

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CORPS DU *GROOVE* : LE JEU DES TRANSFORMATIONS

MÉMOIRE CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
ANTOINE TURMINE

AVRIL 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mes directrices de recherche, Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault, de m'avoir accompagné au fil de ce projet de maîtrise. Merci pour vos commentaires toujours pertinents, habiles et éclairants. Vous m'avez permis d'approfondir mon sujet, mais surtout de l'articuler avec toujours plus de rigueur et de simplicité. Votre patience et votre qualité à décoder ma pensée (parfois chaotique) et y répondre auront profondément contribué à la réalisation de ce mémoire création. Merci.

Je désire également remercier tous les professeurs, chargés de cours et le personnel du Département de danse, qui ont croisé mon parcours. Pour moi, le cheminement d'un étudiant en danse ne devrait pas se limiter à la transmission d'un savoir, mais s'étendre au développement de l'individu ; à son intégration, au sein d'un milieu et lui permettre d'explorer à sa manière et à son rythme cet univers qu'est la « danse » et qui dépasse sa seule connaissance formelle. Dans mon cas, vous m'avez donné le goût d'explorer, de comprendre, d'aller au-devant du connu et de jouer un rôle dans cet écosystème qu'est la danse au Québec. Je vous en remercie et je vous en serai toujours reconnaissant.

Merci également à ma collaboratrice artistique qu'il m'est impossible de nommer par souci de confidentialité. *You are an amazing and an inspiring artist.*

Merci à ma famille, ma conjointe, Marie-Pier ; mes enfants, Lia et Florence.

Merci à mes amis ; vous êtes formidables.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I À la recherche du <i>groove</i>	3
1.1 État de la question.....	3
1.1.1 Le phénomène rythme.....	5
1.1.2 Revenir au <i>rhythmos</i>	7
1.1.3 Rythmer l'objet sonore.....	8
1.2 Méthodologie.....	8
1.2.1 Une recherche heuristique.....	8
1.2.2 Collecte des données et analyses.....	9
1.3 Pertinence et limites de l'étude.....	10
CHAPITRE II Le <i>GROOVE</i> , UNE QUESTION DE <i>FEELING</i> ?.....	11
2.1 Qu'est-ce que le <i>groove</i> ?	11
2.1.1 Une tentative de définition	11
2.1.2 Une question de <i>feeling</i> ?	12
2.1.3 Un corps en expérience	14
2.2 La perception dans le <i>groove</i>	16
2.2.1 La forme-sens de Meschonnic	16
2.2.2 L'expérience optimale.....	17
2.2.3 Variabilités perceptives.....	19
2.3 Vers une analyse de la corporéité du <i>groove</i>	20
2.3.1 Une corporéité de temporalisation	20
2.3.2 L'orchésalité de Michel Bernard.....	22

2.3.3	Musicalité intrinsèque	23
2.3.4	Musicalité extrinsèque ou relationnelle	25
CHAPITRE III Une méthodologie du sentir.....		27
3.1	Épistémologie phénoménologique.....	27
3.2	Les étapes de la recherche création	28
3.2.1	Appropriation	30
3.2.2	Transmission	31
3.2.3	Variabilité et discernement	31
3.3	Outils de recueil des données	32
3.3.1	Carnet de pratique	32
3.3.2	Captations vidéo.....	33
3.3.3	L'entretien d'explicitation.....	33
3.4	Méthode d'analyse des données	34
CHAPITRE IV Résultats		36
4.1	JE SUIS / JE PEUX.....	38
4.1.1	L'attention : implication du sujet	38
4.1.2	Un sujet de relation	39
4.1.3	L'intention.....	40
4.1.4	Se situer : une question de repère.....	41
4.1.5	Le trajet : le tissage d'une mémoire	44
4.2	JE FAIS.....	45
4.3	JE FORME.....	46
4.3.1	L'effet rythmique	46
4.3.2	Répétition/intégration.....	48
4.3.3	L'émergence d'un trajet	48
4.4	JE PHRASE.....	50
4.4.1	La mélodie.....	50
4.4.2	Vers un phrasé.....	51
4.5	J'ASSOCIE.....	52
4.5.1	L'association de repères de différentes natures	52
4.6	JE JOUE.....	52
4.6.1	Une activité exploratoire.....	52
4.6.2	La mémoire comme répertoire d'actions	54

4.6.3	L'expérience du <i>flow</i> ou le maintien de la motivation.....	54
CHAPITRE V Discussion.....		56
5.1	L'importance de se situer.....	56
5.1.1	La « simplicité » pour s'adapter.....	59
5.1.2	Le pouvoir de la répétition.....	62
5.2	Ouverture et limites du territoire d'action : la fonction phorique.....	64
5.3	Le trajet comme territoire : la fonction haptique.....	66
5.4	Le <i>groove</i> : une dynamique de l'attention.....	69
5.4.1	Le moment de bascule.....	71
5.4.2	Induction et engramme.....	74
CONCLUSION.....		76
ANNEXE I Schéma du <i>flow</i>		78
ANNEXE II Schéma de l'Effort chez Laban.....		79
APPENDICE A.....		80
APPENDICE B.....		81
APPENDICE C Extrait d'un entretien d'explicitation.....		82
APPENDICE D Extrait d'un entretien d'explicitation		83
APPENDICE E Extrait de carnets : onglet répétition.....		85
APPENDICE F Extrait d'analyse des carnets.....		86
APPENDICE G Affiches pour les représentations		87
APPENDICE H Communiqué officiel.....		88
APPENDICE I Captation des représentations		89

APPENDICE J Formulaire de consentement..... 90

RÉFÉRENCES..... 93

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
4.1 Mon expérience de <i>groove</i> (schéma).....	37

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Périodes de travail	29

RÉSUMÉ

Cette recherche création s'intéresse au phénomène de *groove* du point de vue de l'interprète en danse percussive. Elle vise à répondre à la question suivante : **où se situe et comment se manifeste la bascule vers le *groove* dans le corps du danseur-percussionniste ? Quelle(s) transformation(s) cela représente-t-il pour le corps ?** Le cadre conceptuel se trouve à la croisée des théories sur le mouvement, du rythme et du couple sentiment/intuition. Le corps y est appréhendé comme corporéité.

La méthodologie employée s'inscrit dans le paradigme des recherches qualitatives et heuristiques en empruntant à la phénoménologie. L'analyse par théorisation ancrée a été choisie pour mener à bien la recherche et s'est construite autour d'entretiens d'explicitation et de carnets de pratique consignés tout au long du processus.

L'analyse met en lumière la mise en place de différents repères de l'ordre de la sensation et de la représentation mentale ; ainsi qu'un jeu d'association entre ces deux types de repères. Le moment de bascule vers le *groove* se manifesterait dans la cristallisation des repères haptiques et dans le changement de référentiel (ou dans la perte de repères) qui suit l'adaptation du corps à une situation nouvelle, notamment lors du jeu qui est une des activités évoquées en entretien.

Mots clés : corps, corporéité, *groove*, transformation, rythme, sensations, attention

INTRODUCTION

Il m'apparaît presque impossible d'introduire ce mémoire création sans d'abord introduire l'histoire de ma danse. Les deux étant si étroitement liés qu'il importe de connaître d'où je viens pour pleinement saisir l'orientation et les motivations derrière ce mémoire. Il importe ainsi de savoir que ma rencontre avec la danse s'est faite dans l'univers des ensembles folkloriques¹ et dans une culture de transmission orale. Pendant près de dix ans, j'ai eu la chance de côtoyer différentes pratiques et différentes traditions et par le fait même, différentes manières d'aborder le rythme et la musicalité du mouvement. Ma danse s'est évidemment forgée dans cet appel à rendre visible ces différentes manières, parfois subtiles, de bouger sur² la musique. Mon parcours au baccalauréat en danse de l'UQAM a su affiner mon regard en le déplaçant vers un intérêt pour la signature singulière du mouvement de chacun : ce que le danseur amène parfois malgré lui dans sa danse. Ces réflexions m'auront finalement mené à la création d'une courte pièce solo intitulée *Footage : étude percussive* à l'automne 2013. Cette création travaillait alors la gigue³ dans une proposition minimaliste où un même patron

¹ Dans les ensembles folkloriques au Québec, l'âge et l'expertise déterminent le groupe dans lequel évolue l'élève. Le cursus est composé de danses traditionnelles issues de différentes cultures du monde qui ont été chorégraphiées pour l'organisme et qui sont, à l'occasion, enseignées directement par un expert de ce style de danse.

² Dans la tradition des ensembles folkloriques au Québec, la relation avec la musique est limitée à un travail de correspondance. On danse sur la musique ; c'est-à-dire que la musique règle la danse. Les repères du danseur s'appuient fréquemment sur le(s) motif(s) mélodique(s).

³ La gigue est une pratique issue de la danse traditionnelle québécoise. Dans sa pratique, le corps du danseur se veut habituellement vertical et détendu.

rythmique était répété. Elle se développait dans un environnement sans trame sonore ou musicale et visait à guider l'attention du spectateur sur le corps du gigueur et plus spécifiquement sur la résonance du corps aux transferts de poids. Cette proposition m'a permis de découvrir l'existence d'un nouvel espace créé par la combinaison du mouvement dansé, du son produit et du rythme. Un espace que le corps produit et qui enveloppe le geste. J'identifie aujourd'hui comme un moment de *bascule*⁴ le passage vers ce nouvel espace où j'ai le sentiment que mon territoire imaginaire et sensible se diffuse hors de moi. Je me souviens encore de ce moment marquant lors de l'une de mes représentations où j'ai été saisi par l'attention des spectateurs au travail du son. J'avais le sentiment que nous étions tous dans un même espace ; dans une même qualité d'écoute. J'avais le sentiment de partager mon attention avec celle du spectateur et de lui donner accès à mon univers sensible. À la suite de cette expérience, il m'apparaissait évident qu'une prise de conscience et une compréhension des états générés par cette relation entre le corps, le son, et l'espace offriraient des possibilités de nuances interprétatives pour la danse percussive. Cette expérience a évidemment réveillé un besoin de me replonger dans ma pratique et de la décortiquer afin d'en comprendre les fondements. Je devais revenir à ce qu'est *ma* danse. À travers mes lectures, et plus spécifiquement après avoir lu le livre de Tiger C.Roholt (2014), *Groove : a phenomenology of rhythmic nuance*, la nécessité d'approfondir la dimension sensible du rythme (son effet sur la corporéité de l'interprète) m'est d'ailleurs apparue évidente. Il convenait d'établir un dialogue entre les écrits sur le *groove* et ma pratique artistique pour revisiter ce moment de *bascule*.

⁴ Ce que je nomme la bascule est, pour moi, ce moment où chaque son, à travers ses nuances, nourrit un imaginaire et me motive à bouger.

CHAPITRE I

À LA RECHERCHE DU *GROOVE*

“You see familiar step, but it is not done in the same way that you do it? What is different?” (Melins, 2015, p.14)

1.1 État de la question

Dans son ouvrage, Roholt (2014) définit le *groove* comme une manière d’incarner la musique, de comprendre l’essence d’un rythme par le corps. Dans le milieu des danses percussives à Montréal, on parle plus communément d’intégrer ou de s’approprier un rythme. Dans tous les cas, on omet toutefois de préciser la marche à suivre⁵. En fait, le terme *groove* renvoie à une pluralité d’éléments⁵ et le manque d’outils pratiques chez les danseurs rend rapidement le terme flou, voire vide de sens. Ce constat renforce

⁵ Lorsqu’on utilise la notion de *groove* dans le milieu professionnel, cela peut signifier un certain engagement corporel, certaines qualités dans le son ou encore un travail d’accents dans le rythme. Le terme reste donc flou puisque ce qui est désiré est souvent difficile à identifier et à verbaliser. On s’attarde à ce qui se dégage globalement de l’expérience. C’est donc pour souligner l’absence d’une qualité ou par un manque d’engagement chez l’interprète que l’on emploie la notion de *groove*.

malheureusement l'idée généralisée qu'intégrer, s'approprier ou encore incarner un rythme n'est finalement que le résultat d'un travail individuel et solitaire ; un processus uniquement idiosyncrasique. Ma recherche est donc motivée par l'envie de mieux comprendre les enjeux liés au *groove* — et de saisir les étapes de son émergence à travers ma corporéité — pour ultérieurement développer mes propres stratégies dans l'interprétation et la création d'œuvres en danse percussive.

J'ai fait le choix de conserver le terme de *groove* tout au long de ce mémoire. J'ai évidemment étudié les termes francophones de « musicalité » ou de « cadence ». Par contre, ceux-ci ne semblaient pas aborder l'éventail de nuances propre à une sensibilité musicale ou rythmique du corps. Le terme cadence⁶, par exemple, situe et règle le mouvement dans une métrique. Il exclut donc a priori tout l'aspect empathique et sensible qui m'intéresse dans le cadre de cette recherche. Quant au concept de musicalité, je rejoins la pensée de Michel Bernard qui l'associe à un univers sonore spécifique à la musique. Or, ce qui m'intéresse ici se situe en-deçà de cet univers sonore. Comme évoqué plus tôt, je m'intéresse davantage à ce qui le forme ; à ce qui *touche* le corps dansant. Michel Bernard propose ainsi le concept d'orchésalité, soit « la modulation spécifique proprioceptive et visible du traitement ou d'exploitation motrice de ce mécanisme⁷, autrement dit de cette temporalité corporelle et kinétique que manifeste la Danse. » (Bernard, p.167, 2001) L'orchésalité apparaît ainsi comme résultante d'un état corporel issu de ce « mécanisme » qui **motive** l'artiste dans sa danse.

⁶ Suivant la définition proposée par le CNRTL (2015) : « Mesure qui règle le mouvement de celui qui danse »

⁷ Michel Bernard (2001) parle ici du « mécanisme producteur de la temporalité, celui de la scansion de la répétition et de la différence des instants constituant notre durée. »

L'orchésalité comme disposition du corps dans l'état de *groove*. Je développerai cette notion d'orchésalité au prochain chapitre.

1.1.1 Le phénomène rythme

Avant toute chose, il faut considérer toute la complexité qui se cache derrière le rythme. Déjà, parle-t-on du rythme ou de rythme(s) ? Le rythme comme phénomène de la perception ou le(s) rythme(s) comme *forme(s)* — qui s'écrit — résultant du phénomène de rythmisation. Bien que les deux se chevauchent, c'est le rythme comme phénomène de la perception que je désire approfondir dans le cadre de cette étude. Il me faut donc bien (re)définir le terme. Le Centre National de Ressources Textuelles Linguistiques associe le concept du rythme à une « répétition périodique (d'un phénomène de nature physique, auditive ou visuelle). » Il décrit ensuite son application en musique comme « ordre et proportion des durées, longues ou brèves, dont l'organisation est rendue sensible par la périodicité des accents faibles ou forts. » (CNRTL) C'est-à-dire que « la reconnaissance de rythmes naturels serait le fruit d'une **projection** de la “**conscience des durées et des successions qui les règlent.**” » (Bourassa, 2011) Il faut également comprendre de ces définitions que les termes durées et successions ne renvoient pas directement à la notion de mesure en musique, mais à une structuration des parties d'un tout qui s'établit sur des contrastes. Sauvanet (1997) explique à ce propos que toute mesure est une structure, mais que toute structure n'est pas nécessairement une mesure. Ce qui importe dans la structure, c'est la présence de contraste, soit l'organisation d'un tout ou d'un fond. Il donne d'ailleurs l'exemple du répertoire traditionnel Qalandari du Baloutchistan où il y a prédominance de la structure sur la mesure : « En effet, ce qui importe ici n'est pas de compter 6 temps, ou 5 voire 7, mais de préserver le contraste de la distribution des longues et des brèves [...] » (Sauvanet, 1997, p.5) Ainsi, toute organisation est singulière puisqu'elle s'expérimente et se perçoit toujours depuis une situation perceptive subjective. Prenons cet exemple : supposons que vous êtes sur la

route et que vous portez attention aux rythmes issus de ce contexte. Déjà, il y a de fortes chances que votre perception soit différente de la mienne. En fait, « trois opérations sont nécessaires pour produire un rythme : la segmentation en unités, la disposition et la sériation de ces unités. » (Hébert, 2014) Ainsi pour reprendre la première opération et exposer différentes possibilités : vous pourriez vous attarder à l'organisation des voitures stationnées, alors que, pour ma part, j'observerais l'organisation des voitures qui circulent dans la voie ou encore, j'observerais l'organisation des roues de ces voitures stationnées. Meschonnic (Meschonnic in Bourrassa, 2011) emploie d'ailleurs l'expression « forme-sens », pour expliquer la notion du rythme et sa dimension signifiante. Il propose l'idée selon laquelle la forme appliquée (le rythme) et son phénomène sous-jacent sous-entendent un sens. Meschonnic explique la notion de sens à travers ce qu'il nomme la signifiante (qui précède le signifier). Le sens est donc pour Meschonnic le support de *ma* cohérence : elle offre une signifiante aux objets de ma perception. C'est également ce que relate Michel Bernard (2001) lorsque celui-ci traite de la musique comme la *voix* de l'Autre :

Cette voix plurielle de l'Autre a cette particularité d'être un signifiant qui, contrairement à ceux de la langue, ne renvoie à aucun autre, c'est-à-dire est dépourvue de tout référent. La musique, écrit Sibony, est « autoréférée » (Bernard, 2001, p.187)

Cette forme-sens rythme, organise et hiérarchise les éléments du réel par la signifiante que j'accorde à ces mêmes éléments.

Sauvanet (1997) identifie deux autres caractéristiques au rythme, soit la périodicité — qu'il distingue de la structure — et le mouvement. La périodicité correspondrait à cette succession dont parlait Bourrassa (2011) et à la sérialisation d'Hébert (2014). Sauvanet (1997) préconise cette distinction entre périodicité et structure, car pour l'auteur, la périodicité d'un rythme agit à titre de fonction. Le métronome est d'ailleurs un bon exemple d'une périodicité sans structure où la fonction est d'offrir une régularité.

Quant à la notion de mouvement, c'est à travers l'étymologie relevée par Benveniste, le *rhuthmos*, qu'il faut chercher des réponses.

1.1.2 Revenir au *rhuthmos*

En effet, il faut, pour saisir la complexité du rythme, dépasser sa représentation de structure figée et rigide : « la forme fixe, le *skhêma*. » (Sauvanet, 1997) C'est-à-dire qu'on cesse de lui attribuer l'imposition de balises structurantes inaltérables où le rythme serait responsable d'imposer un cadre qui empêche ou, du moins, limite l'émancipation du corps dans l'instant de l'action en le forçant à s'adapter à lui. C'est cette fixité de la forme que Benveniste interroge : oui, j'organise un rythme, mais se pourrait-il que cette organisation puisse bouger et se modifier en cours de route ? Puis-je appréhender le rythme comme une collection dans laquelle évoluerait un amalgame d'expériences sensibles qui ferait sens dans l'instant ; qui ferait référence au vécu du corps⁸ ? Ce serait alors le sens — et ses fluctuations — qui formerait et structurerait les objets de ma perception. D'où l'origine du *rhuthmos* comme « manière de fluer » :

L'idée première d'un *rhuthmos* grec indissolublement spatio-temporel, toujours entre forme et flux, en tant précisément que forme spatiale transformée par et dans le temps. (Sauvanet, 2011)

Cette définition s'adapte finalement à la conception d'une temporalité qui se veut plus organique dans la mesure où la forme s'adapte dans l'instant de l'expérience. Elle considère à la fois le contexte et *mon* état dans l'expérience. Ce que nomme Benveniste comme des « dispositions ou des configurations sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer » (in Snauwaert, 2012) et qui m'offrent un plus large potentiel de situations perceptives possibles.

⁸ Le vécu du corps réfère à l'ensemble des expériences vécues par le corps depuis sa *naissance*.

1.1.3 Rythmer l'objet sonore

À partir de cette notion plus organique du rythme et de sa fonction structurante, mon intérêt s'est ensuite tourné vers le concept d'objet sonore de Pierre Schaeffer (in Kane, 2007) pour comprendre, du moins en partie, comment le son structure ma danse. Finalement, selon cette perspective, c'est *du corps* et *par le corps* que s'inscrit la valeur du son. C'est-à-dire que le son prend une valeur selon l'organisation, l'intention ou la projection qu'on lui attribue, soit « [...] de considérer l'objet, sonore ou musical, comme un nœud d'énergie, un mouvement dirigé vers un but, un projet, un "devenir". » (Bayle, 2010) L'objet sonore devient alors une perspective du soi qui se projette et permet d'ouvrir « un monde de possibles », de « je peux » ou de préintention ; de désirs qui pourraient faire naître expression et émotion. Ceci s'insère ainsi très bien dans cette idée de forme-sens où le sens naît du vécu d'un corps qui devient le terreau de la perception.

1.2 Méthodologie

1.2.1 Une recherche heuristique

Il sera donc question ici d'interroger le corps pour qu'il puisse s'exprimer de lui-même, témoigner de tout ce savoir qui l'habite. Roholt (2014) aborde d'ailleurs le *groove* comme expérience esthétique et Melins (2015) l'aborde à travers l'expérience optimale (Csikszentmihalyi, 2008). Comme eux, j'ai besoin de comprendre et de décrire l'expérience du corps dans l'état de *groove*. Gosselin identifie d'ailleurs l'intensité de l'expérience comme caractéristique de l'approche heuristique : « L'approche heuristique se définit comme une méthodologie de recherche à caractère phénoménologique ayant pour objet l'intensité de l'expérience d'un phénomène telle qu'un chercheur l'a vécue » (Gosselin in Bienaise, 2015). Grâce à cette perspective, je me permets d'aborder le *groove* dans toute la complexité de sa dimension corporelle. Par contre, dans le cas présent, je me limiterai à la question suivante : **où se situe et**

comment se manifeste la bascule vers le *groove* dans le corps du danseur-percussionniste ? Quelle(s) transformation(s) cela représente-t-il pour le corps ?

Pour répondre à ces questions, je me suis appuyé sur le concept d'orchésalité de Michel Bernard. J'aborde le corps comme disposition spatio-temporelle et reconnais son effet sur le rythme. Ainsi, et pour me permettre d'observer le phénomène de *groove*, j'ai tout d'abord incorporé un rythme à partir d'une partition écrite. J'ai également invité une collaboratrice artistique à incorporer à sa manière la même partition écrite afin d'avoir accès à une autre orchésalité et accéder, a priori, à un second *groove*, différent du mien. Pour ce faire, ma collaboratrice devait me transmettre son mouvement. Ma tâche était alors de récupérer le plus d'informations possible sur son orchésalité afin d'atteindre une nouvelle manière de faire. Finalement, j'ai cherché à « basculer » entre mon *groove* et celui de ma collaboratrice afin d'en étudier la frontière et les transformations corporelles qui en découlaient. Cette exploration constitue la matière première de ma recherche.

1.2.2 Collecte des données et analyses

Pour compléter la collecte de données sur l'exploration corporelle et accéder au vécu de l'expérience du *groove*, le recours à l'entretien d'explicitation (Pierre Versmesh, 1994) fut essentiel. Au total, trois entretiens ont eu lieu. Deux d'entre eux avaient comme objectif de revenir sur mon expérience vécue ; le troisième, avec ma collaboratrice artistique, m'a permis d'avoir accès à son expérience du *groove* et par conséquent, d'apporter une « reconnaissance externe » à mon expérience. Il faut préciser que je ne désire pas, dans le cas présent, ouvrir sur la réception du phénomène de *groove*, mais plutôt confirmer certaines observations par une résurgence d'éléments du phénomène de *groove* qui auraient été également perçus ou vécus par ma collaboratrice.

Afin de garder des traces du processus et de son évolution, un carnet de pratique a également été tenu tout au long du projet. Ce dernier fut préalablement divisé en trois sections : mes réflexions, ma méthodologie et une description de mes répétitions.

