants et dansants j'avais affaire : des artistes dotés d'une grande générosité et acuité. Marine venait compléter l'équipe d'interprètes-créateurs en y ajoutant sa sensibilité et son aisance dans l'incertitude. Cette équipe a su nourrir la recherche par leur vécu et tout ce qui en découle : sensibilité, singularité, regard et corporéité.

2.3.2 Choix et profil des spectateurs-participants

Afin de recruter les potentiels spectateurs-participants, j'ai procédé à un appel diffusé sur la page Facebook et le site internet du Département de danse de l'UQAM. Cet appel comprenait un questionnaire *Lime Survey* auxquels les candidats étaient invités

²⁹Voir l'annexe D intitulé « Gabarit de formulaire de consentement ».

³⁰ Il est à noter que Pascale Talbot a participé aux représentations du laboratoire comme interprète-créatrice puisque Marie Mougeolle était dans l'impossibilité de se présenter. La reprise de rôle (ou plutôt reprise de posture) s'est déroulée fluidement mais a, nécessairement, teinté le laboratoire.

à participer (Voir l'annexe F « Questionnaire Lime Survey pour les candidats »). Le questionnaire permettait d'avoir accès à des données sociologiques afin d'établir le profil de chaque candidat. Les spectateurs-participants ont été choisis d'abord parce qu'ils ont fait part de leur intérêt envers la recherche, mais aussi parce qu'ils répondaient aux trois critères suivants : être majeur·e, ne pas avoir étudié ou travaillé dans le domaine des arts et ne pas fréquenter des lieux culturels plus de trois fois par année. Ces critères m'ont ensuite permis de sélectionner des spectateurs qui ne se considéraient pas comme initiés. Donner la parole à un public plus hétérogène et valoriser l'expérience de néophytes dans l'étude de la rencontre entre l'interprète et le spectateur me permettaient de tendre vers la notion d'émancipation intellectuelle de Rancière (2008) :

L'émancipation intellectuelle est la vérification de l'égalité des intelligences. Celle-ci ne signifie pas l'égalité de toutes les manifestations de l'intelligence mais l'égalité à soi de l'intelligence dans toutes ses manifestations. Il n'y a pas deux sortes d'intelligences séparées par un gouffre. (p. 15)

Cette décision quant à la sélection des candidats est, à mes yeux, un pas vers une égalité des corps, de la participation et de l'engagement dans la proposition artistique.

2.4 Production des données et ses modalités

Mon « univers interprétatif », esquissé dans le tout premier chapitre, constitue l'assise de cette recherche. Tout au long du processus, nous avons fait des allers-retours entre les périodes de création (et donc de production de données empiriques) et d'incubation. L'interprétation des données, pour sa part, s'est déroulée d'abord suite aux entretiens préliminaires avec les interprètes-créateurs, puis, à la toute fin de la production de données. En effet, en période « préterrain », à la suggestion de mes

directrices, j'ai tenté de laisser aller mon intuition plutôt que de l'ensevelir sous les lectures :

Les écrits doivent aiguïser la sensibilité théorique du chercheur et non l'engorger ou l'endormir, ils doivent le seconder et non le limiter. Et il faut redire encore, à la suite de Glaser et Strauss (1967; 2010), que le moment le plus opportun pour mener une revue exhaustive des écrits n'est certainement pas la période préterrain, à moins d'exécuter une recherche purement vérificatrice, ce qui est très rare lorsque l'on fait appel aux méthodes qualitatives [...] Et surtout, il faut compter sur les découvertes faites sur le terrain pour guider les lectures appropriées et lancer le chercheur sur les théories éclairantes. (Paillé et Mucchielli, 2012, p. 135).

J'ai plongé dans le cadre théorique qu'après la production des données et une première étape d'analyse, donc une fois que certains thèmes s'étaient dégagés des données³¹. Cette boucle dynamique entre production de données, incubation et interprétation a également participé à l'intégration de la parole des collaborateurs dans l'élaboration de la proposition chorégraphique. Le sens se co-construisait, au même titre que la création : par vagues.

2.5 Outils de production de données

2.5.1 Entretien semi-dirigé avec les interprètes-créateurs

La première étape de la recherche consistait à rencontrer les interprètes-créateurs individuellement afin d'entendre leur point de vue à partir de leurs différentes expériences des concepts clés de la recherche. Les entretiens, d'une durée approximative de trente minutes, ont été menés par moi-même, sous une forme semi-

³¹ Ceci dit, un tour d'horizon des écrits a été effectué avant le travail en studio, dans le cadre du séminaire d'intégration et des autres cours suivis à la maîtrise.

dirigée. Ils m'ont permis de mieux cerner les subjectivités engagées dans le processus et d'ouvrir le dialogue avant même d'entrer en studio. En effet, cette première étape de la production de données était fondamentale puisqu'il fallait « composer un regard » sur le phénomène de la rencontre afin d'espérer l'inviter dans l'expérience. Les attentes teintant l'interprétation sont non seulement un élément essentiel de l'assemblage, mais vont aussi de pair avec des a priori, des réticences. C'est d'ailleurs les malaises et questionnements des interprètes-créateurs qui ont servi de moteur à la création. Paillé (2007) rappelle d'ailleurs que l'interprétation de ce type de données témoigne déjà d'un certain mode de composition :

L'interprétation est tout autant une composition (dans le sens artistique) qu'un témoignage (se voulant authentique et valide). Elle relève d'une expérience (du terrain), mais se déploie dans une réalisation (au sens d'une performance), qui reste toujours une approximation. Elle est, de diverses manières, une relation, et même une épreuve (un éprouvé qui peut devenir éprouvant). (Paillé, 2007, p. 415)

Les entretiens préliminaires ont, en quelque sorte, mis en présence — confronté — les différents témoignages. En effet, engager les attentes et a priori des interprètes-créateurs semblait être la façon la plus appropriée d'entamer un travail sur la rencontre comme phénomène vivant.

2.5.2 Processus de création : le laboratoire chorégraphique

La deuxième étape de la recherche s'est déroulée en studio avec les interprètes-créateurs. Nous y avons développé une structure d'improvisation, mettant en jeu des agents favorables à la participation des spectateurs puisque l'objectif était d'explorer comment la participation favoriserait la rencontre entre l'interprète et le spectateur. Tout au long du processus, j'étais dans une posture d'observation participante. Je tenais un journal de bord et initiais un cercle d'échange à la fin des pratiques en studio. Bien que ces discussions aient été majoritairement orales, parfois les prises de parole se faisaient par écrit. En effet, à la fin des semaines intensives, j'accordais vingt

minutes aux interprètes-créateurs pour répondre à des questions en écriture automatique : Que me reste-il de la semaine en studio, qu'ai-je rencontré cette semaine ou quelles questions restent en suspens? Cette alternance entre l'oral et l'écrit se voulait stimuler et orienter les partages. Les discussions qui ont suivi les présentations informelles du 26 juillet, 30 août et 26 septembre 2019, pour leur part, m'ont simplement permis, à titre indicatif, de poursuivre le processus créatif. En effet, lors des présentations informelles, les observateurs externes apportaient un regard sur le travail en cours et bonifiaient la réflexion. Les questions soulevées par les collaborateurs ou observateurs externes nourrissaient, bien évidemment, le cheminement créatif. Plus nous explorions différentes gestions de l'espace scénique ou type de relation avec le spectateur, plus il était possible d'expérimenter des gestes à poser pour aller vers l'autre. Dans ma posture de chercheure, j'observais nos choix respectifs et comment les paramètres se modifiaient³².

2.5.2.1 Description du laboratoire chorégraphique

Du processus créatif ont émergé trois tableaux composant la proposition chorégraphique. Ces tableaux engageaient différents paramètres associés à la relation scène/salle et au lien avec le spectateur :

- I. Tableau 0 : « Installation »
 - a. Proximité via un médium (écran)
 - b. Présentation des interprètes par l'image et le son.
- II. Tableau I : « Musée »
 - a. Rapport scène/salle frontal
 - b. Relation : Aucun contact visuel (entre les interprètes-créateurs et avec le public)
 - c. Résumé de la partition des interprètes : Tâches impossibles / Gestuelle non-figurative.
- III. Tableau II : « Chaos »

³² Un tableau évolutif fait état des modifications de la structure de la proposition et témoigne de la qualité de prise de note dans mon journal de bord, voir l'annexe G : « Tableau évolutif de la structure chorégraphique ».

- a. Invitation à traverser l'espace scénique, à l'immersion.
 - b. Relation : Contacts visuels / Tâches individuelles ou collaboratives engagées dans l'espace et dans le rapport à l'autre. (Invitation à l'implication mutuelle des performeurs et du public)
 - c. Résumé de la partition des interprètes : Solo adressé, offert aux spectateurs qui maintiennent le contact visuel.
- IV. Tableau III : « Chantier »
- a. Aucune frontière scène/salle, l'espace n'est pas délimité et est partagé.
 - b. Relation : Au même titre que les interprètes, les spectateurs peuvent piger des instructions pour participer à la construction chorégraphique. Tous sont maîtres de leurs choix, peuvent choisir leur degré d'implication, leur posture.
 - c. Les interprètes-créateurs agissent à titre de facilitateurs.

Ces tableaux et leur élaboration seront développés dans le chapitre 3 ou III intitulé Co-construction d'un espace favorable à la rencontre. La constitution des tableaux est ici détaillée afin de clarifier les paramètres de l'expérience. Compte-tenu de l'espace alloué à la présentation du laboratoire et de la nature de la proposition, la jauge était de 30 spectateurs. La capacité de la salle ainsi restreinte permettait au public de pouvoir se déplacer plus librement, facilitait l'observation et évitait de saturer l'espace.



Figure 1: Transition entre tableau I et II (Photo de Myranda Plourde)



Figure 2: Tableau III - Libre-service de cartes-consignes : les spectateurs peuvent piger des instructions pour participer à la construction chorégraphique. (Photo de Julien Carpentier-Roberge)

2.5.3 Entretiens avec les spectateurs-participants

La dernière phase de la recherche était la représentation puisque l'intérêt de la recherche consistait à étudier la réception de la proposition chorégraphique. Quatre spectateurs-participants ont été sollicités pour cette étape. Ils ont assisté à une présentation de l'essai chorégraphique et ont effectué une entrevue semi-dirigée individuelle d'une durée approximative d'une heure le lendemain ou le surlendemain de la présentation afin que le souvenir de l'expérience soit encore frais. L'entrevue avait pour objectif de mettre en mot leur expérience spectatorielle (voir l'annexe H « Canevas d'entretien semi-dirigé avec les spectateurs-participants »).

2.6 Analyse des données

L'analyse des données a été amorcée par une démarche progressive de thématisation (Paillé et Mucchielli, 2016). Pour les phases un à trois de production de données, les entretiens semi-dirigés avec les interprètes-créateurs ainsi que toutes les traces du déploiement du processus de création (écrites ou verbales) ont été sujet à une première phase d'analyse, soit l'examen phénoménologique des données, question de « faire parler » les notes descriptives ou les échanges avec les collaborateurs et les observateurs externes. Des thèmes ont été minutieusement relevés tout au long de la lecture de ces données. Ceci dit, considérant que l'accent était davantage mis sur l'expérience des spectateurs, c'est leurs verbatim qui ont été analysés de manière plus approfondie. En gardant en tête les thèmes saillants des étapes de production de données précédentes, j'ai procédé à l'élaboration de relevés de thèmes pour les entretiens des spectateurs-participants. En effet, ceux-ci ont été élaborés sous une « forme ventilée par colonne » (Paillé et Mucchielli, 2016), soit avec un « certain niveau d'organisation pour tenir compte des redondances, répétitions, recoupements

ou subdivisions naturelles du discours » (p. 278). Se faisant, j'ai dégagé des « ensembles thématiques saillants » (Paillé et Mucchielli, 2016) permettant de mettre en relation ou en tension des groupes de sens.³³ Devant la quantité de données colligées et la complexité du phénomène à l'étude, l'analyse s'est ensuite poursuivie en mode écriture. En effet, ce mode semblait tout à fait adéquat, puisque comme le précise les auteurs de *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (Paillé et Mucchielli, 2016) :

Sa fluidité et sa flexibilité lui permettent d'épouser les contours parfois capricieux de la réalité à l'étude, d'emprunter des voies d'interprétation incertaines, de poser et de résoudre des contradictions, bref, de faire écho à la complexité des situations et des évènements. (p. 192)

En m'attelant à l'écriture et à la réécriture du chapitre III, la logique semblait se dévoiler peu à peu — révéler sa cohérence peu à peu — les matériaux dialoguaient et il m'était alors possible de mettre la parole des participants à la recherche au même plan que la mienne.

2.7 Limites de l'étude

La richesse de la recherche-création constitue aussi sa spécificité : porter un regard sur le *faire* et célébrer sa singularité. Cette spécificité fait en sorte que l'expérience analysée ne pourrait être généralisée. Ceci dit, les outils et méthodes utilisés dans le cadre de cette recherche pourraient aisément être explorés par d'autres artistes afin de poursuivre la réflexion.

³³ Pour un exemple de la méthode d'analyse utilisée, voir le tableau I et le tableau II respectivement à la page 91 et 100.

Pour avoir un portrait plus clair de l'expérience de la rencontre de la part des deux pôles expérientiels (soit le spectateur-participant et les interprètes-créateurs), l'idéal aurait été d'effectuer des entretiens avec les interprètes-créateurs suite à la présentation du laboratoire. Cela constitue certainement une autre des limites de la présente étude. Néanmoins, vu le contexte de réalisation de cette recherche, la faisabilité de l'analyse reposait entre autres sur la quantité de données recueillies. Les quatre étapes de production de données proposaient déjà un défi important pour un mémoire de maîtrise, l'accent a donc volontairement été mis sur l'expérience des spectateurs.

CHAPITRE III

CO-CONSTRUCTION D'UN ESPACE FAVORABLE À LA RENCONTRE

Le présent chapitre fait état des données colligées tout au long de la recherche. Un accent tout particulier est mis sur le dialogue entre les données produites ainsi qu'entre les discours des participants à la recherche, soit les membres de l'équipe de création et les spectateurs-participants. Des extraits de prise de notes dans le journal de bord (représentant mon point de vue) et des extraits de verbatim (illustrant la parole des participants à la production de données) ponctuent le chapitre afin de suivre la trajectoire de la réflexion et mieux plonger dans l'articulation de l'essai chorégraphique. Afin de donner le ton, voici un extrait du processus analytique qui fait suite au fragment présenté à la page 36 où il était question de définir le verbe « rencontrer ». En effet, le présent extrait témoigne de la co-construction progressive d'une définition du terme « rencontre » ainsi que des conditions et modalités qui l'influencent :

Ce qui ne suffit pas à établir une rencontre :

- *Côtoyer quelqu'un*
- *Être en son contact*
- *Se connaître*

Ce qui favorise une rencontre :

- *Algorithme (Définition : Ensemble de **règles opératoires** dont l'application permet de **résoudre un problème** énoncé au moyen d'un **nombre fini d'opérations**. Un algorithme peut être **traduit**,*

grâce à un langage de programmation, en un programme exécutable par un ordinateur)

- *Jeu (Définition : **Activité** d'ordre physique ou mental, **non imposée**, ne visant à **aucune fin utilitaire**, et à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir // Activité de loisir soumise à des **règles conventionnelles**, comportant gagnants ~~et perdants~~ et où interviennent, de façon variable, les **qualités physiques ou intellectuelles [ou sensibles]**, l'adresse, l'habileté et le **hasard**)*
- *Co-développé*
- *Honnêteté*
- *Vulnérabilité*
- *Vertige*
- *Se commettre (S'afficher, se montrer, entretenir une relation compromettante, qui peut exposer quelqu'un à un danger)*
- *Non acquise*
- *Intention (Souhaiter se rencontrer, disponibilité?)*
- ***Commun : Code commun, vocabulaire commun, commun accord, espace commun.***

(Extrait du processus analytique, journal de bord, juillet 2019)

Cette amorce d'analyse qui a été effectuée suite à notre première semaine en studio pose plusieurs balises. À ce moment de la recherche, je nous observais identifier toujours plus clairement ce que la rencontre n'était pas. Le mouvement oscillatoire entre la théorie, l'expérimentation et l'analyse faisait rejaillir à nouveau *contra* : ce segment étymologique du mot « rencontre » qui met en opposition. C'est donc avec la négation comme porte d'entrée que la rencontre s'est précisée pour l'équipe de recherche. La co-construction d'un espace favorable à l'émergence du phénomène à l'étude sera exposée en deux temps dans le présent chapitre : la rencontre dans la collaboration et la réception de la proposition chorégraphique *Riencontre : CQFD*.

3.1 La rencontre dans la collaboration : modes de travail en studio

La rencontre est bidirectionnelle et nécessite une proximité, un échange. Rencontrer quelqu'un implique d'être vulnérable — tous deux vulnérables — pour pouvoir reconnaître quelque chose de soi-même en autrui et inversement.

(Journal de bord, juin 2019)

Dès l'entrée en studio, j'ai voulu créer un environnement de travail à l'image de ma définition de la rencontre : bidirectionnel, dynamique et rapproché³⁴. Pour se faire, je me suis inspirée du travail d'Amélie Rajotte (2017) sur le « faire-ensemble » et sur la collaboration en danse. En s'appuyant sur le concept de « territoire commun » de Louppe (2014), Rajotte a non seulement dégagé les modalités productives du « territoire commun », mais a également mis de l'avant sa dimension éthique et artistique³⁵. Concrètement, dans son rôle de chorégraphe-chercheuse, elle a opté pour un *leadership* consultatif ou participatif afin de favoriser la cohésion du groupe :

Cette modalité favorisait un dialogue entre les études, les danseurs, la conseillère artistique et moi. Mon pouvoir décisionnel n'affectait en rien la liberté d'expression et le pouvoir d'action de chacun. Au contraire, il renforçait l'engagement sur le plan créatif. (Rajotte, 2017, p. 75-76)

D'ailleurs, cette qualité de *leadership* recherchée par Rajotte dans sa posture de chorégraphe-chercheuse ne va pas sans rappeler l'approche incitative décrite par Levac (2006) :

Dans l'approche incitative, échanges et réajustements entre le chorégraphe et les danseurs nourrissent la dynamique de travail et ponctuent la

³⁴ Au sens que la proximité, le caractère de ce qui est proche, permet à un lien de se développer et d'être nourri lors du processus entre tous les membres de l'équipe de création.

³⁵ Voir sous-section suivante pour plus de détails sur le « territoire commun » tel qu'analysé par Rajotte (2017) et son impact sur le présent processus de recherche.

construction de la pièce. Il ressort de cette approche que le danseur est engagé dans l'élaboration de l'œuvre. (p. 47)

Pour travailler en ce sens — dans une approche incitative et avec un *leadership* participatif — nous avons installé un rituel de travail encadrant chaque pratique. Celui-ci commençait avec un temps d'exploration afin de nous donner l'opportunité de nous découvrir comme groupe et apprendre à travailler ensemble. Dans ce contexte, je participais d'abord comme danseuse, puis je prenais du recul et agissais à titre d'observatrice. S'en suivait un temps d'expérimentation afin d'éprouver un cadre d'improvisation donné, formé suite à l'observation des explorations. Une période de discussion terminait chaque pratique afin de valoriser autant le ressenti des interprètes-créateurs que mes impressions comme observatrice. Il va sans dire que ce procédé était flexible, il a été mis en place pour réagir au terrain, au dialogue, au matériel chorégraphique en développement. Ce procédé a permis à la parole d'être priorisée comme source de connaissances.

