

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PERCEPTION HAPTIQUE COMME OUTIL MÉTHODOLOGIQUE : DE L'EXPÉRIENCE DE L'ACTE  
PERFORMATIF À LA COMPRÉHENSION D'UNE ESTHÉTIQUE DES INTERACTIONS

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

EDUARDO RUIZ VERGARA

NOVEMBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Un désir, un besoin, une aventure. Inimaginable et solitairement suspicieuse. Profondément révélatrice. Énergique et dynamiquement exigeante. Émotionnellement transformatrice, délicieusement douloureuse. Je remercie particulièrement mon corps et mon esprit d'être demeurés avec moi. D'avoir gardé ma tête en place.

Mes cheveux ont poussé et je jouis chaleureusement des soins qui leur ont été apportés tout au long du processus. J'ai appris de mains attentionnées et de respirations partagées. J'accepte les accolades et je remercie l'existence pour les corps rapprochés. Je remercie les êtres anonymes et éphémères qui m'ont ramené à moi, les esprits vagues et les moments d'intensité. Merci à toi de faire exister ces mots au-delà de moi en construisant le sens de mon *ici* et *maintenant*. Merci à toi, lecteur, lectrice, de causer l'existence de ce morceau de vie.

Cette thèse est pour tous ceux qui m'ont questionné et étonné, à la maîtresse douleur et à la maîtresse solitude qui m'ont accompagné et tourmenté pendant le processus, elles étaient mes amies fidèles. À tous ceux qui encore aujourd'hui sont mes sources d'inspiration, à celles à qui je dois ma pensée émerveillée. Aux corps qui m'ont touché et à ceux qui m'ont repoussé et dont les actions m'ont ainsi fait grandir. Surtout, à ceux et celles qui, avec leurs mots de soutien et leurs actions, m'ont donné la force de ne pas céder aux difficultés et aux défis du temps.

Merci aux danseurs, chorégraphes, artistes et amis à qui je dois la certitude de mes pensées et de mes affects. Merci aux maîtres de vie à qui je dois l'expérience et le souffle.

Merci à ma direction de recherche, Louis Jacob et Isabelle Choinière, qui m'ont aidé à éclaircir les eaux troubles de ce processus et avec qui j'ai vécu à la fois tant de bonheur et de débats. Je tiens à les remercier pour leur soutien dans les moments plus sombres, pour le temps de relecture et les discussions toujours passionnées et productives, pour la liberté et la rigueur et pour m'avoir inculqué l'envie d'aller au bout de ce chemin.

Je remercie Marie Boulet et Jean-Pierre Daviau, êtres incomparables qui m'ont accueilli et ont ouvert leur cœur dès le premier jour de mon arrivée en territoire canadien. Ils ont été témoins du

développement de cette thèse ainsi que de l'évolution de mon français. Sans leur aide, leur appui inconditionnel et leur écoute passionnée, je ne pourrais simplement pas me trouver là où je suis aujourd'hui.

*Quiero hacer una dedicatoria muy especial a la persona que me dio el primer aliento y la inspiración directa para el tema del que tratan mis reflexiones; Ana Rosa Vergara, mi madre, que nunca conoció, este camino que sigo y a quien debo mis bucles artísticos e intelectuales -literalmente. A mi padre, José Misael Ruiz, por sus palabras fuertes, directas, sinceras y confrontantes desde el inicio de mi vida artística, y sin quien el camino hubiera sido otra historia.*

Je dédie spécialement cette thèse à celle qui m'a donné mon premier souffle et qui est l'inspiration directe du sujet dont traitent mes réflexions ; Ana Rosa Vergara, ma mère, qui n'a jamais connu le chemin que je parcours et à qui je dois mes boucles — littéralement — artistiques et intellectuelles. Je remercie également mon père, José Misael Ruiz, pour ses mots forts, directs, sincères et confrontants depuis le début de ma vie artistique et sans qui le chemin aurait été une autre histoire.