1.3 Pertinence et limites de l'étude

Bien que plusieurs des ouvrages recensés traitent de l'importance du corps à travers le phénomène de *groove* (Roholt, 2014 ; Abel, 2015 ; Lamb, 2015), ceux-ci limitent bien souvent les écrits sur le corps à un seul chapitre alors que le *groove* m'apparaît avant tout comme un phénomène corporel. Cette recherche bonifiera donc la documentation existante sur le sujet en proposant une perspective corporelle singulière et approfondie. Car bien qu'il existe de nombreuses recommandations « pratiques » sur le *groove* (Greb, n.d.; Starer, 1969; Igoe, 2005 ; Filz, 2011), celles-ci consistent essentiellement à offrir des exercices sur les *timings nuances* ou à proposer des *grooves* plutôt qu'à offrir des indices sur la/les manière(s) de faire. Pourtant, s'il y a transformation du corps, il devrait forcément s'y inscrire des éléments observables par l'analyse du mouvement et donc une possibilité de raffinement corporel. Roholt (2014) identifie d'ailleurs certains verbes d'action déjà utilisés chez les musiciens pour décrire leur expérience du geste : tirer, pousser, rebondir. En danse, la théorie de l'Effort/Shape (Laban, 1950) et l'Effort phrasing (Maletic, 1982) sont des exemples d'analyse qualitative du mouvement qui permettent de décrire et d'accéder à un plus grand registre de nuances. Évidemment, l'objectif n'est pas ici de présenter et de décrire le plus grand registre de nuances possibles, mais davantage d'explicitier la relation qui se crée entre les nuances et leur(s) effet(s) pour délimiter les frontières du *groove* dans la corporéité du danseur.

CHAPITRE II

LE *GROOVE*, UNE QUESTION DE *FEELING* ?

*“How do we bring ourselves into the same realm of movement in which the movement itself is born?”
(Kaylo, 2006)*

2.1 Qu'est-ce que le *groove* ?

2.1.1 Une tentative de définition

La littérature nous fait remarquer que le phénomène de *groove* n'est pas propre à une répétition d'un même motif rythmique. Il naît plutôt des irrégularités dans le rythme (Abel, 2015) ; des variations (Roholt, 2014) ou de son mouvement (Sauvanet, 2011) qui « *disrupt its strictness, repetitiveness and uniformity.* » (Abel, 2015, p.20) Pour être plus précis, ces irrégularités offriraient un effet au rythme - tout comme une répétition soutenue peut parfois offrir un effet de transe ou d'hypnose. C'est cette relation, créée entre le rythme et son effet, que j'identifie comme le *groove*. L'effet du rythme et le rythme sont donc indissociables lorsqu'on explicite le phénomène de *groove* : « le *groove*, c'est l'effet rythmique du rythme. » (Sauvanet, 1997) D'où l'intérêt, lorsque l'on parle de *groove*, de considérer le rythme dans sa dimension sensible ou *affective*.

Sauvanet décrit d'ailleurs le mouvement - qu'il identifie comme l'une des trois qualités du rythme⁹ - sous le terme philosophique d'*affect* :

Ces trois qualités peuvent encore être rapprochées de termes plus philosophiques : la structure serait de l'ordre du concept (on peut toujours ramener un rythme quelconque à une forme en pensée), la périodicité de l'ordre du percept (on perçoit un rythme comme cycle avant de le penser comme tel), le mouvement de l'ordre de l'affect (l'émotion du rythme passe par sa « prise de corps » avant sa prise de conscience). (Sauvanet, s.d)

Spinoza (in Shouse, 2005) définit l'*affect* comme l'impact de nos émotions sur nos actions, soit notre habileté à affecter et être affecté. Massumi (in Shouse, 2005) décrit cette habileté comme une intensité prépersonnelle (avant le sentiment de soi) qui correspondrait au passage d'une expérience corporelle à une autre (au devenir du corps) et qui impliquerait une augmentation ou une diminution des possibilités de ce corps à agir.

2.1.2 Une question de *feeling* ?

D'où l'association, fortement généralisée dans le milieu professionnel, de la notion de *feeling* (intuition/sentiment) avec la notion de *groove* comme « manière » de ressentir un rythme :

*Ask a musician what groove means and the reply would probably be that it relates to the **rhythmic feel** of a piece of music, how the individual parts or layers of the music, particularly the instruments of the rhythm section,*

⁹ Se référer au chapitre 1 pour les qualités du rythme identifiées par Sauvanet, soit la structure, la périodicité et le mouvement.

*interlock and interact with each other to create a unified rhythmic effect.*¹⁰
(Abel, 2015, p. 18)

En fait, et selon Damasio (2009), le sentiment serait le prolongement de *l'affect* en stimulant l'attention et le vécu, permettant de maintenir une continuité à travers l'expérience. **Cette continuité permettrait de construire des liens entre les multiples couches et les différents moments de mon expérience.** La continuité est donc cette cohérence nécessaire à *mon* « existence » par la mise en forme d'un sens. Roholt (2014) nous rappelle à ce propos l'importance de considérer les variations du rythme par les effets qu'ils produisent dans le contexte de l'expérience :

*The nonstructural objectives—what the variations accomplish in their context—are the perceptual data that guide a musician's performance of nuances, and which confirm to her that she is satisfying her goals—not the perception of the nuances themselves.*¹¹ (Roholt, 2014, p. 38)

Damasio (2009) explique d'ailleurs la qualité du couple intuition/sentiment comme le résultat de la mise en relation de nos expériences passées. Cette « connaissance incarnée » (dans la chair) inclut les émotions qui l'ont précédée et suivie, avec les succès et les échecs de nos intuitions passées. D'où l'importance d'une définition du

¹⁰ Demandez à un musicien ce que signifie le *groove* et sa réponse sera probablement que l'expression se rapporte à la sensation rythmique d'un morceau de musique ; comment les différentes parties ou les différentes couches de la musique, en particulier les instruments de la section rythmique, s'imbriquent et interagissent les unes avec les autres pour créer un effet rythmique unifié. (traduction libre de l'auteur)

¹¹ Les objectifs non structurels - ce que les variations accomplissent dans leur contexte - sont les informations perçues qui guident l'interprétation des nuances d'un musicien et qui lui confirment que cette interprétation satisfait ses buts - et non la perception des nuances en elle-même. (traduction libre de l'auteur)

rythme qui rend compte de sa nature mouvante et fluide¹². Dans une recherche de stabilité (ou d'une forme fixe) j'exclue un pan important du phénomène de rythme. Je néglige en effet sa nature différentielle en allant *directement* à ce qui peut faire l'objet d'une connaissance stable. Cette recherche de stabilité me coupe inconsciemment de ma capacité à m'adapter au contexte. Je m'empêche ainsi de m'ouvrir à ce qui se présente à mon intuition et qui me permettrait de retrouver et/ou de conserver cette continuité mentionnée plus tôt :

Le sentiment est d'abord conscience d'une présence, d'un "il y a". La raison fournit des lois, c'est-à-dire des possibles, des relations, des essences. Le sentiment nous fait "toucher" l'existence, ce qu'il y a de non déductible dans une expérience. (Reboul, s.d.)

Le sentiment me permet ainsi d'accéder à un registre de sensations qui, contrairement à la structure d'un rythme, m'est impossible de conceptualiser. Car le sentiment ne fonctionne pas comme la raison : « Le sentiment est avant tout l'acte et le résultat du *sentir*, lequel désigne la prise de conscience immédiate, sans intermédiaire, sans distance, des choses et de nous-même. » (Reboul, s.d.) Je pourrais donc résumer en disant que le sentiment me donne accès à un potentiel d'agir issu de *ma* saisie immédiate de l'expérience interne et externe de mon mouvement.

2.1.3 Un corps en expérience

C'est d'ailleurs ce que propose Maine de Biran (Dherbey, 1985) à travers l'idée d'un corps subjectif qui s'appuie essentiellement sur l'expérience et le potentiel d'action de l'individu : un « je peux dans mon mouvement ». Maine de Biran parle du mouvement « que je ressens » comme ce qui détermine ce qu'est mon corps. Cela signifie que je

¹² Le *rhuthmos* vu au chapitre 1.

suis constamment transformé : chaque expérience à la fois me déconstruit et me construit. Chaque expérience construit un nouveau monde de possibles ainsi qu'un nouveau *milieu*¹³ pour la perception et pour l'action.

Chaque organe produit des impressions particulières selon l'état où il se trouve, et la résultante de toutes ces *affections* forme ce que Biran nomme le sentiment de l'existence. Ce sentiment de l'existence ne se perçoit point en tant que tel, de façon directe ; il joue le rôle d'une atmosphère, d'un milieu de réfraction qui imprègne la vie psychologique [...] » (ibid, p.195)

Je ne *suis* — comme présence — que dans l'immédiateté de l'instant. Ceci ne signifie pas pour autant que je ne peux pas me projeter dans un futur (ou avoir un vécu). En fait, c'est tout le contraire puisque c'est cette *disposition* dans le temps et l'espace, ce prémouvement (Godard, 1995), qui me permet de me projeter dans l'action ou d'entrer en relation. Tout l'intérêt apparaît cependant dans cette capacité à construire un sens à cette « existence ». C'est-à-dire qu'à travers ce sentiment d'existence, j'organise par mon vécu, une situation perceptive : *je* me « *situe* » dans le temps et l'espace. Conséquemment, le corps du *groove* doit être pensé comme un corps *en* expérience. Il est en transformation vers un devenir ; c'est un corps résonnant, dialogique, car il *est* sa relation spatio-temporelle avec le son. Il n'existe que dans l'instant et c'est ce désir nostalgique de préserver ce corps originaire¹⁴ de l'expérience — qui a fait naître un sens — qui me permet de *me* maintenir à travers le temps et de, paradoxalement, créer une continuité. Le corps ne *subit* donc pas passivement les caractéristiques du rythme ou du son passé, mais s'engage dans une relation dynamique en devenant son écho. **II**

¹³ Le terme milieu est ici employé pour symboliser l'écologie qui fonde le sujet qui perçoit et qui agit. C'est-à-dire l'ensemble des relations créées entre les informations sensibles qui bombardent ma perception et leur signifiante.

¹⁴ Référence au corps originaire de Maine de Biran.

n'est donc pas dans une représentation mimétique de la matière son, mais devient sa résonance : « Gibson, en 1966, a proposé que la perception soit comprise comme une sorte de résonance entre des attentes du système nerveux et des invariants que ce dernier extrait de l'environnement extérieur. » (Gibson in Berthoz, 2009, p.79) Ainsi, à tout moment, l'organisme est accordé pour résonner dans une configuration sensorielle cohérente pour lui dans sa relation avec l'environnement. (Berthoz, 2009)

2.2 La perception dans le *groove*

2.2.1 La forme-sens de Meschonnic

C'est donc une transformation qualitative dans le temps — vers un devenir — qui multiplie chez moi les dimensions perceptives d'une même situation rythmique. Henri Meschonnic (in Michon, 2010) nomme cette caractéristique singulière du phénomène la dimension signifiante du rythme : unique et multiple à la fois comme productrice de signifiante. Cette dimension signifiante, Roholt semble l'identifier comme perception « engagée » (2014, p.134) alors qu'Abel (2015) parle de *deep metricality* et *multi-levelled meter* pour décrire ce phénomène par lequel le rythme peut être perçu en plusieurs cycles distincts qui m'offrent toujours un lieu d'où j'organise mon monde. Ainsi, comme le mentionne Roholt, “*the same element (say, a ride cymbal) can be perceived as in the background, or as in the main feature in your experience.*” (Roholt, 2014, p.134) Il y a donc une hiérarchisation des sons qui s'effectue et « rythme » d'une nouvelle manière la même scène. Cependant, ouvrir cette structure, que l'on pourrait alors qualifier de rhizomatique, nécessite de l'individu qu'il soit apte à forger ses propres repères pour donner sens à son expérience singulière. Meschonnic, à travers son concept de forme-sens, rejoint cette idée de repères qui teintent ma perception des éléments. En formant des cycles, cette perception fait partie intégrante — ou structurante — de mon mouvement.

2.2.2 L'expérience optimale

C'est d'ailleurs cette particularité d'intégrer et d'organiser *mon* monde à travers la forme-sens qui me permet de juxtaposer la notion d'expérience optimale à celle de *groove*. Soit une expérience où *ma* "concentration is so intense that there is no attention left over to think about anything irrelevant, or to worry about problems. Self-consciousness disappears, and the sense of time becomes distorted." (Csikszentmihalyi, 2008, p.71) En fait, Csikszentmihalyi explique que dans l'expérience optimale, ma concentration est orientée de telle façon qu'elle transforme et concentre mon attention sur l'activité. Bien que la description de l'expérience optimale ne permette pas de répondre à la question : qu'est-ce que le *groove*? Elle la précise toutefois en la dirigeant vers l'activité du sujet (et sa limite). Il faut préciser ici que la concentration telle que la définit Csikszentmihalyi fait référence à une concentration sur l'activité générant un état de « *flow* ». (ibid., p.73) Un état de « *flow* » où tout semble aller de soi et qui a pour fonction première de rendre l'expérience « enjoyable » et en contrôle. (Csikszentmihalyi, 2008)

*It provided a sense of discovery, a creative feeling of transporting the person into a new reality. It pushed the person to a higher level of performance, and to previously undreamed-of states consciousness. In short, it transformed the self by making it more complex.*¹⁵ (ibid., p.74)

Ainsi, et comme évoqué plus haut, une des particularités et surtout, une des composantes essentielles de l'expérience optimale est que cette dernière doit se construire autour d'un sens. Ce sens en soi est secondaire dans la mesure où ce qui importe est de simplement pouvoir construire du sens. Le sens est, en d'autres mots,

¹⁵ [L'état de *flow*] prodigue un sentiment de découverte et de créativité qui transporte la personne dans une autre réalité jusqu'à un haut niveau de performance et un état de conscience plus aiguisé. Il transforme le *moi* pour le rendre plus complexe. (traduction libre de l'auteur)

éprouvé : il est la perception par le sujet des affects. Cela nous ramène à la forme-sens (la dimension signifiante du rythme) que propose Meschonnic et qui agit non seulement comme principe organisateur de l'expérience — c'est-à-dire qu'il oriente et structure ma tâche —, mais aussi comme générateur de règles, de buts et de défis possibles — et multiples — qui permettent le « *flow* »¹⁶ et l'expérience optimale à travers la notion de sentiments vu plus tôt.

*It is this dynamic feature that explains why flow activities lead to growth and discovery. One cannot enjoy doing the same thing at the same level for long. We grow either bored or frustrated; and then the desire to enjoy ourselves again pushes us to stretch our skills, or to discover new opportunities for using them.*¹⁷ (ibid., p.75)

J'ai donc accès à deux conditions exigées pour l'atteinte de l'expérience optimale par l'entremise de la dimension signifiante du rythme. La dernière condition étant que mon activité doit me permettre d'accéder à une rétroaction claire et immédiate, me permettant de m'adapter aux fluctuations de la situation afin de maintenir l'état de « *flow* ».

Ainsi, et pour mieux répondre à ma question de recherche, il convient d'y ajouter ces nouvelles questions: Qu'est-ce qui m'informe? Qu'est-ce qui bouscule *mes* repères ;

¹⁶ Voir diagramme annexe I

¹⁷ C'est cette dynamique qui explique pourquoi l'état de *flow* amène à augmenter sans cesse le niveau de difficulté en plus de pousser l'exploration. La personne ne peut pas apprécier faire la même chose à un même niveau de difficulté indéfiniment. Nous devenons soit frustrés, soit ennuyés ; faisant émerger le désir de pousser encore plus loin nos limites et découvrir de nouvelles possibilités à partir de nos compétences. (traduction libre de l'auteur)

change *mon* organisation dans et de l'espace? Qu'est-ce qui peut provoquer la « bascule »? Bref, comment élargit-on et décroïssonne-t-on les limites du *groove*?

2.2.3 Variabilités perceptives

L'histoire de ma perception va faire que petit à petit je ne peux plus réinventer les objets du monde, ma projection va les associer toujours de la même manière. C'est-à-dire que, je vois toujours la même chose, toujours à travers le filtre de mon histoire. [...] Quelque chose qui porterait sur le fait que mon regard n'est plus capable de rejouer une subjectivité dans sa relation au monde. (Godard in Rolnik, 2005)

Hubert Godard évoque ici l'intérêt de passer par un « regard aveugle »; de redonner à l'individu l'opportunité de voir le monde sans a priori perceptifs et de « remettre en route l'imaginaire. » (ibid.) Pour ce faire, Godard propose de bouger les filtres par l'intersensorialité ; par cette correspondance qui existe entre les sens. Ainsi par l'intersensorialité, il m'est possible de changer une variable dans l'ensemble de tous les sens¹⁸ pour qu'il y ait remise en question de mes perceptions et un retour à ce regard aveugle dont parle Godard.

Parmi les stratégies utilisées à cette fin en danse percussive, on retrouve notamment : « couper le son » par l'utilisation de *bruit blanc*¹⁹, changer de lieu, porter des vêtements serrés qui claquent, changer le timbre du son, varier les sons, etc. L'intersensorialité,

¹⁸ Il y a toujours correspondances entre les sens. Je ne suis jamais dépendant d'un seul de mes sens.

¹⁹ « Bruit dont la densité spectrale de puissance est constante quelle que soit sa fréquence. Le son produit lors de l'effet de "neige" sur un téléviseur non réglé est un bon exemple de bruit blanc. » (« Bruit blanc », s.d.)

en changeant mon rapport à l'objet perçu, apparaît ainsi comme une stratégie pour élargir les frontières du *groove* en me permettant d'ouvrir ma perception du rythme, en lui redonnant sa qualité fluide et mouvante. Roholt (2014), sans nommer directement cette stratégie, explique l'évolution d'un *groove* par cette incessante remise en question des qualités d'un rythme par la variabilité du contexte. En fait, Roholt (2014), comme Godard, souligne l'importance de valoriser l'ambiguïté de notre perception afin d'en maintenir la qualité exploratoire.

2.3 Vers une analyse de la corporéité du *groove*

2.3.1 Une corporéité de temporalisation

Dans un espace organisé et construit autour du son, la relation se joue sur deux plans interdépendants: je forme le son comme le son me forme. Ainsi, il est possible d'étudier, comme le propose Michel Bernard, le corps dans sa relation avec l'objet sonore à travers cette modalité du sensible qu'il nomme l'orchésalité. Le corps est alors considéré comme le milieu dans lequel évolue le *groove*. Roholt traite d'une façon similaire le rapport entre le corps et le *groove*, lorsqu'il explicite les écrits de Vijay Iyer : "*the act of listening to rhythmic music involves the same mental processes that generate bodily motion [...] In the sensorimotor perspective, a perceived rhythm is literally an imagined movement.*" (Roholt, 2014, p.89) Ce qui diffère ici c'est la modalité²⁰ dans laquelle est engagé le corps. D'où la nécessité, comme le fait remarquer Michel Bernard (2001), de penser le corps non pas comme objet d'une expérience universelle, mais comme un mode singulier d'énonciation qui

²⁰ Ma manière d'énoncer : comment je m'engage dans le réel.

...engage a priori et radicalement le mode existentiel de son énonciateur : le choisir comme énoncé, c'est consentir implicitement à une manière de percevoir, d'exprimer, d'agir, de penser et, bien entendu, de parler qui balise en quelque sorte et caractérise l'environnement d'une culture et le champ des possibilités offertes aux individus qui s'en réclament. (ibid., p.18)

Comme l'écrit Bernard, chaque modalité engage le sujet à percevoir et à exprimer son énoncé d'une manière complètement différente selon la modalité d'exécution, mais également par les qualités de son mode d'énonciation (ma manière d'écrire par exemple). D'où l'intérêt d'aborder le phénomène corporel de *bascule* vers le *groove* à partir du concept de corporéité — et dans notre cas précis celui d'orchésalité — proposé par Michel Bernard :

[c'est-à-dire que même si] le rythme constitutif de la musicalité s'enracine dans le processus temporel du sentir, il se diversifie, d'une part, sur l'ensemble du champ visible et audible de la corporéité, d'autre part, selon les modalités du traitement qualitatif et quantitatif de la matière sensorielle par le jeu différenciateur des opérateurs énergétiques et spatio-temporels, et, enfin, par l'emploi sélectif des mécanismes bipolaires, musculaires et articulaires de la corporéité. (Bernard, 2001, p.178)

Bernard souligne ici la diversification du sentir rendu possible par la qualité réversible et hétérogène des sensations qui sont à la fois passives et actives dans mon expérience. Merleau-Ponty (1999) appelle d'ailleurs « la chair » ce jeu de correspondances « chiasmiques » qui me permet d'être à la fois touchant (sensations actives) et touché (sensations passives). On pourrait aller jusqu'à dire que la dimension affective du rythme serait visible dans la corporéité complexe de celui qui fait rythme. Cette complexité révélée par l'acte d'énonciation s'apparente à un processus de projection ou de simulation d'un monde et prétendu - ou comme extension du - réel. (Bernard, 2001, p.98) C'est-à-dire que le corps se forme et se transforme dans le visible par les interactions vécues (ou anticipées) dans ce monde virtuel.

Toutes nos sensations ne se contentent pas de s'entre-répondre ou de résonner les unes sur les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l'instar de l'acte d'énonciation linguistique. (ibid., p.99)

On comprend un peu mieux le témoignage du trompettiste de jazz Doc Cheatham, cité par Roholt, lorsque ce dernier mentionne : « *[Playing]'s like dancing; it's the movement of the body that inspires you to play. You have to pat your foot; you get a different feeling altogether than when you play not patting your foot.* » (Roholt, 2014, p.90) Dans ce témoignage, le musicien, par la prise d'informations sensibles que lui offre le mouvement de son pied, se permet de nourrir cette texture corporelle fictive qu'identifie Bernard et qui construit l'acte du sentir. Et comme nous avons adhéré à l'idée que le sentiment était d'abord et avant tout le résultat et l'acte du sentir, nous pouvons supposer que par ce mouvement du pied, de nouvelles perspectives et une nouvelle qualité de présence s'offrent à son écoute.

L'expérience sensorielle ne dispose que d'une marge étroite : ou bien le son et la couleur, par leur arrangement propre, dessinent un objet, le cendrier, le violon [ou une partie du corps] et cet objet parle d'emblée à tous mes sens ; ou bien, à l'autre extrémité de l'expérience, le son et la couleur sont reçus dans mon corps, et il devient difficile de limiter mon expérience à un seul registre sensoriel : elle déborde spontanément vers tous les autres. (Merleau-Ponty in Meric, 2012, p.176)

2.3.2 L'orchésalité de Michel Bernard

Ainsi, c'est à travers son mécanisme de temporalisation, commun à la danse et à la musique, qu'il importe de comprendre ici la corporéité. Plus précisément, c'est l'orchésalité, comme tonalité spécifique de la corporéité dansante, que je veux aborder dans cette recherche. À l'instar de la musicalité, l'orchésalité permet une autre modalité sensible de temporalisation. (Bernard, 2001) « Bien qu'elles se conjuguent ensemble et cohabitent, la musique et la danse revendiquent une effectuation séparée, un accomplissement distinct et spécifique au sein d'un même instant. » (ibid., p.159)

L'orchésalité permet ainsi d'accéder à un spectre sensoriel que la musicalité ne met pas au premier plan. « Ainsi, par exemple, peut-on dire que l'acte de danser n'est que la manière choisie par notre corporéité de rendre visible, kinesthésique et spatiale la structure temporelle rythmique travaillée par le musicien sur le matériau sonore. » (Bernard, 2001) Ainsi, Bernard théorise et identifie deux possibilités pour le corps de se « faire musical » et de composer avec cette orchésalité, soit à travers une musicalité intrinsèque ou à travers une musicalité extrinsèque ou relationnelle. Comme Bernard le précise, l'intérêt pour le danseur est de combiner ou « tisser » entre elles ces deux manières d'aborder l'orchésalité. Cet intérêt est d'autant plus grand dans le cas de la danse percussive puisque celle-ci cherche d'abord à produire des sons par un jeu de modulation énergétique interne. Ce jeu induit inévitablement un écho dans l'espace comme conséquence affective de son propre mouvement qui à son tour, modulera la musicalité intrinsèque du danseur.