Considérant que les interprètes-créateurs ont été sollicités pour leur singularité et leur sensibilité, il était primordial qu'ils soient intégrés au processus créatif de manière très active. Le rôle qu'occupaient les danseurs se qualifierait donc de « participant », précisant ainsi l'une de ses fonctions. Fortin et Newell (2008) définissent ce rôle de la façon suivante :

Le participant : Il est apprécié pour son individualité, sa personnalité, son physique et son vécu. Il sera sollicité pour la création de l'œuvre par l'utilisation de l'improvisation ou d'exercices de composition.

Ainsi, par l'approche employée, le caractère du *leadership* et la qualité du rôle des interprètes-créateurs ont convié une atmosphère collaborative. À la fin de la deuxième semaine de travail, Marine écrit :

Marie et Ilya, de (presque) inconnus à complices, en traversant l'espace de jeu et le développement de la pièce dans le temps. L'espace comme

une page blanche, mais où se crée peu à peu un langage commun.
(Marine, août 2019)

3.1.1 Établir un territoire commun

Rencontrer quelqu'un. J'ai l'impression qu'il y a une histoire de commun accord qui fait qu'on montre à l'autre quelque chose de nous qui est vrai. Et c'est aussi de reconnaître, de comprendre que tu as accès à quelque chose de vrai de la personne qui te permet de la rencontrer... enfin pour moi, je ne sais pas si c'est clair? Il y a plein de fois où tu vas te faire présenter à quelqu'un, mais tu ne vas pas la rencontrer. Il y a une espèce de petite étincelle, quand on a compris quelque chose de l'autre, on a compris qu'il y avait un espace qu'on se découvre commun. Il y a une dimension d'honnêteté et de vulnérabilité, aussi.

(Morales-Casaroli, 2019)

Tel que mentionné précédemment, l'expression « territoire commun » est issue du travail de Laurence Louppe (2004). Celle-ci fait référence à un « territoire commun de cognition corporelle » et, selon Rajotte (2017), permettrait de « décrire l'ensemble des connaissances et des pratiques en danse partagées lors d'un processus de création chorégraphique et favoriserait l'entente dans les idées communes et leur pratique. » (p. x) En effet, la recherche-crédation d'Amélie Rajotte approfondit non seulement l'expression de Louppe, mais elle accentue l'imbrication entre la dimension éthique et artistique de ce territoire. Dans le cadre de ma recherche, considérant mon désir de favoriser la rencontre, l'émergence d'un territoire commun semblait essentielle.

Le metteur en scène Peter Brook mentionnait dans un entretien mené par Pierre MacDuff que la base fondamentale du jeu des acteurs du Centre International de Création Théâtrale³⁶ était la « nécessité de trouver tout de suite un terrain commun »

³⁶ Centre situé à Paris dont Peter Brook a été le directeur de 1971 à 2010, selon le site officiel de l'artiste. (<http://www.newspeterbrook.com/cirt/>)

(1996, p. 62) afin de plonger dans les exercices et les improvisations proposées. C'est dans cette perspective que nous avons commencé le travail en studio.

Afin de construire ce territoire commun, composé d'écoute mutuelle, de sensibilité, de conscience de notre environnement et d'adaptabilité, nous avons exploré, en début de processus, différents types d'improvisation. Progressivement, à force d'éprouver des exercices et des explorations, nous apprenions à travailler ensemble : à nommer nos impressions, nos sensations, à faire confiance au processus et à trouver cet « espace qu'on se découvre commun », pour reprendre les mots de Marine (Discussion en studio, juillet 2019). Au départ, ce « commun » s'est présenté comme une temporalité partagée (être dans le studio ensemble, pendant une période donnée) pour ensuite se développer en écoute sensible. Cette qualité d'écoute a invité une complémentarité dans les propositions gestuelles, puis, une complicité.

L'une des structures d'improvisation explorée, le *jam*³⁷, s'est avérée particulièrement efficace pour nous aider à construire cet « espace commun ». Confrontée au format *jam* comme étudiante lors d'un cours de *swing* (*Lindy Hop*), cette manière d'approcher l'improvisation m'a beaucoup marquée. À chaque classe nous apprenions de nouveaux mouvements issus du vocabulaire vernaculaire afro-américain et nous bonifions ce lexique au fil de la session. Chaque semaine, un moment était alloué à l'improvisation en format *jam* : chaque étudiant était responsable d'une phrase musicale. J'étais particulièrement inconfortable à l'idée d'être au centre, j'étais figée et me réfugiais dans un regard interne, dirigé vers le sol. Quand j'ai compris que j'avais la chance de partager un vocabulaire avec mon groupe et que je pouvais dialoguer avec eux, j'ai commencé à ouvrir mon regard. J'ai compris que je pouvais composer mes improvisations davantage en réponse à la musique et aux autres danseurs plutôt qu'en réponse à un idéal esthétique. Le rapport

³⁷ Terme utilisé succinctement en référence à la fois aux *jam sessions* (musique jazz), à la danse vernaculaire afro-américaine et aux *jam circle* (lindy hop).

au « lexique » de mouvements me permettait d'être plus confortable à l'idée d'improviser puisqu'il me donnait des outils pour échanger avec les autres danseurs. Les phrases musicales s'enchaînaient tel une conversation dansée.

L'objectif n'était pas d'utiliser le matériel gestuel propre au swing dans le cadre de cette recherche, mais de me servir du mode de co-création comme prétexte pour développer un langage commun. S'inspirer de la gestuelle de l'autre et la faire sienne, et vice versa : co-construire un espace où il fait bon essayer, se mettre au défi, sortir de sa zone de confort. À force d'éprouver cette structure d'improvisation, nous avons choisi de ne pas l'inclure comme telle dans notre proposition chorégraphique finale, à cause de son potentiel à créer des « objets-de-spectacle ».

Par rapport à l'inclusion, le danger est de mettre quelqu'un au centre. Ça peut devenir gênant... que ce soit pour nous ou pour les spectateurs... Ce dispositif est très connoté à certaines choses, ça peut être difficile de ne pas y penser... aux *battles*, par exemple, qui se font aussi en cercle. (Ilya, 22 juillet 2019)

Néanmoins elle nous a permis, comme d'autres exercices, de développer une qualité d'écoute accrue et de travailler à partir de l'improvisation d'autrui : interpréter la proposition gestuelle d'autrui et la récupérer, à sa façon. Elle nous a également permis de commencer à travailler la notion de responsabilité, inhérente à la rencontre : « tu as une petite responsabilité, tu as l'impression que tu dois aux autres que ce soit clair donc tu te forces à être le plus clair possible, mais en même temps, en voyant ce que les autres font de ça, t'essaies d'adapter en fait. » (Marine, 22 juillet 2019)

3.1.2 Partage de l'espace

Parmi les premiers exercices qui ont guidé le travail, certains étaient empruntés à Meg Stuart³⁸. « Partenaires distants en contact » et « Sers-toi de moi », par exemple, ont particulièrement nourri le processus puisqu'ils ont en commun un jeu entre le rapport à soi et le rapport à l'autre, entre distance et proximité, ainsi qu'entre différentes qualités de présence. En ce sens, ces exercices d'improvisation se sont avérés particulièrement fertiles puisqu'ils spatialisent l'autre. Ainsi, ces exercices expérimentés d'abord pour éprouver le partage d'espace « propos[aient] plusieurs types de relations, d'histoires, d'images. » (Stuart, 2010) Voici la transcription annotée de « Partenaires distants en contact » :

Serrez votre partenaire dans les bras pendant un assez long moment. Imaginez que vous êtes en train de vous dire au revoir. Ne parlez pas. Explorez votre **rapport de proximité, laissez une distance s'installer** entre vous deux, puis **rapprochez-vous, mais sans vous toucher.** Même si vous êtes très proches l'un de l'autre, **faites comme si vous étiez très éloignés.** Placez-vous de **part et d'autre de la pièce.** Quand c'est possible, disparaissez derrière des objets de la pièce de telle sorte que vous ne pouvez plus vous voir. **Circulez** dans l'espace sans vous regarder. L'une des deux personnes reste dans le studio tandis que l'autre s'absente dans les vestiaires ou dehors, mais dans votre esprit vous continuez à respecter les contraintes du duo. **Restez éloignés** l'un de l'autre **dans différentes parties de la ville,** ou à l'endroit où vous vivez. Vous pouvez aller prendre un café ou faire une course, mais en gardant toujours à l'esprit que tout ce que vous faites est marqué de l'absence de votre partenaire. Restez en contact virtuellement, même si la **distance physique entre vous deux augmente.** Écrivez ce que vous avez ressenti et partagez vos réflexions avec votre partenaire quand vous vous retrouvez à nouveau. (p. 164)

Les annotations (les parties soulignées et en gras) annoncent le travail d'écriture qui allait découler de ces improvisations : les sections soulignées induisent des qualités de présence, les parties en gras **spatialisent**. Ces annotations mettent de l'avant les

³⁸ Les exercices de Meg Stuart sont issus de l'ouvrage *On va où là?* (2010).

jeux de spatialisation et de distanciation qui nous ont amenés à nourrir des pistes de réflexions relatives aux distances interpersonnelles humaines (Hall, 1966) et au rapport entre activité et passivité (Rancière, 2008)³⁹.

<i>Distance</i>	<i>Publique</i>	<i>Sociale</i>	<i>Personnelle</i>	<i>Intime</i>
Lointaine	7,50 m	3,60-2,10 m	1,25-0,75 m	0,45-0,15 m
Rapprochée	7,50-3,60 m	2,10-1,25 m	0,75-0,45 m	0,15-0,00 m

Synthèse de la distance humaine selon Hall dans Deschamps (1993)

Ce travail de spatialisation mettait en corps et en image ce que suppose la relation spectateur-performeur : il articulait la théorie à la pratique.

Les annotations expliquent aussi le choix de mots utilisés dans l'élaboration de la partition : les verbes d'action, les adjectifs qualificatifs et leur agencement. Lors de ces périodes de travail, je guidais les improvisations verbalement, ayant, par le fait même, l'occasion de m'imprégner des images qui jaillissaient des échanges et teintaient l'espace. Les images retenues — le solo offert et le *slow*, par exemple — sont devenues des ancrages dramaturgiques, des éléments de la composition chorégraphique : des récipients de sens, générateur de lien. L'espace, pour sa part, est devenu un terrain de jeu, perméable et en constante transformation : « l'espace entier est occupé par une danse potentielle, où c'est nous qui parcourons l'espace pour nous en saisir et créer des îlots de sens et de textures ; cette traversée est en fait le début de la spatialisation. » (Gehmacher dans Stuart, 2010, p. 48)

³⁹ Un tableau synthèse des distances interpersonnelles humaines (Hall, 1966) illustre cette piste de réflexion qui nous a inspiré quant au travail de l'espace sans toutefois l'investir davantage. Le rapport entre activité et passivité, pour sa part, sera développé dans la sous-section 3.1.5.

Si effectivement l'espace est « occupé par une danse potentielle », il était important de travailler cette qualité d'attention à soi et à l'autre. Non seulement parce que la participation la requiert, mais parce que dans une perspective d'espace partagé, l'écoute mutuelle devait être le mot d'ordre. En ce sens, ces improvisations permettaient de muscler cette attention, sensibilité et écoute. La qualité de présence générée par les improvisations tirées du livre *On va où là?* (2010) laissait également apparaître la vulnérabilité des interprètes-créateurs. Hansen (2014) explique que « Stuart's tasks increase the dancer's awareness and effort because the problems they pose cannot be addressed through habitual and skillful responses alone, but demand examination and choice-making. » (p. 256) En effet, cette qualité d'attention liée à la réalisation des explorations salue la singularité des interprètes-créateurs et leur demande de prendre position, de faire des choix.

3.1.3 Le travail d'état de corps

Dans le même ordre d'idées, pour continuer à muscler l'adaptabilité et l'écoute des interprètes-créateurs, nous avons repris un exercice que j'avais expérimenté en studio avec Nicolas Cantin⁴⁰. L'exercice ne portait pas de nom, alors je l'ai candidement baptisé « Pollock » et l'ai modifié, teinté de mon expérience de l'exploration. Les consignes vont comme suit :

- Tous les bougeurs forment un grand cercle dans l'espace.
- Un bougeur commence au centre de ce cercle et peint l'espace à l'aide d'un pinceau imaginaire.
- Lorsque quelqu'un dit « Change », le bougeur au centre du cercle doit changer d'outil pour peindre l'espace.

⁴⁰ Exercice issu du stage d'improvisation suivi en août 2018, avec Nicolas Cantin, artiste d'abord formé en théâtre qui travaille à la frontière des genres et des champs disciplinaires.

- Lorsque quelqu'un dit « Passe », le bougeur passe son instrument à un autre bougeur du cercle. Le nouveau peintre d'espace se doit de reprendre les intentions de peinture perçues du bougeur précédent.
- **L'objectif est de peindre tout l'espace, jusqu'à épuisement. [Consigne que nous avons ajoutée, suite à nos expérimentations en studio]**

(Retranscription du journal de bord, juillet 2019)

Cet exercice a beaucoup nourri le processus puisqu'il permettait d'aller chercher une certaine vulnérabilité chez les interprètes-créateurs. Si on se réfère à son étymologie, le terme « vulnérable » est intimement lié à l'idée de blessure. Être vulnérable implique donc la possibilité d'être blessé, de se laisser atteindre, d'être fragile. Évidemment, l'exercice de Cantin n'avait pas pour conséquence des blessures physiques ou psychologiques, mais il engendrait un état d'écoute et de présence à l'autre qui modifiait la perception d'autrui. Pour reprendre les mots de Marie, cela permettait « [d]'être face à [s]es propres angles morts et être spectateur des angles morts des autres. » En effet, être amené dans son angle mort et être témoin de ceux des autres était l'aspect le plus marquant, chorégraphiquement. Ce travail nous permettait d'avoir accès à une certaine zone de visibilité — un potentiel de voir et d'être vu — qui, habituellement, n'est pas accessible dans un rapport performeur-spectateur traditionnel.

Nous avons effectué cet exercice durant de longues périodes de temps pour épuiser le mental et le corps, gratter le superficiel et arriver à se surprendre. Cet exercice continuait aussi le travail d'« état de corps », amorcé avec les improvisations de Meg Stuart :

Pour Meg Stuart, le travail sur les états de corps désigne avant tout une manière d'être et d'habiter la danse. La créatrice parle à ce titre des « fréquences » ou des « températures » dont un danseur teinte sa partition

« en laissant [s]es humeurs et [s]es émotions contaminer la danse ». (Montaignac, 2015)

Cette manière d'« habiter la danse » agissait non seulement sur la visibilité, mais également sur la lisibilité du travail des interprètes-créateurs. C'est d'ailleurs en faisant référence au travail du peintre Jackson Pollock que Guisgand (2004) explicite la notion d'état de corps :

Appliquée au corps dansant, cette notion d'état suppose donc qu'au cœur d'une dynamique de changement incessant, quelque chose soit stable et constitue un dénominateur commun à ces variations motrices. Dans le cas de la danse comme dans le cas de Pollock, ce quelque chose pourrait s'approcher de l'ensemble des raisons qui motive une forme de dialogue tonique entre un individu et son environnement. (p. 5)

Les changements constants entre les « outils de peinture » et les « peintres » étaient à la fois vecteurs de stabilité et d'instabilité. La « dynamique de changement incessant » avait pour « dénominateur commun » l'effort et la vulnérabilité induite par celui-ci. Au sein de ce cercle délimitant le canevas à peindre, les rôles étaient clairs : ils étaient dans une « corporéité perceptive » (Guisgand, 2012, p. 33) très active ou dans une « corporéité d'action » (p. 33), et ce, en alternance. La posture de « témoin » succédait à la posture d'« acteur », nécessitant une négociation continuelle entre sensation et intention, entre état et consigne physique. Si Marine peignait avec un fil accroché au coccyx⁴¹, par exemple, et passait son « outil » à Marie, l'instrument se transformait complètement au contact de son nouvel utilisateur. Puisque Marie se saisissait de son pouvoir de traduction et interprétait à la fois les intentions gestuelles perçues chez Marine et ce que le mouvement lui évoquait, l'outil s'en voyait modifié. Ces changements mettaient en valeur la singularité de chaque regard et la capacité des interprètes-créateurs à accepter d'être vus dans un état de fatigue, d'effort physique et créatif.

⁴¹ Exemple tiré de la discussion post-pratique du 22 juillet 2019.

Les moments de changements d'outil, quand on était à 15-20 minutes déjà et que l'imagination commençait à manquer par moment, ça devient intéressant... On arrive à un épuisement créatif sur une échelle très locale. Quand la surface est déblayée. J'ai essayé tout ce qui est évident alors... (Ilya, 22 juillet 2019)

Alors, les angles morts rendus visibles, les interprètes-créateurs étaient moins en contrôle et laissaient ainsi apparaître le travail, l'effort déployé pour réaliser l'exercice. Accepter d'être vulnérable de la sorte nécessitait beaucoup de confiance et d'abandon. Derrière mes lunettes de chorégraphe et de chercheuse, je voyais en cette exploration l'opportunité de creuser des états, d'effleurer le vulnérable et de se créer un environnement créatif où il est confortable d'exprimer son ressenti. Cet exercice était aussi une porte d'entrée vers un dialogue avec le spectateur puisque comme l'explique Guisgand dans *Pratiques performatives : Body Remix* sous la direction de Josette Féral (2012), le travail des « états de corps » tient à la fois à l'exercice de l'interprétation et à l'approfondissement de la réflexion poétique : « L'état devient alors ce qui renseigne le spectateur sur la dynamique intérieure du danseur. » (p. 229)

Donc, le travail d'état de corps teinte non seulement l'état de présence et l'état d'attention des interprètes-créateurs, mais a le potentiel d'ouvrir le dialogue en rendant « la dynamique intérieure du danseur » plus visible, plus lisible. Devant cette vulnérabilité générée par l'état d'abandon, notre intuition était que le spectateur serait plus enclin à s'ouvrir et s'abandonner lui aussi à la proposition.

3.1.4 L'échec comme mode d'ouverture à la rencontre

La rencontre. Pour moi rencontrer c'est me commettre face à l'autre et laisser l'autre se commettre face à moi. Ça inclut une sorte de vertige, mais il y a beaucoup de rencontres ratées. Dans le sens où ça m'arrive de me dire : « Ah! Cette personne je ne l'ai pas vraiment rencontrée ». Je l'ai côtoyée ou j'ai été en son contact pendant un temps donné. Alors on se connaît, mais cette fois-ci on [ne] s'est pas vraiment rencontrés. J'ai l'impression que la rencontre n'est jamais acquise. Il faut que chacune des personnes qui souhaitent rencontrer l'autre puisse s'ouvrir à l'autre... que l'autre puisse recevoir. C'est un vertige, ouais.

(Mougeolle, 2019)

Loin d'une zone d'habileté technique ou d'exécution virtuose, nous nous efforçons de situer le travail à l'extérieur de la zone de confort respective des trois interprètes-créateurs. Là où le contrôle n'est pas invité, l'effort est révélé et l'erreur, relativisée. Tranquillement, nous nous sommes aperçus que la rencontre serait probablement facilitée si les différents pôles expérientiels — spectateurs et performeurs — étaient non seulement malléables, mais à « égalité » dans cette souplesse : deux pôles informés par et de leur dynamique intérieure.

L'un des éléments déclencheurs de cette réflexion était le retour sur l'expérience de transmission des exercices de Meg Stuart. En effet, lors de la deuxième période d'exploration en studio, j'ai guidé l'exploration « Sers-toi de moi » (Stuart, 2010, p. 162) en lisant à voix haute les instructions. Ainsi, Marie et Marine qui étaient respectivement active et passive, pouvaient toutes deux entendre les tâches destinées à la danseuse active.