*A Camila Correa, sin su apoyo en la adversidad y su compañía en la soledad de este camino, mis palabras habrían carecido de entonación, sin su aliento y sus reflexiones siempre asertivas en los momentos de felicidad y desasosiego el caos habría sido un cómplice desolador y menos inspirante, a ella a quien debo la presencia y la posibilidad de culminar el proceso. Por el tiempo dedicado, por la pasión, por la piel, por el aprendizaje y por el amor incondicional, por todo lo que fue y lo que estoy siendo, mi gratitud infinita.*

À Camila Correa, sans son soutien dans l'adversité et sa compagnie sur ce chemin solitaire, mes mots auraient manqué d'intonation ; sans ses encouragements et ses réflexions toujours justes dans les moments de bonheur, de troubles et de dissociation, le chaos aurait été un complice sombre et moins inspirant. C'est à elle que je dois la présence et la possibilité d'achever ce processus. Pour le temps consacré, pour la passion, pour la peau, pour l'apprentissage et pour l'amour inconditionnel, pour tout ce qui a été et ce que je suis en train de devenir, ma gratitude infinie.

Merci à toute l'équipe et aux proches collaborateurs qui ont voyagé à travers *El Silencio* et qui ont traversé cette histoire de *Cosas* et de *Presencias* avec moi : Marie Mougeolle, Sophie Levasseur, Nathan Giroux, Gabriel Vignola, Lee Anholt et Manon Guiraud. Merci mille fois pour la main tendue, pour me rappeler que la magie existe, pour me questionner, pour me soutenir.

Merci à John Henry Gerena et Ilya Krouglikov, mes amis qui m'ont soutenue de manière précise, calme, joyeuse et rassurante dans les moments de joie, de honte, d'amusement.

*Gracias Martha García, mi maestra de vida, por todas las palabras que han encontrado eco en el camino del movimiento y del crecimiento personal. Por su risa, por el ser inspirante que ella es, por ser, Marmota!*

Merci Martha García, ma mentore de vie, pour tous les mots qui ont résonné et trouvé écho sur le chemin du mouvement et de la croissance personnelle. Pour son rire, pour l'être inspirant qu'elle est, pour être Marmota !

Merci, Ariane Boulet pour avoir été l'élan et le moteur de mes histoires sur ce territoire, pour les noces de bois et les splendides moments qui nous avons partagé au début de cette parcours.

*Gracias Sonia Castillo por el impulso, las palabras que guían y apoyo incondicional a la decisión de esta realización, por las puertas abiertas.*

Merci à Sonia Castillo pour l'impulsion, les mots qui guident et le soutien inconditionnel à ma décision d'entreprendre cette réalisation, pour les portes ouvertes.

Merci Manon Levac, première répondante de mes rêves et de mes projets dans cette île. Sans nos séances de thé et de chocolat chaud, ma voix aurait été plus laborieuse à faire résonner.

*Gracias a mi familia cercana y lejana que siempre han estado presentes aún la distancia. Mi hermana Viviana, mi hermano Jairo Enrique, mis sobrinas Ana Sofia, Luana Valentina y Ana José, mi sobrino Daniel Felipe, mi primo Ernesto, mi tia Elmet.*

Merci à ma famille proche et éloignée qui a toujours été là, même à distance. Ma sœur Viviana, mon frère Jairo Enrique, mes nièces Ana Sofia, Luana Valentina et Ana José, mon neveu Daniel Felipe, mon cousin Ernesto, ma tante Elmet.

Merci à Alexandre Beaudoin Duquette et à Alain Duquette pour la correction et pour la traduction grammaticales et soutenues de mon *fragnol*.

Conclure ce texte et le peaufiner fut un acte de confiance, d'honnêteté, de foi. Merci infiniment à tous ceux et celles qui m'ont fait confiance et qui continuent à le faire.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	iii
TABLE DES MATIÈRES .....	vi
LISTE DES FIGURES.....	ix
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	x
RÉSUMÉ .....	xi
ABSTRACT .....	xiii
INTRODUCTION .....	1
PARTIE I : LAS COSAS PRESENTES Y EL TERRITORIO .....	7
CHAPITRE 1 CONTEXTE ET APPROCHES .....	9
1.1 Voix personnelle.....	10
1.2 D’où je viens.....	13
1.3 Articulation des pensées.....	19
1.4 Sens interdisciplinaire .....	20
1.5 Rapport théorie-pratique.....	22
1.6 Texture problématique .....	23
1.7 Question et sous-questions de la recherche-création.....	24
1.8 Objectifs de la recherche-création.....	25
CHAPITRE 2 SAVOIRS ET INFLUENCES .....	26
2.1 Condition corporelle .....	27
2.2 Perception haptique.....	29
2.2.1 Perception .....	33
2.3 Toucher .....	36
2.3.1 Proximité et intention .....	38
2.4 Circuits nerveux.....	42
2.5 Signature du temps .....	47
2.6 Dimension esthétique .....	51

CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE-CRÉATION .....	53
3.1 Méthodologies (Corps perçu, corps vécu : l'expérience).....	53
3.1.1 Posture ontologique, épistémologique et perspective adoptée.....	55
3.1.1.1 Zone proximale de développement .....	56
3.1.1.2 Interactions au cœur de l'apprentissage.....	57
3.1.1.3 Dimension émotionnelle .....	57
3.1.2 La méthode heuristique et la soma-esthétique .....	60
3.2 Collecte, types et analyses des données.....	62
3.2.1 Collecte des données.....	62
3.2.2 Types de données.....	65
3.2.3 Analyses et traitement de données.....	66
3.3 Performance en tant que méthode de recherche .....	68
3.3.1 Stratégies.....	72
3.4 Dramaturgie en tant que méthode de recherche.....	74
3.4.1 Incitateurs.....	76
3.5 Esthétique des interactions.....	81
PARTIE 2 : EL SILENCIO Y LA LECTURA DEL CHOCOLATE .....	90
CHAPITRE 4 DE MAIN EN MAIN.....	93
4.1 Mode présentation .....	96
4.2 Partage de sens .....	101
4.3 Dramaturgie du rêve .....	105
4.4 Tissus Sensibles .....	109
4.5 <i>El Silencio</i> se déploie .....	111
CHAPITRE 5 PERFORMANCE ET SENS.....	113
5.1 Sens, sensations, perceptions.....	114
5.2 Confort à jamais .....	116
5.2.1 Chocolat chaud aux épices variées .....	119
5.3 Collapse.....	123
5.3.1 Interprétation, vécu.....	124
5.3.2 Médiums.....	126
5.4 Inachevé.....	129
5.4.1 Máquina de escribir .....	131
5.5 Anamorphose.....	133
5.5.1 Auscultation.....	134
5.6 Piano. Interstice .....	136
5.7 Asséner.....	137

5.7.1 Poids des idées .....	139
5.8 Inachevé 2 .....	144
5.8.1 À chaque fois anonyme .....	146
5.8.2 Manuscrite.....	148
5.9 Avaler .....	150
5.9.1 Mouvement ondulatoire continuum.....	151
5.9.2 En construction.....	153
5.10 Défaillance.....	155
5.11 Objets symboliques. Interstice.....	159
5.12 Inachevé 3 .....	162
5.13 Cabello.....	163
5.14 Coda .....	165
CONCLUSION .....	166
ANNEXE A Carton_Avril_2018 .....	188
ANNEXE B Carton_Janvier_2019 .....	189
ANNEXE C Dossier.....	190
ANNEXE D Revue de presse.....	191

## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Danser avant même de savoir marcher .....	9
Figure 4.1 Conception initiale du <i>Cabello</i> .....	93
Figure 4.2 Dramaturgie du Rêve. 2017.....	105
Figure 4.3 Dramaturgie du Rêve. 2018a.....	108
Figure 4.4 Dramaturgie du Rêve. 2018b .....	109
Figure 5.1 Exposition de tasses d' <i>El Silencio de la Cosas Presentes</i> .....	113
Figure 5.2 Les mains rouges Vibration Silence Respiration Noir La chute Le bruit de la porcelaine brisée .....	126
Figure 5.3 Asséner. Écriture sensible .....	137
Figure 5.4 Dans mes mains se posent tes pas.....	139
Figure 5.5 Cho-ku-Rei .....	151
Figure 5.6 Suite Fibonacci.....	153
Figure 5.7 D'étranges insectes mécaniques .....	155
Figure 5.8 Torito con.....	159
Figure 5.9 Microcosme .....	161