2.3.3 Musicalité intrinsèque

À travers l'orchésalité, Michel Bernard identifie ainsi trois catégories de facteurs de diversification de notre musicalité intrinsèque. La première regroupe les facteurs qui « situent et identifient les éléments, vecteurs ou régions corporels mis en œuvre. » (Bernard, 2001, p.178) On compte donc, le facteur *topologique* qui désigne les aires corporelles mobilisées : le haut ou le bas, l'avant ou l'arrière, la gauche ou la droite ; le facteur *postural* qui précise le mode de gestion de l'axe gravitaire : debout, assis, couché, agenouillé ; les *attitudes* qui modulent d'une manière plastique, kinesthésique et visible, le choix postural : penché ou incliné ; les *gestes* qui correspondent aux modalités d'exploitation des segments supérieurs et inférieurs ; les *déplacements* qui pointent les changements de lieu ou les actes locomoteurs ; les mimiques ou l'*expressivité faciale* qui s'exprime comme jeu physiognomonique du regard et des muscles peauciers ; et finalement, l'*expressivité vocale* effective comme modalité concrète d'exploitation de la dynamique vocale.

La seconde catégorie de facteurs regroupe des moteurs de modulation graduelle. Nous devons donc considérer ces facteurs en termes de degré. En studio, je préfère néanmoins appréhender en partie cette catégorie à travers les phrasés dynamiques²¹ proposés par Vera Maletic. Ceux-ci reprennent sous forme de gestalt et temporalisent des éléments de la catégorie de l'*Effort*²² dans l'analyse du mouvement de Rudolf V. Laban (LMA). Cependant, il m'apparaît tout de même important de présenter ici les éléments fondateurs des dynamiques du mouvement tels que les entrevoit Michel Bernard, soit : le degré d'intensité ; de vitesse ; de fréquence (responsable notamment de la dimension périodique du retour à la pulsation) ; de continuité ; d'amplitude ; de direction ; et de durée. Encore une fois, il s'agit de degrés qui me permettent de raffiner et de nuancer mon orchésalité à un degré plus fin que le permet les phrasés dynamiques.

Finalement la troisième catégorie de facteurs apparaît dans la mise en corps des deux autres catégories. On peut supposer que les facteurs de cette catégorie sont le résultat et la conséquence d'une manière de s'engager dans l'espace. Alors que les facteurs précédents se présentent davantage dans le travail de raffinement du sentir, ceux-ci appartiennent davantage au sentiment et à l'intuition. Ils sont les premières variations apparentes chez l'interprète. Ces facteurs se présentent tous comme des couples dynamiques et polarisés. Par conséquent, ils me permettront d'identifier des moments de *groove*, voire de *bascule* par l'observation d'une inversion du facteur. Je retiens, dans le cadre de ce projet, les couples suivants pour leur rapport plus étroit avec la production sonore : Le couple appui/élan qui structure le déploiement d'une action selon le modèle musical de l'anacrouse, de la crouse et de la métacrouse. Bernard

²¹ Ex : Phrasé continu; rebond; impulsif; impactif; staccato; ondulatoire; vibratoire; swing; intensité croissante et décroissante.

²² Voir le diagramme de l'Effort en LMA à l'annexe II.

rappelle d'ailleurs que l'anacrouse peut être autant physique qu'intellectuelle ou émotive. Le couple inspiration/expiration qui lie le geste au souffle. Le couple contraction/détente. Le couple expansion/concentration. Le couple accélération/ralentissement. Comme le mentionne Bernard, c'est finalement par l'assemblage complexe et sans cesse changeant des interrelations entre ces trois catégories que se produit une diversification en même temps qu'une structuration du devenir corporel. (ibid., p.181) Par contre, il faut également considérer les transformations du corps dans leur processus de musicalité extrinsèque (ou relationnelle).

2.3.4 Musicalité extrinsèque ou relationnelle

Michel Bernard identifie ainsi trois situations possibles de musicalité extrinsèque : l'intercorporéité, la gestion topologique et spatiale et finalement le rapport aux objets. Par contre, il importe de considérer ces notions à travers l'impact qu'elles ont sur notre ressenti et sur notre musicalité intrinsèque - comment elles la transforment, lui apportent de nouvelles opportunités. La nature de cette étude exclue d'emblée l'intercorporéité. J'invite toutefois le lecteur curieux à se référer à l'ouvrage de Michel Bernard afin d'approfondir les rapports qui s'invitent dans une relation avec d'autres corps dans l'espace.

- La gestion topologique et spatiale

Bernard, à travers cette catégorie de musicalité relationnelle, nous rappelle que notre incorporéité entretient un rapport variable avec l'espace. En effet, chaque partie du corps peut entretenir un rapport distinct avec l'espace. Au-delà de ce qu'il décrit comme l'apparence visible du déplacement, précisons que je m'attarde ici à ce qui modalise l'exécution formelle du déplacement dans l'espace, soit la relation avec l'espace sans lien direct avec l'objet perçu : la direction du déplacement, l'étendue de la trajectoire, la continuité ou discontinuité du déplacement et finalement l'accentuation énergétique.

- Le rapport aux objets

Le rapport aux objets est une modalité d'exploitation qui « permet de décliner toutes les possibilités d'induction motrice de la présence de l'objet vu, touché et, bien évidemment, parfois entendu. » (ibid., p.184) C'est-à-dire qu'à travers chaque perception, plusieurs couches ou dimensions sont possibles comme produits hybrides du résultat du sentir. Bernard nous rappelle en effet que tout objet de notre perception est un phénomène à la fois sensoriel et signifiant. (ibid., p.184) C'est-à-dire qu'en tant que donnée sensorielle, l'objet apparaît « simultanément : comme matériau, forme, couleur, surface et volume. » (ibid., p.184) Et offre une dimension signifiante « par sa dénotation et ses connotations : dénotation fonctionnelle, c'est-à-dire d'usage culturel quotidien, instrument technique primordial ou gadget décoratif, ludique, etc. ; connotations symboliques, c'est-à-dire significations associées par l'imaginaire social et par l'imaginaire radical de chacun. » (ibid., p.184) En d'autres mots, le rapport aux objets m'intéresse ici comme catalyseur d'une prise de conscience des significances que porte chaque son pour moi. C'est-à-dire qu'en considérant le son comme objet sonore, je conçois que ce dernier fait partie intégrante de mon mouvement et ses qualités s'inscrivent indirectement dans l'intention du geste qui le produit. Ainsi, pour revenir à la théorie de Michel Bernard, cette variété de dimensions que porte l'objet offre une riche palette sensori-motrice modulable à travers quatre facteurs : La cible de l'acte : quelle(s) partie(s) du corps appréhende(nt) l'objet ; L'objet comme médiateur ou objet transitionnel : l'objet est alors envisagé « comme simple opérateur et inducteur d'une sérialité ou d'un enchaînement moteur diversifié dans l'espace et le temps. » (ibid., p.184) ; Modalités qualitatives d'appréhension sensorielle (soit les variations de la tonicité musculaire) ; Résistance résultant du poids et de la dimension de l'objet [que j'identifie comme le résultat d'un imaginaire].

CHAPITRE III

UNE MÉTHODOLOGIE DU SENTIR

3.1 Épistémologie phénoménologique

Afin de répondre à mes objectifs de recherche — soit de situer les limites du *groove* et de jouer à élargir ses frontières par un travail sur le corps —, cette étude s'est inspirée de l'approche phénoménologique et heuristique qui nécessite « une exploration souterraine de la pensée, de l'émotion, de l'état d'âme, de l'attitude, du comportement cognitif, du geste inconscient. » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p.45) Cette étude répond en effet à un « comment » : comment s'articule mon expérience du *groove* et quels sont les moyens qui me permettent d'approfondir ma compréhension de cette expérience sans perdre de vue sa nature éphémère et incarnée. Ainsi, à travers une création solo, j'ai cherché à faire émerger des moments de *bascule* vers et à travers l'état de *groove* afin de rendre visible les transformations du corps au passage de ses frontières. L'expérience corporelle du phénomène de *groove* est donc au cœur de l'analyse comme *conscience du corps* telle que la définit Barbara Formis :

La *conscience du corps* n'est pas tant le résultat d'une conscience qui produirait une auto-reflexion sur son corps, mais plutôt le surgissement d'une conscience complètement incarnée, dérivée quant à elle d'un corps pensant, d'un corps qui produirait de la conscience par ses propres moyens : le mouvement, l'exercice, la posture, le comportement, bref, l'expérience. (Formis, 2009)

Cette recherche création vise donc à recueillir ce qui a imprégné *mon* corps ; à « interroger » cette conscience du corps. La réflexion phénoménologique est donc liée ici à une méthodologie par laquelle j'étudie de manière consciente la dimension pré-réfléchie de *mon* expérience. Je ne cherche donc pas à transformer ce qui appartient au pré-réfléchi pour le placer dans le domaine du réfléchi. (Ravn, 2010, p.28) Cette étude se situe en effet dans les recherches qualitatives où sont valorisés les phénomènes éphémères de l'ordre du senti, de l'intime et du perçu (Poupart, Deslauriers, et al., 1997).

Tout au long du processus, il a ainsi été essentiel de constamment me rappeler que la méthodologie est d'abord une stratégie de recherche qui peut — et doit — s'adapter à ce qui advient à travers toutes les étapes de la recherche. Cette approche méthodologique vous est présentée ici en trois étapes distinctes : la recherche création, la collecte de données et l'analyse. Évidemment, cette distinction doit être considérée dans le contexte nécessairement linéaire de la rédaction du mémoire puisque la réalité de la recherche création se présente davantage comme de multiples allers-retours tout au long du processus.

3.2 Les étapes de la recherche création

La recherche s'est déroulée en plusieurs étapes. Tout d'abord, une partition écrite a été commandée à un compositeur afin d'offrir un rythme commun ; sorte de terrain neutre pour ma collaboratrice et moi-même. L'exigence d'une partition pour s'appropriier un motif rythmique m'apparaissait nécessaire afin d'éviter toute influence kinesthésique ou partage de coordinations motrices entre moi et ma collaboratrice artistique. Le travail de création qui s'est ensuivi peut être divisé en quatre étapes : la phase d'appropriation; de transmission; de variabilité et discernement; et la présentation devant public. À ces étapes s'ajoute finalement le travail de recueil de données.

<i>Période</i>	<i>Appropriation</i>	<i>Transmission</i>	<i>Variabilité et discernement</i>	<i>Présentation devant public</i>
Novembre 2016 à février 2017	X			
Février 2017 à mars 2017		X		
Mars 2017 au 7 avril 2017			X	
8 et 9 avril 2017				X

Tableau 3.1 : périodes de travail

Le travail en studio s'est ainsi divisé en trois étapes dont deux se sont déroulées avec l'aide d'une collaboratrice artistique. La première étape (l'appropriation) consistait pour ma collaboratrice et moi à s'approprier individuellement une partition écrite en percussion corporelle afin d'aboutir à deux séquences personnelles. La deuxième étape (la transmission) consistait pour moi à apprendre et incorporer la séquence de ma collaboratrice. Nous verrons plus loin qu'à cette étape s'est ajoutée la création d'une troisième variation commune. Finalement, l'étape de variabilité et de discernement se voulait une période d'exploration et d'improvisation où je jouais à alterner les trois séquences créées par ma collaboratrice et moi pour en reconnaître les spécificités. J'ai d'ailleurs profité de cette période d'exploration pour stimuler et varier mes expériences perceptuelles à travers des stratégies d'intersensorialités.

J'ai fait appel à une collaboratrice artistique, interprète en danse percussive, dans le but d'offrir, pour un même rythme, un second *groove* s'appuyant sur une orchésalité différente de la mienne. J'ai choisi cette dernière pour ses qualités à la fois de danseuse et de percussionniste. Sa sensibilité est reconnue dans le milieu du *Body Music* et elle intègre depuis longtemps la notion de corps et d'espace dans ses performances en danse percussive. Elle provient également d'un milieu distinct du mien ce qui, je présume, me permettra d'élargir ou à tout le moins, troubler mes repères. Par une interprétation différente d'un même motif rythmique, j'avais pour but de m'offrir de nouvelles possibilités de *groove* avec lesquelles je pouvais jouer et « basculer » lors de ma présentation solo. Je désirais, par cette collaboration, m'offrir un nouveau regard sur le rythme en remettant en question l'ensemble de tous mes sens. En effet, l'intersensorialité a occupé une grande part du processus afin d'élargir la subjectivité de ma perception et ainsi m'offrir différentes perspectives d'incorporation d'un même rythme. Par cet affinement de l'attention, j'espérais diversifier mon potentiel de *bascule* vers différents *grooves*.

3.2.1 Appropriation

La première étape consistait, pour moi et ma collaboratrice, à nous approprier la partition commandée afin de faire émerger un état de *groove*. Pour répondre aux besoins de l'étude, cette étape s'est déroulée individuellement et dans des studios distincts. Il fallait, comme mentionné plus tôt, trouver notre orchésalité propre avant d'aborder celle de l'autre. Je ne cherchais pas un mélange, mais bien deux façons distinctes d'aborder un même rythme. À travers le processus, la partition s'est finalement réduite à un motif de quatre temps. En fait, le motif rythmique proposé dans la partition s'est finalement avéré suffisant pour développer la suite de la création.

3.2.2 Transmission

La période de transmission consistait à incorporer le *groove* de ma collaboratrice artistique. Ainsi, après m'être approprié le motif de la partition, je devais apprendre son interprétation du motif. À l'étape de transmission, elle devait agir à titre de « baromètre sensible » dans le *transfert* et à travers mon appropriation de son orchésalité. Elle devait ainsi faire confiance à ses capacités sensibles et à son expertise pour percevoir ce qui lui semblait juste au niveau de mon interprétation de son propre *groove*. En cours de processus, nous avons produit conjointement une troisième variation en retravaillant ma variation du rythme à un tempo beaucoup plus lent. Le besoin de créer une nouvelle variation a émergé de mes explorations en solo et a suscité le désir de « soutenir » un temps étiré, plus lent, qui favoriserait une plus grande amplitude dans mes mouvements. J'y reviendrai au prochain chapitre. Finalement, trois séquences de quatre temps, et qui supportent trois *grooves* différents, auront été produites à la fin de cette étape : mon *groove*, celui de ma collaboratrice et une version renouvelée de mon *groove* original.

3.2.3 Variabilité et discernement

Pour la troisième étape de la recherche, il me fallait discerner les différences sensibles entre ces trois *grooves*. Pour ce faire, une première partie du travail consistait à revenir sur chacun des *grooves* pour observer si de nouvelles sensations ou un sentiment particulier émergeaient à la suite des expériences vécues avec les deux autres *grooves*. Mettre en parallèle ces différentes perspectives pour un même rythme me permettait, a priori, d'aborder leur essence pour mieux les intégrer. Par la suite, il m'intéressait de voyager entre ces différents *grooves* afin d'étudier le phénomène de « bascule ». En résumé, cette dernière étape consistait à m'offrir des espaces d'improvisation pour jouer **entre** ces trois *grooves* et générer des données pour l'analyse. C'est également sur cet exercice d'improvisation que s'organisa la création.

3.3 Outils de recueil des données

Dans le but de répondre à ma question de recherche, j'ai eu recours à plusieurs outils de collecte de données afin d'interroger la conscience du corps et revenir sur mon expérience vécue. Le croisement de données recueillies par les carnets de pratique, la captation vidéo et les entretiens d'explicitation a servi à l'élaboration des résultats.

3.3.1 Carnet de pratique

Un carnet de pratique fut d'abord tenu pour consigner une description de mes activités en répétition. Par commodité, celui-ci fut préalablement divisé en trois sections, soit les notes de terrain descriptives, les notes théoriques/réflexives et les notes méthodologiques. Les échanges et les réflexions théoriques émergeant de ma pratique étaient ainsi inscrits dans mes notes théoriques/réflexives. Ce choix a d'ailleurs eu pour conséquence d'encourager l'archivage de mes réflexions et de mes activités hors du studio. Conséquence fort heureuse puisque j'ai pu constater à travers mes notes méthodologiques que ma pratique se poursuivait ou s'invitait très souvent hors du studio. Mes commentaires méthodologiques m'auront également permis de noter les changements d'orientation au niveau de l'organisation globale de la recherche. Il faut en effet faire la distinction « entre la rigueur intellectuelle, telle qu'elle s'exerce en recherche, et la rigidité intellectuelle qui correspond à l'incapacité de changer de point de vue. » (Bruneau, dans Gosselin et Coguiec, 2006, p.54) Des changements méthodologiques importants ont ainsi été apportés dans le rapport à la partition et sur le motif rythmique à intégrer à travers le processus. Consigner ces informations m'a donc permis de prendre une distance par rapport aux difficultés encourues, de prendre des décisions éclairées pour la suite des choses et d'ainsi mieux appréhender ma question de recherche.

3.3.2 Captations vidéo

Le travail en solo encourageait d'office le recours à la captation vidéo comme outil de création et d'archivage. Son utilisation m'aura également permis d'étudier les stratégies corporelles et les qualités dynamiques qui émergeaient de la pratique. De plus, le visionnement des archives vidéo donne une autre dimension à ce qui est d'abord perçu comme des échecs en faisant émerger de nouvelles questions en plus de fournir un outil non négligeable pour y répondre : pourquoi ça n'a pas fonctionné ? Qu'est-ce qui est absent à ce moment précis ? Bref, la vidéo est rapidement devenue un outil inestimable pour faire dialoguer la théorie et la pratique à travers le processus de création et d'analyse. Elle m'aura permis une certaine distance vis-à-vis de l'expérience en combinant des points de vue à la première et à la troisième personne. Évidemment, la captation vidéo fut un excellent complément à mes carnets de pratique me permettant d'observer les transformations corporelles visibles et d'analyser le mouvement.

3.3.3 L'entretien d'explicitation

Finalement, j'ai choisi la technique d'entretien d'explicitation (Vermersch, 1994) pour me donner accès à un niveau d'expérience vécue pré-réfléchi. Ce type d'entretien a ceci de particulier qu'il recueille et s'intéresse aux informations de type procédural, dans le but de **reconstituer la structure de l'action**. (Martinez, n.d.) Outre l'écoute active, les techniques d'accompagnement les plus courantes pour ce type d'entretien sont les questions ouvertes, la reformulation et la reformulation de synthèse afin de soutenir l'exploration du ressouvenir par le sujet. Ma collaboratrice et moi avons ainsi tous deux participé à au moins un entretien individuel d'environ une heure. Ma collaboratrice a participé à un unique entretien dirigé par Caroline Charbonneau qui était alors candidate à la maîtrise en danse de l'UQAM lors de l'entretien. Caroline Raymond, professeure au département de danse de l'UQAM, a, de son côté, dirigé mon entretien. Il était alors question de revenir sur notre expérience afin d'identifier les éléments nous ayant menés à l'état de *groove*. En fin de parcours, il a également été

nécessaire pour moi de faire un second entretien d'explicitation (toujours dirigé par Caroline Raymond) afin d'approfondir certains éléments relevés dans mon analyse. Les données recueillies auront finalement été croisées avec les données issues de mon carnet de pratique.

3.4 Méthode d'analyse des données

L'analyse de ces descriptions et de ces entretiens m'auront ainsi permis d'accéder à la subjectivité de mon discours et de préserver son évolution à travers le processus. Car, comme l'écrit Laplantine, décrire consiste à élaborer une composition de la réalité vécue :

[Les carnets de terrain] ne sont jamais de purs « témoignages », des comptes rendus à l'état brut recueillis à partir d'un observateur imperturbable et anonyme qui aurait réussi à se débarrasser de son affectivité. **Ils sont au contraire révélateurs d'un choix, de la sélection somme toute limitée de phénomènes appréhendés à partir d'un certain point de vue**, mais aussi du hasard des rencontres effectuées sur le terrain, dont le corollaire est l'élimination par méconnaissance d'autres rencontres et par conséquent d'autres perspectives possibles. (Laplantine, 2010, p.36)

Pour ce faire, je me suis inspiré de l'analyse par théorisation ancrée (Paillé, 1994). Cette dernière s'exprime à travers un cheminement itératif. C'est-à-dire qu'elle se concrétise à travers un processus d'approximations successives jusqu'à une validité et une fiabilité désirée. Elle fait donc à la fois office de résultat et de processus.

L'intérêt de la théorisation ancrée est qu'elle permet de mettre de l'avant le caractère particulier et singulier d'un phénomène, d'en présenter « une compréhension nouvelle », « d'insérer des événements dans des contextes explicatifs », ainsi que de « lier dans un schéma englobant les acteurs, interactions et processus à l'œuvre dans une situation. » (Paillé, dans Mucchielli, 2004, p.184)

La théorisation ancrée implique : d'identifier des phénomènes ; définir ces phénomènes par rapport à la manière dont je les ai vécus dans mon processus ; préciser les propriétés de chacun de ces phénomènes et d'en indiquer les conditions d'existence pour chacun. L'originalité de cette recherche création s'inscrit d'ailleurs dans *l'explicitation* de *mon* expérience de *groove*.

Afin d'illustrer et de clarifier *mon* expérience, j'ai fait un schéma (voir p.37) en réponse à celui déjà construit pour ma revue de littérature. Ce schéma s'est structuré à partir des catégories issues de l'analyse de mes carnets et de mes entretiens d'explicitation. Évidemment, ces catégories ne sont pas à considérer comme des concepts isolés, mais bien comme des éléments d'un système multi-relationnel complexe. Ainsi et afin de détailler les processus internes et leurs transformations corporelles telles que je les ai vécus, j'ai précisé les propriétés de chacun des phénomènes. Dans le temps imparti, je n'ai malheureusement pas été jusqu'à déterminer les conditions d'existence de chacun. Il faut cependant reconnaître l'apport de cette étude de cas dans la profondeur de l'expérience vécue qu'elle apporte aux recherches déjà existantes.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

Pour comprendre l'ensemble de ma théorisation, j'invite le lecteur à prendre connaissance du schéma de la page suivante — et à s'y référer à travers la lecture de ce chapitre — afin de pouvoir visualiser l'articulation des zones identifiées comme les différentes activités et phénomènes qui constituent mon expérience de *groove*. Le lecteur remarquera également que la première personne du singulier y est à l'honneur. Ce choix est évidemment conscient et délibéré. Il reflète les phases — ou activités — présentées lors de mes deux entretiens d'explicitation et témoigne de mon engagement comme sujet dans les activités décrites. Ce choix permet de souligner à grand trait la nature singulière du processus de transformation du sujet qui est inhérent au phénomène de *groove*.