Quand j'avais le rôle de l'actif aussi, j'avais l'impression que je devais — j'avais un devoir — je te devais quelque chose un peu. Toi t'es passif... en fait à ce moment-là je le voyais comme donneur/receveur, mais il fallait que je te

nourrisse avec une proposition ou il fallait que je t'*entertain*... il y avait cette pression-là. (Marine, 23 juillet 2019)

Les deux rôles, ici radicalement passif et actif, connaissent les consignes. Il y avait donc, lorsque la tâche était connue de tous, cette idée d'« interprétation juste » et de « divertissement » ne permettant pas forcément aux deux pôles expérientiels d'être dans une écoute mutuelle puisqu'englués par des attentes.

Dans l'exercice de Meg, le fait d'être deux à entendre les consignes, tu te demandes toujours si ton interprétation de la consigne rejoint celle de l'autre, alors que quand l'autre ne connaît pas la partition, tu es libérée de ça. (Marie, 23 juillet 2019)

Ce détail quant à la transmission des instructions mettait de l'avant le rapport succès/échec relatif aux différentes tâches destinées à la danseuse active. Que veut dire « bien exécuter » un exercice d'improvisation ayant pour objectif de s'ouvrir à l'autre, d'être honnête et à l'écoute de la relation nécessairement singulière ?

La notion de succès/échec, on le redéfinit aussi. Juste de dire : **j'étais avec la personne**. C'est déjà ça. On peut tout manquer, mais il y a déjà quelque chose qui est accompli si on a pris une intention, une impulsion. (Marine)

Le lien humain est très hum... quand tu es spectateur, oui on rit mais parce qu'on est **empathique**. On rit parce que... 1) elle [ne] va jamais y arriver 2) ah elle l'a presque ! ou 3) ah moi je préfère ça comme ça... (Marie)

Il y a aussi un rapport de **fascination aussi, parce que dans tous les cas, pour nous, ça marche !** (Ilya)

La valorisation de l'échec de l'action des interprètes était, selon nous, un ancrage important dans la composition de la proposition chorégraphique : il ouvrait la porte à l'échec de la rencontre. La rencontre n'étant ni acquise, ni assurée, la perception ou sensation de « succès » ne pouvait se limiter à rencontrer l'autre.

3.1.5 Spectre d'activité : regards sur la passivité et l'activité

Plus on admettait la possibilité d'échec de la rencontre (ou plutôt : l'éventail des réussites), plus il nous fallait envisager des moyens de nous outiller pour accueillir le prisme des « succès ». L'un de ces outils consistait à reconsidérer notre perception et notre compréhension de l' « activité ».

Reconnue d'abord comme l'exercice des facultés cognitives (Kant, 1790; Rancière, 2004), l'activité permet d'interpréter : il s'agit alors de se positionner par rapport à ce qui est perçu ou ressenti. Envisagé comme tel, chacun est responsable dans sa manière d'être actif.

Pour travailler à inviter différents registres d'activité⁴² nous nous sommes affairés, dans un premier temps, à jouer avec ces deux postures (participant versus observateur), traditionnellement associées à l'« actif » et au « passif ». Lors de ces explorations survenues le 23 juillet 2019, nous étions toujours dans une triangulation : un observateur extérieur, un actif et un passif. L'improvisation la plus probante était effectivement « Sers-toi de moi » (Stuart, 2010), en voici le contenu annoté⁴³ :

Un exercice en duo. Votre partenaire est étendu passivement sur le sol, comme pour un atelier de *bodywork*. Observez l'image du corps de l'autre et assimilez-la. Allongez-vous à côté de lui exactement dans la même position, comme si cette image se dédoublait. Éloignez-vous un peu, et restez debout de l'autre côté de la pièce en regardant simplement ce corps étendu qui se repose. Exécutez plusieurs actions différentes et proposez plusieurs types de relations, d'histoires, d'images. Posez votre tête **sur son épaule**, et imaginez que vous êtes amants. Racontez-lui une histoire **dans l'oreille**. [...] Considérez-le comme un paquet et enveloppez-le. Devenez sa sœur ou son frère jumeau. [...] Apprenez-lui des mouvements, en exerçant votre instinct maternel. Considérez-le comme un otage. Considérez-le comme un poids dont vous êtes responsable.

⁴² Proposition douce versus proposition brusque, par exemple.

⁴³ Les annotations reprennent le code proposé pour l'extrait de « Partenaires à distance » : les sections soulignées induisent des qualités de présence, les parties en gras **spatialisent**.

Trainez-le dans la pièce. Dansez un slow avec lui. À la fin, le partenaire passif réussit à se lever. Échangez les rôles.

Déjà le titre de l'exercice induisait une situation de pouvoir, une dualité claire entre « activité » et « passivité ». Pourtant, lorsque j'ai dévoilé le nom de l'improvisation, après l'avoir effectuée, Marie disait être surprise du titre. Elle l'avait plutôt vécu comme de l'accompagnement. Marine était du même avis :

J'avais plus l'impression de vivre des choses ou d'être dans un certain imaginaire quand j'étais passive. Quand j'étais active, j'avais une impression de responsabilité envers l'autre, de prendre soin, de ne pas dépasser ses limites, d'être claire, de ne pas lui faire mal. Peut-être qu'on est trop bien intentionnées ! (*Rires*) (Marine, 23 juillet 2019)

La notion de responsabilité apparaissait dans nos échanges pour la toute première fois. Nous avons l'intention de déhiérarchiser le rapport entre l'interprète-créateur, mais comment responsabiliser les pôles expérientiels ? Quelle responsabilité incombait au spectateur en l'invitant à participer ? Saurait-il accepter cette responsabilité ? Comment allait-il répondre de ses perceptions, de ses interprétations, de ses actes ?

Mais je me posais la question, si cette partition est donnée à un spectateur et que nous sommes les « passifs », comment ça peut tourner ? Je me suis souvent posé la question : est-ce qu'elle envisagerait quelque chose comme ça ? Mais c'est un terrain extrêmement dangereux... (Marine, 23 juillet 2019)

Modifier les rôles habituellement attribués aux deux pôles expérientiels impliquait de créer un contexte favorable à la responsabilisation et à l'écoute mutuelle. Il fallait accepter que les rôles soient perméables, ce qui impliquait également d'expérimenter les va-et-vient entre l'activité et la passivité jusqu'à ne plus pouvoir observer qui « initie » et qui « accompagne », qui « donne » et qui « reçoit », qui « enseigne » et qui « étudie⁴⁴ », qui « domine » et qui est « dominé ». Nous avons donc refait des improvisations en tentant d'estomper ces dichotomies ou de se « voler l'activité »

⁴⁴ Parallèle avec le rapport à l'éducation que décortique Rancière dans le *Maitre ignorant* (1987).

pour brouiller le rapport de pouvoir. D'ailleurs, le partage de la responsabilité d'adaptation mettait aussi de l'avant la notion d'égalité.

Traverser ces explorations en interchangeant les postures actives et passives nous permettait d'éprouver, entre nous, des structures fragilisantes — parce que perméables et potentiellement déstabilisantes — et de commencer à envisager l'improvisation comme mode de composition. Cette étape de travail comportait néanmoins un danger majeur : commencer à s'imaginer le spectateur. Lorsque nous nous sommes mis à émettre des hypothèses quant à la réaction de l'éventuel public ou, comme énoncé précédemment, de qualifier certaines propositions de « terrain dangereux », c'était le signe qu'il fallait inviter des spectateurs-test.

Les spectateurs-tests avaient pour fonction de poser un regard nouveau sur le travail. Sans avoir vécu d'explorations préliminaires, comment entreraient-ils en contact avec la proposition ?

À chaque rencontre entre des spectateurs-tests et l'essai chorégraphique, la manière de recevoir la proposition était absolument hétérogène et variable. C'est d'ailleurs cette prise de conscience quant à l'inévitable hétérogénéité et la richesse de celle-ci qui a davantage nourri cette phase du processus créatif.

3.1.6 Concevoir une partition pour inviter la rencontre : démarche dramaturgique

Envisager la chorégraphie sous forme de partition m'a semblé être la stratégie à adopter afin de préserver le caractère ludique, sensible et fluctuant du matériel chorégraphique.

Dans la section intitulée « Partitionner » de l'ouvrage *Gestes en éclats* (2016), Després explique sa posture devant la notion de partition lorsqu'elle a créé *Kaprow en éclat* (2012) à partir de *18 Happenings in 6 Parts* (1959) d'Allan Kaprow :

Nous retenons surtout combien le fait de séparer, de diviser, de partager, de partitionner l'espace, le temps, les personnes, les actions mêmes [...] apparaissait d'importance à la conception de cette pièce. [...] Nous décidons alors de poser la « partition » (ici au sens premier du terme de division et de partage) comme le concept opérateur ou la ligne directrice majeure de notre démarche. [...] En bref, nous considérons combien ces partitions, divisions, différenciations généraient non pas des clôtures mais d'autres circulations, articulations, assemblages ou connexions entre les éléments, combien en actes elles faisaient jouer les intervalles. En reprenant le concept développé par Jacques Rancière, il s'agissait bien là, et exactement, d'un « partage du sensible », c'est-à-dire justement d'un certain découpage des flux du monde organisant des manières de penser, d'agir et de sentir. (p. 290)

En plus d'être inspirante et d'être directement liée à l'un de mes ancrages théoriques, cette posture me parlait à la fois de perméabilité et de précision dans la dramaturgie de la proposition.

Ce rapport à la partition semblait permettre une certaine flexibilité aux interprètes-créateurs et aux spectateurs : elle allait devenir vecteur d'égalité en permettant aux pôles expérientiels d'être à la fois responsables et dotés d'un pouvoir d'action. De plus, en devenant objet, entre les mains des spectateurs, la partition pouvait agir comme clé de compréhension, comme tremplin d'inclusion dans le *poiēn*, le faire.

Tel que mentionné précédemment, les différentes étapes d'élaboration de la partition ont été ponctuées par la visite de spectateurs-test, la présence d'un public étant nécessaire pour éprouver sa participation. Dans un premier temps, nous ferons état de notre point de départ, la toute première tentative d'écriture, pour ensuite exposer sa partition finale, dans un deuxième temps.

3.1.7 L'élaboration de la partition

La rencontre c'est comme une sorte d'algorithme, une sorte de jeu. On va échanger des bouts de code, des codes sociaux et on va décider lesquels on va partager ensemble, en ce moment. Ça peut être différent la prochaine fois... mais là on va se rencontrer et on va établir un vocabulaire commun. On va l'établir avec des gestes, des mots, des attitudes, des regards... et c'est un peu comme l'exercice que nous faisons quelque part... Parce que la prochaine fois qu'on va se rencontrer, on va réutiliser une partie du code de la dernière fois, mais on va aussi en développer des nouveaux. C'est donc à partir de ce code commun, qu'on va trouver une façon de s'approcher l'un de l'autre... jusqu'à fusion, mais ça peut prendre une centaine d'années.

(Krouglikov, 2019)

La première présentation informelle a eu lieu le 26 juillet 2019, après la première semaine de travail en studio avec les interprètes-créateurs. Nous y avons présenté le segment nommé *Chantier*, improvisation structurée par des consignes d'une durée de 45 minutes. Nous voulions y expérimenter différentes manières d'entrer en contact avec le spectateur et éprouver différents rapports spatiaux, différentes postures, différentes relations. En effet, l'intention de ce premier enchaînement devant les spectateurs-test était d'engager différents dialogues avec les spectateurs et de mettre des tâches et images chorégraphiées à l'épreuve : Comment aller à la rencontre du public et pourquoi?

Les spectateurs-test entraient donc dans l'espace où la séparation entre la scène et la salle était suggérée par des tapis étalés au sol. Sur ces tapis, il y avait des instructions leur étant destinées :

Instructions pour yeux-corps bienveillants, merci d’être là.

Suivre un seul interprète des yeux durant 100 secondes
 Changer de point de vue
 Être présent
 Permettre à la langue de quitter le palais
 Nommer un des interprètes dans votre tête, lui donner un nom.

Figure 3: Consigne pour les spectateurs (Juillet 2019)

Alors que les spectateurs-test entraient dans l’espace, les interprètes-créateurs recevaient, eux aussi, une liste d’environ six consignes à traverser. Ces consignes comportaient des tâches impossibles (ex : voler) et, tout comme les spectateurs, des tâches de présence à soi, à l’autre et à l’environnement. Lors des 45 minutes d’improvisation, Ilya, Marie et Marine étaient également responsables de laisser apparaître une image que nous avons travaillée durant la semaine soit :

- 1) Le solo : structuré à l’aide d’ancrages gestuels, adressé à un spectateur.
- 2) Le souvenir d’enfance :
 - a. Raconter son tout premier souvenir d’enfance verbalement, peut engendrer une discussion entre les interprètes-créateurs
- 3) Le slow :
 - a. Établir un contact visuel avec un spectateur
 - b. S’imaginer danser un solo avec ce spectateur
 - c. Prendre les mesures du spectateur choisi, si celui-ci y consent.
 - d. Danser un slow avec l’absence du spectateur

Figure 4: Images retenues et mode d’emploi pour les interprètes-créateurs (Juillet 2019)

Suite à ce premier essai, nous avons pu prendre des décisions plus éclairées quant au contenu des « cartes » comportant les instructions destinées respectivement aux interprètes-créateurs et aux spectateurs. Nous avons principalement discuté du nombre et de la qualité des tâches inscrites sur les cartes. Les tâches impossibles, par

exemple, ont été soulevées comme très riches puisqu'elles invitaient à la fois la collaboration et impliquaient d'être mises en échec. En effet, lorsqu'effectuées par un seul interprète, elles étaient abstraites, ce qui m'intéressait particulièrement esthétiquement. Elles n'étaient reconnaissables que lorsqu'elles étaient effectuées dans un moment de collaboration. J'aimais avoir l'occasion de me créer ma propre interprétation de la tâche accomplie par les interprètes, je me sentais plus active dans l'observation du tableau. En effet, même si j'étais l'auteure des cartes, j'étais souvent surprise de constater que je ne pouvais identifier l'action en train de se développer dans l'espace. Ce mystère nourrissait ma curiosité tout en mettant à l'épreuve la créativité et l'écoute des interprètes :

Il y en a une qui ne se prêtait pas, selon ce contexte. « Essayer de faire du bodysurfing », je le faisais un peu toute seule... il y aurait fallu que vous soyez disponibles tous les deux, que ce soit un moment de coopération. (Marine, 26 juillet 2019)

Hors de tout doute, les tâches impossibles mettaient en relief l'importance d'avoir un état de disponibilité en plus de partager à la fois l'espace et la construction d'images.

Je trouve ça le fun moi une consigne impossible. Parce que je pense que tu t'es mise à faire le pingouin, mais je n'aurais pas fait le pingouin si tu n'avais pas fait le pingouin. Ça nous amène à des places, ça nous amène ailleurs, je trouve ça le fun. (Marie, 26 juillet 2019)

Le jaillissement d'un « ailleurs » — l'implication de l'imaginaire dans la négociation entre le monde réel et le monde fictionnel — que permet la structure de *Chantier* ne va pas sans répercussion pour la sensation de « confort » du spectateur. L'« ailleurs » fictionnel, tout comme l'« ailleurs » géographique, est parfois inconfortable puisqu'inconnu ou encore inattendu. Néanmoins, comme le souligne Berthet (2012) cet « ailleurs » constitue une ouverture :

Pris dans son acception la plus commune, l'ailleurs géographique est perçu comme l'inconnu à découvrir. C'est une ouverture. C'est l'ouvert

donnant lieu à la surprise et à l'inattendu. Or la surprise peut parfois tourner à l'épreuve. Sentiment ambivalent que celui éprouvé face à la nouveauté et à l'imprévu : entre crainte et attirance, menace et fascination. (Berthet, 2012, p. 35-36)

Les spectateurs-tests dont la collaboratrice Ida Toninato ont soulevé cette sensation de glissement du rôle du spectateur vers un rôle plus actif ou du moins, plus conscient de son activité : activement dans l'accueil de l'ailleurs.

3.1.7.1 Contrat et codes

Cette sensation a également mis sur la table la question des codes : faut-il tout révéler de cet « ailleurs » pour qu'il puisse être ressenti, vécu?

Ida : Et pour toi, dans un spectacle, est-ce que c'est important de donner des codes précis aux spectateurs pour qu'ils puissent vous rencontrer?

Ilya : Très bonne question. On ne peut pas ne pas donner de code du tout, parce que la distance va être trop difficile à franchir, mais on n'a pas besoin de donner tous les codes. Un minimum, reconnaissable, pour que le spectateur puisse se repérer un peu. Mais qu'il y ait quand même assez d'inconnu pour qu'il puisse découvrir des choses ou avoir des questions, se perdre... Juste assez pour qu'il y ait reconnaissance, mais pas trop pour ne pas aller dans la banalité, compréhension de tout ce qui se passe. Sinon ça sert à rien.

Ida : Et toi Sophie?

Sophie : C'est sûr que dans cette proposition là, ça adonne qu'on joue. Alors on doit partager des codes pour jouer au même jeu. Alors je dirais qu'il faut une nappe de code.

Ilya : L'appelleras-tu la nappe codique?

Sophie : Appelons-la la nappe codique.

(Extrait de discussion post-pratique, 26 juillet 2019)

Après cette première présentation, les objectifs de la prochaine phase de travail se dessinaient déjà : clarifier et diversifier les contrats entre interprètes et spectateurs tout en mettant l'accent sur l'aspect ludique de la proposition. Lors de la deuxième semaine en studio, nous avons donc retravaillé *Chantier* en ajustant le nombre et la qualité des tâches données aux interprètes-créateurs. Nous avons travaillé nos trois images (le solo, le souvenir d'enfance et le *slow*) et avons divisé en tableaux ce qui nous restait des différentes tentatives de dialogue explorées. En effet, en jouant avec différents paramètres tels que l'espace et le contrat⁴⁵, nous pouvions élargir le spectre des qualités de rencontre et susciter la participation des spectateurs.

3.1.7.2 Imaginer une partition participative

Suite aux trois mois qui ont porté la phase de création de cette recherche et les multiples présentations informelles devant différents groupes de publics-test, les intentions chorégraphiques se sont précisées. Avec l'improvisation comme mode de composition, l'élaboration d'une partition finale était nécessaire afin d'encourager la prise de décision, la prise de risque et le laisser-aller tout en maintenant une ligne directrice, offrant un éventail de participations possibles et de rencontres à explorer. D'ailleurs, la virtuosité des interprètes-créateurs se situait là : à travers cette négociation entre connu et inconnu, entre certitude et incertitude, mais surtout, dans cette ouverture aux variations et leur confiance en le processus.

La partition permettait donc aux imprévus, aux failles, aux surprises de s'immiscer⁴⁶ tout en nous donnant l'occasion de poser un regard neuf sur chacun des filages. En ce sens, l'importance accordée aux segments improvisés témoignait non seulement du caractère inclusif et invitant de la proposition, mais de cette envie de

⁴⁵ Le « contrat » pourrait aussi être appelé « les règles du jeu ».

⁴⁶ Par exemple, l'image du pingouin nommée par Marie dans la section 3.2.1.

valoriser le processus plutôt que le résultat, de la trajectoire plutôt que le point d'arrivée, les tentatives plutôt que le succès.

3.1.7.3 Ouvrir la partition : pour une construction collective

Ce mode de composition permettait aussi d'égaliser le rapport entre chorégraphe et interprète-créateur qui, traditionnellement, octroyait le pouvoir décisionnel aux chorégraphes. Ici, pour être cohérents et conséquents quant à mes fantasmes chorégraphiques, il fallait horizontaliser complètement les rapports de pouvoir. S'il était question de déhiérarchiser les postures et inviter la confiance, ce devait être pour toutes les postures, y compris la mienne.