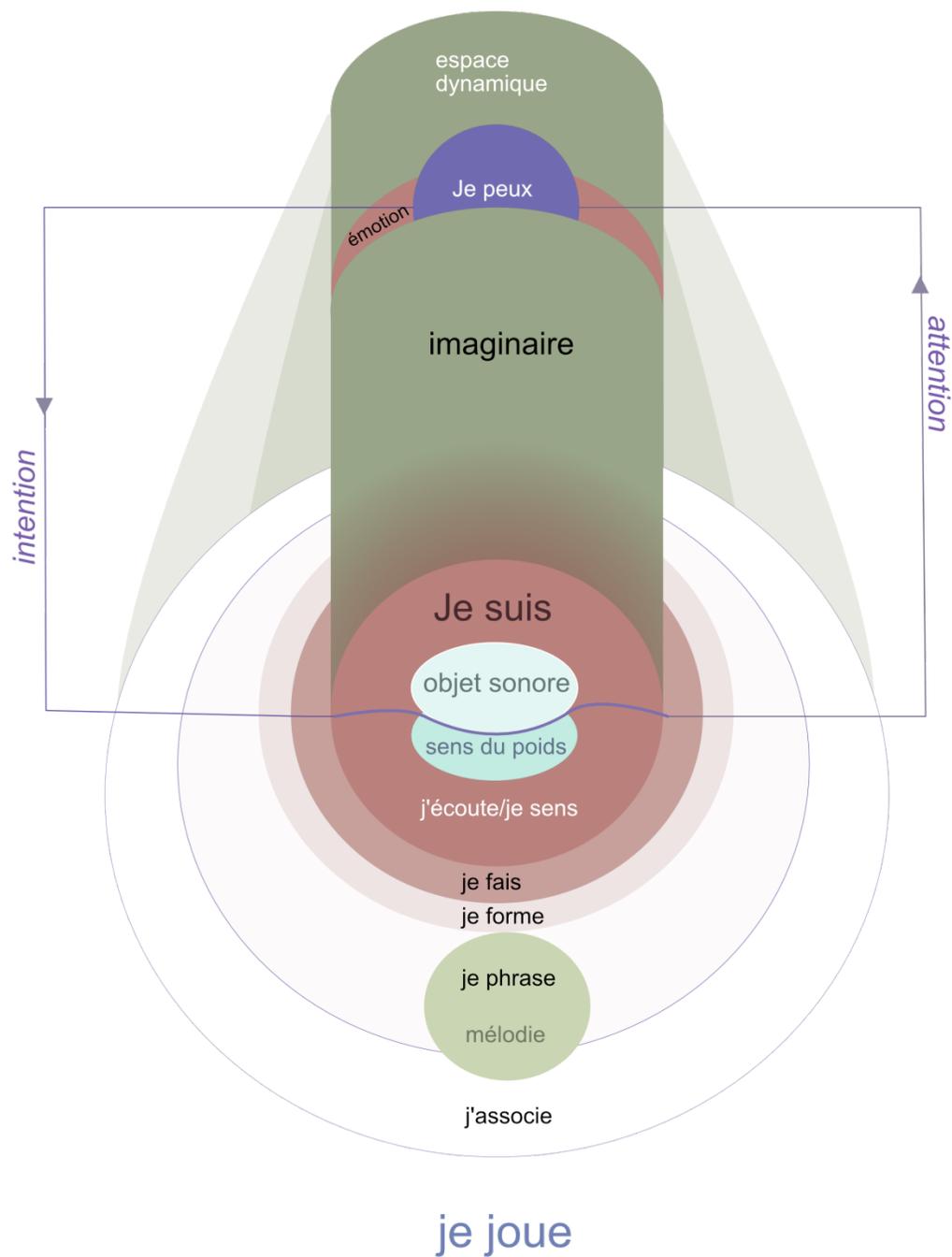


Figure 4.1 : mon expérience de *groove*

4.1 JE SUIS / JE PEUX

4.1.1 L'attention : implication du sujet

« Je », comme sujet, doit donc être appréhendé dans sa nature complexe : unique, mais multiple à la fois à travers ce que je nommerai un réseau d'activités. Ces activités sont les suivantes : *je fais*, *je forme*, *je phrase*, *j'associe* et *je joue*. Quant au « je suis », il *me* représente comme sujet qui s'engage par l'attention que *je* porte aux informations qui bombardent *ma* perception ; mais qui existe également en-dehors de l'activité : il y a déjà un « je » avant l'engagement. J'ai un vécu qui teinte déjà l'action par les possibilités que j'ai déjà en mémoire. Ces activités orchestrent un véritable processus de transformation et tissent finalement la toile de fond du *groove*. Je passe ainsi d'une attention aux gestes (je fais), aux sons et à leurs résonances (je suis) et aux relations entre eux (je forme), aux associations possibles à travers le rythme (j'associe) et aux dynamiques du mouvement (je phrase). À travers ce tissage, où mon attention met en relief ce qui apparaît à mes sens, se crée donc cette toile de fond sur laquelle je peux jouer. Elle « délimite » en quelque sorte le territoire du *groove* dans lequel j'évolue (je joue). C'est que *je suis* toujours là — au sens d'un espace organisé en raison d'une activité quelconque — où se pose mon attention. L'attention doit donc être comprise ici comme une pré-intention. **C'est déjà une prise de position puisque je suis alors dans l'attente de quelque chose autour d'un espace que j'ai déterminé.**

Je n'arrive pas à compter à la vitesse que ça va, mais je déplace mon attention à un endroit précis dans l'espace et j'ai la sensation que j'arrive à mieux comprendre où je suis (ça me donne un ancrage ?). Ça me calme. Le roulement devient plus régulier. (A.Turmine, Carnets, 22 novembre 2016)

Ainsi, le mouvement de l'attention m'engage dans un pré-mouvement qui m'organise de manière efficiente (ou non) dans l'accomplissement de mon geste.

4.1.2 Un sujet de relation

La **prise de conscience** des relations qui se tissent au fil de l'expérience, par la création de rapports et de repères, permet de construire la dimension signifiante du rythme. Cette conscientisation offrirait également des ouvertures vers de nouveaux possibles. D'où cette notion de pouvoir dans l'action : je peux. Dans mon expérience, les relations suivantes furent privilégiées : relation à l'espace ; au temps ; au son ; à la gravité/l'équilibre. Rien n'indique qu'il n'en existe pas d'autres, mais ce sont leurs rapports qui m'ont permis de m'approprier le *groove* de ma collaboratrice :

[221] J'essaye de trouver son tracé dans le corps. [231] J'observe ses mains, j'observe d'abord où elle frappe puis le son que ça produit. J'observe aussi ses jambes, il y a beaucoup de transfert avec le sol. Je ne suis pas capable de faire comme elle, mais ça ne me dérange pas. [233] Je mets le focus où elle place ses tapes. Comment ça passe de l'une à l'autre. Par exemple, de sa main à sa cuisse. Je suis le tracé dans l'espace. C'est vraiment invisible, mais j'arrive à le sentir. (A.Turmine, Entretien 1)

Il faut également appréhender le rôle de ces différentes relations dans la construction d'une causalité subjective et d'un sentiment :

[284] J'étire mon passage d'un point à un autre. [285] C'est ce qui me donne ce *feeling* de ralentissement. [246] (A.Turmine, Entretien 1)

Ces rapports sont toujours liés à des sensations (réelles ou virtuelles). C'est-à-dire que si A au moment B produit le son C alors tel effet (ou sensation) se produit.

[296] Mon regard garde ce *feeling* de lenteur. [279] Je regarde ma main. [289] Je regarde la fin. [291] Je suis déjà là. [281] Je regarde où est-ce que ça s'en va. Je suis déjà où est-ce que j'arrive, mais j'étire mon moment pour aller vers. [294] Je suis mon mouvement. [297] Mon regard glisse. [299] Il glisse sur l'air [300] Il glisse et je sens mon dos. Je sens chaque petite chose. Je sens tout mon corps. Je sens l'étirement dans mon corps. (A.Turmine, Entretien 1)

Dans le cas présent, c'est le mouvement du regard qui amenait une sensation d'étirement évoquée plus tôt. Il y a eu une association du geste et la sensation par le mouvement du regard qui s'est mémorisé dans la chair et m'a permis « d'étirer mon passage d'un point à un autre » en maintenant un sentiment de lenteur. Car c'est en effet dans la signification de ces effets (sur soi) que va mon intérêt. Les relations créées alimentent un sentiment qui guide mon attention dans l'action. Rappelons-nous :

Damasio (2009) explique en effet la qualité du couple intuition/sentiment comme le résultat de la mise en relation de nos expériences passées. Cette connaissance incarnée (dans la chair) inclut les émotions qui les ont précédées et suivies, avec les succès et les échecs de nos intuitions passées. (A.Turmine, chap.2)

C'est-à-dire qu'il y a des rapports qui ont été mémorisés, car ceux-ci offraient une « satisfaction » ou un plaisir. Il y a un désir de revivre ce moment de plaisir. Ce désir sera d'ailleurs à la base de ma motivation.

4.1.3 L'intention

Il m'est d'ailleurs apparu nécessaire de nourrir mes différents *grooves* par l'ajout d'un espace imaginaire dans lequel devait évoluer le geste. Lorsque je travaillais avec ma collaboratrice, celle-ci m'a mentionné à un certain moment de penser le tout plus *milk*. J'admets ne pas avoir saisi la signification au départ étant donné la signification culturelle liée au terme, mais ce qu'elle a ajouté par la suite a éveillé ma curiosité. Voici ce que j'ai conservé dans mon cahier de répétition (A.Turmine, Carnets, 6 avril 2017) : « on veut le voir s'étendre dans le temps ; on veut qu'il devienne un imaginaire en soi. » Il y avait donc cette intention de couler, de s'étendre qui s'est inscrite à travers mon 3e *groove* et qui a véritablement marqué ma mémoire. En fait, **mon regard** se portait ailleurs : j'observais mon geste, je sentais ma peau s'étirer, etc. On comprend qu'il y a ainsi un impact sur le pré-mouvement. Le pré-mouvement, c'est mon attention qui devient intention ; qui (ré)organise mon corps pour faire. Dans le cas présent,

l'intention s'est raffinée ; elle est passée du *faire* à une *manière de faire*. Il n'était alors plus seulement question de tendre ou de distendre, mais de tendre vers... de ressentir et maintenir cette sensation dans un désir de progression.

4.1.4 Se situer : une question de repère

- Rapport au son

Ma relation au son est particulièrement importante dans mon expérience puisque le son est souvent désiré. Il est producteur de résonance. « [319] Il y a un plaisir dans le son, dans comment je suis organisé pour la suite. [338] Ça libère un effet avec lequel je peux jouer. » (A.Turmine, Entretien 2) C'est souvent une note « qui apparaît plus grave » ou qui prend « plus d'importance » et qui motive un retour à cette même résonance. Nous verrons plus loin que le jeu est de savoir embellir, « magnifier » cette résonance avec ce qui la précède. C'est pourquoi je parle d'un rapport. Ce n'est pas juste la perception d'un son à un instant donné, mais la mise en relation de ce son avec tout le vécu qui le précède ou qui lui est associé : rapport au temps, rapport à l'espace, rapport à la gravité ; que ce vécu soit de l'ordre de la sensation ou de l'imaginaire.

- Rapport à la gravité ou à l'équilibre

Ma relation à la gravité et à l'équilibre s'inscrit dans les variations autour de l'axe gravitaire. Il y a en effet un jeu qui s'opère dans l'association du mouvement de l'attention dans l'espace et sa manifestation sensible que je nomme dans mes entretiens le *poids*.

[72] Il y a un son plus grave qui apparaît. Je m'accroche alors automatiquement à ce son-là. [123] J'écoute le son que ça produit. J'essaie de jouer avec mon poids. [128] Je cherchais à m'élever pour être capable de bouger de manière à ce que mon corps se débalance en relation avec ma jambe. Il y avait ce jeu-là qui se créait. (A.Turmine, Entretien 2)

Il s'agit d'un léger déséquilibre par rapport à l'axe gravitaire. Et, à l'instar d'un vecteur dans l'espace, ce déséquilibre offre déjà une direction ou une orientation. Par contre, ce phénomène se produit le plus souvent à mon insu. Par souci de clarté, j'emprunterai cependant l'expression de Godard (2018), le(s) *sens du poids* pour évoquer ce qui me permet de sentir les manifestations de mon poids.

[306] Il y a deux points précis : le début et la fin. [266] Je suis motivé par ces deux points-là. [310] Il y a un faible et un fort. [281] C'est vraiment précis dans l'espace où ça tombe. Ce n'est pas moi qui marque le pied, c'est plutôt la manière qu'il tombe. [295] Faque, c'est plus de jouer ; chercher à étirer la slide. J'essaye de voir comment ça tombe. Pis à un moment, il y a quelque chose qui se passe : ça tombe juste. (A.Turmine, Entretien 2)

En plus de cette direction, je note qu'il y a un moment où je sors de mon axe et un moment où j'y reviens :

[67] Il y a quelque chose de l'ordre du déséquilibre. [125] Ce n'est pas tendu, mais je suis collé au sol. [126] Quand je suis collé au sol, je ne peux pas déplacer mon pied. En fait, je peux le faire, mais je dois alors mettre mon poids sur l'autre pied et ça me débalance. [130] Ensuite, je reviens. [66] Tout est dans le pied gauche. [82] Et il y a un moment où je m'accroche à quelque chose. Lorsque le pied revient. Ça crée une stabilité. [68] Quand je reviens sur moi. [63] Lorsque je retombe pour recommencer ma séquence, ça crée un point d'appui. [132] Ce n'est pas une frappe et ce n'est pas volontaire. C'est plutôt une marque qui précise où je suis. Ça crée un point de repère dans toute ma phrase. Pour mieux continuer. (A.Turmine, Entretien 2)

Cet aller-retour est intimement lié à la durée de certains sons et s'inscrit dans la trajectoire du mouvement. Cette relation à la gravité se lie aux relations à l'espace (aux déplacements, aux directions, aux trajets) et entretient donc naturellement un rapport avec elles en termes **d'intensité**. Ce rapport agit en effet comme la résonance ou l'écho du son produit par les déplacements des membres dans l'espace. C'est-à-dire qu'il donne une signification à un son en lui attribuant une valeur spatiale dans la durée :

[319] Il y a un plaisir dans le son, dans comment je suis organisé pour la suite. [338] Ça libère un effet avec lequel je peux jouer avec. [328] C'est à la fois un point zéro et une fin. (A. Turmine, Entretien 2)

- Rapport à l'espace

Mon rapport à l'espace se bâtit autour des repères suivants : **l'amplitude, l'initiation et la finalité du geste**. Ce rapport se fait toujours en relation avec l'équilibre qui est ma verticale. C'est néanmoins le tracé ou le trajet formé par la succession des repères qui m'intéresse particulièrement. Car, dans l'acte de répétition d'un ou des trajet(s) se creuse un sillon qui me permet de mesurer la durée et d'anticiper la suite. Chaque trajet s'imprime et me permet d'intégrer « ce qui se passe entre chaque *beat* ». En effet, il semblerait que le trajet fonctionne comme une *gestalt* perceptive. Cette *gestalt* inclut mes rapports entre l'espace, le poids et le temps. De plus, le trajet me permet d'ouvrir un champ d'interprétation à interroger : quelle dynamique s'est installée ? Quel espace est sollicité ? En effet, à plusieurs reprises j'ai noté qu'une clarification de mon tracé dans l'espace me permettait d'avoir une plus grande aisance pour l'intégration rapide du motif rythmique : « En précisant l'espace, j'ai tout de suite senti une différence au niveau de la précision de la mesure, de mon rapport aux cycles. » (A. Turmine, journal, 16 janvier 2017) En précisant le trajet entre mes frappes, je peux intégrer celles-ci dans un mouvement beaucoup plus global. Car cette conscientisation du trajet me permet de lier la finalité de ma première frappe — hypothétiquement par une réorganisation de mon *poids* — vers la seconde. Vous comprendrez que dans cette liaison, d'autres activités présentées dans le schéma ont dû intervenir : j'ai en effet dû **former** un cycle et **attribuer** une importance particulière à la première frappe **en associant** cette dernière au début du cycle. Par contre, il semblerait que ces passages soient plus rapides par une clarification du trajet puisqu'il y a naturellement une résolution qui s'opère à un point précis dans l'espace : il y a donc un moment signifiant qui apparaît pour moi.

Dans tous les cas, nous pouvons retenir que le motif s'intègre plus rapidement grâce à cette conscientisation de l'espace.

- Rapport au temps

Le rapport au temps naît de ma relation à la **pulsation** qui se dégage du phénomène de rythme. « Il y avait aussi l'apparition d'un tempo naturel relié à cette "drive". » (A.Turmine, Carnets, 24 février 2017) Ce rapport croise les autres relations mentionnées précédemment, mais est également un temps subjectif dans la mesure où il s'agit justement d'un rapport de durée (et non une vitesse ou un tempo !). J'évoquais plus tôt que l'on doit traiter ce « je suis » comme un sujet pré-existant à l'activité. À travers les nombreuses répétitions qui ont eu cours au sein de ce projet, j'ai dû pratiquer avec l'état dans lequel je me présentais à la répétition. Ces états avaient une incidence sur ma perception à travers le circuit que j'ai évoqué plus tôt :

J'étais un peu fatigué lorsque j'ai commencé. J'avais mal au bras dû à mes entraînements de la fin de semaine. Je n'avais pas de motivation sinon celle de « pratiquer » la partition. Je me sentais plus « mou » dans mes frappes... pas l'impression d'embarquer dans le rythme ; sentiment de lui courir après... (A.Turmine, Carnets, 6 décembre 2016)

Évidemment, une légère variation dans la vitesse (augmentation ou diminution du tempo) peut également avoir un immense impact sur la relation (et le sentiment) établie puisqu'elle bouscule inévitablement les rapports d'espaces et de gravité dans leur durée respective. Un changement dans la subdivision marquera également un changement dans les rapports établis puisqu'il affectera ma manière de phraser le rythme.

4.1.5 Le trajet : le tissage d'une mémoire

Dans les premières périodes en studio, je note avoir pris un temps fou à m'approprier le motif rythmique de la partition puisqu'il appelait sans cesse des séquences, des rythmes ou des mélodies que j'avais déjà en mémoire. Certains chemins semblaient

déjà dessinés à l'intérieur de moi et je savais intuitivement quel geste faire. En fait, j'ai compris que l'appropriation passe chez moi par une appropriation de repères **liant mon mouvement dans l'espace et mon rapport à la gravité et à l'équilibre** : je forme. C'est-à-dire que mon sens du poids devient un **trajet** dans l'espace dans lequel je m'engage à répétition. « J'ai de la misère à joindre les mains aux pieds lorsque je suis dans la séquence de pieds alors que je n'ai aucun problème en marchant. » (A. Turmine, Carnets, 2 novembre 2016) Cette association de cause à effet s'affirme rapidement comme repère spatio-temporel dynamique. Contrairement à un repère spatial qui pourrait s'appliquer à une partie isolée du corps, ce repère est toujours global. C'est-à-dire qu'il porte en lui toute l'organisation du corps et de l'espace qu'il tend dans l'instant de son mouvement.

Les prochaines sections permettront de mieux comprendre cette idée de trajet qui se crée au fil de l'expérience.

4.2 JE FAIS

Il y a d'abord le mouvement qui se fait dans l'espace. Ce mouvement devient le terreau de ma perception ; du phénomène de rythme. Qu'est-ce qui initie le geste ? Où je *me situe* à tel moment ? Par ces questions, je cherche à **clarifier** l'espace. À plusieurs reprises, je mentionne en effet ce besoin de me « situer » ; de « clarifier l'espace », les « frappes » liées au motif rythmique que je m'imposais. C'est « le faire » qui me situe dans l'interrelation de l'espace, de l'axe gravitaire, du son et du temps. Ainsi, pour me situer, je place des repères sensibles qui me permettent d'apprivoiser une durée pour les mouvements et qui ouvrent finalement une relation aux facteurs évoqués plus tôt (espace, poids, son, temps) : [il y a un repère] « entre deux sons », [un autre au] « retour à [l'équilibre] », etc. C'est moi qui génère ces repères qui me permettent de construire les rapports évoqués plus tôt. Je peux difficilement les identifier hors de l'action puisqu'ils sont intimement liés à l'organisation des choses. C'est par le mouvement

que j'arrive à les percevoir et à les mettre en relief. Lorsqu'ils émergent, il n'y a aucun doute : « Je sais que je suis dedans, car ce point-là est tellement clair pour moi. » (A.Turmine, Entretien 2, no. 315) Ainsi, dans le « faire » je ne cherche pas à clarifier l'ensemble du mouvement, mais à placer des repères stratégiques :

[138] La pulsation m'indique quand je dois replacer mes claps. Il y a trois repères pour moi à placer. La deuxième clap est moins forte. [141] C'est ces trois claps-là que j'essaie de garder. C'est ça que je me chante dans ma tête. (A.Turmine, Entretien 1)

Et en fonction du contexte et de mes expériences vécues, un tracé va petit à petit se dessiner et relier ces différents points. Je forme mon rythme.

4.3 JE FORME

Au fil de l'expérience, mon attention se désintéresse du faire, elle glisse vers une étude de cette nouvelle dimension, cette forme, qui s'auto-génère : qu'est-ce qui se crée dans la répétition d'un rythme ? « [139] Je rentre dans le *groove*. Quelque chose se rythme : un cycle apparaît et une note prend plus d'importance. [89] Il y a un cycle qui commence à apparaître. [115] C'est comme une phrase en fait. » (A.Turmine, Entretien 2) C'est là que le phénomène de rythme apparaît véritablement à ma conscience. « Un cycle apparaît ». Ce que je perçois se hiérarchise d'une nouvelle façon : il y a une mise en relief des éléments qui composent le rythme. De là naît un désir de consolider et de clarifier ce qui émerge ; de me l'approprier. Et ma stratégie semble se résumer à la répétition de ce nouveau cycle — ce que je fais avec ce regard nouveau — afin d'à la fois le « garder » et le « maintenir ».

4.3.1 L'effet rythmique

En effet, à partir de là, ma conscience s'élargit à l'effet rythmique. À ce qu'il produit chez moi comme intuition à travers mon pouvoir (je peux) et ma situation (je suis).

L'effet rythmique, c'est la naissance d'un sens signifiant qui apporte une nouvelle dimension au rythme. Cet effet se manifeste chez moi par l'appel d'un son qui prend de l'importance dans le motif. « Quelque chose se rythme : un cycle apparaît et **une note prend plus d'importance.** » (A. Turmine, Entretien 2) Le son comme résonance ; par l'effet qu'il produit sur moi, et peut-être surtout par un processus de mise en relations signifiantes qui s'organise comme forme, comme cycle sur lequel je peux sans cesse revenir et tisser une continuité.

[296] Il y a quelque chose dans le son qui est un repère pour moi. [315] Je sais que je suis dedans, car ce point-là est tellement clair pour moi. [300] C'est la finalité du slide. [374] Ma jambe gauche est mon repère. [319] Il y a un plaisir dans le son, dans comment je suis organisé pour la suite. [328] C'est à la fois un point zéro et une fin. (A. Turmine, Entretien 2)

Inévitablement, je m'accroche à ce cycle et une motivation profonde se manifeste alors à étirer la résonance de mon corps face au son qui a fait apparaître ce cycle. Je cherche à générer de nouvelles relations, à appréhender ce nouveau territoire :

Je me rends compte que la motivation vient vraiment de ce qui apparaît **sur** le rythme. Il y a un deuxième rythme qui apparaît (accent) et qui permet de s'accrocher puisqu'on cherche à le maintenir, mais qu'on sent qu'on peut varier tout le reste... (A. Turmine, journal, 21 avril 2017)

Il y a donc des sons qui ont une plus grande importance, ils deviennent des « intouchables » puisqu'ils sont le moteur de ma motivation. Leur récurrence m'apporte un plaisir que je cherche sans cesse à renouveler. Ainsi, « je me concentre davantage sur la relation entre les sons tout juste entamés et à venir. » (A. Turmine, journal, 7 décembre 2016) C'est ce fameux écho que j'identifie dans mon expérience comme le cycle et qui se manifeste comme la résonance du son :

J'ai l'impression que lorsque je mets mon attention sur la résonance du son (et ma perception de l'écho du geste), j'arrive à entrer dans un autre état.
Le son prend plus de place dans mon corps et l'écho me met en

mouvement, me déstabilise de mon axe. Par contre, il ne s'agit pas de perdre l'équilibre, puisque je sens que ça revient. C'est comme un boomerang. (je ne dois pas bloquer ma respiration par contre, sinon, je ne perçois plus la résonance) (A. Turmine, journal [réflexion], 23 novembre 2016)

Comme mentionné plus tôt, ce déséquilibre finit par former un trajet dans l'espace dans lequel je m'engage : je deviens alors un corps résonant.

4.3.2 Répétition/intégration

La répétition devient un processus d'intégration ou de *mise en forme* de ce cycle qui construit un sens pour moi. La répétition me permet de calculer et d'intégrer la durée entre ces repères placés dans le « faire ».

[102] Pour respecter la durée, je dois rester ancré. Il y a une tension mentale qui se crée avec cet ancrage. [104] Je m'ancre avec le pied qui se dépose, le son que ça produit. Il faut que je sois accroché à lui. [105] Peu importe la durée donnée. Au moment où je décroche de ce son-là, c'est la tension qui lâche : je perds le cycle.

La répétition est en quelque sorte une forme de stratégie pour « maintenir » ou « garder » le cycle qui a émergé sans l'analyser. Je sens que je peux alors lâcher prise sur la forme, je peux progressivement m'attarder à autre chose.

4.3.3 L'émergence d'un trajet

Mon attention s'attarde alors aux sensations qui me traversent entre ces repères.

Il y a quelque chose d'autre avec les pieds. Je n'arrive pas à tout saisir, mais ils sont importants dans l'établissement d'une relation aussi. **Ça change mes appuis, ça change mon trajet. Cela m'amène en déséquilibre.** C'est très intéressant et stimulant. [...] Ils me donnent une globalité aussi à certains moments. C'est comme si mes pieds me donnaient un contexte à certains moments... (A. Turmine, journal, 24 février 2017)

En tant qu'appuis, les pieds ont un impact considérable dans la gestion de mon poids et de mon équilibre. Les informations qu'ils m'envoient sur ma position dans l'espace en rapport avec le sol peuvent devenir des repères de durée. Ainsi, placer le pied droit devant soi, par exemple, devient suffisant pour comprendre les durées en donnant une signification à chaque groupement de deux unités de temps. Dans mon processus d'appropriation de la partition, il y avait un segment qui changeait de métrique sans pour autant affecter les durées. Initialement, j'avais besoin de compter pour bien saisir le cycle et noter une distinction entre les deux mesures. À un certain moment, j'ai décidé de jouer sur l'espace en créant un dessin avec les pieds. J'ai d'ailleurs noté l'impact de ce dessin sur ma compréhension du rythme dans mon journal : « [...] les changements de dessins au sol me permettent de comprendre les passages de transition (rolls) entre le 4/4 et le 3/4. » (A. Turmine, journal, 16 janvier 2017) Ainsi, il ne suffisait parfois que d'un minime changement dans mon organisation gravitaire — par exemple, déplacer légèrement mon pied vers l'avant — pour m'offrir une nouvelle organisation corporelle et de nouvelles informations sensibles. Ces changements rendaient d'ailleurs parfois plus visibles certains éléments pertinents du rythme ou au contraire, ils venaient briser le fil qui me maintenait à l'intérieur du rythme. Car chaque (ré)organisation a un impact sur le sentiment : « [en plaçant les pieds sur les temps] ça change complètement le "feel". En fait, ça donne une tout autre dimension à la partition et ça segmente différemment ma phrase. » (A. Turmine, journal, 29 novembre 2016) Le trajet est d'ailleurs différent.

Parallèlement, une « chanson » émerge de cette forme comme représentation mentale de ce qui semble s'être intégré :

[143] Un cycle apparaît et fait naître une chanson. [145] Je commence à comprendre la chanson et pour intégrer la chanson, je répète le cycle qui est apparu. [147] Je me chante la chanson. Je ne me la chante pas à proprement parler, mais elle est là. [149] La chanson me sert de point de

repère ; elle donne une unité de durée et crée mon cycle. C'est elle qui fait ma mesure ou mon cycle. (A.Turmine, Entretien 2)

4.4 JE PHRASE

Ainsi, un second type de repère se construit à partir de la forme et du trajet : il s'agit d'un repère de l'ordre de la représentation. C'est une construction mentale qui me permet d'intégrer ce qui s'est construit jusqu'à maintenant.

4.4.1 La mélodie

S'organisent et se raffinent alors les **durées de chaque point du cycle** (où commence et où finit chaque point). Ces points sont ces repères dans l'espace-temps où je peux me situer et où « je reviens » sans cesse. De ce processus émerge une « chanson » (que j'identifie ici sous le terme de mélodie) qui, à l'instar d'une gestalt, cristallise les transitions entre ces points. Elle se manifeste comme « un volume » que j'ajuste pour maintenir ou retrouver un certain état. (A. Turmine, Entretien 1) C'est-à-dire que je peux la mettre au premier plan de mon attention comme je peux la laisser s'effacer au profit de ce qui advient par mes sens. Comme l'espace, la mélodie me permet de « segmenter le temps, d'évaluer les durées » (A. Turmine, Entretien 1) et semble me permettre d'attribuer une qualité dynamique et relationnelle à cet espace-temps dans l'anticipation d'une suite. À l'instar d'une ritournelle qui revient sans cesse et qui génère un certain **phrasé**.

[147] Je me chante la chanson. Je ne me la chante pas à proprement parler, mais elle est là. [149] La chanson me sert de points de repère ; elle donne une unité de durée et crée mon cycle. C'est elle qui fait ma mesure ou mon cycle. [196] Une fois que la chanson est imprimée, elle est disponible en arrière-plan. [198] La chanson est disponible. Elle continue de jouer et le calcul se fait de soi. [150] Je phrase la chanson. Il y a déjà des dynamiques dans la chanson. (A.Turmine, Entretien 2)

Je suis alors dans l'écoute des dynamiques à travers mon trajet :

[75] J'entends une chanson. [77] Je me chante la chanson puis je fais ma tape [71] Je porte mon attention sur la tape. [73] La tape me ramène à ce que je chantais. [91] J'écoute les sons que font mes mains. [130] Le son était différent, l'acoustique était différente. C'était donc différent, c'était englobant. [132] J'aimais ça étirer. Je laissais vivre chaque petit moment. [134] J'entends la résonance et une note apparaît. [136] Je me chante toujours la pulsation. [203] Ma langue est toujours sur le contre-temps. Je le fais inconsciemment. [195] La pulsation est affectée par la mélodie. [138] La pulsation m'indique quand je dois replacer mes claps. Il y a trois repères pour moi à placer. La deuxième clap est moins forte. (A.Turmine, Entretien 1)

C'est ma manière de « calculer » les durées :

[249] Je pouvais sentir le *beat* qui se promène dans le corps. [270] Je pouvais calculer mon déplacement. [296] Mon regard garde ce *feeling* de lenteur. [279] Je regarde ma main. [289] Je regarde la fin. [291] Je suis déjà là. [281] Je regarde où est-ce que ça s'en va. Je suis déjà où est-ce que j'arrive, mais j'étire mon moment pour aller vers. [294] Je suis mon mouvement. [297] Mon regard glisse. [299] Il glisse sur l'air [300] Il glisse et je sens mon dos. Je sens chaque petites choses. Je sens tout mon corps. Je sens l'étirement dans mon corps. (A.Turmine, Entretien 1)

Dans mon explicitation de l'expérience, je dénote une segmentation de ma mélodie en plusieurs segments (les points et leur durée respective). Certains segments se veulent plus stables que d'autres ; le mouvement ne les affectera que très peu puisque c'est précisément ces segments qui offrent la satisfaction et la motivation pour continuer. « Il y a un plaisir à retomber dessus [sur les repères]. » (A.Turmine, Entretien 2)

4.4.2 Vers un phrasé

De la mélodie naît un phrasé : une version malléable et plus courte de la mélodie qui se répète à l'image d'une ritournelle. Je « phrase ma chanson » (ma mélodie). En d'autres mots, je la segmente. Dans mon cas, ce fut en trois segments. Chaque segment devient ainsi un terrain de jeu en soi. Ils cohabitent à travers trois rôles : stabilité,

transition, jeu. Le segment stable sert d'ancrage, son phrasé ne changera pas ; le segment ayant le rôle de jeu bouge, se transforme dans l'inspiration du moment. Finalement, celui de transition est un peu plus malléable et permettra de joindre les deux autres segments entre eux. Cette ritournelle m'offre ainsi une durée variable, intègre le sens (ou l'essence), le mouvement et ses opportunités.

4.5 J'ASSOCIE

4.5.1 L'association de repères de différentes natures

Comme mentionné plus tôt, des repères se manifestent à travers l'expérience répétée. Nous avons également vu que ces repères sont de différentes natures : certains sont de l'ordre de la représentation et d'autres de l'ordre de la sensation. Au fil des répétitions, ces deux types de repères finissent par se croiser. Ils tissent ensemble un territoire mélodique sensible qui allie sensation et représentation. Les points de convergence de ces repères de natures différentes deviennent des ancrages qui prennent finalement une importance relative à l'importance de leur signification dans mon expérience du *groove*. Ma relation à la pulsation s'adapte à ces associations de repères colorées du phrasé et des sensations qui m'habitent. Je sens le rythme plus lent (sensation du temps), alors qu'en fait c'est davantage ma relation à la pulsation (représentation du temps) qui s'est transformée : c'est le sentiment qui change.

4.6 JE JOUE

4.6.1 Une activité exploratoire

L'intention change, se transforme vers quelque chose qui devient : une intention « d'explorer », « de me mettre en danger ». Ce jeu se construit autour du **former** et du **déformer**. Peu importe l'imaginaire où je me situe, je remarque qu'il y a toujours ce

désir d'explorer, d'être à l'affût des changements et des effets produits. « J'étire le rythme » ou plutôt, il y a un sentiment d'étirement qui se développe autour de l'action. Je n'ai alors aucun problème à me tromper puisque l'objectif n'est justement pas de réussir le motif, mais d'être traversé par lui : de le ressentir ; d'étirer chaque petit moment. C'est plutôt un *jeu* où le plaisir et la motivation résident dans cette intention d'explorer et de vivre ce qui advient ; de se laisser surprendre et de revivre ces moments signifiants vus plus tôt (ex. : mes « trois claps » ou ma « slide » du pied gauche). Il s'agit en effet de trouver comment « magnifier » — par agencement — ce qui est signifiant pour moi. Ma collaboratrice évoque d'ailleurs à travers son entretien d'explicitation cette notion d'ancrage qui devient territoire à explorer : « *A way to get something develop. [...] A way to hook. How I'm hooked.* » (Collaboratrice, entretien 1)

L'écoute de ce qui parvient à mes sens est toujours centrale, mais elle doit s'inscrire dans un plaisir qui participe à maintenir et à entretenir cette motivation à l'origine d'un sentiment. Il faut savoir alimenter notre attention. Connaître ce qui a de la valeur. Dans une activité fonctionnelle, on tente d'orienter l'ensemble des parties de notre corps dans la réussite d'une tâche. Par contre, dans une expérience esthétique, j'appréhende mon corps en termes de ressources avec lesquelles je peux tisser des liens et bâtir ma fiction. Il a d'ailleurs été frappant pour moi de reconnaître l'importance des différences entre les appréhensions que nous avons — ma collaboratrice et moi — d'un même motif. Par exemple, il y avait chez moi beaucoup de petits mouvements répétés — je pouvais enchaîner deux coups sur une même partie du corps et l'amplitude se limitait bien souvent à une kinesphère très près du corps — tandis que ma collaboratrice s'aventurait davantage dans l'espace. On pouvait d'ailleurs voir ce voyage du son entre les différents segments du corps se propager à l'extérieur de son corps alors que cette manifestation d'un tracé était beaucoup plus interne chez moi. Bref, ce qui avait de la valeur pour l'un ne l'était pas forcément pour l'autre : il y a un univers qui se dégage de notre corporéité, mais celui-ci vient d'abord d'un discours ; d'un univers personnel avec ses signifiants — ces couches de vécu et de sens — qui lui sont propres.

4.6.2 La mémoire comme répertoire d'actions

La mise en mémoire des associations qui ont eu cours entre mes repères et le phrasé me permet de déformer ce qui s'est formé en faisant fi de certains repères. C'est un moment où se manifeste le phénomène de *bascule*. Ainsi, dans mon bassin d'informations sensibles et de repères qui se sont accumulés au fil de l'expérience, certaines sensations semblent s'affirmer comme des repères mélodiques alors que d'autres me donnent la pulsation. D'ailleurs, il est particulièrement intéressant de savoir que ceux-ci se développent de manière complètement inconsciente (ils ne sont pas volontaires) : « Je sens qu'il y a un "bounce" (haut/bas) qui revient toujours lorsque je commence à bien maîtriser une section. » (A. Turmine, journal, 21 novembre 2016)

Parallèlement à cela se manifeste chez moi un tic guttural que je connaissais déjà et qui s'installe sur le « *up-beat* » ; la levée. Ces deux manifestations corporelles sont pourtant « inutiles » dans l'exécution sonore du rythme — puisqu'in audible (ou presque) —, mais elles sont manifestement porteuses d'un autre réseau de relations, de sens sur lesquels je peux transformer ma présence. Elles intègrent en effet la pulsation sur laquelle je peux revenir dans les moments plus chaotiques. Mais surtout, elles affectent ma façon d'écouter ce qui advient puisqu'elles tissent cette temporalité subjective propre à mon mouvement. C'est également à ce moment qu'apparaît, par un calcul du temps, le jeu de durée en revivant ce qui a été fait au préalable pour chaque segment de la mélodie. Car je veux toujours revivre ce qui a donné naissance au sentiment : ce qui a généré l'émotion. Je suis à la fois dans une mémoire de travail, dans une expérience plaisante et surprenante, et dans mon pouvoir d'action.

4.6.3 L'expérience du *flow* ou le maintien de la motivation

Ce qui importe alors, c'est de maintenir la tension inhérente au cycle que j'explore. Cette tension, c'est ma motivation. Elle se maintient dans le plaisir ou la satisfaction de (re)vivre chaque retour à ces moments signifiants.

[235] J'tombe à explorer. Ce n'est pas grave si je me trompe. Le but n'est pas de l'avoir, mais d'explorer. C'est satisfaisant quand je tombe dessus.
 [226] Si je suis capable de rester concentré sur la slide. Ça n'a pas d'importance la durée que ça prend ou du moins, jusqu'à la limite que je peux étirer. [107] Si je joue trop. Quand j'étire par exemple. [109] C'est alors très difficile de garder cette tension. De rester dans ce même espace.
 (A.Turmine, Entretien 2)

Par contre, il faut pour maintenir cette motivation, être dans ce que Csikszentmihalyi (2008) nomme l'état de *flow* (voir annexe I). C'est-à-dire que je dois maintenir un équilibre entre l'incompréhension et l'ennui. « Je perds la motivation lorsque je fais toujours la même chose. Que ça vient redondant et qu'il n'y a plus de surprise. Bref, si je ne suis plus dans l'exploration. » (A.Turmine, Entretien 2, no. 272) D'où « le jeu » de « magnifier » ce qui est important pour moi et de me surprendre. Il est d'ailleurs étonnant de constater le choix des mots lorsque je vise à entrer en *groove* et à maintenir cet état : « conserver », « profiter », « garder ». Tous ces verbes ne cherchent pas à fixer quelque chose, mais à *surveiller* ou à prendre soin de quelque chose. Car il subsiste une chose qui semble particulièrement cruciale avec la notion de plaisir associé au *groove*, c'est comment maintenir l'intérêt et « épaissir » la signifiante des éléments plus stables dans le rythme ; « comment rendre hommage (...) » (A.Turmine, entretien 2) Je souhaite, en fait, réaffirmer cette signifiante à l'origine de ces moments qui sont stables. Il y a alors un jeu qui s'installe : je joue à former/déformer le rythme pour varier les nuances et créer des effets qui me « surprennent » ; qui ravivent mon intérêt. En effet, il est toujours plus satisfaisant de « retrouver » ces moments signifiants (à l'origine de mes repères) lorsqu'on pense s'être perdu. Ainsi, dans cette attitude de défi, qui vise à me « surprendre », voire à me « déjouer », un *flow* s'installe en moi ; la complexité apparaît et évolue naturellement dans une logique qui lui est propre. C'est ce qui maintient ma motivation et cet état de *groove*.

CHAPITRE V

DISCUSSION

Il me semble que la danse, c'est quelque chose qui a trait avec ce qu'on appelle l'« intime », et qu'elle advient chaque fois qu'un corps se révèle à soi-même (Guisgand, 2011)

Dans ce chapitre, nous approfondirons la notion de trajet qui s'est dégagé de l'analyse avant de retourner à notre question de recherche : **où se situe et comment se manifeste la bascule vers le *groove* dans le corps du danseur-percussionniste ?** Nous verrons que les recherches sur l'attention éclairent certaines catégories issues de l'analyse et raffinent notre compréhension du phénomène. Et bien que cette discussion se soit bâtie autour des concepts formulés au chapitre 2, deux fonctions, qu'Hubert Godard (2013) nomme respectivement la fonction phorique (Delion, 2012) et la fonction haptique (Gibson, 2001), sont apparues au fil de la rédaction. Ces deux fonctions ont en effet enrichi le dialogue entre l'analyse de mon expérience et mon cadre théorique.

5.1 L'importance de se situer

Revenons tout d'abord sur ce besoin, à travers ma pratique, de *me situer* à l'intérieur même de mon mouvement afin de suivre toutes les étapes du mouvement. J'identifie

cette notion comme une observation dans l'acte. C'est-à-dire que la notion de « se situer » doit être entendue, dans le cas présent, comme un acte réceptif²³. Un aller-vers qui *m'*engage et qui *me* situe. Je m'engage vers un repère que je (re)connais et où je me (re)connais dans les modulations de ma corporéité. C'est peut-être pourquoi ces repères émergent de **et** dans l'expérience. Ils émergent de la sensation et d'une expérience des rapports au temps, à l'espace et à l'équilibre ; et modulent ma perception du son produit et à produire. Ceux-ci n'émergent donc pas forcément dès l'instant où je suis dans le faire : ils adviennent à travers la répétition. Ou plutôt, des transformations de mon **degré d'attention aux nuances**. C'est ce qu'évoque Roholt (2014) lorsqu'il écrit : « *A person who does not experience the feel does not grasp the effect which the Drummer set out to achieve by performing the timing nuances.* » (p.106) La sensation est un « être au monde, comme disent les phénoménologues : à la fois **je deviens** dans la sensation et **quelque chose arrive** par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. » (Deleuze in Guisgand, 2011)

Roholt identifie cette révélation — ou cet accès à un juste niveau de nuances — comme le résultat d'une expérience esthétique. Ce que Dewey appelle *bare recognition* et qui serait en fait un seuil à dépasser :

it occurs when, just as a perception is getting started, it is “arrested at the point where it will serve some other purpose.” An example of a such bare recognition is when I see someone walking down the street whom, after a few seconds, I recognize. My active perceptual exploration of her face ceases once I recognized her. If I were to continue the activity of

²³ Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit d'ailleurs le verbe *situer* comme ce qui détermine « les limites dans lesquelles s'inscrit l'activité d'une personne. » (CNRTL)

*perceptually exploring her face, this exploration would result in a richer experience of the face's perceptual qualities.*²⁴ (Roholt, 2014, p.45)

Schaeffer illustre également ce phénomène et explique que ce seuil a pour fonction de filtrer l'information qui bombarde ma perception des choses et du monde :

[...] dans le cadre d'une expérience esthétique, toutes les nuances de couleurs d'un tableau sont pertinentes, mais de fait une telle discrimination exhaustive serait infinie. Nous devrions donc dire plutôt que les couleurs et leurs nuances font l'objet d'une discrimination plus fine et plus soutenue que dans le cas de l'attention courante : le grain de l'attention est plus fin. (Schaeffer, 2015, p.56)

D'où l'intérêt de la répétition et de son rôle : la répétition permet de jouer sur ce seuil que nomme Schaeffer. Car ce seuil de discrimination est plastique, il peut ainsi être abaissé par une pratique attentionnelle répétée d'où se dégagerait un « véritable processus d'apprentissage » (Schaeffer, 2015, p.56). L'acte de se situer favorise ainsi l'ouverture sensorielle. Conséquence d'un changement vers un niveau d'attention particulier, qui limite ou élargit notre potentiel d'action à la reconnaissance de ces sensations devenues des indices voire des repères. Il se dégage finalement l'hypothèse qu'en jouant sur le seuil de discrimination, la signifiante accordée aux objets de ma perception change et module par conséquent le rythme. Puisque chaque « moment » d'un rythme tient compte de l'ensemble des informations sensibles dans l'instant, il y a une réorganisation qui s'effectue dans sa structure par un changement au niveau de la hiérarchisation « des moments ». Par exemple, si je regarde des voitures stationnées

²⁴ cela se produit lorsqu'au moment même où il y a perception, celle-ci est « arrêtée au moment où elle pourrait servir une autre fin. » Un exemple de ce seuil de reconnaissance se produit lorsque je vois quelqu'un marcher dans la rue et que, après quelques secondes, je le reconnais. Mon exploration perceptuelle active de son visage cesse dès que je l'ai reconnu. Si je devais continuer à « explorer » son visage, cette exploration me permettrait de vivre une expérience plus riche en terme de qualités perceptuelles du visage. (traduction libre de l'auteur)

sur le trottoir, je peux rythmer les voitures et les espaces qui les séparent. Par contre, si je refais l'expérience et qu'on me dit qu'il y a beaucoup de voitures rouges aujourd'hui (qui est un niveau de détails plus élevé que l'objet), je prends alors conscience de ce niveau de détails et je peux ajouter une nouvelle dimension signifiante au rythme par les couleurs et les espaces qui les séparent. C'est ce que nous avons vu au chapitre précédent à travers l'activité « je forme » où une note prenait de l'importance et réorganisait ma manière d'appréhender le rythme.

5.1.1 La « simplicité » pour s'adapter

C'est ce qu'identifie Berthoz (2009, p.85) lorsque celui-ci parle de composition. En fait, nous organisons le réel à partir d'une décomposition du réel en composantes très simples liées à une pluralité de capteurs sensoriels. Pour mieux comprendre, il faut retourner au fonctionnement de la perception et de l'action :

[La perç-action] exige l'intégration, en une seule unité globale, de deux mouvements d'objets distincts, se succédant sans interruption et hiérarchisée de telle façon que le premier soit dominant et détermine le centre de référence du second. (ibid., p.74)

En d'autres mots, je peux simplifier mon appréhension d'une forme par quelques repères et laisser le corps faire ce qu'il connaît déjà. Je n'ai donc plus à « décider » du mouvement : je peux me laisser porter par lui. Je ne suis plus constamment dans la prise de décision (et l'urgence), mais dans **l'exploration**. D'où peut-être ce sentiment d'être en contrôle qui est associé au *groove*. Le sentiment d'être en contrôle, viendrait alors d'une variation de l'objectif à atteindre : ce n'est plus le retour à un instant éphémère (et qui pose le risque de ne pas pouvoir être atteint), mais plutôt la redécouverte de cet instant dans un jeu ludique et créatif qu'amène l'exploration.