En ce sens, Leigh Foster (2001) résume bien comment l'improvisation intervient dans l'intention d'égaliser :

[Divers artistes] se serv[ent] de l'improvisation pour changer radicalement les relations habituelles entre le chorégraphe et les danseurs ou entre le metteur en scène et les comédiens, en conjuguant leurs efforts pour assumer collectivement la responsabilité de l'œuvre à créer et partager la capacité d'intervenir dans sa production même. Et ils recherchaient l'improvisation comme une forme de performance plus authentique, susceptible de donner aux spectateurs un certain pouvoir en leur ménageant un accès sensiblement nouveau à la performance.

Cette dernière phrase résonne beaucoup avec les intérêts qui nous préoccupent. En effet, si les interprètes-créateurs, par la réalisation de la partition, se responsabilisent quant à la création et au partage de la proposition chorégraphique, le moyen pour inclure les spectateurs dans ce processus était aussi de leur octroyer une partition. Des cartes, étaient distribuées tout au long de la présentation et agissaient comme vecteur de participation.

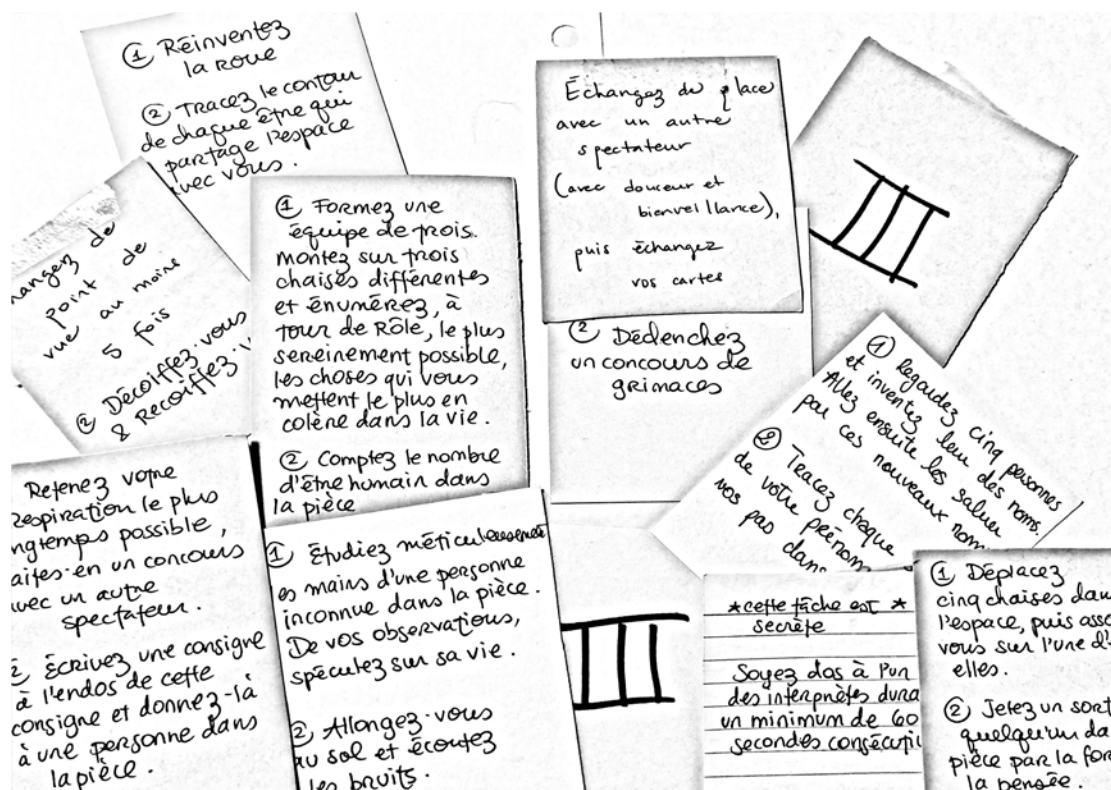


Figure 5: Exemples de cartes-consignes du tableau III

La lecture de ces cartes pouvait – ou non – stimuler l’imaginaire et la mise en mouvement du spectateur. Comme l’explique Macé (2011) dans *Façons de lire, manières d’être*, la lecture et la force kinesthésique d’un texte constituent des outils précieux pour plonger dans un « ailleurs », pour habiter un espace partagé :

Cette simulation mentale n’est pas seulement un moyen : elle est la seule façon d’« accéder » aux univers de la fiction et aux configurations de la poésie. [...] Dans l’immobilité de la lecture, en percevant un à un des mouvements, en recevant la mise en scène de gestes, d’allures et de jeux de distances successifs, on accommode mentalement sur la forme de ces gestes, sur la manière dont ils sont qualifiés, colorés, temporalisés, dirigés. [...] C’est en cela que les espaces-temps fictionnels se révèlent comme des « mondes possibles », c’est-à-dire des univers dotés de propriétés, orientés, perspectifs, mentalement habitables. (p. 55-56)

Une partition était donc composée de tableaux (Musée, Chaos et Chantier) au sein desquels spectateurs et interprètes-créateurs négociaient différentes postures, informées par les cartes attribuées ou pigées au hasard. Évidemment, ces partitions étaient appelées à se contaminer, à se modifier, puisqu'à l'écoute de l'évolution de la construction chorégraphique collective.

Ilya : Il y a une sorte de caméléonisme qui s'opère. J'ai fini par adopter des bouts de consigne de tout le monde. Ça aussi c'est l'action de la durée peut-être... c'est comme quand on superpose deux métaux mous, l'or et l'argent, par exemple. Si on les met l'un sur l'autre et on attend assez longtemps, ils finissent par devenir un. Même si on tient à nos pistes, il y a une porosité saine. Sinon ça n'a pas de sens de juste faire ton truc.

Marie : Moi ça me parle de la rencontre ça, ce dont tu parles. Comment j'adapte mes consignes à l'autre, comment je lui impose ou comment je rentre dans les consignes de l'autre que j'interprète moi-même parce que je ne connais pas les consignes des autres. (26 juillet 2019)

Partition de Riencontre : CQFD.

TABLEAU 0 (Installation)

Télévisions - Écouteurs - Cadres en bois avec les empreintes des mains des interprètes - Trames sonores d'Ida – Poèmes de Pascale⁴⁷

Ce pré-tableau propose une coprésence différée à travers un médium. Le public est invité à visiter un espace aménagé de façon à présenter chaque interprète. Quatre stations qui présentent Ilya, Marie, Marine et Pascale, et ce, visuellement, musicalement, sensoriellement et poétiquement. Ici, une tension s'opère entre distance et proximité. Par la force des choses, une des interprètes-créatrices n'est pas dans la salle lors de la représentation... à moins que le public l'imagine?

Extrait des vidéos de présentation : <https://youtu.be/FrijSytisxs>

Espace : Hall d'entrée

Durée : avant l'ouverture des portes

TABLEAU I (Musée)

Ça commence, les trois interprètes-créateurs entrent dans l'espace devant les miroirs et effectuent des tâches impossibles de manière non figurative. Ils n'établissent aucun contact entre eux ou avec le public. Comme matériel pour la trame sonore : l'explication de Sartre concernant « L'enfer c'est les autres »⁴⁸. Sur le miroir du côté cour est dessiné « un » en chiffre romain.

À prévoir en amont: Rédiger une (ou deux) consignes pour chaque interprète.

Les tâches seront distribuées par la personne en charge de la rédaction des consignes au tout début de la proposition, après la brève présentation de Riencontre : CQDF. Le-la rédacteur-trice va derrière les miroirs pour rejoindre les interprètes, puis leur donne leurs tâches respectives.

Exemples de consigne :

1. Soyez à deux endroits en même temps
2. Explotez en mille morceaux

⁴⁷ Voir l'appendice A « Poèmes de Pascale Talbot » pour un exemple poétique.

⁴⁸ Voir la section 3.3.3 pour plus amples explications et quelques extraits du texte publié dans *Un théâtre de situations* (1992).

3. Pliez-vous en quatre
4. Enfoncez-vous jusqu'à toucher le centre de la Terre
5. Arrachez une partie de votre corps que vous aimez moins, faites-en quelque chose de beau. (Ajout de Marie-Hélène Chaussée)

Durée : 10 minutes

TABLEAU II (Chaos)

Ilya écrit sur le miroir côté jardin : « Regarde sous ton siège, traversons! ». Puis, il écrit « deux » en chiffre romain sur l'autre miroir. Sous la chaise de chaque membre du public, un papier sur lequel est écrit une (ou deux) tâches. Le public est invité à changer d'espace et aller derrière les miroirs. Durant ce tableau, les interprètes-créateurs ont pour mission d'offrir un solo à un spectateur à la fois. Ce solo dévoile des cicatrices ou marques qui tapissent leur corps. S'ils n'ont pas envie d'offrir leur solo, ils peuvent aussi échanger un regard bienveillant avec un spectateur, en s'assurant de compter les secondes. 1, 2, 3, 4, 5 (à voix haute), 6, 7, 8 (murmuré)...

À prévoir en amont : Rédiger 10-15 tâches qui sont de l'ordre de l'organisation (et coprésence) spatiale OU de l'ordre de l'observation.

Recto de la carte = « II », verso = Tâche : blablablablalbla

Cette tâche est secrète

Exemples :

1. Trouvez une position confortable au milieu de l'espace derrière les miroirs.
2. Formez un triangle équilatéral entre vous et deux autres spectateurs.
3. Imaginez un dialogue entre deux personnes qui se regardent.
4. Changez de point de vue au moins trois fois.
5. Imaginez-vous une constellation connue à travers les spectateurs qui se trouvent dans l'espace derrière les miroirs.

Durée : 10 minutes

TABLEAU III (Chantier)

Les interprètes-créateurs effectuent un simili-jam-flash-mob sur Danse macabre de Saint-Saëns. À la fin de la pièce musicale, ils ouvrent l'espace en déplaçant les miroirs et en dévoilant la station « Libre-service » révélant les cartes-consignes du tableau III. Pendant les trente prochaines minutes, toutes les personnes présentes dans la salle observent, jouent, s'écoutent mutuellement et s'écoutent eux-mêmes.

À prévoir en amont: Rédiger 15 consignes pour les spectateurs (5 de chaque catégorie) et 3 tâches par interprète (une de chaque catégorie).

Tâches concrètes, tâches « philosophiques »⁴⁹, tâches interactives.

- Déplacer cinq coussins dans l'espace. (Concrète)
- Imagine les interprètes comme des membres de ta famille. (« Philosophique »)
- Poser la question : « Quel est ton premier souvenir d'enfance? » à l'oreille d'un autre spectateur. (Interaction)

Durée : 30 minutes

Après 30 minutes du tableau III, l'artiste derrière la console de son, de connivence avec le-la responsable d'éclairage, lance une valse. L'ambiance change, la lumière se tamise et les interprètes-créateurs invitent graduellement le public à danser un slow avec eux, avec ou sans contact physique. Après cinq minutes de valse, l'éclairage se tamise davantage, la musique s'estompe... Noir.

⁴⁹« Philosophique » au sens où la consigne devrait induire une réflexion/une remise en question sur le monde, l'être au monde et la coprésence. Il va sans dire que cette consigne philosophique pourrait permettre, par le fait même, de chatouiller l'imaginaire.

3.2 La réception de *Riencontre* : CQFD.

La dernière représentation de l'essai chorégraphique a eu lieu ce soir. Je me sens molle, vidée, incroyablement. Le doute se réinstalle, de connivence avec la moiteur : difficile de savoir si le public s'est senti libre de participer comme il le souhaitait ou s'il a vécu une rencontre. [...] Je suis hantée par cette décision prise plus tôt : ne pas introduire la proposition pour éviter d'en teinter la réception. L'ai-je teintée en voulant faire l'inverse? J'aurais souhaité que la proposition suggère l'écoute mutuelle et la responsabilité d'elle-même, sans préambule.

(Extrait du journal de bord, 4 octobre 2019)

Riencontre : CQFD. J'ai d'abord choisi ce titre pour défier l'expression « Je n'ai rien contre, mais... » que j'ai souvent entendue à la sortie des salles de spectacle, suite à une expérience spectatorielle moins conventionnelle. Puis, les mots « rien » et « contre » assemblés forment presque « rencontre »: le cœur de ma proposition, le prisme à explorer et à éprouver.

La seconde partie du titre sert d'appui ironique à mon sentiment d'imposteur. En effet, le cadre académique m'a donné l'impression d'être prise devant une nécessité de prouver des hypothèses percutantes, de devoir répondre à un impératif de précision chirurgicale et d'avoir pour objectif l'avancée vertigineuse de mon champ d'étude. Ce vécu du cadre académique m'a coupée de mon intuition et de mon goût du risque, l'espace de quelques semaines. J'ai donc choisi d'appuyer cette sensation avec une abréviation mathématique qui a toujours fait ses preuves : C.Q.F.D, ce qu'il fallait démontrer.

Après les deux présentations de *Riencontre : CQFD*, qui ont eu lieu le 3 et le 4 octobre 2019, j'ai eu l'occasion de mener un entretien semi-dirigé avec chacun des quatre spectateurs-participants. Ces entrevues permettaient de revenir sur l'expérience vécue et rendre compte de la singularité de celle-ci. Les prochaines pages témoignent donc du caractère unique de chaque expérience spectatorielle et permettent de plonger dans leur point de vue des spectateurs-participants, leur ressenti et leur interprétation de la proposition. L'échange, nourri par leurs perspectives respectives, informe grandement sur les potentiels de rencontre dans un contexte d'œuvre participative. Pour illustrer la richesse de leur parole et la façon dont j'ai procédé pour analyser celle-ci, voici un extrait d'analyse thématique par ventilation.

Tableau 1 : Rencontrer, extrait de la première étape d'analyse thématique par ventilation

Rencontrer	Définition générale	Verbe (qui exprime une action, un état, un devenir) - Action d'emmagasiner (mettre en réserve, accumuler) - Impact qui a un effet	« Rencontrer c'est vraiment deux matériaux qui se percutent et vont échanger [...] ça peut être n'importe quel type d'impact, physique ou émotionnel. » (Stéphanie)
		Caractère variable, unique.	« C'est rien de précis, c'est de l'écoute, de l'observation, de l'adaptation. » (Vincent) « Je pense que ça dépend de la personne qu'on a devant soi. » (Pascale)
		Implique un partage, une réciprocité	« Mine de rien on aurait partagé des émotions, on aurait été exposés ensemble à des émotions, de nouvelles découvertes... » (Carolina)
	Contexte spécifique du laboratoire	État de présence des interprètes - Regard comme condition à la rencontre pour attester de la réciprocité.	« C'était des personnes sensibles, alors c'est pas long que... tu sais c'est des danseurs, le toucher et tout... ça se ressent. » (Vincent) « J'ai eu une rencontre avec une interprète dès le début, j'ai eu des touchés, elle est passée à côté de moi, mais on ne m'a pas regardé, on ne m'a pas impliqué. » (Stéphanie)
		Privilège de l'interaction un à un -Développement d'une intimité	« Rapidement, tu te sens privilegié que les danseurs interagissent avec toi. [...] c'est comme s'ils avaient dit : ok, t'es là! » (Vincent) il y a eu un moment où on était juste les deux aussi. [...] je me sentais choisie en un sens, j'étais l'élément déclencheur parce que c'est moi qui est allée et on a partagé une intimité. » (Pascale)

Les sections suivantes traitent de : l'importance et de la portée du regard, des prises de décisions, du rapport à l'inconnu et de l'expérience de la co-construction tels que ces thèmes me sont apparus lors de l'exercice d'analyse. Il est à noter que le tableau 0, soit l'installation proposant une co-présence différée, n'a pas été visitée par la majorité des spectateurs-participants, faute de temps. L'expérience de l'installation n'a donc pas été considérée dans l'analyse des résultats.

3.2.1 Regards sur la rencontre

Tout comme pour les interprètes-créateurs, une des questions de l'entretien des spectateurs-participants demandait de décrire la rencontre, l'action de rencontrer. Chacun à leur façon, ils ont mis l'accent sur le verbe : qui exprime une action, un état. Rencontrer a été associé à la notion d'échange (regard, discussion, énergie), d'écoute et d'adaptation. « Rencontrer » impliquait donc un impact entre deux pôles expérientiels — deux corps — et un effet : « Rencontrer c'est vraiment deux matériaux qui se percutent et vont échanger [...] ça peut être n'importe quel type d'impact, physique ou émotionnel. » (Stéphanie, 5 octobre 2019) Le regard, par exemple, peut engager un échange et ainsi faire office de rencontre, selon Pascale : « Un regard c'est une rencontre, il y a un répondant et quelqu'un qui émet un message peu importe la manière. [...] les yeux ça parle beaucoup sans les mots. » (7 octobre 2019)

Lors de la présentation, les spectateurs-participants ont vécu le phénomène de la rencontre de façon singulière. L'analyse thématique a permis de dégager des quatre entretiens des éléments communs, permettant à leurs vécus de dialoguer, de se compléter. J'ai divisé ces éléments en deux grandes sections soit regard sur la rencontre et regard sur la participation, puis en cinq sous-sections : la rencontre avec

autrui (initiée par le regard), la rencontre avec soi-même (par le dialogue intérieur), le scepticisme devant le caractère induit de la rencontre (stratégie chorégraphique), l'émergence d'un « ailleurs » ainsi que l'impact de la prise de décision sur la co-construction.

3.2.2 Rencontre avec l'autre

3.2.2.1 Croisement des regards soutenu, « recherché » ou « évité » (Nahoum-Grappe, 1998)

Tel qu'exposé dans les chapitres précédents (plus précisément dans la section 1.2), le regard intervient grandement dans l'expérience de la rencontre. Selon Nahoum-Grappe (1998, p. 70), « la rencontre des yeux » agit constamment dans la sphère sociale et constitue un « appel à présence ». Un croisement des regards peut permettre au phénomène d'émerger dans un contexte d'interactions sociales, ou alors d'être évacué des possibles. Dans le contexte propre à *Riencontre : CQFD.*, le regard a joué un rôle important dans l'expérience de chaque spectateur-participant. Alors que certains ont mentionné les possibilités que permettaient un échange de regards, d'autres ont partagé les inconforts éprouvés lorsque le regard était vécu comme « recherché », « évité » ou lorsqu'il ne témoignait pas d'une réciprocité :

C'était plus que ce que j'avais demandé avec mon regard. (Pascale)

J'ai fait exprès de ne pas faire de contact visuel avec personne. Non, non, non, pas tout de suite, je ne suis pas prête. (Carolina)

Éviter le regard a été une stratégie pour Carolina, question de respecter son indisponibilité.

Au début, la crainte c'était parce que je ne savais pas ce qui allait se passer. C'est là où j'ai évité de regarder les gens, je n'étais pas disponible.
(Carolina)

Pour une autre spectatrice-participante, l'absence d'échange de regards lors du deuxième tableau s'est posée comme obstacle à la rencontre :

J'ai eu une rencontre avec une interprète dès le début, j'ai eu des touchés, elle est passée à côté de moi, mais on ne m'a pas regardé, on ne m'a pas impliquée. C'était peut-être ça la limite de mon expérience. (Stéphanie)

L'expérience de Stéphanie suggère que le regard puisse être une condition à la rencontre dans le sens où elle permet d'attester de la réciprocité du contact. Sans cette bidirectionnalité, la rencontre se résume en un contact désengagé, une limite à l'expérience du phénomène. Pour Pascale et Vincent, les échanges de regards ont été davantage vécus comme des vecteurs de rencontre. En effet, ils leur ont permis de s'identifier aux interprètes-créateurs et de s'investir activement dans la co-construction d'un espace partagé.