Ainsi, l'intérêt est donc de décomposer les stimuli par l'entremise des facteurs de Michel Bernard (voir chapitre 2, p. 23 à 26) dans la répétition d'un motif en percussion

corporelle. Par exemple : quels segments corporels sont mobilisés (facteur *topologique*) ? Est-ce qu'il y a une implication de la *posture* ? Quel est le degré d'*amplitude* ; à quelle *intensité* ? En favorisant cette conscientisation et ce raffinement de leurs associations je limite, par ce que Lachaux nomme le *task set*, mes ressources cognitives dans la répétition d'un même mouvement :

Le task set est donc une mémoire de toutes les associations stimulus-réponse à mettre en jeu pour réaliser correctement la tâche : si A se produit, alors il faut faire B, et si C se produit, alors il faut faire D. La plupart des activités de la vie courante ont leur task set. Au volant, les stimuli à prendre en compte, c'est-à-dire les informations sensorielles qui décident du comportement, sont surtout la distance aux autres véhicules, les panneaux de signalisation et la courbe de la route ; ainsi, si la route tourne à droite (stimulus), il faut tourner le volant dans le même sens (réponse) et si le véhicule devant nous freine (stimulus), il faut appuyer sur la pédale de frein et rétrograder (réponse). (Lachaux, 2013, p.236-237)

Car comme mentionné, il y a un processus d'apprentissage puis d'automatisation qui se dégage de la répétition d'une même séquence. On peut alors parler de **répertoire de comportement**. Berthoz donne ici un exemple qui révèle toute l'importance de ce répertoire ancré dans notre vécu corporel :

La sensation que nous éprouvons quand nous risquons de chuter sert essentiellement de déclencheur de réponses toutes prêtes, ce qui simplifie considérablement le contrôle, car le cerveau n'a pas à construire une réponse adaptée, il n'en aurait pas le temps. (Berthoz, 2009, p.142)

Car l'expérience de *groove* exige également un bon niveau **d'adaptabilité**. Que ce soit pour m'adapter au contexte et au jeu que pour répondre à l'état dans lequel je suis. Par exemple au chapitre précédent je mentionnais que le trajet me permettait d'offrir une référence mélodique (un phrasé) ; un lieu sur lequel je pouvais créer un rapport de durée. Cependant et à partir d'un certain niveau de transformation, les cliquetis de ma langue devenaient un référent plus juste comme repère de durée puisqu'ils permettaient de mettre en sourdine la ritournelle rendant possible la réorganisation de mes sensations.

Berthoz affiche d'ailleurs très clairement cette capacité du cerveau à s'adapter et à réorganiser son monde :

C'est là d'ailleurs une loi générale : en fonction des propriétés du contexte de l'environnement, en fonction des propriétés du monde extérieur, notre cerveau peut changer de référentiel et réorganiser complètement et très rapidement à la fois les réponses motrices et la prise d'informations sensorielles. (Berthoz, 2009, p.144)

Dans le cas d'une partition, l'environnement et l'état du danseur exigent une adaptation pour maintenir la raison d'être des nuances : le sentiment. Dans le cas d'une improvisation, les variables sont encore plus nombreuses.

Ainsi, par la répétition s'installe l'habitude : le trajet se creuse et devient un véritable sillon (un « *groove* ») que j'emprunte plus par habitude que par volonté. Cette habitude permet au cerveau de mieux anticiper ce qui advient comme notamment, le plaisir provoqué par le retour à certains ancrages (ces moments signifiants). Bernard (2001) semble souligner cette faculté de la trace en évoquant la notion de souvenir associé à celle-ci :

S'il est vrai que cette trace ne définit pas la conservation du souvenir lui-même, elle le rend possible en même temps qu'elle en concrétise la force et l'étendue : la matérialité objective de l'engramme permet la résurgence du flux qui l'a provoqué et, du même coup, le retour ou la répétition de l'image qui lui est associé, et qui est, selon le mot d'Husserl, « la rétention ou le souvenir primaire » de l'impression perçue au moment ou d'un maintenant antérieur. (Bernard, 2001, p.216)

D'ailleurs, Lachaux avance l'hypothèse que dès lors que l'organisation du trajet fait partie des habitudes, le cerveau lui confère un système spécial (et donc plus rapide ; permettant une plus grande adaptabilité) :

Lorsqu'ils se répètent, ces enchaînements de gestes finissent par être assemblés pour former ce que l'on appelle une procédure motrice. Avec le

temps, le cerveau se construit petit à petit un répertoire de procédures au sein duquel il peut piocher pour adapter son comportement au contexte. (...) L'expertise accumulée au cours des années donne à ce système de programmation du discours un degré important de flexibilité qui lui permet de choisir tel mot plutôt que tel autre « à la volée » selon les circonstances, l'effet qu'il souhaite produire ou simplement l'humeur du moment, comme un champion de tennis capable de varier son revers de mille façons pour s'adapter à chaque coup de l'adversaire. (Lachaux, 2013, p.221)

De plus, par cette voie rapide et par l'anticipation de ce plaisir quasi assuré, on pourrait supposer la présence de dopamine dans le corps qui viendrait augmenter notre motivation. Ce que Bernard (2001) identifie comme la seconde fonction de la répétition, soit celle de rappel ou de reproduction que l'on pourrait résumer par une attitude rétrospective ou d'attentes.

5.1.2 Le pouvoir de la répétition

En organisant l'espace — à partir d'un trajet par exemple —, je suis en mesure de créer un espace avec une temporalité déterminée. La répétition permet de mesurer les durées. La question de se situer n'a alors plus besoin d'être « prise » dans la structure du rythme, mais se construit plutôt par la sensation qui me permet d'intégrer la durée, ou la temporalité de celle-ci. En d'autres mots, nous ne fonctionnons plus comme dans le « faire » ; nous n'entrevoions plus la séquence en termes de mouvement (ou en termes de comptes), mais en termes de corrélations sensibles (comme causalité subjective). C'est l'émergence du « *feel* » ; du couple sentiment/intuition. Nous avons vu plus tôt, qu'il y a une certaine qualité exploratoire associée au *groove* qui permet d'appréhender les différences qui modifient notre perception. C'est l'expérience esthétique évoquée par Roholt (2014). Cette qualité nous permet par ailleurs d'atteindre un haut niveau de complexité à travers l'expérience de « *flow* ». Abel (2015) fait d'ailleurs mention de cette impression:

When we take part in a musical performance, any musical performance, when we music, we engage in a process of exploring the nature of the

*pattern which connects, we are affirming the validity of its nature as we perceive it to be, and we are celebrating our relation to it. Through the relationships that are established in the course of the performance we are empowered not only to learn about the pattern and our relation to it but actually to experience it in all its complexities, in a way that words never allow us to do, for as long as the performance lasts.*²⁵ (Small in Abel, 2015, p. 9)

Ainsi, la répétition dans ce cas-ci ne signifie pas seulement de répéter une même séquence ou de revivre une même sensation, un même mélange sensible, mais agit plutôt comme une réaffirmation de notre désir de mémoire tel que le mentionne Bernard. Nous sommes dans le souvenir, comme embellissement d'un passé déjà déformé. « Chacun ne perçoit et a fortiori ne retient que ce qu'il désire percevoir et retenir pour se garantir contre la menace de tout événement insolite ou nouveau, et donc pour assurer sa sécurité intérieure. » (Bernard, 2001, p. 216) Cette sécurité intérieure qu'évoque Bernard, ce sont nos repères ! Mais ces repères peuvent se multiplier et s'appliquer sur différentes dimensions du rythme (au niveau de détails le « mieux adaptés » à la situation). Nous évoluons donc dans une qualité mouvante et fluide du rythme : le rhythmos. Ce mouvement dans le rythme est fondamental pour garder la motivation puisqu'il permet de reproduire et cultiver ce plaisir vécu.

La grande force des neurones dopaminergique réside donc dans leur capacité d'anticipation, qui leur permet d'orienter le comportement vers les actions et les situations qui récompensent le cerveau...et d'éviter les punitions. Avec ce système, le cerveau dispose donc d'un outil formidable

²⁵ Lorsque nous prenons part à une performance musicale, quelle qu'elle soit; lorsque nous devenons musique; nous nous engageons dans l'exploration du potentiel de relation du motif; nous affirmons la validité de ce potentiel tel que nous le percevons, et nous célébrons cette relation. Grâce aux relations établies au cours de la performance, nous sommes non seulement en mesure d'apprendre le modèle et notre relation avec lui, mais également de le vivre dans toute sa complexité d'une manière que les mots ne nous permettent jamais de faire, aussi longtemps que dure la performance. (traduction libre de l'auteur)

pour évaluer tout ce qui l'entoure en fonction de son utilité potentielle. (Lachaux, 2013, p.194-195)

Je viens donc puiser dans mon répertoire de comportement ce qui est adapté à la nouvelle situation pour retrouver ce moment signifiant vers lequel je tends.

Ces actions privilégiées sont celles qui mettent l'organisme dans des situations où il est récompensé, ou simplement au contact d'indices annonciateurs de récompenses. (Lachaux, 2013, p.195)

Par contre, il s'agit d'un couteau à double tranchant. Lachaux (2013) l'explique d'ailleurs plus loin dans son essai : il donne l'exemple d'un enfant qui peut, si ses attentes ne sont pas remplies, bouder voire se refermer à ce qui arrive par le simple fait de ne pas avoir pu les satisfaire. Il ne s'agirait donc pas seulement d'une perte de repères, mais d'une fermeture en plus d'un échec à satisfaire ce qui avait été anticipé. D'où cette situation lors de l'un de mes entretiens d'explicitation :

À partir du moment où je ne suis plus dans l'exploration, je n'ai plus d'intérêt. Quand j'essaie quelque chose de nouveau et que j'étire trop cette tension mentale, je me perds et tout est à recommencer. (A. Turmine, entretien 2)

5.2 Ouverture et limites du territoire d'action : la fonction phorique

La fonction phorique, comme support et contenant, reprise par Godard (2013) est apparue comme particulièrement explicite au fil de l'expérience. Elle permet de comprendre cette « situation du corps dans l'espace », ce « je suis » tel qu'explicité au précédent chapitre qui se manifestait dans le tissage du poids et de l'espace : le trajet du poids évoqué plus tôt. Car n'oublions pas que l'attention me tire hors de moi (ex : je lève ma jambe, je 'suis' ma jambe). La fonction phorique, c'est ce qui me permet de me « séparer », c'est-à-dire d'être à la fois dans ma jambe et de pouvoir me porter sur mon autre pied. En fait, il faut d'abord savoir que la notion de sens du poids est double :

il y a des informations qui me proviennent des pieds et des informations qui viennent de l'oreille interne (Godard, 2013). Cette séparation entre ces deux sens du poids ouvre à l'intrasensorialité. C'est-à-dire que par cette séparation je m'ouvre à la double nature de la sensation. Je suis à la fois touchant et touché par la sensation. Cette intrasensorialité me permet ainsi à la fois d'organiser l'espace ; et de m'organiser dans cet espace : mon attention peut désormais 'porter' mon poids. À partir de cette séparation émergerait alors le sujet — ce « je suis » — puisque je crée ma verticalité (mon repère premier) et ce que Godard (2013) identifie comme un curseur afin de moduler ma verticale. Je peux alors expérimenter le sens du poids comme une manifestation du mouvement de mon attention et le mettre en relation avec ma verticale afin d'agir. Je suis à la fois dans le sentir et dans le ressentir, car il faut préciser que la fonction phorique assure avant tout une fonction de support et de contenant. À l'instar d'un contenant qu'on remplit de petites choses qui ont un sens commun qui les relie, la fonction phorique s'enrichit d'un vécu ou plutôt, de sensations et d'une signifiante. Cette signifiante se construisant elle-même à partir des rapports que j'acquière au fil de mon expérience sensible. C'est-à-dire que j'élargis et je croise — par association — les sources d'informations disponibles. L'accumulation permet de hiérarchiser les différents moments de ce qui deviendra mon phrasé. Nous verrons plus loin que cette association facilite également leur mise en mémoire. Cette épaisseur a donc une incidence sur ma présence au monde puisqu'elle se manifeste à travers mon attention. Elle s'installe à un degré qui favorise une manière de percevoir les sons. Elle crée du relief grâce à une attention plus fine vis-à-vis des nuances :

Getting into the groove [...] describes how a socialized listener anticipates patterns in a style, and feeling fully participates by momentarily tracking

*and appreciating subtleties vis-à-vis overt regularities.*²⁶ (Steven Feld in Roholt, 2014, p. 46)

La fonction phorique, finalement, est donc ce qui me permet de maintenir mon intégrité tout en me projetant dans le monde; d'ouvrir un territoire — et de le limiter — comme potentiel d'agir. C'est en somme, une façon d'intégrer le monde dans mon mouvement.

5.3 Le trajet comme territoire : la fonction haptique

En fait, cette relation qui se crée entre ce que je nomme le trajet et ce sens du poids m'amène à aborder la fonction haptique à travers l'exploration « tactile » de ce tracé. Une sensibilité tactile que Gibson avait identifiée comme le système haptique : soit la mise en œuvre ou la reconnaissance de variations dans la pression, la force, la stimulation de la peau, l'activité des muscles, des articulations et des tendons. (Tornil, 2006) Gibson nomme le **toucher orienté** le sous-système haptique qui naît d'une stimulation de la peau et d'une stimulation vestibulaire. (Tornil, 2006) Ce sous-système haptique permettrait de reconnaître les sensations issues des déplacements de mon corps dans l'espace et par conséquent, de m'offrir de nouvelles informations sensibles entre deux repères pour calculer mon temps. Par contre, et comme nous l'avons vu précédemment, ce temps est un temps subjectif. C'est un sentiment, une représentation du temps, puisqu'il s'agit du prolongement de mes sensations qui m'offrent un rapport intime de la temporalité des événements. À travers mon entretien d'explicitation, je traite d'un moment de *groove* où je parle de ma relation au temps et où celui-ci m'apparaît lent. J'explique que ce sentiment semble se maintenir à travers la sensation d'étirement de la peau, des muscles de tout mon corps dans son mouvement ; du regard

²⁶ Entrer dans le *groove* [...] pourrait se décrire par la manière qu'un auditeur avisé anticipe les patrons d'un style, et s'engage activement dans la recherche et l'appréciation des variations subtiles qui modulent une régularité apparente. (traduction libre de l'auteur)

qui glisse sur le mouvement. Or, il s'avère que « la perception haptique associe les perceptions kinesthésiques issues des mouvements exploratoires et les perceptions purement cutanées induites par le contact entre le stimulus et la peau. » (Bouaziz, 2004) Dans le cas présent, on reconnaît que le regard a ouvert un territoire grâce à un désir de suivre ce trajet. Par contre, on peut déduire que ce n'est pas le regard de tous les jours qui suit le trajet, mais un regard « haptique » porté par l'attention. En fait, le regard agit comme la conséquence du mouvement de l'attention sur quelque chose d'attendu et sur lequel je veux récolter de l'information. Par la présence d'un trajet, j'anticipe non seulement le lieu du repère suivant, mais également chaque point du trajet : j'appréhende donc déjà les transformations nécessaires par une sélection d'informations qui sont cohérentes avec le sentiment. C'est l'idée derrière le paradigme où le cerveau construit des mondes probabilistiques : il développe des mondes virtuels qui permettent d'évaluer les différentes voies possibles. En d'autres mots, je suis à la fois dans un futur possible et dans un présent.

En somme, toutes nos sensations ne se contentent pas de s'entre-répondre ou de résonner les unes sur les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l'instar de l'acte d'énonciation linguistique. (Bernard, 2001, p.99)

La notion d'instabilité s'explique par cette idée de tension mentale que j'évoque dans mon analyse. En fait, l'attention est divisée dans un jeu fragile entre l'objectif à atteindre (où je vais) et ce qui se passe dans l'instant, soit la sensation qui m'informe sur mon état afin de maintenir une continuité à travers mon expérience.

Comme l'a bien décrit le maître zen Hakuin, l'esprit ne doit alors ni s'attacher ni rejeter aucun des objets des sens. L'attention reste donc dans un état d'équilibre assez fin qui préserve son caractère global. Il s'agit d'éviter toute forme de captivation, qui ramènerait l'attention à un niveau local et ferait perdre de vue la coordination d'ensemble de l'expérience ressentie et du comportement. (Lachaux, 2013, p.335-336)

Lachaux explique, à travers Damasio, ce phénomène par la captivation de l'attention : L'attention est dite captive si la sensation éprouvée au « contact » de l'objet justifie d'être prolongée. Cette phase n'est pas motrice comme l'est la capture de l'attention, mais émotionnelle.

Damasio désigne [cette phase] sous le terme d'attention dwelling, qui traduit bien cette idée de durée - to Dwell signifie « rester, habiter, résider ». Cette forme de captivation dépend principalement de l'intensité et de la qualité du ressenti, plaisir ou déplaisir, en présence de l'objet, comme si la captivation avait pour but de prolonger cette sensation ou de la réduire. (Lachaux, 2013, p.186)

Ce qui nous amène au caractère « actif » de la fonction haptique pour clarifier notre compréhension de ce tissage qui se crée entre notre mouvement et l'objet. C'est-à-dire que je dois être dans l'action d'exploration tactile visuelle et kinesthésique pour ressentir cette subjectivité temporelle. J'inclus à la fois mon corps et l'espace qu'il occupe à mon mouvement pour appréhender le son. Car les limites temporelles du son n'appartiennent pas au réel, mais à notre perception, car le phénomène sonore est toujours pris « en vol » (Meric, 2012). C'est donc dire que ce qui est « observé » dans l'expérience n'est pas simplement le son, mais pour revenir à Maine de Biran : tout le corps en action. « L'unité du corps est un pouvoir qui est savoir immédiat de soi, les objets n'étant pas des objets contemplés du dehors, mais des objets pris dans notre mouvement. » (Henry, 2001) **Il faut donc savoir profiter de cet 'écho' en l'intégrant dans le trajet (la trace évoquée plus tôt).** La capture du geste et de sa trace (fictive ou réelle) permet ce sentiment « d'étirement » dans la temporalité à partir de ce que Michel Bernard identifie comme une dynamique des rapports proxémiques de la musicalité relationnelle à travers l'objet sonore (voir chapitre 2).

5.4 Le *groove* : une dynamique de l'attention

Le *groove* ne peut se développer qu'à partir d'une ouverture attentionnelle, particulièrement lorsque mon « regard » est bouleversé par un événement. L'intuition, qui accompagne un certain lâcher-prise, me permet d'orienter l'attention de manière juste et rapide, mais son pouvoir est hiérarchiquement moins grand que ma volonté. C'est pourquoi « se situer » est fondamental dans un désir de justesse : « se situer » change notre niveau de justesse. En effet, mes repères sont toujours mes objectifs dans le temps, mais ceux-ci sont dépendant du contexte qui les a vu naître. C'est donc la signifiante à l'origine de ces repères que je cherche à retrouver.

Comme nous l'avons vu plus tôt, le trajet est la manifestation d'une habitude ; celle de l'expérience de mon attention. Ce n'est pas un repère. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le verbe maintenir, que j'utilise souvent lorsque je traite de *groove*, vise à « réaffirmer quelque chose » et ne cherche pas à fixer quelque chose.

Ce trajet est donc « flexible » afin de pouvoir jouer. C'est pourquoi je procède plutôt par décomposition : je segmente ma phrase en trois segments dont un seul devient mouvant, les autres acquérant une certaine stabilité. Il y a un désir de ma part de rendre « hommage » aux repères qui sont inscrits dans chacun des segments en les réaffirmant grâce à de légères variations et par la liberté que me permet le segment mouvant. Ce dernier permet de m'adapter à ce qui advient à travers l'expérience.

It is this dynamic feature that explains why flow activities lead to growth and discovery. One cannot enjoy doing the same thing at the same level for long. We grow either bored or frustrated; and then the desire to enjoy

*ourselves again pushes us to stretch our skills, or to discover new opportunities for using them.*²⁷ (Csikszentmihalyi, 2008, p. 75)

On peut donc en déduire que l'attention est intrinsèquement liée, mais également antérieure à la notion de sens et de « *feeling* » dans le développement du *groove* (ou sa remémoration) puisqu'elle place le corps dans un espace. L'attention est une capacité qui m'est accessible : je peux guider mon attention à tout moment, la réorienter, la travailler. À l'opposé, le sentiment, lui, est toujours conséquence, résultante de cette dernière. Il est le corrélat. D'ailleurs la question « qu'est-ce qui importe dans l'instant ? » ou plutôt « sur quoi dois-je poser mon attention ? » s'est rapidement manifestée en studio au fur et à mesure que de nouvelles dimensions du rythme de la partition s'ouvraient à ma conscience. Ainsi, lorsque j'exécutais un motif rythmique, il y avait un moment où je laissais tomber le patron pour écouter ce qui se produisait et un élément surgissait à l'avant-plan. Je commençais alors à m'accrocher à cet objet de ma perception pour établir un réseau de relations avec le reste du motif. C'est d'ailleurs ce que relate Roholt lorsqu'il décrit l'univers que contient un *beat* : « *To hear a beat is to sense the potential for (if not actual) movement.* » (Roholt, 2014, p.118-119) Par contre, comme énoncé plus tôt, c'est par un changement d'activité et donc un élargissement de mon champ d'attention (passé d'une attitude dirigée à une attitude large) que je dois tendre. Dans une attention indirecte, le regard n'a plus besoin d'être dirigé sur le territoire à explorer : j'intègre le territoire dans mon mouvement. J'ai une vue globale et c'est mon système haptique qui s'active. Mon regard est libre et je suis prêt à jouer ; à me surprendre et à changer de référentiel par défi.

²⁷ C'est cette dynamique qui explique pourquoi l'état de *flow* amène à augmenter sans cesse le niveau de difficulté en plus de pousser l'exploration. La personne ne peut pas apprécier faire la même chose à un même niveau de difficulté indéfiniment. Nous devenons soit frustrés, soit ennuyés ; faisant émerger le désir de pousser encore plus loin nos limites et découvrir de nouvelles possibilités à partir de nos compétences. (traduction libre de l'auteur)

5.4.1 Le moment de bascule

Dans ce jeu, il y a cependant un risque : une perte de repères. Lorsque je perds mes repères, ma continuité se brise et je retourne alors à un flux chaotique où il devient impossible de « réaffirmer » le monde comme je l’entendais. D’après ce que nous avons soulevé plus tôt, on peut penser qu’il s’agit simplement d’une question de motivation. Cependant, en perdant certains repères, il existe également le risque de perdre également le sens qui justifie ce désir de continuer. Nous avons vu plus tôt qu’un repère s’articule autour du sens du poids et que ce repère s’efface parfois au profit d’un repère plus près de la pulsation afin d’abaisser la complexité de ce qui apparaît. Par contre, un repère d’une autre nature (qui intègre la notion de périodicité ou de cycle) se manifeste également à travers l’expérience de *groove*. C’est notamment grâce à ce repère que je maintiens un sens malgré un changement de référentiel. Ce que j’identifie dans mon expérience comme la mélodie (la chanson) et qui se manifeste comme une **matrice projective** :

L’intelligence de la mélodie, succession de sons ayant un sens, une structure, une autonomie, exige de l’auditeur une aptitude à donner valeur signifiante à toute manifestation d’un intervalle existant entre deux sons successifs. Et, déjà, cela fait comprendre pourquoi l’auditeur peu averti peut se montrer rétif à des intervalles et à des enchaînements d’intervalles que son oreille interne, c’est-à-dire sa mémoire — une mémoire que ne corrige aucune imagination —, ne lui permet pas de prévoir plus ou moins confusément. (Encyclopædia Universalis, s.d)

Cette mélodie agit alors comme chiasme parasensoriel. C’est-à-dire qu’« [elle] constitue la matrice du processus de projection et de transformation de la perception en imaginaire plus propre à être exprimé. » (Guisgand, 2011) Une fois associé aux sensations qui forment mon trajet, il m’est alors possible de travailler sur deux dimensions. L’association permet, comme le mentionne Godard, un projet d’articulation d’un « monde » à la fois **virtuel** et **sensible** ; un devenir du corps où je

me déploie dans un lieu virtuel, poétique qui me permet de construire un sens et d'agencer les éléments du réel.

Le cerveau semble donc pouvoir évoluer selon deux modes : un mode dédié principalement à l'analyse active de l'environnement sensoriel et à l'adaptation du comportement à cet environnement, et un mode dédié à des processus mentaux d'imagerie principalement visuelle, auditive et motrice, pour manipuler des modèles mentaux de la réalité. (Lachaux, 2013, p.227)

C'est un monde de probabilités ; de possibles qui me permettent d'anticiper ce qui advient. Par contre, dans le cas qui nous intéresse, la frontière qui sépare ces deux dimensions semble devenir plus poreuse et des échanges s'invitent dans ma réalité subjective.