3.2.2.2 Identification et collaboration initiée par le regard

Pascale et Vincent ont tous deux affirmé avoir rencontré un des interprètes-créateurs lors du laboratoire. Pour Pascale, cette rencontre était l'œuvre de l'identification et pour Vincent, plutôt grâce à la collaboration.

En effet, Pascale a très rapidement été liée à son homonyme interprète-créatrice⁵⁰. Lors du laboratoire, elle ne connaissait pas son nom, mais s'est sentie interpellée par son « énergie ». En effet, dès le tout premier tableau, grâce à la « douceur » de la

⁵⁰ Marie Mougeolle a dû quitter le processus, nous obligeant à solliciter l'expertise et la sensibilité de Pascale Talbot pour les représentations finales.

gestuelle de l'interprète-créatrice, Pascale a choisi de porter plus attention à elle en particulier puisque « tu [ne] peux pas toujours être *focus* sur la globalité tu vas teinter la création en choisissant une perspective que tu décides d'adopter » (7 octobre 2019) Ce choix a effectivement teinté le potentiel de rencontre puisqu'elle était, dès lors, très « connectée » à Pascale, l'interprète. Ce lien énergétique lui a permis, avec les cartes-instructions, de passer outre son impression de provocation et d'aller vers elle :

Quand je suis allée fixer soixante secondes un interprète de près, j'avais choisi Pascale parce que c'était celle que j'avais suivie depuis le début, je sentais que ça allait mieux passer. Après, il y avait quelque chose dans le regard, j'avais un contact.

De ce contact visuel, survenu lors du deuxième tableau, Pascale a senti avoir rencontré Pascale l'interprète-créatrice. Le regard était ainsi un outil d'identification. Vincent, pour sa part, a dit avoir rencontré « rapidement » deux des interprètes dans des moments collaboratifs :

J'ai interagi un peu avec deux d'entre eux. C'était des personnes sensibles, alors ce n'est pas long que... tu sais c'est des danseurs... le toucher et tout... ça se ressent. [...] L'autre danseur est arrivé et ils ont fait des niaiseries ensemble. Ensuite, il m'a demandé de l'aide pour faire le planeur. Je le dirigeais et après je l'ai fait aussi. J'aime ça jouer dans la vie, j'avais envie de sauter partout, faire des pirouettes. (6 octobre 2019)

Néanmoins, les deux spectateurs-participants liaient cette expérience de la rencontre à un certain privilège : celui de se retrouver en tandem, un à un, face-à-face. En effet, cette qualité d'interaction avec l'autre permet de développer une intimité, une proximité. Celle-ci a nettement accentué l'expérience de la rencontre pour ces spectateurs-participants.

Rapidement, tu te sens privilégié que les danseurs interagissent avec toi. [...] c'est comme s'ils avaient dit : ok, t'es là! (Vincent)

il y a eu un moment où on était juste les deux aussi. [...] je me sentais choisie en un sens (Pascale)

Reconnu dans sa présence et son apport à la proposition, Vincent s'est senti très chanceux. Pascale elle, s'est sentie choisie.

La proximité comme mode de présence que peut induire la rencontre (tel que vu dans la section 1.2) a donc été vécue comme un rapport privilégié pour ces deux spectateurs-participants. Leur partage sur l'expérience témoigne également d'un lien entre proximité et présence spatiale ou présence sensorielle : deux modes de présence intimement liées à la définition de « se rencontrer ». En effet, la proximité spatiale engendrée par un rapport entre la scène et la salle moins conventionnel, a eu son rôle à jouer dans l'expérience de Pascale et Vincent.

Là, il n'y avait pas de différence [entre la scène et la salle]. Je pense que ça, ça faisait une bonne différence, les coussins... ça mettait déjà dans le *mood* de « il y aura un échange encore plus intime. » (Pascale)

On est tous, là. On partage le même environnement, la même énergie. (Vincent)

La composition spatiale et la nature de la proposition ont donc permis à ces spectateurs-participants de sentir que les interprètes-créateurs leur disaient : « ok, t'es là ! ». Cette affirmation toute simple — tu es là — n'est pas sans portée : reconnus comme *présents*, les membres du tandem se voient, se regardent, s'écoutent, partagent.

Ce regard sur la proximité et la présence à l'autre nous amène à une tout autre qualité de présence : la présence à soi.

3.2.3 Rencontre avec soi-même

Tel que vu dans le chapitre « Rencontrer », Sartre pose un regard radical sur la rencontre. Selon lui, la rencontre passe avant tout par le regard et celui-ci objectifie et juge l'altérité. Néanmoins, cette perspective a pour avantage d'éviter les pièges de l'idéalisation : Sartre ne magnifie pas le rapport à autrui. C'est dans cette optique que son explication de « l'enfer c'est les autres » a été utilisée comme matériau sonore pour le début de l'essai chorégraphique. Cet élément de la trame sonore avait pour objectif d'éviter de magnifier le rapport à l'autre, d'assumer le *contra* qui compose le terme « rencontre » et d'inviter le regard des spectateurs à se tourner d'abord vers l'intérieur. Des extraits de l'explication de Sartre seront parsemés dans cette section, afin de permettre au lecteur de se plonger dans l'intention du premier tableau qui a, nécessairement, teinté le potentiel de rencontre à venir.

3.2.3.1 Le jugement, l'auto-questionnement et l'incertitude

*Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui
entre dedans. Quoi que je sente en moi, le jugement
d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes
rapports sont mauvais, je me mets dans la totale
dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer.*
(Sartre, 1992)

Tous les entretiens témoignaient d'une grande présence du discours intérieur chez les spectateurs-participants. Cela signifie à la fois une activité au sein de leur posture et une capacité d'introspection. Ils étaient eux-mêmes le point de départ de la rencontre potentielle : « ça partait de nous, c'était comme sauter dans le vide. » (Pascale, 7 octobre)

Bien que Carolina n'ait pas énoncé clairement ce qu'elle avait rencontré lors de la proposition, elle a expliqué ne pas s'être sentie disponible à la rencontre. Avec le temps, la crainte aurait laissé place à la curiosité, affirmait-elle. Reconnaître l'absence de disponibilité témoigne d'une négociation avec elle-même, un contact franc avec ses besoins et envies.

Pour Stéphanie, c'est à même l'introspection que s'est située la rencontre :

Moi-même. J'ai rencontré cette émotion que je n'avais jamais ressentie. J'ai fait face à ça. Comme je disais la rencontre c'est un impact... et ça m'a frappée. J'me suis dit, mais qu'est-ce que je ressens là! C'est très psychanalyse. *Rires*. (5 octobre 2019)

Le premier tableau semble avoir joué en ce sens puisque non seulement elle a reconnu l'extrait sonore de Sartre qui explique ce qu'il a voulu dire par « l'enfer c'est les autres »⁵¹, mais celui-ci a conditionné sa manière de percevoir le reste de la proposition :

Ça, ça nous fait entrer dans nos entrailles à nous, à travers eux, les interprètes. Après quand on rentre sur scène, c'est comme si on ne sortait pas de nos entrailles. Ça nous fait nous pénétrer puis après c'est comme si notre intérieur se mettait en mouvement. C'est bizarre! *Rires*. (5 octobre 2019)

Cette impression que partage Stéphanie fait écho à ce qu'avancait Merleau-Ponty : « Pour rencontrer autrui, il faut en quelque sorte que je fasse corps avec moi-même » (Dans Dastur, 2013, p. 449) En « entrant dans ses entrailles », Stéphanie a vécu la rencontre comme un regard porté vers l'intérieur. Son expérience de la rencontre semble avoir été vécue comme une présence à soi, mais ce contact avec ses entrailles n'a pas agi comme tremplin vers l'autre.

⁵¹ L'extrait sonore du commentaire de Jean-Paul Sartre sur ce qu'il voulait dire par « l'enfer c'est les autres » dans *Huis Clos* (1943) a été utilisé dans le premier tableau pour inviter une introspection chez les spectateurs. Ainsi, assis devant un mur de miroir, ils pouvaient entendre Sartre parler de jugement, de rapport avec les autres et de liberté.

3.2.4 Scepticisme devant le caractère induit des rencontres

Tout comme le « participatif » chatouillait des a priori chez les interprètes-créateurs, la rencontre dans un contexte de représentation n'a pas su persuader Stéphanie.

Je pourrais dire oui, mais mon côté sceptique c'est que... c'est quand même un jeu, on avait un rôle, c'était un plan... je [ne] pourrais pas dire oui [j'ai rencontré un interprète]. C'est une chorégraphie, c'est planifié. (5 octobre 2019)

Lorsque la spectatrice-participante m'a fait part de cette impression, j'étais à la fois déçue et soulagée. Déçue de ne pas avoir réussi à rendre assez explicite la véracité et l'authenticité que suggère l'improvisation. De ne pas avoir réussi à montrer que même avec « un plan » ou des « catalyseurs d'expérience », il est possible de se sentir dans un rapport égalitaire. J'étais également soulagée de discuter avec une spectatrice qui ne se laisse pas duper par les apparences ou les ruses. Même en agençant le plus de conditions favorables à l'expérience de la rencontre, le contexte de représentation lui permettra-t-elle d'émerger? Jusqu'où aurait-il fallu aller dans la visibilité et la lisibilité des rouages de l'œuvre pour lui donner redonner sa saveur authentique? Est-ce que dans ce contexte, être authentique est un mythe?

3.2.5 Regard sur la participation

Lors de l'entretien semi-dirigé, plusieurs questions étaient orientées vers la posture de spectateur et la notion de participation afin que les spectateurs-participants situent leurs attentes et nomment leur vécu.

Tableau 2: Participer, extrait de la première étape d'analyse thématique par ventilation

Participation	À un spectacle	<ul style="list-style-type: none"> • Encadrée, prévue • Pas de porosité, de transformation 	« C'est prévu de façon à ce que peu importe comment la personne réagit, ça va être la même chose. » (Carolina)
	À ce laboratoire	<ul style="list-style-type: none"> • Nécessité du spectateur 	« Comme si j'étais une pièce importante du puzzle. Qu'il y avait un grand puzzle avec des leaders, les interprètes, mais que sans nous ils n'auraient pas pu performer. » (Stéphanie)
		<ul style="list-style-type: none"> • Boucle émetteur-récepteur (donner et recevoir) ○ Permet aux rôles de se transformer, aux degrés d'engagement de changer. ○ Disponibilité (Nécessite une préparation, rapport à l'inconnu) 	<p>« Ça a été plutôt constant en terme de sensation de participer. Après j'ai été impliquée seulement au début. » (Stéphanie)</p> <p>« Si j'avais été plus prêt, j'aurais participé encore plus. » (Vincent)</p> <p>« Tu reçois, mais si tu ne donnes pas à l'énergie globale, tu n'es pas participant. » (Vincent)</p>

Pour Carolina, Pascale, Stéphanie et Vincent le spectateur est défini comme extérieur, passif, à distance de l'action et à l'écart de la création. Sa fonction est d'être attentif, d'interpréter, de recevoir. À l'occasion, cette fonction lui permet d'avoir accès à la vulnérabilité du performeur. Une des participantes lui octroie même le qualificatif de « roi » — spectateur-roi — impliquant à la fois l'insertion dans un rapport de pouvoir et une certaine hiérarchie. Ceci dit, lorsque les spectateurs-participants ont décrit leur posture de spectateur lors de la proposition chorégraphique, celle-ci était différente :

Oui, je pense qu'il y avait ce que je viens de définir, mais il y avait aussi une porte ouverte. C'est comme si tu me disais : tu peux venir avec nous. Alors qu'avant, d'être spectateur ou du moins comme je l'ai vécu, c'est derrière un mur, on ne rentre pas. Là c'était une porte ouverte, venez. Mais néanmoins on était spectateur de leur vulnérabilité, comme j'ai défini un peu. (Stéphanie, 5 octobre 2019)

Ici, Stéphanie nomme bien la porosité du quatrième mur et l'intention d'inclusion du spectateur dans l'espace scénique propre à *Riencontre : CQFD*. Cette « porte ouverte », cette invitation à entrer dans cet « ailleurs », modifiait la posture des spectateurs-participants.

3.2.6 L'émergence d'un ailleurs et rapport à l'inconnu

[b]eaucoup de gens sont encroûtés dans une série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent mais qu'ils ne cherchent même pas à changer. (Sartre, 1992)

En parlant de leur l'expérience de la proposition, certains spectateurs-participants ont qualifié celle-ci d'« autre » (Stéphanie), ont précisé que l'œuvre demandait de changer de « *mindset* » (Vincent), d'état d'esprit et de questionner l'attitude ou la mentalité qui est habituellement associée au rôle de spectateur. L'analyse thématique a révélé deux éléments phares pour identifier la tension inhérente au glissement des attentes des spectateurs-participants : le rapport à l'inconnu et le rapport au choix.

La proposition, entre autres grâce à la composition spatiale non-conventionnelle, permettait à un « ailleurs » d'émerger : « Je ne savais même pas que ça se faisait vraiment, je ne savais pas où j'étais » a partagé Vincent. Comme les consignes impossibles amenaient les interprètes-créateurs « ailleurs » (voir section 3.2), la négociation entre le connu et l'inconnu ouvraient aussi une porte vers un espace « autre » pour certains spectateurs-participants. En effet pour Stéphanie, à force de déplacer les attentes quant au rôle du spectateur, une ouverture se créait :

C'est comme si tu me disais : tu peux venir avec nous. Alors que avant, d'être spectateur ou du moins comme je l'ai vécu, c'est derrière un mur, on ne rentre pas. Là c'était plus porte ouverte, venez. (Stéphanie)

Ceci dit, chacun à leur façon, les spectateurs-participants ont nommé l'inconfort ou la curiosité comme allant de pair avec l'inconnu⁵². En effet, lorsque le spectateur occupe un rôle plus convenu, il sait comment répondre aux attentes tacites. Dans *Riencontre : CQFD*. la réorganisation de l'espace scénique et la présence de cartes-

⁵² Voir le diagramme en annexe.

invitations, entre autres, brouillaient et réarticulaient les codes en invitant une conscientisation de l'activité de réception. Avec moins de repères, chacun se fie à son bagage expérientiel et à sa disponibilité de la journée pour réagir. Dans le cas de Vincent, par exemple, ses expériences comme spectateur étaient surtout liées à l'univers de la musique classique. Ce mode spectatorial, tout comme dans le cas du ballet classique, est très codifié et présuppose un règne de l'ordre apollinien.

Je suis arrivé et j'avais vraiment aucune idée de ce qui allait se passer... puis avec le début... ils bougeaient **bizarrement**, ce n'est **pas vraiment une chorégraphie**, ils essayaient de nous faire ressentir quelque chose, peu importe. Établir un... je [ne] sais pas comment dire ça, un sentiment général dans la salle. Avec les mouvements saccadés au début... on [ne] sait pas trop ce qui se passe, je pense que c'était **pour nous déstabiliser un peu?** (6 octobre 2019)

Sa manière de répondre à l'invitation a donc été de prendre le temps d'interpréter les nouveaux codes puis de se laisser porter. Avec du recul, il aurait souhaité être préparé. C'est un prérequis à la participation, selon lui :

J'étais plus observateur que participant dans mon *mindset* quand je suis arrivé. [...] Ils nous demandaient quand on était jeunes... si tu es participant, **tu es là**. Tu vas aux pratiques et tu chantes, c'est quelque chose de défini. **Alors le terme participer impliquait une préparation à la base. C'était nouveau de participer sans préparation.** [...] **Si j'avais été plus prêt**, j'aurais participé encore plus. » (6 octobre 2019)

C'était aussi le cas de Carolina qui, contrairement aux trois autres spectateurs-participants, est restée assise tout au long de la proposition. Elle ne se sentait pas prête à s'engager physiquement dans l'espace.

Carolina : Non, parce que moi j'étais restée vraiment à l'écart. J'ai fait exprès de ne pas faire de contact visuel avec personne. Non, non, non, pas tout de suite, je ne suis pas prête.

Sophie : Qu'est-ce que ça t'aurais pris pour te sentir prête?

Carolina : Comprendre un petit peu plus ce qui se passait ou me sentir interpellée par une des activités qu'ils étaient en train de faire. Un moment donné, trois personnes jouaient à être un vélo. J'aurais pu aller jouer avec eux, mais je ne l'ai pas fait. J'ai vu plein d'opportunités pour juste (y aller), mais je ne l'ai pas fait. C'est correct, je préfère regarder.

Sophie : Tu as senti que tu avais l'opportunité d'y aller sans forcément, y aller. Qu'est-ce qui t'aurais permis d'y aller?

Carolina : Peut-être être invité avec une intention spécifique. Que je sache ce qui allait se passer. Si, par exemple, quelqu'un qui dansait était venu... La musique toute *cute* là, que c'était très évident que tu pouvais danser sur cette musique, je l'ai senti. Si quelqu'un m'avait invité, je serais allée. J'aurais été... pas en contrôle, mais j'aurais su quoi faire. J'aurais compris ce qu'était mon rôle, peut-être. Puis c'était vers la fin alors j'avais vu et revu, j'étais plus à l'aise. (4 octobre 2019)

Évitant le contact visuel, Carolina ne souhaitait pas être appelée à participer autrement que comme observatrice au début de la proposition. Néanmoins, le travail de la durée aurait eu un rôle à jouer dans sa propension à participer. Reconnaître, avoir des repères et déceler des « évidences » auraient aussi permis à Carolina de saisir les opportunités d' « aller jouer ». Elle a préféré rester assise et être active dans son rôle de regardeur : « en regardant les gens, il y avait une action volontaire de ma part. » (4 octobre 2019)

Sans préparation, il va sans dire que le dialogue intérieur peut prendre le dessus. L'absence de préparation crée nécessairement une certaine désorientation. Ne sachant forcément que faire devant une configuration autre, les participants ont tous vécu une négociation avec leurs réflexions intérieures.

Il y avait un **tiraillement** : **est-ce que je vais faire la bonne affaire ou pas?** Mais c'est sûr qu'il n'y a **pas de bonne réponse** alors on se dit bon... (Pascale, 7 octobre 2019)

J'ai pas bougé, j'ai traversé puis je suis restée là. **Je ne savais pas si c'était ce que je devais faire ou pas, j'ai pas l'habitude d'ordres un**

peu **abstrait**s... Je ne savais pas si je devais faire quelque chose ou pas, donc je suis restée ou j'étais. (Stéphanie, 5 octobre 2019)

Je me posais beaucoup de questions : est-ce que j'y vais, est-ce que je n'y vais pas, est-ce que je suis à l'aise, est-ce que je vais lire les post-its du tableau, est-ce que je vais m'asseoir ailleurs... (Carolina, 4 octobre 2019)

Que ce soit par le jugement, l'auto-questionnement ou l'incertitude face au déplacement des habitudes, les spectateurs-participants étaient tous préoccupés par un souci de « bien faire ». Lorsque le spectre du « faire » s'agrandit et que le « bien » repose sur l'écoute mutuelle et la singularité de l'expérience, la notion de choix s'invite dans l'équation.

3.2.7 Faire des choix : participer à la co-construction

[...] j'ai voulu montrer par l'absurde l'importance chez nous de la liberté, c'est-à-dire l'importance de changer les actes par d'autres actes. Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer. (Sartre, 1992)

Quand je pense à « participation à un spectacle », je pense à ceux qui sont super encadrés. C'est prévu de façon à ce que peu importe comment la personne réagit, ça va être la même chose. (Carolina, 4 octobre 2019)

La proposition chorégraphique est perméable à la réaction du public, ce qui nécessite à la fois la présence de celui-ci, la singularité de chaque spectateur, mais aussi sa prise de parole. Faire un choix — énoncé verbalement ou pas — est un gage de responsabilité : « Tout le monde va être interpellé différemment et c'est notre responsabilité de spectateur de respecter nos limites. » (Pascale) En effet, puisque les limites se posent par une prise de décision, choisir de ne pas participer est une façon de participer.

Refuser de participer — ou participer de manière moins visible — est un choix tout aussi légitime et ne suppose en rien une passivité. Le travail des interprètes-créateurs était en grande partie lié à cette qualité d'écoute, d'attention et de respect. Vincent l'a vu et apprécié :

Dans le contexte de la prestation, tu interagis avec des gens que tu ne connais pas, il y en a qui sont à l'aise, d'autres moins à l'aise et si tu es à l'écoute, tu peux mieux interagir avec toutes ces personnes-là. Les danseurs étaient bons là-dedans, c'était leur travail de voir comment les gens réagissent et comment ils sont réceptifs. (Vincent, 6 octobre 2019)

Effectivement, l'important pour l'équipe de création était de laisser de l'espace pour tout degré d'engagement ou intensité de participation. Utopiquement, ces manières de participer ne seraient pas hiérarchisées. Néanmoins, avoir le choix a permis une prise de posture, une affirmation de ses envies et besoins.

J'avais un choix, normalement tu n'as pas le choix, tu t'assois, tu vois, ton rôle est clair. Là c'était mon choix. J'aurais pu faire plein de choses. Et c'est ça aussi, je n'avais pas juste un choix. (Carolina)

Devant tous les possibles, certains spectateurs-participants ont utilisé cette liberté qui leur était suggérée pour être créatifs, au même titre que les interprètes-créateurs. En effet, le « caméléonisme » ou la « porosité saine » que mentionnait Ilya (et dont il était question dans la section 3.2) a aussi trouvé son écho chez Pascale :

Dans ce contexte-là, j'ai senti que comme spectateur on a vraiment créé quelque chose parce que ça dépassait les cartons à un moment donné. « Ramasse cinq coussins », on est parti, on a ramassé plein de coussins, on a fait un triangle parce que c'était une ancienne consigne... puis on a improvisé une valse. C'était le *fun*. C'était un petit voyage.

Saisir cette liberté d'agir n'était possible qu'en se responsabilisant quant à sa manière de participer à la proposition. Cette introspection nécessaire pose l'activité réflexive⁵³ comme degré zéro de la participation et comme porte d'entrée pour la rencontre. C'était également une porte d'entrée pour prendre part à la co-construction de la proposition de sorte que cet *aller vers*, cette initiative, permettait non seulement de sentir que le spectateur initiait lui-même sa trajectoire à travers la proposition, mais en était un élément essentiel :

Comme si j'étais une pièce du puzzle. Qu'il y avait un grand puzzle avec des leaders, les interprètes, mais que sans nous ils n'auraient pas pu performer. Je me suis sentie comme une pièce importante du puzzle.
(Stéphanie)

Bref, faire des choix et ainsi participer à la co-construction de l'œuvre a, certes, mis à l'épreuve les spectateurs-participants, mais leur a également permis d'être « spectateur-roi » (Stéphanie) ou encore l' « élément déclencheur » (Pascale).

L'élément déclencheur, dans un contexte narratif, c'est ce qui engendre la mission du héros. Il implique un déséquilibre et requiert, de la part du héros, de saisir son pouvoir d'agir : tout ici, me parle de la rencontre.

⁵³ L'activité réflexive n'est pas placée dans une dualité avec les sens, mais comme travail collaboratif avec ceux-ci : « car la poétique inclut la perception dans son propre processus. » (Loupe, 2004)

CONCLUSION

Nous avons vécu notre première présentation officielle et j'avoue ressentir une sorte de honte. Ce sentiment désagréable qui semble provenir du fait que... je prétends accepter de laisser-aller, d'accueillir toute éventualité... alors que je me surprends à ressentir une certaine déception.

Cette déception m'a trahie, elle a vendu la mèche : elle témoigne de la présence d'attentes, attentes qui n'ont pas été rencontrées.

Avoir des attentes n'est pas grave en soi, évidemment. Avoir des attentes quant à l'émergence d'un phénomène qui n'est ni reproductible, ni prévisible, par exemple...

Ai-je été aussi à l'écoute, flexible et résiliente que ce qui était demandé aux interprètes-créateurs? Comment ai-je pu penser, même inconsciemment, que ma posture de chorégraphe m'éviterait d'être vulnérable?

J'ai été déçue de voir qu'une des spectatrices-participantes ne s'est pas levée lors de la présentation et n'a pas regardé sous sa chaise. Je me dois d'être transparente. Je suis déçue d'être déçue.

Avant de présenter cette proposition chorégraphique à nouveau, ma posture doit absolument changer. Elle doit être radicale. Je dois reconnaître et accepter de perdre le contrôle, le déroulement de la proposition doit me glisser entre les doigts pour être cohérente.

Quelles sont les conditions favorables à la rencontre entre l'interprète et le spectateur dans une œuvre engageant la participation du public ?

Telle est la question à laquelle cette recherche-crédation tente d'offrir des pistes de réponses.

L'objectif étant d'analyser à la fois mon expérience de créatrice, l'expérience des interprètes-crédateurs et l'expérience des spectateurs-participants, j'ai utilisé une méthodologie qualitative et une posture épistémologique enracinée dans l'action (paradigme constructiviste et énactionniste). La production de données, pour sa part, s'est déroulée en quatre temps : un entretien semi-dirigé avec chacun des interprètes-crédateurs pour connaître et documenter leurs perspectives sur la rencontre et les œuvres participatives, la tenue d'un journal de bord pour rendre compte du processus de création, l'observation participante lors de la présentation de l'essai chorégraphique et un entretien semi-dirigé avec chacun des spectateurs-participants, témoignant de leur expérience de l'essai chorégraphique et des qualités de rencontres vécues.

Ainsi, nous avons expérimenté quelles pourraient être les conditions favorables à la rencontre entre un interprète-crédateur et un spectateur, et ce, dans le contexte d'une proposition chorégraphique qui engage la participation. Cette recherche s'est intéressée à l'art en train de se faire : à la relation entre les membres de l'équipe de création et la proposition chorégraphique, à l'élaboration d'une partition et au vécu des spectateurs lors de leur participation à *Riencontre* : *CQFD*.

À travers ces différentes phases du processus, je me suis intéressée à l'expérience de la co-construction, de l'écoute et de l'adaptation qui se sont manifestées comme des conditions favorables à la rencontre. Ces trois éléments ont permis l'apparition d'un

spectre de négociations, d'une échelle de partages, d'un registre de participation et une multiplicité de rencontres.

La relation entre les membres de l'équipe a été facilitée par l'élaboration d'un territoire commun (Rajotte, 2017), le travail des états de corps et la valorisation de l'échec. Ces aspects du travail se sont révélés comme des modes d'ouverture à soi et à l'autre, nécessaires à l'expérience de la rencontre. La parole des pôles expérimentiels, à différents moments de la production de données, a été mise de l'avant au même titre que la mienne. En ce sens, cette proposition a été construite en réponse à mes expériences antérieures, mais aussi aux a priori des interprètes-créateurs. Elle a également été à l'écoute du vécu des spectateurs-test et des spectateurs-participants : c'est grâce à tous les points de vue que l'essai chorégraphique a pu évoluer. C'est grâce à toutes ces perspectives singulières que le territoire devenait commun, que l'on a pu partager un ici et maintenant.

L'élaboration de la partition a également contribué à inviter une flexibilité et une écoute mutuelle entre les interprètes-créateurs et le public. Ainsi, lors de *Riencontre : CQFD*, la rencontre pouvait se vivre à la fois dans une complicité avec autrui (tendre vers le jeu) ou alors à travers une mise en échec (de la tâche à accomplir ou alors de l'intention d'aller vers l'autre). Cette flexibilité et cette perméabilité étaient essentielles pour permettre à la rencontre d'advenir.

La recherche a répondu à mon besoin de questionner ce qui constitue une rencontre dans un cadre chorégraphique. Elle m'aura également permis de consolider ma démarche artistique comme chorégraphe et interprète.

« Démarche artistique »

L'expression « démarche artistique » a la vilaine habitude de me tarauder. Elle me laisse systématiquement l'impression de devoir répondre au « deviens ce que tu es » nietzschéen sans en connaître la réponse exacte : elle me donne le vertige. Néanmoins, j'ai la nette sensation d'avoir eu l'occasion de préciser plusieurs aspects de ma « démarche artistique », dont les deux suivantes :

1. L'expérience de la co-construction d'une œuvre participative et la recherche d'un espace « qu'on se découvre commun » en processus de création et en représentation m'amène à vouloir suivre un mouvement — celui de l'*aller vers* — que semble prendre ma pratique. Cette direction semble me guider vers une perspective délibérément écologique. Le terme « écologie » désigne « l'étude des êtres vivants et de leurs relations avec le milieu où ils vivent » (De Villers, p. 574). Les relations que permettent le travail collaboratif et l'espace commun comme « milieu » où a lieu la co-construction d'une œuvre ont une valeur inestimable à mes yeux. C'est d'ailleurs ces relations — ces expressions de l'*aller vers* — que je souhaite mettre de l'avant, brandir comme « résultat », avoir comme matériau principal des œuvres à venir. Lorsque toutes les postures — spectateurs, interprètes-créateurs, chorégraphes, collaborateurs — sont considérées et participent à l'élaboration d'un territoire commun, d'un terrain de jeu partagé et l'habitent, le préfixe *éco-* prend tout son sens. Le travail collaboratif est au cœur de ma pratique, j'ai envie de revendiquer son caractère écologique.
2. L'apparition de la forme ludique dans *Riencontre : CQFD*. a émergé d'abord avec la réflexion autour de l'étymologie du terme « rencontre » : le face-à-face lié au phénomène et la réflexion autour de sa signification. Peu à peu, dans le processus créatif, la notion de jeu a pris de l'importance. Elle est

devenue figure d'égalité entre les pôles expérientiels : une proposition chorégraphique « dont vous êtes le héros »⁵⁴. Selon Caillois (1967), le jeu est une activité libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive. Composer cette proposition à la manière d'un jeu aura certainement participé à susciter un pouvoir d'agir, l'émergence d'un « ailleurs » séparé de la vie courante, son lot d'incertitude et d'instabilité et une impossibilité à valoriser (tout sens confondu) ses effets⁵⁵. L'aspect ludique s'est avéré être un vecteur d'ouverture à l'autre, un pas vers la rencontre potentielle. Il continue de m'occuper: il m'habite et me travaille. J'ai définitivement plus à explorer dans la forme que propose le jeu.

Distanciation

« Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi » est le titre du chapitre de Lancri dans *La recherche création* (2009). Il va de pair avec sa treizième condition à la recherche en arts :

Pour quelles raisons tempérer l'usage de la raison? Parce que l'art a ses raisons que la raison ignore. [...] Il se pourrait que l'artiste d'aujourd'hui guette le détournement imprévu de sa pensée, en quoi consiste sa préméditation, c'est-à-dire l'établissement de sa cible artistique [...] Il se pourrait que l'artiste (avec le chercheur en [danse] à sa suite), alors même qu'il se saisit d'un projet, médite les effets du dessaisissement de tout projet. Il se pourrait que le moment de l'artiste soit précisément le moment où enfin il s'abandonne, où il délaisse le programme des conduites qu'il s'est fixé. (p. 15)

J'ai eu l'impression d'être dans « la nuit » pendant la « période préterrain » et toute la production de données. Je me sentais immergée dans les possibles, incertaine de ce que je voulais profondément — essentiellement — éclaircir par cette démarche.

⁵⁴ Référence aux livres-jeux des années 1980 présentés par Gallimard Jeunesse.

⁵⁵ Ou, du moins, un écart quant à la productivité attendue d'un « bien culturel », entre autres dû au déroulement imprévisible de la proposition.

Après avoir vécu ce processus de recherche aux allures de trajet initiatique, je crois que la déception que j'ai ressentie à la fin de la première présentation de *Riencontre : CQFD*. était déterminante : il me fallait me dessaisir de la proposition. La rencontre peut être conviée, mais pas forcée.

La recherche se poursuit...

Depuis la présentation de mon essai chorégraphique à l'automne 2019, le terme « distanciation » a pris une toute autre saveur. La pandémie mondiale a grandement affecté les contextes de rencontre. L'écriture de ce mémoire a été elle aussi bouleversée par le virus. Le dessaisissement fut presque complet. J'ignore comment s'adapteront les propositions participatives loin d'être stériles en ces temps toujours incertains. En espérant que les pistes esquissées dans ce mémoire permettront de raviver les feux et nourrir l'espoir d'un retour à la proximité.

*Novembre 2019*⁵⁶

Riencontre : CQFD. *est présenté dans le cadre de Tribune 840. Cette fois, je n'ai pas écrit de nouvelles instructions. Je me suis demandée qu'un bref instant à qui je voulais déléguer mon rôle. J'avais déjà travaillé sur l'un des projets de Marie-Hélène Chaussée*⁵⁷. *Je savais que la proposition serait entre les mains d'une artiste sensible pour qui la poésie, l'art action, l'installation, la déambulation et la médiation ponctuent sa pratique en arts vivants. Riencontre : CQFD. était le prétexte idéal pour collaborer avec elle à nouveau et ainsi nourrir notre lien.*

J'ai partagé la partition soit la constitution des différents tableaux et les qualités de rapport à l'autre qui étaient invités à travers ceux-ci : jeux avec l'espace, la distance, la présence, le corps, l'interaction et l'imaginaire.

Marie-Hélène n'avait jamais vu la pièce, mais elle était préparée à s'atteler à la rédaction. Elle a écrit un préambule question d'accueillir le public dans l'expérience et des consignes pour chaque tableau.

« Tableau II

Déposez une partie de votre corps sur trois surfaces différentes dans la pièce.

Cernez trois surfaces dans la pièce. Imitiez-les.

Trouvez la face cachée de chaque être humain dans la pièce. Si vous ne la trouvez pas, imaginez-la. »

⁵⁶ Une fois le projet de recherche terminé, la proposition chorégraphique a été accueillie dans le contexte de Tribune 840 vu le thème de la table ronde no.45: « La rencontre en danse : Connivence/coprésence/confrontation ? » (<https://danse.uqam.ca/general/29-novembre-tribune-840-no-45/>)

⁵⁷ Marie-Hélène Chaussée est une artiste, travailleuse culturelle qui agit en tant que médiatrice, assistante de programmation, chargée de projet et femme à tout faire pour différentes organisations montréalaise (DARE-DARE, ATSA, Maison Théâtre et Des mots d'la dynamite, Projet Hybris)

Marie-Hélène a généreusement agrandi notre lexique, nourri notre imaginaire, bonifié notre répertoire de cartes-instructions.

Mon envie de dessaisissement m'a menée à prendre une posture d'interprète. J'ai pu vivre l'absence de contrôle de l'intérieur.

C'était un réel défi d'effectuer les instructions de mes propres cartes tout en écoutant ce qui se passait dans l'espace. Que faire lorsque l'on ressent une saturation au sein du terrain de jeu ? Refuser ou transformer des invitations ? Est-ce qu'il pourrait y avoir un « Joker », une carte qui nous donne un passe-droit ? Est-ce que je devrais simplement quitter le terrain de jeu ?

Dans la posture d'interprète, j'avais une impression de responsabilité, comme si je devais à la proposition de la faire mousser ou, à d'autres moments, la laisser respirer. Cette responsabilité allait de pair avec une sensation d'impuissance : mes actions n'ont pas forcément de répercussion. Je n'avais pas réellement le pouvoir de la faire mousser ou de la laisser respirer.

J'ai eu des contacts touchants avec certains membres du public, des regards échangés, soutenus, vibrants. J'ai vécu des partages généreux et des évitements délibérés. J'ai entendu certaines personnes poser des questions qui, visiblement, ne figuraient pas sur les cartes : des questions dures ou très intimes. Est-ce que cette prise de liberté était vraiment invitée ?

Cette expérience m'a permis de découvrir la proposition sous un autre angle. C'était à la fois dérangent et étonnant : à l'image de la rencontre.

ANNEXE A

QUESTIONS DE L'ENTRETIEN PRÉLIMINAIRE AVEC LES INTERPRÈTES-
CRÉATEURS

1. Si tu avais à me nommer une seule œuvre qui t'a marquée comme spectateur·trice, quelle serait-elle?
2. Comment définirais-tu « œuvre participative »?
 - a. Comment te situes-tu face aux œuvres participatives tel que tu l'as défini?
3. Comment définirais-tu le verbe « rencontrer »?
4. Dans le cadre d'un spectacle, as-tu déjà eu l'impression de « rencontrer »?

Questions pour préparer le travail de la première semaine en studio

1. Pourrais-tu me raconter ton tout premier souvenir?
2. Qu'est-ce que les autres font mieux que toi?

ANNEXE B

ÉVOLUTION DE LA DÉFINITION DE « RENCONTRER »

Extrait des entretiens préliminaires avec les interprètes·créateur·trice·s (Juillet 2019)

Il faut qu'il y ait un **contact direct**. Rencontrer un spectateur c'est vraiment rencontrer **un** spectateur. Après c'est un contact **visuel ou tactile** si ça se prête, mais avec un **espace pour réagir**. On peut imaginer un **contact** où tout de suite on passe à autre chose, donc il n'y a pas vraiment d'espace **mental ou physique** pour la réaction... mais je pense qu'il est important d'avoir cette zone de digestion du contact. Un contact **assumé** me semble suffisant pour rencontrer le spectateur. Ça peut être **très bref, un instant**. (Ilya)

Je pense que juste rencontrer... socialement, tu sais se présenter, demander le nom à quelqu'un et lui serrer la main, ce n'est pas une rencontre pour moi. Je vois ça sur un plan un peu plus **spirituel**, si on veut. Tu as accès à un truc chez quelqu'un. Ça peut être une **fragilité**, juste partager quelque chose que tu aimes ou te rendre compte que « Ah! On connaît ça tous les deux! » Un petit aspect de **partage** ou d'accès à l'autre, un peu plus **profond** qu'un nom ou une couleur de yeux... (Marine)

Sentir⁵⁸ qu'il y a une **ouverture** qui m'est offerte par l'autre **en réponse**... enfin, et que j'arrive peut-être à m'ouvrir aussi. Une **réciprocité**, mais une ouverture aussi. Des fois on... on ne se rencontre pas. On est avec quelqu'un, on est amenés à cohabiter avec quelqu'un dans un **espace-temps donné**, mais on ne se rencontre pas. Ça suffit? *Rires.* (Marie)

⁵⁸ Les mots soulignés sont des verbes et les termes en **gras**, des qualificatifs associés à la rencontre.