On retrouve chez Paul Valéry, une pensée analogue : le poème ne provoque pas seulement l'oreille ou la bouche, il sollicite l'être au monde tout entier. Valéry parle d'univers et émet pour « opposer aussi nettement que possible l'imagination poétique à l'émotion ordinaire », l'idée d'une « *sensation d'univers* qui est caractéristique de la poésie », c'est-à-dire « d'une tendance à percevoir un *monde* » (Guisgand, 2011)

J'emploie d'ailleurs souvent les termes « monde », « zone », « univers » lorsque je parle de *groove*. De plus, la mélodie ici n'est pas sans rappeler le mécanisme que Deleuze et Gattari nomment la ritournelle et qui se déploie à travers la voix :

La voix est, selon eux [Deleuze et Gattari], « l'organe d'expression des rythmes fondamentaux » qui régissent, dans chaque individu, « les relations entre son milieu intérieur et ses milieux extérieurs » et qui circonscrivent, par la ritournelle, en quelque sorte, son territoire spécifique. (Bernard, 2001, p.171)

Il faut donc comprendre la voix comme une « matrice vocale » qui « détermine, gouverne et régit le mode singulier de gestion de l'expressivité du champ total de notre corporéité non seulement audible, mais visible. » (ibid., p.172) Ce processus serait le fondement d'une musicalité et d'une extériorisation d'un monde poétique. Il y a

spatialisation de cette dernière dans le mouvement et dans l'acte de danser. Elle donne la voie, le trajet à suivre. C'est l'association entre ce qui advient du trajet et la mélodie. Lachaux explique de manière plus concrète le fonctionnement de cette voix :

Cette « petite voix » est une forme d'imagerie motrice et auditive. Nous nous imaginons prononcer les mots — c'est le versant moteur — et nous les entendons — c'est le versant auditif. Comme pour toutes les formes d'imagerie, les régions et les mécanismes qui sont mis en jeu dans le cerveau sont très proches de ceux mis en œuvre lorsque nous parlons vraiment à quelqu'un ; à ceci près que le programme moteur articulatoire n'est pas vraiment exécuté. (Lachaux, 2013, p.218)

Il s'agit-là de l'acte d'énonciation et qui est à l'origine du concept de corporéité.

L'effort final de prononciation peut être remplacé par d'autres programmes moteurs ; ainsi, à la seconde même où j'écris cette phrase, je suis parfaitement silencieux pour ne pas déranger les gens qui prennent un café à côté, mais les mots que j'entends dans ma tête s'affichent les uns après les autres sur mon écran d'ordinateur, grâce à l'exécution d'un programme moteur utilisant mes doigts pour tapoter sur le clavier. Mais que j'écrive, que je parle, ou que je *me* parle, les mécanismes cérébraux impliqués dans la production du discours sont les mêmes (...) (Lachaux, 2013, p.218)

Ainsi, il n'est pas étonnant qu'il me soit apparu nécessaire après un certain moment de nourrir mes différents *grooves* par l'ajout d'un espace imaginaire (qui nourrit mon intention) dans lequel devait évoluer le geste afin d'enrichir ce discours. D'où l'intérêt de la recherche et son travail sur les mots afin de bien définir les différentes sensations (ou imaginaires) émergeant de l'expérience.

Ce raffinement du discours permet en effet de sortir de l'évidence corporelle et d'entrer dans un travail de raffinement du sentir puisque les deux sont intimement liés.

Le sentir et le dire procèdent d'un mécanisme commun d'énonciation : processus de projection d'un monde prétendu réel, soit sensible, soit intelligible. Cette énonciation est le même acte fondateur du visible et de

l'imaginaire, de la sensation et de la symbolisation. La perception, autant que le langage, est travaillée par l'acte de se projeter dans le virtuel, de « débrayer » la réalité muette pour la rendre sensible (signifiante). (Bouvier, n. d.)

Identifier les particularités du mécanisme d'énonciation, clarifiait un peu plus à chaque fois ce territoire imaginaire comme moteur de mes relations. En spécifiant la sensation, je me permets d'ouvrir mon imaginaire : « c'est lent, mais c'est lent comme quoi? » De plus, l'imaginaire permet d'ajouter de la signifiante aux éléments du rythme. Par exemple, lorsque je travaillais sur l'une des séquences, il y avait ce sentiment d'être tiré qui m'habitait (comme si j'étais enchaîné à une pierre et que je voulais la tirer) et tout d'un coup certains pas gagnaient en importance par la signification que je leur conférais à travers ma fiction.

5.4.2 Induction et engramme

Avant de conclure, j'aimerais préciser que le moment de bascule n'implique pas forcément une chute, c'est un basculement dans un devenir. Bien qu'il y ait un changement de repères, cela n'empêche pas pour autant une continuité. Nous avons vu plus tôt que pour atteindre le *groove*, il est question de laisser faire le corps, de le laisser puiser librement dans son répertoire de comportement en réponse à une situation donnée. Cette hypothèse mène cependant à la question suivante : comment mon cerveau peut-il prédire une situation qui n'est pas encore arrivée ou qui ne s'est jamais produite ? Dans le paradigme dans lequel se situe cette recherche, nous acceptons le modèle selon lequel le cerveau crée des « mondes » virtuels. Comme je l'introduisais pour cette section, ces modèles internes me permettent d'anticiper ce qui advient. Chaque possibilité que j'ai déjà expérimentée, et ce, dans toute ma vie, peut ainsi être imaginée dans le cerveau comme différents tracés : chaque tracé se nomme un engramme. Emprunter un tracé allume donc des neurones qui font partie d'autres

engrammes²⁸ qui permettent de « répondre » à la situation. L'association, la corrélation, qui s'effectue à travers l'expérience me permet de cristalliser ces engrammes, ces petits tracés mnésiques. C'est ce que nous avons vu plus tôt avec Lachaux. Plus il y a de corrélations, plus il est facile d'induire des réponses adaptées à ma situation dans l'espace et de prévoir la meilleure option possible puisqu'il y a de nouvelles connexions entre les neurones : il y a un circuit dédié, un engramme. En d'autres mots, le trajet de mon mouvement n'est donc pas fixé! Je m'ouvre grâce au trajet!

si une partie des stimuli originaux sont rencontrés à nouveau, ces neurones constituant l'engramme sont réactivés pour évoquer le rappel de ce souvenir spécifique. [...] Quand on dit « réactiver », on veut simplement dire que de l'activité nerveuse va circuler de manière prépondérante dans ces circuits à cet instant donné. L'autre chose, c'est qu'une activation partielle seulement de l'engramme (parce que le stimulus est par exemple dégradé ou légèrement différent du stimulus original) peut être suffisant pour que l'ensemble de l'assemblée de neurones constituant l'engramme « s'embrace » complètement. Et donc que le souvenir nous revienne lui aussi complètement. (Dubuc, 2017)

D'où l'intérêt d'élargir son répertoire pour permettre au corps d'avoir des solutions aux situations « dangereuses », soit des situations où il y a un risque de perte de repères comme dans celle de bascule. « L'apprentissage est contraint par l'espace d'hypothèses envisagées, la fonction de probabilité *a priori* et la fonction de vraisemblance. » (Dehaene, 2012)

²⁸ On comprend que ces tracés s'entrecroisent de manière rhizomatique.

CONCLUSION

Cette recherche création s'inscrit dans le paradigme des recherches qualitatives et heuristiques en empruntant à la phénoménologie. C'est sur le phénomène de *groove* du point de vue de l'interprète en danse percussive que repose ce mémoire création. Celui-ci vise plus spécifiquement à répondre à la question suivante : **où se situe et comment se manifeste la bascule vers le *groove* dans le corps du danseur-percussionniste ? Quelle(s) transformation(s) cela représente-t-il pour le corps ?** L'analyse par théorisation ancrée — développée autour d'entretiens d'explicitation et des notes de travail consignées tout au long du processus — aura permis de bonifier la littérature existante en apportant une profondeur à l'expérience vécue. J'ai en effet cherché à détailler les processus internes et leurs transformations corporelles telles que je les ai vécus, précisant les propriétés de chacun des phénomènes.

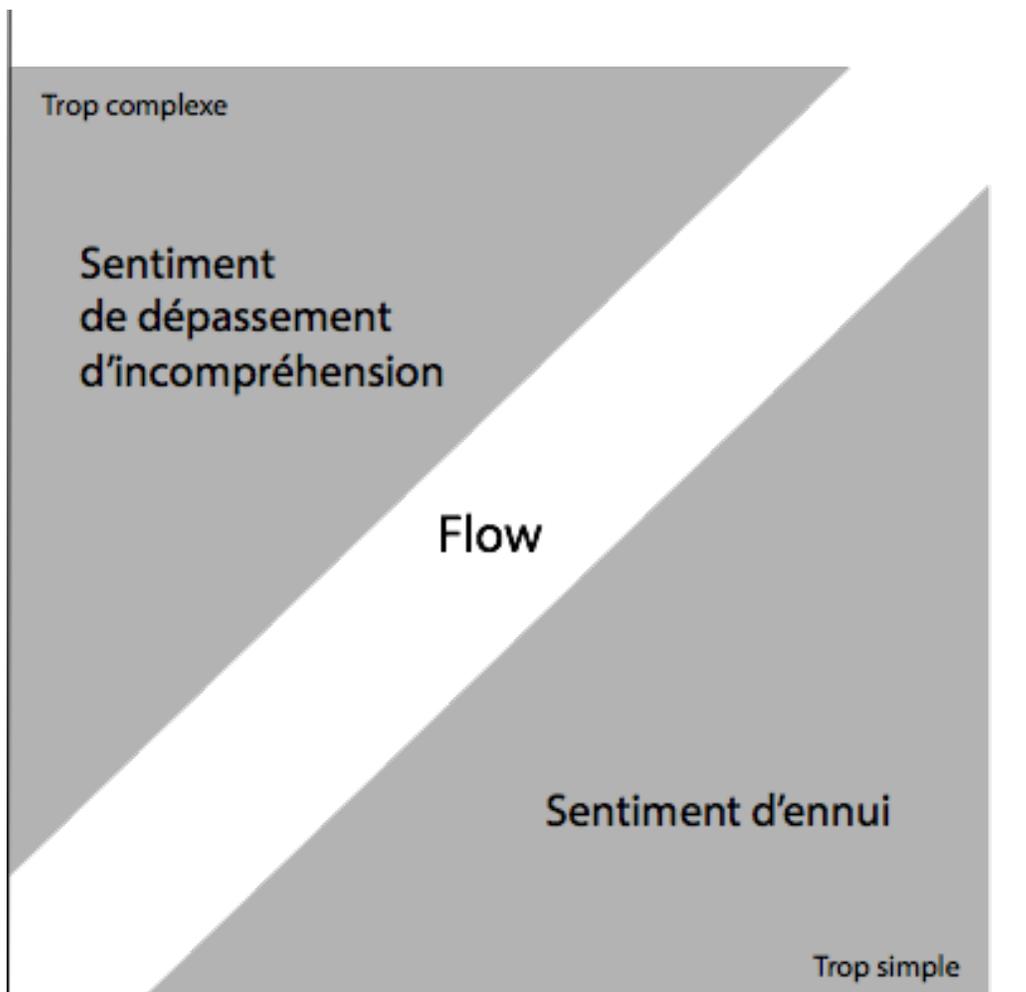
De prime abord, le sentiment, l'exploration dans la perception et la motivation sont des éléments essentiels à l'émergence du phénomène de *groove*. Les moments de bascules semblent se situer à la frontière du jeu et de l'association où il est alors possible de perdre la continuité de mon expérience par un changement de référentiel. En fait, la bascule n'implique pas forcément une discontinuité, mais plutôt un changement de *ligne* ; l'accès à une compréhension incarnée d'une autre vision du monde. À l'instar d'un parcours avec plusieurs structures ou lieux distincts, la bascule n'empêche pas de conserver la continuité de l'expérience. Elle agrandit plutôt les limites du territoire qu'offre un certain rythme. Ce territoire s'inscrit chez moi dans un espace-temps (un trajet) où sont imprimés des repères : des points dans l'espace-temps qui organisent le geste. Mon expérience a révélé deux types de repères : de l'ordre de la sensation et de l'ordre de la représentation mentale. Les repères de l'ordre de la sensation existent sous

forme de rapport entre l'espace, le sens du poids, le son et le temps. Les repères de l'ordre de la représentation mentale se manifestent quant à eux sous la forme d'une mélodie ou d'un phrasé.

J'invite les lecteurs plus curieux à poursuivre l'expérience en s'intéressant au regard extérieur sur le *groove*. Car, bien que ce mémoire éclaire l'expérience du *groove* vécu de l'intérieur, il laisse incomplète sa compréhension globale qui implique inévitablement l'expérience subjective du spectateur.

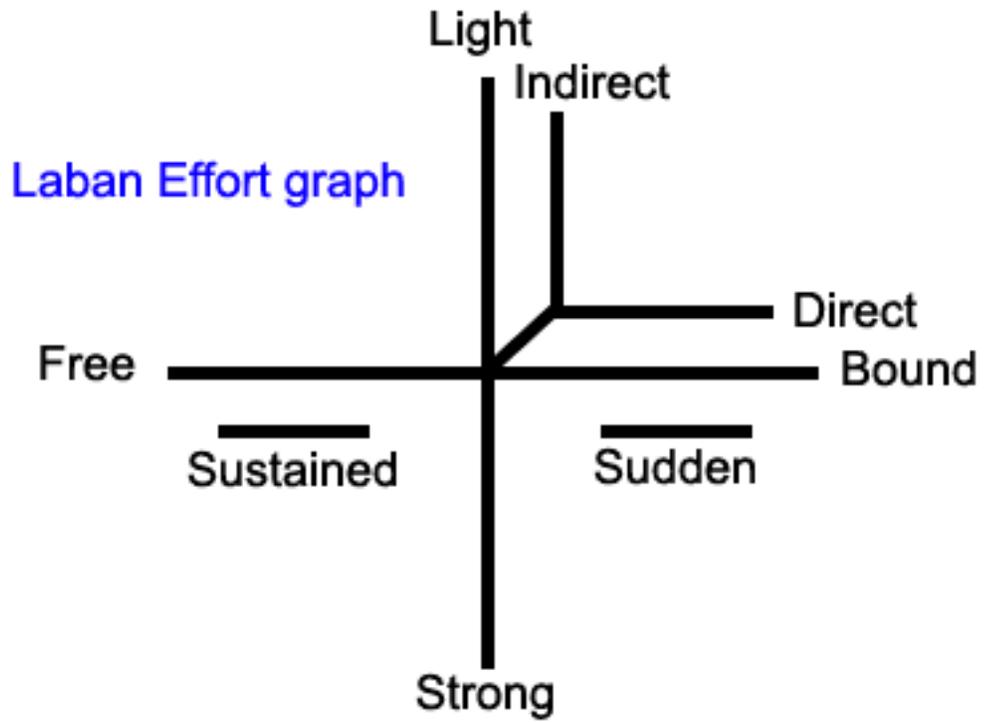
ANNEXE I

SCHÉMA DU *FLOW*



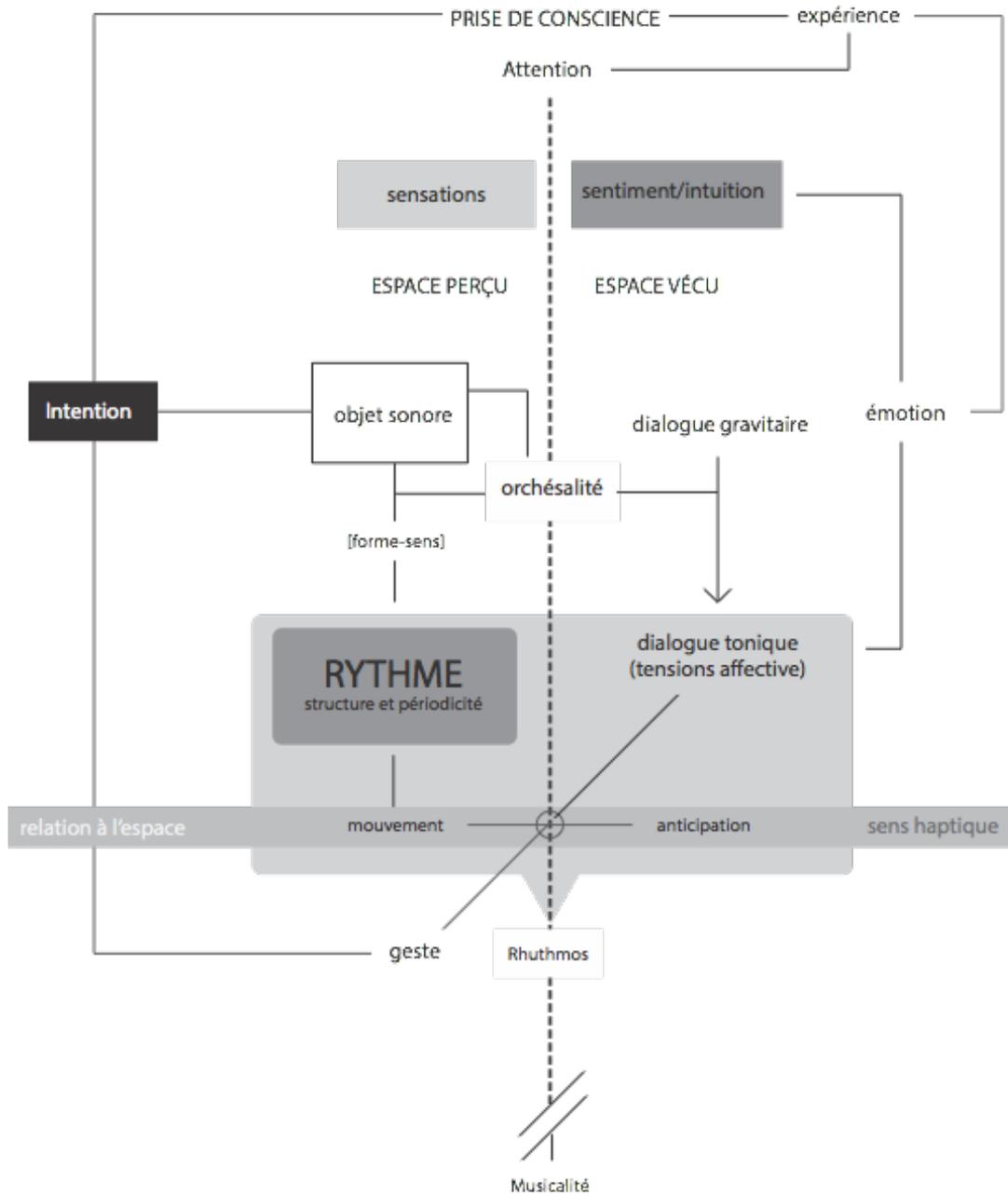
ANNEXE II

SCHÉMA DE L'EFFORT CHEZ LABAN

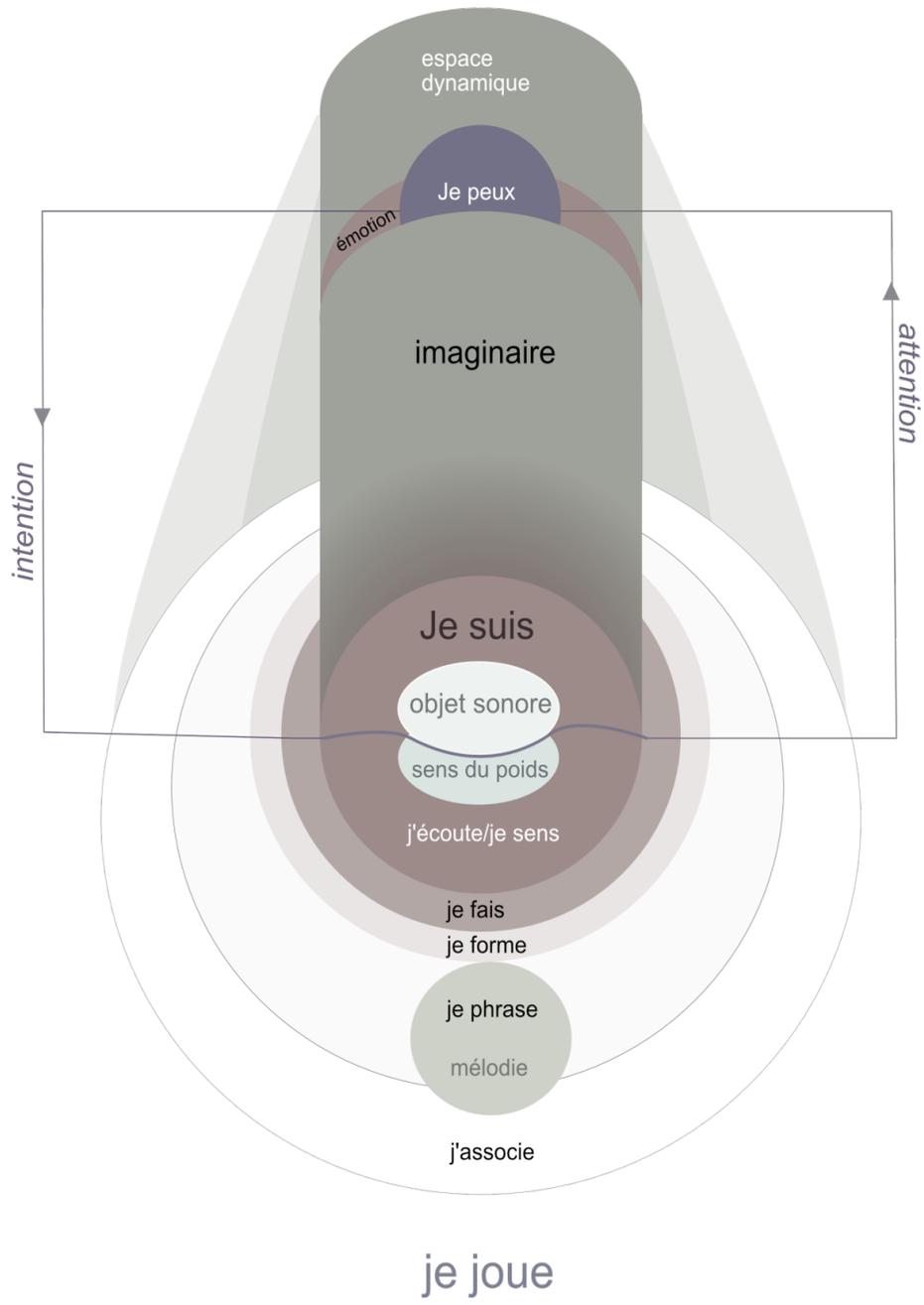


APPENDICE A

Le **CORPS** du groove



APPENDICE B



APPENDICE C

EXTRAIT D'UN ENTRETIEN D'EXPLICITATION

Chronologie	Verbatim	Codage
4	Antoine - C'est une partie.	
5	Caroline - Exactement. C'est comme un arrêt sur image : où je suis rendu sur ton processus.	
6	A- Oui, j'essaie de me le remémorer à chaque fois.	
7	C- Oui, tu es rendu-là. Veux-tu parler rapidement pour replacer le contexte de ta création. Tu es rendu dans ta création. À quel étape tu es rendu?	
8	A- J'suis rendu...J' <u>improvise</u> dans l'fond. Je fais des petites séances de 5-10 minutes. Pis..J'improvise et je mix les... J'ai comme trois <i>groove</i> sur un même rythme. 8 temps chaque à peu près.	J'improvise avec trois <i>grooves</i>
9	C- Trois <i>grooves</i> sur un même rythme. 8 temps. Pis tu passes par l'improvisation.	
10	A - Ouais, puis pour faire le passage entre chacun...dans le fond.. Je <u>joue</u> avec, je le <u>déforme</u> . je <u>le reforme</u> .	Je joue avec, je déforme et reforme le passage entre les 3 <i>grooves</i>

APPENDICE D

EXTRAIT D'UN ENTRETIEN D'EXPLICITATION

Moment 2 (En allant prendre ma douche) [chanson; association chant/geste; stratégie d'encodage dans la mémoire; calcul de la durée]

[151] Je me parle dans ma tête, faut que je fasse ça. J'ai commencé avec la séquence. [126] J'essayais de créer un écart entre mes claps. [158] Je rentre dans le mouvement, mais je ne *feel* pas forcément. Je le fais d'abord mécaniquement puis il y a un moment où un *feeling* apparaît et je sens alors que je peux surfer dessus. Je n'ai plus besoin de penser, je ne fais que suivre et m'attarder à ce *beat*-là. [46] Il y a une chanson à laquelle je reviens. [171] La chanson, c'est un petit segment de la chanson globale. Ce n'est pas juste la pulsation, mais c'est ce qui est derrière. C'est un petit segment qui peut être répété et me donne ma bonne valeur de temps. Je n'ai alors plus besoin de penser au temps. [179] J'ai une entrée mélodique dans le rythme. [197] C'est moi qui génère la mélodie. [51] Quelque chose me fait rentrer rapidement dedans. [75] J'entends une chanson. [77] Je me chante la chanson puis je fais ma tape [71] Je porte mon attention sur la tape. [73] La tape me ramène à ce que je chantais. [91] J'écoute les sons que font mes mains. [130] Le son était différent, l'accoustique était différente. C'était donc différent, c'était englobant. [132] J'aimais ça étirer. Je laissais vivre chaque petit moment. [134] J'entends la résonance et une note apparaît. [136] Je me chante toujours la pulsation. [203] Ma langue est toujours sur le contre-temps. Je le fais inconsciemment. [195] La pulsation est affectée par la mélodie. [138] La pulsation m'indique quand je dois replacer mes claps. Il y a trois repères pour moi à placer. La

deuxième clap est moins forte. [141] *C'est ces trois claps-là que j'essaie de garder.* C'est ça que je me chante dans ma tête. [93] *j'associe mes paroles avec mes tapes.* [175] La mélodie me donne la durée. Je peux alors m'accorder avec la durée. Si je sors de la chanson, je peux m'accrocher sur la mélodie. [61] Je me récite toujours le rythme. Je tombe dessus. [83] Je n'y pense pas. [97] J'arrive à placer mes tapes au bon moment. [198] *Si je veux l'étirer.* [177] Je peux ajouter du rythme que je lie alors à ce segment de la chanson. [200] Je peux mettre des accents. [106] *Je joue avec la présence de la chanson.* Je ne la coupe pas puisqu'elle est toujours là. [108] *Je m'imagine monter l'intensité de la chanson comme je diminue la présence des sensations corporelles.* [153] Je jouais avec ça en fait. [113] Je peux décider quand j'embarque *dans la chanson*. Mon pied continue de frapper pour me garder la pulsation *sans que ça ait un lien dans le rythme*. [104] J'arrête de faire, mais la chanson continue de rouler. Je coupe des éléments de la chanson.