Définition de « rencontrer » selon les interprètes·créateur·trice·s (26 juillet 2019)

Algorithme

La rencontre c'est comme une sorte d'**algorithme**⁵⁹, une sorte de **jeu**. On va échanger des bouts de **code**, des codes sociaux et on va décider lesquels on va partager ensemble, en ce moment. Ça peut être différent la prochaine fois... mais là on va se rencontrer et on va établir un vocabulaire **commun**. On va l'établir avec des gestes, des mots, des attitudes, des regards... et c'est un peu comme l'exercice que nous faisons quelque part... Parce que la prochaine fois qu'on va se rencontrer, on va réutiliser une partie du code de la dernière fois, mais on va aussi en développer des nouveaux. C'est donc à partir de ce code commun, qu'on va trouver une façon de s'approcher l'un de l'autre... jusqu'à fusion, mais ça peut prendre une centaine d'années. (Ilya)

Étincelle

Rencontrer quelqu'un. J'ai l'impression qu'il y a une histoire de **commun accord** qui fait qu'on montre à l'autre quelque chose de nous qui est **vrai**. Et c'est aussi de reconnaître, de comprendre que tu as accès à quelque chose de vrai de la personne qui te permet de la rencontrer... enfin pour moi, je ne sais pas si c'est clair? Il y a plein de fois où tu vas te faire présenter à quelqu'un, mais tu ne vas pas la rencontrer. Il y a une espèce de petite étincelle, quand on a compris quelque chose de l'autre, on a compris qu'il y avait un **espace qu'on se découvre commun**. Il y a une dimension d'**honnêteté** et de **vulnérabilité**, aussi. (Marine)

Vertige

La rencontre. Pour moi rencontrer c'est me commettre face à l'autre et laisser l'autre se commettre face à moi. Ça inclut une sorte de **vertige**, mais il y a beaucoup de rencontres ratées. Dans le sens où ça m'arrive de me dire : « Ah! Cette personne je ne l'ai pas vraiment rencontrée ». Je l'ai côtoyée ou j'ai été en son contact pendant un temps donné. Alors on se connaît, mais cette fois-ci on [ne] s'est pas vraiment rencontrés. J'ai l'impression que la rencontre n'est **jamais acquise**. Il faut que chacune des personnes qui souhaitent rencontrer l'autre puisse s'ouvrir à l'autre... que l'autre puisse recevoir. C'est un vertige, ouais. (Marie)

⁵⁹ Les mots soulignés sont des verbes et les termes en **gras**, des qualificatifs associés à la rencontre.

Extrait du processus analytique, Juin 2019 (Retranscription du journal de bord)

Ce qui n'est pas une rencontre :

- Côtayer quelqu'un
- Être en son contact
- Se connaître

Ce qui caractérise une rencontre :

- Algorithme (Définition : Ensemble de **règles opératoires** dont l'application permet de **résoudre un problème** énoncé au moyen d'un **nombre fini d'opérations**. Un algorithme peut être **traduit**, grâce à un **langage de programmation**, en un programme exécutable par un ordinateur)
- Jeu (Définition : **Activité** d'ordre physique ou mental, **non imposée**, ne visant à **aucune fin utilitaire**, et à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir // Activité de loisir soumise à des **règles conventionnelles**, comportant gagnants ~~et perdants~~ et où interviennent, de façon variable, les **qualités physiques ou**

intellectuelles [ou sensibles], l'adresse, l'habileté et le **hasard**)

- Co-développé
- Honnêteté
- Vulnérabilité
- Vertige
- Se commettre (S'afficher, se montrer, entretenir une relation compromettante, qui peut exposer quelqu'un à un danger)
- Non acquise
- Intention (Souhaiter se rencontrer, disponibilité?)
- **Commun : Code commun, vocabulaire commun, commun accord, espace commun.**

ANNEXE C

AFFICHETTE DE L'ESSAI CHORÉGRAPHIQUE

Le Département de danse de
l'UQAM présente

RIEN CONTRE C.Q.F.D.

Un mémoire de recherche-crédation
du programme de maîtrise en danse

Recherche-crédation menée
par Sophie Levasseur

Direction de recherche:
Johanna Bienaise
Katya Montaignac



3 et 4 octobre 2019
19h30
Studio k-1150

Pavillon de danse
840 rue Cherrier
Métro Shrebrooke
Entrée libre

Équipe de recherche:
Marie Mougelle
Marine Morales-Casaroli
Ilya Krouglikov



informations supplémentaires: sophie.levasse@gmail.com

UQAM | Département de danse

ANNEXE D

GABARIT DE FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DESTINÉ AUX
SPECTATEURS-PARTICIPANTSTitre du projet de recherche

Riencontre : CQFD.

Étudiant-chercheur

Sophie Levasseur, 2^e cycle en pratique des arts
sophie.levasse@gmail.com / 514-793-4439

Direction de recherche

Johanna Bienaise, Département de danse
bienaise.johanna@uqam.ca / 514 987-3000, poste 5500
Katya Montaignac, Département de danse
montaignac.katya@uqam.ca

Préambule

Par la présente invitation, nous vous proposons de participer à un projet de recherche à **titre de spectateur-participant**. Cela implique d'**assister à la représentation** résultant du processus de création ainsi que **d'effectuer un entretien d'explicitation avec la chercheuse après la représentation**. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre 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

Qu'est-ce qui participe à la rencontre entre deux personnes? Qu'est-ce que j'engage pour aller vers l'autre? Comment vaincre l'aseptisé et goûter au poreux?

Nous sommes à la recherche de personnes intéressées à prendre part au projet de recherche de Sophie Levasseur, à titre de «participant». Ce projet est une recherche-crédation qui prendra la forme de trois courtes études chorégraphiques dans lesquelles trois

interprètes porteront une proposition orientée sur l'expérience du toucher. Le projet a pour objectif d'investiguer la rencontre entre l'interprète et le spectateur lorsqu'il est question d'une proposition chorégraphique. L'objectif serait de décortiquer les différents paramètres actifs dans un dispositif permettant à ladite rencontre de survenir, et ce, de manière fluide et consentante.

L'intérêt est ici de voir ce qui favorise la rencontre entre l'interprète et le spectateur en étudiant la réception d'une proposition artistique qui prend la forme d'un dispositif. Celui-ci sera malléable : différentes modalités seraient explorées afin (de tenter) d'élucider ce qui participe à une rencontre consensuelle.

Nature et durée de votre participation

1. Les participants s'engagent à assister à une représentation de *Riencontre : CQFD*. à titre de spectateur. Il y aura également un public présent. Celui-ci sera composé d'étudiants, de professeurs, de pairs du milieu de la danse, d'amis ainsi que du jury de la recherche (soit mes deux directrices et deux enseignants de l'UQAM).
2. La représentation aura lieu au Département de danse de l'UQAM, au 840 rue Cherrier. Les participants devront s'y rendre, à l'heure et au local entendu.
3. Les participants s'engagent à effectuer un entretien d'explicitation d'environ une heure avec la chercheuse après la représentation afin de mettre en mot leur vécu de l'expérience artistique.

Avantages liés à la participation

Les spectateurs auront l'opportunité d'expérimenter un dispositif chorégraphique orienté sur l'expérience du toucher, de se prononcer sur leur expérience de réception et ainsi de contribuer à l'avancement des connaissances dans le champ de la création chorégraphique.

Risques liés à la participation

Aucun risque physique ou psychologique n'est envisagé. Cela étant dit, compte tenu du caractère émotionnel qui peut être associé au toucher, il est possible que certains malaises affectifs surviennent. En toute circonstance, si vous vous sentez émotivement affecté.e.s par la proposition et que cela vous indispose, vous pouvez vous retirer momentanément ou entièrement, sans avoir à vous justifier.

Confidentialité

Vu la nature de votre participation, il est impossible d'assurer votre confidentialité de toute part dans la réalisation du projet. La captation vidéo de la représentation ne peut garantir votre anonymat puisque votre présence physique en soi révèle votre identité. Voici toutefois des précisions quant aux mesures prises pour assurer le plus possible votre confidentialité :

1. Tous les renseignements recueillis chez les participants à des fins d'inscription sont confidentiels. Seule la chercheuse et ses directrices de recherche y auront accès. Votre formulaire de consentement sera conservé sous clé au domicile de la responsable du projet jusqu'à la fin de celui-ci et sera par la suite détruit de façon sécuritaire.

2. Durant la représentation, vous ne pourrez pas préserver votre anonymat puisque votre présence révèle votre identité. Toutefois, vous n'aurez pas l'obligation de divulguer votre nom ou toute autre information personnelle aux autres participants.
3. Aucune publication écrite sur la recherche, incluant le mémoire de la chercheure, ne contiendra de renseignement permettant de vous identifier, à moins que vous ne le souhaitiez.

Vos informations personnelles ne seront connues que de la chercheure et des directrices de recherche. Celles-ci ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats à moins que l'envie d'être identifié soit verbalisée et écrite. Les entretiens d'explicitation transcrits seront numérotés et seuls les chercheurs auront la liste des participants et du numéro qui leur aura été attribué. Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits et tous les documents relatifs à votre entretien seront conservés sous clef durant la durée de l'étude. L'ensemble des documents sera détruit 5 ans après la dernière communication scientifique, sauf le cahier de notes personnelles de la chercheure.

Utilisation secondaire des données

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées pour réaliser d'autres projets de recherche dans le même domaine ?

Ces projets de recherche seront évalués et approuvés par un Comité d'éthique de la recherche de l'UQAM avant leur réalisation. Les données de recherche seront conservées de façon sécuritaire. Afin de préserver votre identité et la confidentialité des données de recherche, vous ne serez identifié que par un numéro de code.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées dans le futur par d'autres chercheurs à ces conditions?

Oui Non

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Sophie Levasseur verbalement; toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Aucune compensation n'est prévue.

Questions à propos du projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet : Sophie Levasseur, sophie.levasse@gmail.com / 514-793-4439 ou Johanna Bienaise, bienaise.johanna@uqam.ca / 514 987-3000, poste 5500.

Des questions sur vos droits?

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE au 514 987-3000 poste 6188 ou à l'adresse cerpe-pluri@uqam.ca

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom Nom

Signature

Date

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie :

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom Nom

Signature

Date

ANNEXE E

GABARIT DE FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DESTINÉ AUX
INTERPRÈTES-CRÉATEURS PARTICIPANTSTitre du projet de recherche

Riencontre : CQFD.

Étudiant-chercheur

Sophie Levasseur, 2^e cycle en pratique des arts
sophie.levasse@gmail.com / 514-793-4439

Direction de recherche

Johanna Bienaise, Département de danse
bienaise.johanna@uqam.ca / 514 987-3000, poste 5500
Katya Montaignac, Département de danse
montaignac.katya@uqam.ca

Préambule

Par la présente invitation, nous vous proposons de participer à un projet de recherche **à titre d'interprète-créateur participant**. Cela implique de prendre part à un processus de création (et sa représentation) ainsi qu'à une entrevue semi-dirigée. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre 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

Cette recherche-crédation témoigne d'un désir de penser la cogestion de la coprésence — l'être-ensemble, l'être avec — entre l'interprète-créateur et le spectateur. Comment favoriser leur rencontre au sein d'un dispositif chorégraphique? Quelles sont les modalités dialogiques qui participent à cette rencontre lors du partage d'une expérience esthétique?

Dès le XX^e siècle, les performances remettent en question les conventions quant à la relation scène/salle. En effet, plusieurs se risquent à mettre l'accent sur la porosité du quatrième mur, ce qui engendre des réflexions quant au rôle du spectateur. Ce projet de recherche met la rencontre au centre de la proposition chorégraphique. Ici, l'action de « rencontrer » est arrimée à l'idée d' « être vu » ou encore d' « être reconnu », ce qui permet de qualifier la rencontre de « symbolique ».

Afin de mener ces réflexions à bien et de les arrimer à ma pratique, je compte créer une pièce en collaboration avec trois interprètes-créateurs. Construite sous forme d'études, cette pièce proposerait trois dispositifs chorégraphiques jouant avec différentes modalités d'identification ou de rapport à l'espace.

L'objectif serait d'analyser ce qui agit comme invitation à saisir le pouvoir d'agir dont dispose tout spectateur qui s'engage dans l'expérience esthétique, effaçant (utopiquement) la distance entre les interprètes-créateurs et le public ou, au contraire, en l'assumant : « la distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition de toute communication » (Rancière, 2008, p.16) Il s'agirait donc de décortiquer les différents paramètres actifs dans un dispositif permettant à ladite rencontre de survenir (sachant qu'elle pourrait ne pas advenir), et ce, de manière fluide et consentante.

Nature et durée de votre participation

1. Les participants s'engagent à prendre part à un processus de création en danse contemporaine. Ils occuperont le rôle d'interprète-créateur, ils seront donc très actifs dans le développement du matériel chorégraphique et impliqués dans l'évolution de la proposition.
2. La recherche aura lieu au Département de danse de l'UQAM, au 840 rue Cherrier. Les participants devront s'y rendre, à l'heure et au local entendu pour les répétitions.
3. Ils devront arriver disposés à bouger, réchauffés selon leurs besoins. Des exercices d'exploration et d'improvisation leurs seront ensuite proposés. Ceux-ci s'articuleront autour d'un thème, de contraintes physiques, spatiales, musicales ou encore autour d'images, de textes ou de textures.
4. Pour effectuer la collecte de données, les répétitions seront filmées et des retours verbaux seront effectués à la fin de chaque séance sous forme d'entretien semi-dirigé.
5. Une représentation de l'essai chorégraphique aura lieu à la toute fin du processus. Les participants de la deuxième phase de la recherche (les participants-spectateurs) assisteront cette représentation. Il y aura également un public présent. Celui-ci sera composé d'étudiants, de professeurs, de pairs du milieu de la danse, d'amis ainsi que du jury de la recherche (soit mes deux directrices et deux enseignants de l'UQAM).

Avantages liés à la participation

Les interprètes auront l'opportunité d'expérimenter différentes modalités dialogiques d'un dispositif chorégraphique orienté sur l'expérience du toucher de l'interprète vers le spectateur et de contribuer ainsi à l'avancement des connaissances dans le champ de la création chorégraphique.

Risques liés à la participation

- **Malaises physiques (ex.: chute, douleur musculaire) ou inconforts (ex.: fatigue, faiblesse, nausée)**

Considérant que le médium utilisé est la danse, les participants seront exposés à d'hypothétiques malaises physiques. Cela étant dit, les participants seront des danseurs entraînés, habitués à de telles activités. Si un participant se blesse lors de la recherche, il sera référé à un professionnel de la santé compétent identifié expressément. Si le participant éprouve une douleur ou une fatigue physique intense, il devra le signaler verbalement au chercheur. Si cela survient lors d'une répétition, elle sera ajournée immédiatement. De plus, des pauses seront garanties pour tous les

participants pendant les séances de travail de recherche selon les besoins de chacun. Toutefois, une pause de 15 minutes sera automatiquement octroyée au terme de deux heures de répétition.

- **Malaises psychologiques ou émotifs (ex.: trauma, risque de suicide) ou inconforts (ex.: anxiété, stress, perte de confiance, regret relatif à la divulgation de renseignements personnels)**

Étant donné la nature du projet des malaises psychologiques ou émotifs sont possibles. Si un participant éprouve un tel malaise, il pourra le signaler verbalement au chercheur lors de la recherche et sera référé à un professionnel de la santé compétent identifié expressément si besoin est. Chaque participant peut également, à tout moment, se retirer du projet ou refuser de participer à une activité ou à répondre à une question.

Confidentialité

Vu la nature de votre participation, il est impossible d'assurer votre confidentialité de toute part dans la réalisation du projet. La captation vidéo du processus et de la représentation ne peut garantir votre anonymat puisque votre présence physique en soi révèle votre identité. Voici toutefois des précisions quant aux mesures prises pour assurer le plus possible votre confidentialité :

1. Tous les renseignements recueillis chez les participants à des fins d'inscription sont confidentiels. Seule la chercheuse et ses directrices de recherche y auront accès. Votre formulaire de consentement sera conservé sous clé au domicile de la responsable du projet jusqu'à la fin de celui-ci et sera par la suite détruit de façon sécuritaire.
2. Durant la représentation, vous ne pourrez pas préserver votre anonymat puisque votre présence révèle votre identité. Toutefois, vous n'aurez pas l'obligation de divulguer votre nom ou toute autre information personnelle aux autres participants.
3. Aucune publication écrite sur la recherche, incluant le mémoire de la chercheuse, ne contiendra de renseignement permettant de vous identifier, à moins que vous ne le souhaitiez.

Vos informations personnelles ne seront connues que de la chercheuse et des directrices de recherche. Celles-ci ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats à moins que l'envie d'être identifié soit verbalisée et écrite. Les entretiens semi-dirigés transcrits seront numérotés et seuls les chercheurs auront la liste des participants et du numéro qui leur aura été attribué. Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits et tous les documents relatifs à votre entretien seront conservés sous clef durant la durée de l'étude. L'ensemble des documents sera détruit 5 ans après la dernière communication scientifique, sauf le cahier de notes personnelles de la chercheuse.

Utilisation secondaire des données

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées pour réaliser d'autres projets de recherche dans le même domaine ?

Ces projets de recherche seront évalués et approuvés par un Comité d'éthique de la recherche de l'UQAM avant leur réalisation. Les données de recherche seront conservées de façon sécuritaire. Afin de préserver votre identité et la confidentialité des données de recherche, vous ne serez identifié que par un numéro de code.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées dans le futur par d'autres chercheurs à ces conditions?

- Oui Non

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Sophie Levasseur verbalement; toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Une compensation financière est offerte aux danseurs pour le temps alloué au projet. Le montant prévu est une somme symbolique de 500\$ par interprète-créateur, montant représentant beaucoup moins que le taux horaire pour un danseur professionnel dans la recherche chorégraphique.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet : Sophie Levasseur, sophie.levasse@gmail.com / 514-793-4439 ou Johanna Bienaise, bienaise.johanna@uqam.ca / 514 987-3000, poste 5500.

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordonnatrice du CERPE au 514 987-3000 poste 6188 ou à l'adresse cerpe-pluri@uqam.ca

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom Nom

Signature

Date

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom Nom

Signature

Date

ANNEXE F

BIOGRAPHIE DES COLLABORATEURS

Ilya Krouglikov :: Dramaturge de danse et joueur de scène, Ilya Krouglikov élabore son approche indisciplinée des arts vivants depuis plus de dix ans, particulièrement intrigué par les notions de composition et de rythme. Scientifique de formation, il croit en des structures signifiantes et inventives, ouvertes aux aléas du présent. Ilya cherche aussi à ralentir le temps par le biais de l'art au sein du collectif « Berceurs du temps ».

Benoît Larivière :: Concepteur d'éclairage :: Benoit Larivière aborde la conception d'éclairage dans un esprit de collaboration avec le chorégraphe/metteur en scène, en puisant ses inspirations dans leurs univers créatifs et en donnant une très grande importance à leur vision. Il a réalisé la conception d'éclairage de plusieurs créations et a plus récemment collaboré avec Tentacle Tribe, 100Lux, Helen Simard et Ebnfloh, pour n'en nommer que quelques-uns.

Joël Lavoie :: Conception sonore et Musicien (Laboratoire):: Joël Lavoie est un compositeur et artiste sonore basé à Montréal. Très sensible à son environnement, sa musique allie les paysages sonores qui l'entourent à la déraison des parasites électroniques et acoustiques. Il a sorti deux albums sous les étiquettes Kohlenstoff et Jeunesse cosmique.

Marie Mougeolle :: Originaire de Saint Malo en France, Marie Mougeolle s’installe à Montréal en 2010 et collabore aux projets de Katya Montaignac au sein d’ODNI. Elle s’associe ensuite avec Liane Thériault et crée *Mine de rien* au OFFTA 2015. Comme interprète, elle collabore principalement avec Les Sœurs Schmutt, Eduardo Ruiz Vergara, Sarah Dell’Ava et Helen Simard. À ses activités d’interprète et de créatrice, elle joint une pratique de la recherche en danse, qui débute à la maîtrise au Département danse de l’UQAM (2010-2014).

Marine Morales-Casaroli :: Après un double cursus en danse à l’université Lille III et à l’école du CCN de Roubaix en France, Marine a complété un baccalauréat en interprétation à l’UQAM. Depuis sa graduation elle collabore avec des chorégraphes de la relève à Montréal, à titre d’interprète, mais aussi de répétitrice.