[114] La dernière clap n'était pas claire pour moi. *Ça m'a bloqué, ça m'a arrêté.* [116] Quand ce n'est pas clair, ça m'arrête et ça coupe la chanson. [117] Ça génère un espace. Je sors.

APPENDICE E

EXTRAIT DE CARNETS : ONGLET RÉPÉTITION

« Troisième répétition. Intéressant de reprendre le travail de la partition après une petite pause. [4 jours depuis la dernière répétition en studio] Tout semblait déjà mieux intégré. J'ai d'ailleurs terminé la répétition en filant d'un bout à l'autre la partition (avec quelques accros où j'ai dû reprendre).

Je découvre peu à peu des relations entre les segments de la partition ce qui semble avoir pour effet de mieux garder en mémoire certains passages; à mieux les vivre, car pouvant me concentrer sur autre chose.

J'ai remarqué qu'en essayant différentes musiques sur lesquelles je marchais la pulsation aidait à trouver une aisance. (J'avais de la difficulté avec les pas qui pourtant sont très simples, mais avec la rapidité, ces derniers m'empêchaient de garder une fluidité dans le mouvement). D'ailleurs, tranquillement, je sens des dynamiques s'immiscer dans mes pas...À suivre.

J'ai encore pris un moment pour improviser et étrangement, de nouveaux rythmes sont sortis, j'ai l'impression d'avoir une écoute différente...À suivre.» (A.Turmine, carnets, 7 novembre 2016)

APPENDICE F

EXTRAIT D'ANALYSE DES CARNETS

		JE FAIS							JE SUIS
		PERCEPTION	MOUVEMENT du corps et de ses parties	RELATION avec l'espace	RELATION avec les sons	RELATION au temps	RELATION à la gravité / équilibre	ACTE CONSCIENT	
2016			c'est comme si je sépareis mon corps en deux					Je n'arrive pas à séparer mon corps de son	
2016	Trouill avec les accents des pieds		Je me suis mis à faire le premier système de la partition					Je n'arrive pas à séparer mon corps de son	
2017	Dans la douche		Faire certain passage dans mon quotidien...					Je n'arrive pas à séparer mon corps de son	
2017	Notes à moi-même		je suis toujours dans le rythme précédent					Je n'arrive pas à séparer mon corps de son	
2017	Sur le 3/4 de la partition		La mécanique est là.					Je n'arrive pas à séparer mon corps de son	
2017		Je saisi une nuance entre les vitesses, mais je n'arrive pas à l'exprimer outre que dans mon corps, c'est comme si le rythme n'était pas tout à fait le même.		Le sentiment n'est pas le même dans la variation de l'amplitude (espace qui varie).				Je n'arrive pas à séparer mon corps de son	
2017		Il y avait une						Je n'arrive pas à séparer mon corps de son	

APPENDICE G

AFFICHES POUR LES REPRÉSENTATIONS

UQÀM | Département de danse
présente

Création et interprétation \\ Antoine Turmine

Le corps du groove :

le jeu des transformations

Un mémoire de recherche création du programme de maîtrise en danse



Vous êtes cordialement invités à assister
au mémoire création de Antoine Turmine,
le samedi 8 avril 2017 à 18h (K-1150)
et le dimanche 9 avril 2017 à 14h (K-1150)
----- *Entrée libre sur réservation.*
bolduc.alain@uqma.ca // 514-987-3000 #7852

Pavillon de danse (840 rue Cherrier, métro Sherbrooke)

APPENDICE H

COMMUNIQUÉ OFFICIEL

UQÀM | Département de danse

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Pour diffusion immédiate

Le corps du groove : le jeu des transformations

Le corps du groove : le jeu des transformations

Mémoire de création

Programme de maîtrise en danse

Samedi 8 avril 2017 à 18 h et dimanche 9 avril 2017 à 14 h

Local K-1150, Pavillon de danse

Département de danse de l'UQAM

Montréal, le 27 février 2017 — Le Département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) est heureux de présenter *le corps du groove : le jeu des transformations*, mémoire de création de Antoine Turmine au local K-1150 du Pavillon de danse du 8 au 9 avril 2017. Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et de création (ou d'interprétation) visant à rencontrer les exigences partielles du programme de maîtrise en danse de l'UQAM. Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse.

Le corps du groove : le jeu des transformations est un mémoire création qui cherche à identifier les frontières du *groove* et à décrire le phénomène de *bascule* de l'interprète dans l'état de *groove* en danse-percussive. Ainsi et à travers une composition en danse percussive, vous serez invité et incité à plonger dans différents lieux; à voir et percevoir les transformations d'un corps résolument spatio-temporel. Le *groove* étant présenté comme lieu d'un territoire à habiter par le corps.

Mémoire de création chorégraphié et interprété par Antoine Turmine

Direction du mémoire de création : Nicole Harbonnier Topin et Geneviève Dussault

Pavillon de danse de L'UQAM

840, rue Cherrier (métro Sherbrooke)

Montréal

Entrée libre sur réservation

Pour information et réservation :

Alain Bolduc

514-987-3000 #7852

bolduc.alain@uqam.ca

APPENDICE I

CAPTATION DES REPRÉSENTATIONS

Turmine, A. (2017). *Captation des performances – Le corps du groove : le jeu des transformations* [DVD].

APPENDICE J

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT

« Le corps du groove : Le jeu des transformations »

IDENTIFICATION

Responsable du projet : Antoine Turmine
Programme d'enseignement : Maîtrise en danse (MA)
Adresse courriel : aturmine@icloud.com
Téléphone : 1-514-910-1705

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Vous êtes invité à prendre part à ce projet visant à identifier les frontières du groove et à décrire le phénomène de bascule de l'interprète dans l'état de groove dans une perspective de danse percussive. Ce projet de recherche est réalisé dans le cadre d'un mémoire de maîtrise sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin et Geneviève Dussault, respectivement professeure et chargée de cours du Département de danse de la Faculté des Arts. Elles peuvent être jointes au 514-987-3000, poste 2455 (Nicole) ou par courriel aux adresses suivantes : harbonnier-topin.nicole@uqam.ca et dussault.genevieve@uqam.ca.

Votre contribution favorisera l'avancement des connaissances dans le domaine de la danse et du rythme.

RÉSUMÉ DU PROJET

Ce projet de mémoire création cherche, à travers une méthodologie inspirée de la phénoménologie, à identifier les frontières du groove et à décrire le phénomène de bascule de l'interprète dans l'état de groove d'un point de vue de danseur-percussionniste. Où se situe et comment se manifeste la bascule vers le groove dans le corps du danseur-percussionniste ? Quelles transformations sont vécues par le corps ?

Pour répondre à ces questions, la recherche met en jeu un travail rythmique corporel et spatial de deux interprètes afin de faire advenir le phénomène de groove, pour finalement se familiariser avec ses frontières. De dégager une compréhension incarnée, un savoir-faire et des outils à partir desquels l'interprète en danse percussive pourra aborder la notion de groove à travers une variété de nuances interprétatives.

Pour expérimenter le groove, deux interprètes, dont l'étudiant-chercheur, apprendront un rythme à partir d'une partition de Gabriel Ledoux. Vous avez été choisie comme 2e interprète par votre parcours et votre expertise en danse percussive. Votre lecture personnelle de la partition fournira une 2e interprétation du groove. Ce rythme transmis par la partition constituera le territoire partagé, mais sera incorporé individuellement afin d'éviter tout transfert kinesthésique lors du processus d'apprentissage. Il y aura donc deux grooves découlant d'un même rythme. Ces deux grooves constitueront la matière de la création de l'étudiant-chercheur qui fera l'objet d'une présentation publique en juin 2017.

NATURE DE LA PARTICIPATION

Vous serez invitée à apprendre et à vous approprier un rythme à partir d'une partition écrite en percussion corporelle et rendre à l'étudiant-chercheur une captation vidéo de votre interprétation lorsque vous estimerez avoir atteint un « groove ». Cette période d'appropriation aura lieu en avril 2017. À la fin de cette période, vous participerez à un entretien d'explicitation¹. Cet entretien sera filmé et sera dirigé par une collaboratrice de recherche formée à ce type d'entretien. Les échanges qui auront lieu durant l'entretien seront tenues confidentiels et se-

¹ L'entretien d'explicitation est un entretien qui vise à faire revivre une expérience vécue pour faire émerger les étapes ou les éléments qui l'ont structurée. La particularité de ce type d'entretien est, selon Pierre Vermesh, de pouvoir amener à un niveau de conscience réfléchi ce qui a été vécu dans l'action, au niveau pré-réfléchi.

ront protégés par une clause de confidentialité. L'objectif de cet entretien individuel est de décrire votre vécu lorsque vous pensez avoir atteint un état de groove dans votre interprétation de la partition. Ce type d'entretien permettra d'offrir à l'analyse des données non observables, lors de votre interprétation. Vous serez également sollicité pour enseigner votre groove à l'étudiant-chercheur. Ces répétitions n'excéderont pas 2 heures et seront établies de concert avec l'étudiant-chercheur.

AVANTAGES ET RISQUES D'INCONFORT

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension du phénomène de groove. De plus, l'entretien d'explicitation sera une occasion pour vous de vous exprimer sur ces moments de groove et l'expérience vécue. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à l'entretien. Si l'entretien d'explicitation vise la remémoration d'un moment positif pour vous, vous devez cependant prendre conscience que certaines questions issues de l'entretien pourraient raviver des émotions déstabilisantes liées à des moments de l'expérience au cours desquels vous auriez vécu quelques difficultés. Il est également possible que l'entretien déstabilise votre conception du phénomène et votre manière de faire en apportant de nouvelles perspectives sur certains éléments du groove. Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier. La recherche en studio peut impliquer de faibles risques d'inconfort physique et de blessures, mais il est entendu que les risques ne dépassent pas le niveau inhérent au métier de danseur. Comme la première étape du projet consiste en une appropriation d'une partition rythmique, vous serez à même d'adapter vos mouvements à votre condition physique. Des arrangements peuvent être faits vis-à-vis la partition en tout temps.

Des organismes d'aide et de soutien psychologique, tels que le Centre de services d'évaluation et de consultation psychologique et neuropsychologique de L'UQAM (200, rue Sherbrooke Ouest, Montréal - 514-987-0253), ainsi que des spécialistes de la santé physique, pourront m'être suggérés en cas de besoin.

ANONYMAT ET CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que tous les renseignements recueillis sont confidentiels et que seuls, le responsable du projet et ses directrices de recherche auront accès aux enregistrements vidéo et au contenu de leur transcription et analyse. L'interviewer, qui réalisera votre entretien d'explicitation, signera un formulaire de confidentialité l'engageant à ne divulguer aucune information recueillie lors de votre entretien. L'ensemble du matériel de recherche sera entreposé sous clé (et crypté sur un disque dur externe) par le chercheur responsable pour la durée totale du projet. Les enregistrements vidéo ainsi que le formulaire de consentement seront détruits 5 ans après la publication du mémoire écrit. En raison de votre collaboration à la création et de la nature du projet qui s'inscrit dans un le cadre d'un mémoire création, votre participation à ce projet ne sera pas anonyme. Les données et leur analyse qui seront publiées dans le mémoire écrit et les publications et communications potentielles seront annotées à votre nom. Une copie de ces éléments à publier vous sera envoyée avant leur utilisation et un accord de votre part vous sera alors demandé pour leur publication. Une copie du document final vous sera également transmise à la toute fin du projet.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que même si vous consentez aujourd'hui à participer à cette recherche, vous demeurez entièrement libre de ne pas participer ou de mettre fin à votre participation en tout temps sans justifications ni pénalités. Certaines étapes du projet pourront être adaptées au besoin.

Votre accord à participer implique également que vous acceptez que le responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (articles, mémoire, essai ou thèse, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis.

COMPENSATION

Une compensation financière est prévue au budget. Un montant forfaitaire total de 1350,00 \$ vous sera attribué en avril 2017. Un résumé des résultats de recherche vous sera transmis au terme du projet en plus d'une copie papier (ou numérique) du mémoire de recherche.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS ?

Vous pouvez contacter le responsable pour des questions additionnelles sur le déroulement du projet. Vous pouvez également discuter avec le directeur de recherche des conditions dans lesquelles se déroulera votre participation et de vos droits en tant que participant de recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains. Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Comité d'éthique de la recherche pour étudiants (CÉRPE) par courriel à : (cerpe2@uqam.ca).

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est importante à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier.

AUTORISATION PARENTALE

Je _____ reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que le responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante, et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir sur la nature et des implications de ma participation. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner. Il me suffit d'en informer un membre de l'équipe.

Signature :
Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Date :

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques du projet et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature du responsable du projet :
Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Date :

Un exemplaire du formulaire d'information et de consentement signé doit être remis au participant.

RÉFÉRENCES

- Abel, M. (2015). *Groove: An Aesthetic of Measured Time*. Chicago : Historical Materialism.
- Barraud, H. (s.d.). *Méلودie*. [s.l.] : Encyclopædia Universalis.
- Bayle, F. (2010, 1 novembre). *En deçà... au-delà... de l'entendre au faire*. *InaExpert*. Récupéré le 15 novembre 2015 de <http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-pierre-schaeffer-quel-heritage/en-deca-au-dela-de-l-entendre-au-faire.html>
- Bernard, M. (2001). *De la Création Chorégraphique*. Paris : Centre National de la Danse.
- Berthoz, A. (2009). *La Simplexité*. Paris : Odile Jacob.
- Bienaise, J. (2015). *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine* (Thèse). UQÀM, Montréal.
- Bouaziz, S. (2004). *Perception, représentation et planification de l'action dans l'organisation syntaxique de l'exécution de dessins complexes*. Université Lumière Lyon 2, Lyon. Récupéré de http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2004/bouaziz_s#p=0&a=top
- Bourassa, L. (2011, 1 janvier). *La forme du mouvement (sur la notion de rythme)*. *Rhuthmos*. Récupéré de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article234>

- Bouvier, M. (n.d.) Le dialogue tonique. Dans *Pour un atlas des figures*. Récupéré en novembre 2018 de <http://pourunatlasdesfigures.net/articles/images-du-corps/la-chair-du-monde/le-dialogue-tonique.html>
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Dubuc, B. (2017, 10 octobre). L'engramme mnésique, ou la trace concrète d'un souvenir dans notre cerveau. *Le blogue du cerveau à tous les niveaux*. Récupéré de <http://www.blog-lecerveau.org/blog/2017/10/10/lengramme-mnesique-ou-la-trace-concrete-dun-souvenir-dans-notre-cerveau/>
- Byryukova, E., & Bril, B. (2002). Bernstein et le geste technique (pp.49-68). Dans B.Bil & V. Roux (Éds.), *Le geste technique, réflexions méthodologiques et anthropologiques*. Ramonville Saint Agne : Érès, Revue d'Anthropologie des connaissances 14(2).
- Csikszentmihalyi, M. (2008). *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (2007 édition). New York : Harper Perennial Modern Classics.
- Damasio, A. R. (2009). *L'erreur de Descartes*. Paris : Odile Jacob.
- Dehaene, S. (2012, 17 janvier). *Les mécanismes Bayésiens de l'induction chez l'enfant*. Récupéré de <https://www.college-de-france.fr/site/stanislas-dehaene/course-2012-01-17-09h30.htm>
- Delion, P. (2012). Donald Winnicott, Michel Tournier et la fonction phorique. Dans A. Braconnier & B. Golse (Eds.), *Winnicott et la création humaine* (pp. 17-35): Érès.
- Dherbey, G. (1985). *LE MÊME DU MOI-MÊME : la pensée de la subjectivité chez Maine de Biran*. Communication présentée à La pensée de la subjectivité chez Maine de Biran, Université de Paris - Sorbonne : Société Bordelaise de Philosophie. Récupéré de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1694.pdf>
- Dobbels, D., Rabant, C., & Godard, H. (1994). Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard. *IO, Revue internationale de psychanalyse*, 5, p. 63-75.

- Formis, B. (2009). Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une soma-esthétique. *Mouvements*, 57(1), 155. <http://dx.doi.org/10.3917/mouv.057.0155>
- Gibson, J. J. (2001). Le système haptique. *Nouvelles de Danse*, 48-49, 94-120.
- Gosselin, P. et Coguiec, E. L. (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la Recherche en Pratique Artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Godard, H. (2013). Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard, Dans *Pour un atlas des figures*. Récupéré le 22 août 2018 de <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>
- Guisgand, P. (2011). *Rendre visible*. Récupéré de <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=99>
- Harbonnier, N., Dussault, G., & Ferri, C. (soumis). Approche psychophénoménologique de l'observation-analyse du mouvement dansé : vers un nouveau cadre conceptuel. *Recherches en danse*.
- Henry, M. (2001). Le corps subjectif. Philosophie et phénoménologie du corps. (pp. 71-105). Paris : Presses universitaires de France (PUF).
- Hébert, L. (2014, 11 septembre). Petite sémiotique du rythme. Éléments de rythmologie. *Rhuthmos*. Récupéré de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1240>
- Jeannerod, M. (2009). L'action vue de l'intérieur (pp. 93-123). Dans *Le cerveau volontaire*. Paris : Odile Jacob.
- Kane, B. (2007). L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organised Sound*, 12(1), 15–24. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1017/S135577180700163X>
- Kaylo, J. (2006). Shape as Lived Movement. *Bratislava in movement*.

- Lachaux, J.-P. (2013). *Le cerveau attentif : contrôle, maîtrise et lâcher-prise*. (2^e éd.) Paris : Odile Jacob.
- Lamb, J. (2015). *A Matter of Time : The science of rhythm and the groove*. Swing Press.
- Laplantine, F. (2010). *La description ethnographique*. Paris : Armand Colin.
- Martinez, C. (2016, 14 juillet). L'entretien d'explicitation comme instrument de recueil de données. Dans *Groupe de Recherche sur l'EXplication*. Récupéré de http://www.grex2.com/assets/files/ede_instrument_de_recueil_de_donnees.pdf
- Melins, M. (2015). *One with the music: Cape Breton step dancing tradition and transmission*. Canada : Cape Breton University Press.
- Meric, R. (2012). *Appréhender l'espace sonore - l'écoute entre perception et i*. Paris : Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Le visible ET L'invisible*. Paris: Schoenhof Foreign Books.
- Michon, P. (2010, 15 juillet) Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic. Dans *Rhuthmos*. Récupéré de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article32>
- Mucchielli, A. (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales* (2^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147-181.
- Poupart, J., Deslaurier, J.-P., Groulx, L. H. et Mayer, A. (s.d.). *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville : Gaétan Morin.

- Ravn, S. (2010). Sensing weight in movement. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 2(1), 21-34.
- Reboul, O. (s.d.). Sentiment. Dans *Encyclopædia Universalis*. [s.l.] : [s.n.]. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/sentiment/>
- Roholt, T. C. (2014). *Groove: a Phenomenology of Rhythmic Nuance*. New York : Bloomsbury Academic.
- Sauvanet, P. (1997). L'ethnomusicologue et le philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène « rythme ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, (10), 3-16.
- Sauvanet, P. (2011, 7 novembre). Retour sur quelques malentendus en matière de théorie du rythme. Dans *Rhuthmos*. Récupéré de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article446>
- Sauvanet, P. (s.d.). Rythme. Dans *Encyclopædia Universalis*. [s.l.] : [s.n.]. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/rythme/>
- Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.
- Snauwaert, M. (2012). Le rythme critique d'Henri Meschonnic. *Acta fabula*, 13(6). Récupéré de <http://www.fabula.org/acta/document7129.php>
- Shouse, E. (2005). Feeling, Emotion, Affect. *M/C Journal*, 8(6). Récupéré de <http://www.journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>
- Tornil, B. (2006). Adaptations et Interactions gestuelles et haptiques, ciblées utilisateurs. Dans *Vers plus d'utilisabilité et d'accessibilité*. Récupéré le 31 mars 2016 de <http://www.tornil.me/these/006-introduction.html>
- Vermersch, P. (1994). *L'entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineaux: ESF.

- Vermersch, P. et Maurel, M. (1997). *Pratiques de l'entretien d'explicitation*. [s.l.] : [s.n.]. Récupéré de <http://www.grex2.com/assets/files/expliciter/Dossier%20Pratiques%20EdE.pdf>
- (s.d.). Cadence. Dans *CNRTL*. [s.l.] : [s.n.]. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/cadence>
- (s.d.). Rythme. Dans *CNRTL*. [s.l.] : [s.n.]. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/rythme>
- (s.d.). Situer. Dans *CNRTL*. [s.l.] : [s.n.]. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/situer>
- (s.d.). Bruit blanc. *FuturaTech*. Récupéré de <https://www.futura-sciences.com/tech/definitions/tech-bruit-blanc-4053/>