Pascale Talbot :: Interprète-créatrice (reprise de rôle) :: Pascale Talbot est une artiste multidisciplinaire qui, suite à ses études en photographie au Cégep de Matane, trace son sillon vers l’Université de Sherbrooke où elle termine un certificat en création littéraire en 2011. Le corps attentif aux vertiges, elle plie bagage vers Montréal pour y entamer un baccalauréat en danse à l’UQAM. Elle compose durant ce parcours deux duos (Oyat et Gravure) et clôt ses études avec la composition d’Adoptée Vive, présenté à l’Agora de la Danse (dans le cadre de la soirée des finissants) en avril 2016.

Ida Toninato :: Conceptrice sonore (Installation + Son du tableau I) :: Ida est musicienne, saxophoniste, compositrice et improvisatrice. Exploratrice sonore guidée par un fort désir d’immersion dans le son et dans l’espace, elle développe un jeu électrique — l’expression de son besoin d’interaction avec les lieux, les acoustiques et les sensibilités. Son album en duo avec Jennifer Thiessen, *The Space Between Us*, a été nommé pour un JUNO Award dans la catégorie musique instrumentale ainsi qu’au Pris OPUS. Elle crée des conceptions sonores et des performances in situ en se promenant de par le monde.

ANNEXE G

HORAIRE DES RÉPÉTITIONS

Date	Lieu	Heure	Membres de l'équipe de création	Heures en studio
Du 22 juillet au 26 juillet 2019	Département de danse de l'UQAM K-1150	13h à 17h	Ilya, Marie et Marine <i>*Ida Toninato le 26 juillet 2019</i>	20h
Du 26 août au 30 août 2019	Département de danse de l'UQAM K-1150	13h à 17h OU 17h à 21h	Ilya, Marie et Marine <i>*Benoît Larivière le 30 août 2019</i>	20h
20 septembre 2019	Département de danse de l'UQAM K-1150	13h à 17h	Ilya et Marine	4h
27 septembre 2019	Département de danse de l'UQAM K-4115	10h à 15h	Ilya et Marine	5h
1 ^{er} octobre 2019	Département de danse de l'UQAM K-1150	11h à 13h	Ilya, Marine et Pascale (Reprise de rôle)	2h
2 au 4 octobre 2019	Département de danse de l'UQAM K-1150	18h à 21h	Ilya, Marine et Pascale (Générale + Représentations) <i>*Benoît Larivière</i>	9h
TOTAL D'HEURES EN STUDIO				60 heures

ANNEXE H

TABLEAU ÉVOLUTIF DE LA STRUCTURE CHORÉGRAPHIQUE

Contexte	Proposition	Intention	Retours	Réflexion
Juillet 2019 Première visite de yeux extérieurs : Ida Toninato et deux observateurs externes	Chantier : Improvisation de 45 minutes structurée par des tâches	- Engager différents dialogues avec les spectateurs Comment aller à la rencontre de quelqu'un et pourquoi? - Éprouver certaines tâches et images chorégraphiées (écriture et disposition temporelle)	- Nombre de tâches par interprète-créateur (faisabilité et potentiel de construction) - Retour sur « qu'est-ce que la rencontre » et comment s'articule l'acte de rencontrer dans le cadre d'une performance?	- Images-souvenirs permettent l'association du spectateur à l'interprète + rendent vulnérable. - Confier quelque chose d'intime de soi à l'autre (pas vers une intimité ?)
Août 2019 Deuxième visite de yeux extérieurs : Directrices et deux observateurs externes	Tableau I : Sans identification- abstrait / quatrième mur, contrat clair Tableau II : Trahison des attentes / Faux contrat Tableau III : Chantier / Contrat clair / développement d'images, progression dans la proximité	Essayer quelque chose, valoriser l'échec (ceci n'est pas une utopie de la rencontre, l'échec est possible et valide) et tester différents degrés d'engagement et de responsabilité de la part du spectateur * Cartes pour les interprètes-créateurs et les spectateurs - Code de couleur pour le degré d'engagement (Doux, observation / Modéré, déplacement / Intense, interaction.	- Les tâches sont souvent intérieures, est-ce que cela évite la rencontre? - Est-ce que se sentir actif c'est forcément une rencontre? - Sensation d'évitement de la rencontre - Trop prudent?	- Être actif est une condition à la rencontre - Comment établir proximité/intimité/écoute sans débiter sur un terrain qui met utopiquement la table pour la rencontre. On ne rencontre pas les gens dans des conditions forcément idéales, romancées...
Septembre 2019 Présentation devant les étudiants de 1ère année	Tableau I-II-III	Éprouver le laboratoire face à un grand groupe de danseurs (différent public que les spectateurs-participants qui eux seront néophytes) * Cartes pour les interprètes-créateurs et les spectateurs-participants (Cartes, sorties des enveloppes et réparties au sol pour tableau II et III, des instructions sommaires sont visibles.)	Katya : « jusqu'ou guider le public ? Mais aussi : jusqu'ou ne pas le guider (et laisser le public comprendre par lui-même – au risque de ne pas comprendre – et choisir/décider par lui-même) »	Confusion importante avec les cartes. Faire des choix, comment le public se saisit-il des cartes sans y être obligés? Comment assurer (ou du moins fortement inciter) l'écoute mutuelle ?

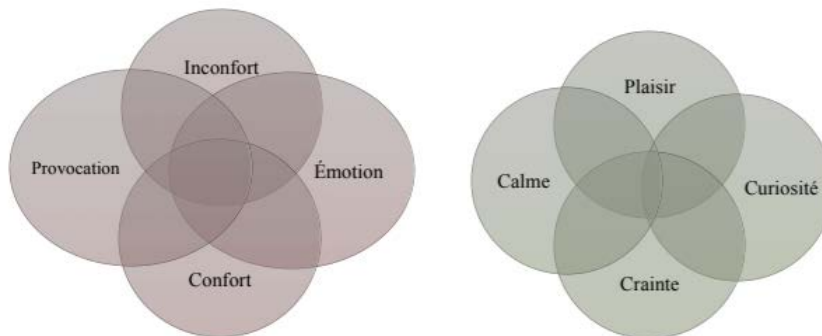
ANNEXE I

CANEVAS D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ AVEC LES SPECTATEURS-
PARTICIPANTS

1. Comment te sentais-tu avant d'entrer dans la salle de spectacle?
 - a. Qu'avais-tu fait juste avant?
 - b. Avais-tu des attentes ou des a priori?
2. Qu'est-ce que, pour toi, un « spectateur » et quel est son rôle?
3. Que veut dire pour toi « rencontrer »?
 - a. « Qu'est-ce que « rencontrer quelqu'un » dans un contexte de représentation ? »
4. Que veut dire pour toi « participer à un spectacle »?
5. Qu'est-ce qui te touche le plus chez un interprète-créateur que tu vois sur scène?

Questions plus spécifiques par rapport aux trois études/dispositifs chorégraphiques

1. Si tu avais à schématiser l'expérience vécue, comment la tracerais/dessinerais-tu?
 - a. Sur ce diagramme, où situerais-tu ton expérience?
 - b. Explique ton choix.



2. As-tu eu l'impression de « rencontrer » un ou plusieurs des interprètes-créateurs durant la représentation?
 - a. Si oui, je t'invite à me décrire un ou plusieurs moments de rencontres vécues au cours de la représentation.
 - i. D'après toi, qu'est-ce qui a participé à cette ou ces rencontres?
 - b. Si non, qu'est-ce qui d'après toi n'a pas favorisé la rencontre avec des interprètes (ou autres spectateurs) ?

ANNEXE J

COMMUNIQUÉ POUR LE SITE WEB DU DÉPARTEMENT DE DANSE DE
L'UQAM**EXEMPLE DE COMMUNICATION POUR PARTICIPANTS**

APPEL À LA PARTICIPATION : (Re)connaître : Apologie de la rencontre
Expérience sous forme de dispositif chorégraphique
Mémoire-crédation réalisé par Sophie Levasseur dans le cadre de la maîtrise en danse

Qu'est-ce qui participe à la rencontre entre deux personnes? Qu'est-ce que j'engage pour aller vers l'autre?

Nous sommes à la recherche de personnes intéressées à prendre part au projet de recherche de Sophie Levasseur, à titre de «**participant-spectateur**». Ce projet est une recherche-crédation qui prendra la forme de trois courtes études chorégraphiques dans lesquelles trois interprètes porteront une proposition orientée sur l'expérience de la rencontre. En effet, le projet a pour objectif d'investiguer la rencontre entre l'interprète et le spectateur dans le cadre d'une proposition chorégraphique. Le but serait de décortiquer les différents paramètres actifs au sein d'un dispositif permettant à la dite rencontre de survenir, et ce, de manière fluide et consentante.

La nature de votre participation ?

Assister à une représentation de *(Re)connaître : Apologie de la rencontre*. Puis, question de mettre en mot son vécu de l'expérience artistique, vous serez invités à effectuer une entrevue semi-dirigée d'une durée approximative d'une heure menée par la chercheure.

NB : Lors de la représentation, il y aura des enregistrements vidéo ou de la prise de photos afin de documenter la phase finale du projet de recherche en vue de l'analyse des données. Les participants-spectateurs, pour leur part, pourraient également être enregistrés ou photographiés lors de la représentation, leur présence physique empêchant leur anonymat complet. Évidemment, le tout sera expliqué dans leurs formulaires de consentement respectifs. L'accord des participants sera nécessaire à la réalisation de toute captation.

Si ce projet vous intéresse, que vous êtes majeur et en contact avec une proposition artistique au moins une fois par année, vous êtes invité.e.s à contacter la chercheure par courriel via sophie.levasse@gmail.com

NB : Il est important de noter que si vous décidez de prendre part à la recherche, votre implication sera et restera toujours libre et volontaire.

ANNEXE K

QUESTIONNAIRE LIME SURVEY POUR LES CANDIDATS

**QUESTIONNAIRE LIME SURVEY
(Données sociologiques sur les participants potentiels)**

Voulez-vous garder l'anonymat?
(il est à noter que seule la personne responsable de cette recherche aura accès à ces informations)

Si oui, choisir un pseudonyme :
Si non, quel est votre prénom? :

Âge :

Sexe : F/M/Non-binaire

À quel type de personnalité vous associez-vous? :

- Introverti
- Extraverti

Quelle est votre occupation actuelle?

Dans quel domaine?

Quels sont vos loisirs/activités récréatives préférées?

Quelle est la pratique artistique qui vous interpelle le plus?

Qu'est-ce qui vous amène habituellement à assister à un spectacle?

- Encourager un ami ou un artiste local
- Pour accompagner quelqu'un dans une sortie culturelle
- Parce qu'un artiste a piqué votre curiosité

Quelles sont vos attentes en tant que spectateur? (Nommer au moins deux attentes)

Pourriez-vous nommer un spectacle qui vous a particulièrement marqué et expliquer pourquoi?

APPENDICE A

POÈMES DE PASCALE TALBOT (INSTALLATION)

Souvenirs d'un terrain vague
Croassement craquant la surface des eaux
L'oreille tendue vers le seul silence
Dispersé en une constellation de sommeils
Fine ligne reliant ton cou à sa moelle
Basculant vers le sol sombre
Translucide regard sous les tempes
Fragile clarté du détail fin
Mince peau couvrant l'organe vital
Résidence calme des souffles clos
Sous les os se cache l'érosion
Particules de collisions d'histoires

La prière ne disait rien
Distinguée à peine du reste de nos murmures

Tu fermes les yeux avec la force
d'une avalanche
Sans le moindre effort
ton corps s'estompe
en toute noirceur
S'esclaffer à coup de baffes
volontairement
pour un souffle
Sous les œillères blanches
un bouquet suspendu
Ton regard
tenant qu'à un fil

BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion.
- Bachelard (1994). *L'intuition de l'instant*. Livre de poche
- Bataille, G. (1954). *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard.
- Bennett, S. (1997). *Theatre audiences : a theory of production and reception (2^e édition)* Routledge.
- Berthet, D., et Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques. (2012). *L'art dans sa relation au lieu*. L'Harmattan.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London : Verso Books.
- Bishop, Claire and Whitechapel Art Gallery (2006). *Participation*. London : Whitechapel.
- Bourriaud, N. (1998) *Esthétique relationnelle*. France : Les presses du réel.
- Brook, P. (2007). *Climat de confiance*. Québec : Les éditions de l'instant même.
- Caillois, R. (1967). *Les jeux et les hommes*. Paris : Gallimard.
- Dastur F. (2013). *L'expérience de la rencontre*. L'information Psychiatrique, 89(6), 443–443. <https://doi.org/10.3917/inpsy.8906.0443>
- Deschamps, M. (1993). *Le langage du corps et la communication corporelle*. France: Presses Universitaires de France.
- Després, A. (2016). *Gestes en éclats : art, danse et performance* (Ser. Nouvelles scènes). France : Les presses du réel.
- Féral, J. (2000). *Pratiques performatives : Body Remix*, Les Presses de l'Université du Québec.

- Foucault, M. (1990). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Fortin, S. et Newell, P. (2008). *Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains*. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et santé: du corps intime au corps social*. (p. 87-114). Presses de l'Université du Québec : Montréal.
- Godard, H. (1995). *Le geste et sa perception*. Dans M. Michel et I. Ginot (Dir.), *La danse au XX^e siècle* (p. 224-229). Paris : Bordas.
- Goffman, E. (1974). *Les Rites d'interaction*, Paris : Éditions de Minuit.
- Gosselin, P. & Le Coguiec, E. (2009). *La recherche création*, Presses de l'Université du Québec.
- Gourdon, A-M. (1982). *Théâtre, public, perception*. Éditions du Centre national de la recherche scientifique.
- Guisgand, P. (2004). *Pollock ou les états de corps du peintre*, Revue DEMéter, Université de Lille.
- Guisgand, P. (2012). *Étudier les états des corps*, Revue Spirale, numéro 242, p. 33-34.
- Hansen, P. (2014). *Dancing Performance Generating Systems*, Theatre Topics, 24(3), 255–260. <https://doi.org/10.1353/tt.2014.0041>
- Higgins, H. (2002). *Experience Fluxus*, University of California Press
- Jauss, H.R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Jdey, A. Rancière, J. (2018). *La méthode de la scène*. Paris : Éditions Nouvelles lignes.
- Kapelusz, A. (2013). *De la « participation » au « participatif » : évolution de la place du spectateur*. Revue Jeu numéro 147, p. 58-63.
- Kirkkoppelto, E. (2008). *Le théâtre de l'expérience*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Leigh Foster, S. (2001). *Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine*. Protée, 29 (2), p. 25–37. <https://doi.org/10.7202/030623ar>
- Le Breton, D. (2012). *L'interactionnisme symbolique*, France: Presses Universitaires de France.

- Levac, M. (2006). *L'interprète créateur*. Revue Jeu, numéro 119. p. 45-50.
- Levinas E. (1961). *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris : Le Livre de Poche, 2003.
- Louppe. L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*, Éditions Contredanse.
- Macé, M. (2011). *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard.
- Maffesoli, M. (2011). Déontologie « présentéiste ». *Sociétés*, 114(4), p. 7-11. <https://doi.org/10.3917/soc.114.0007>
- Mayen, G. (2004) *La danse contemporaine : pour une chorégraphie des regards*. Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics.
- Mervant-Roux, M.-M. (1998). *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS.
- Mervant-Roux, M-M. (2004). *Il n'y a pas de rapport salle-scène*. Études théâtrales, 31-32 (2-3), p. 213-222.
- Montaignac, K. (2013). *Le fantasme de la participation du public*. Revue Jeu, numéro 147, p. 124-130.
- Montaignac, K. (2015). *Au cœur de la sensation : l'esthétique des états de corps*. Jeu, numéro 157, p. 68-71.
- Morizot, B et Zong Mengual, E. (2018). *Esthétique de la rencontre : L'énigme de l'art contemporain*. Paris : Le Seuil.
- Nahoum-Grappe, V. (1998). *L'échange des regards*. Terrain [En ligne], DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.3375>
- Paillé, P. (2007). *La recherche qualitative : une méthodologie de la proximité*. Dans Dorville, H. (2007) *Problèmes sociaux - Tome III : Théories et méthodologies de la recherche*, Presses de l'Université du Québec.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. (3^e édition) Éditions Armand Colin.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. (4^e édition) Éditions Armand Colin.
- Pailler, F. et Ripault, S. (2008). *À quoi participe-t-on?* Revue Esse, numéro 6.

- Palmiéri, C. (2002). *Jacques Rancière : « le partage du sensible »* . ETC, 59, p. 34-40.
<http://id.erudit.org/iderudit/9703ac>
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La fabrique.
- Rancière, J. (2004) *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Éditions Galilé.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique.
- Sartre, J.-P. (1969). *Huis clos : suivi de Les mouches*. Le livre de Poche.
- Sartre, J-P. (1992). *Un théâtre de situations*, Paris : Gallimard.
- Schaeffer, J-M. (2015). *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard.
- Schmitt, D. (2018). *L'énaction, un cadre épistémologique fécond pour la recherche en SIC*,
 Les Cahiers du numérique 2018/2 (Vol. 15), p. 93-112.
- Stuart, M. et Peeters, J. (2010). *On va où là ?* Paris : Les presses du réel.
- Trespeuch-Berthelot, A. (2015). Chapitre 3. Forger l'identité situationniste. Dans :
L'Internationale situationniste: De l'histoire au mythe (1948-2013) (p. 103-153).
 Paris cedex 14, France: Presses Universitaires de France.
- Trimçev, R. (2014). *D'une figure de l'inauthentique vers une figure du possible: Aspects
 d'une histoire de la métaphore théâtrale, de Lyotard à Rancière*. Tumultes, 42(1),
 p. 9-29. <https://doi.org/10.3917/tumu.042.0009>
- Turp, G. (2013). *Mon nom est personne*. Revue Jeu, numéro 147, p. 64-72.
- Vernant et Vidal-Naquet (2004). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – II*, Paris : Éditions
 La Découverte & Syros.
- Zarifian, E. (1994). *Le désordre de l'autre*. Dans *Autrement : La rencontre : Figures du
 destin*, p. 144-151.

Mémoires & Thèses

- Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine : expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce the shallow end*. Université du Québec à Montréal.
- De Carvalho, A. (2012). *Les œuvres participatives de l'art underground au Québec (1967-1977) et l'émergence de la démocratie culturelle*. Université du Québec à Montréal.
- Duteille, C. (2003). *Anthropologie phénoménologique des rencontres destinales*. Université Paul Valéry à Montpellier.
- Lanctôt-David, M-O. (2014). *Histoire de l'art et hétérogénéité : le "provenir autrement" chez Jacques Rancière et Georges Didi Huberman*. Université du Québec à Montréal.
- Leblanc, V (2009). *La relation comme espace de négociation entre soi et l'autre : étude des pratiques relationnelles*. Université du Québec à Montréal.
- Massiani, L. (2011). *Danse in situ : réflexion sur la relation, danseurs, public, site*. Université du Québec à Montréal.
- Panaccio-Letendre, C. (2011). *L'œuvre d'art comme dispositif*. Université du Québec à Montréal.
- Rajotte, A. (2017). *Émergence et partage d'un territoire commun lors d'un processus de création chorégraphique*. Université du Québec à Montréal.

Dictionnaires

- Picoche, J. (2015). *Dictionnaire d'étymologie du français*. Paris : Le Robert.
- Villers Marie-Éva de. (2015). *Multi dictionnaire de la langue française* (6e [édition], Ser. Collection langue et culture). Québec Amérique.
- Druide informatique inc. [En ligne], [<http://www.druide.com/>]. (3 décembre 2018)