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

ASAB	Academia Superior de Artes de Bogotá
Col	Colombie
Esp	Espagnol
El Silencio	El Silencio de las Cosas Presentes
IDCT	Instituto Distrital de Cultura y Turismo
MinCultura	Ministerio de la Cultura de Colombia
TEC	Teatro Experimental de Cali
Trad	Notre traduction
UD	Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas
UQAM	Université du Québec à Montréal
UNAL	Universidad Nacional de Colombia

## RÉSUMÉ

Cette thèse de recherche-crédation s'intéresse à la possibilité d'articuler une réflexion théorique et une étude artistique à partir de la perception haptique et de sa relation avec la théorie polyvagale. Elle a pour objectif d'approfondir l'analyse d'un outil méthodologique dans lequel le ressenti corporel et le toucher actif favorisent les interactions humaines. Axée sur le sensible et les affects, cette recherche contribue au déploiement d'un processus d'apprentissage et de reconnaissance d'autrui qui s'effectue à partir de l'expérience corporelle.

Le projet interroge la corporéité et, surtout, l'expérience de la perception haptique dans les pratiques artistiques en arts vivants, en explorant les modalités des interactions, des réactions sensorielles, de la dimension émotive et de la transmission du savoir-faire par l'intermédiaire d'une approche interdisciplinaire réunissant la danse, la performance, l'installation visuelle, le son, la théâtralité et des fondements neurophysiologiques. En misant sur les interactions, le travail interroge et analyse les images qui sont générées par la perception du mouvement, des émotions, de la création du sens et de l'empathie dans la création scénique.

Cette approche vise à approfondir la connaissance et la réflexion sur la conscience élargie du corps, les capacités sensori-motrices, les capacités perceptives et la régulation corporelle. À travers l'exploration du nerf vague, du toucher, du poids, des forces gravitationnelles, de l'équilibre, du sens kinesthésique et de la temporalité, cette recherche-crédation suscitera l'ouverture des tactilités pour traverser une expérience polysensorielle tant personnelle que partagée.

En effet, cette recherche-crédation s'articule à partir du champ des sensibilités humaines, dans lequel est proposée une démarche exploratoire de création qui allie le langage du corps et une posture de recherche directement impliquée et intersubjective. L'étude de la présence et des affects ainsi que la compréhension du système nerveux constituent les éléments qui articulent la mise en valeur des gestes corporels et des actions physiques scéniques afin de créer une expérience sensible, renouvelée à travers l'évènement artistique.

Son hypothèse consiste à utiliser le corps et ses dimensions expressives pour amener à une compréhension majeure du phénomène haptique, en construisant une expérience de création performative, *El Silencio de las Cosas Presentes*, à partir du vécu et ayant pour ambition de saisir en quoi la prise de conscience de l'expérience corporelle permet de développer une démarche expérimentale. Le moteur de cette recherche-crédation réside en l'utilisation de cette démarche en favorisant la création d'une écriture scénique, la *dramaturgie du rêve*, et d'une proposition méthodologique, *Tissus Sensibles*, basée sur l'écoute, le ressenti et la régulation émotionnelle.

Dans le texte, j'ai incorporé la dimension réflexive, à la première personne, « je », afin d'élaborer une écriture sensible qui « désigne les états et les processus perceptifs, affectifs, cognitifs et relationnels qui se révèlent au sujet lorsqu'il entre en relation avec son corps » (Paquin, 2018, p. 23). J'ai également intégré une écriture performative, « imaginaire et créative » (*idem*), rehaussant ainsi l'aspect interdisciplinaire de mon approche.

Mots clés : Perception Haptique, Théorie Polyvagale, Interactions, Présence, Écriture scénique et corporelle.

## ABSTRACT

This research-creation thesis explores the possibility of articulating a theoretical reflection and an artistic study from haptic perception and its relationship with polyvagal theory. It aims to deepen analysis of a methodological tool in which bodily sensation and active touch promote human interactions. Focusing on sensitivity and affects, this research contributes to the deployment of a learning process where recognition of the other is based on bodily experience.

The project questions corporeality and the experience of haptic perception in artistic practices in the performing arts, exploring the modalities of interactions, sensory reactions, the emotional dimension and the transmission of know-how through an interdisciplinary approach bringing together dance, performance, visual installation, sound, theatricality and neurophysiological foundations. Focusing on interactions, the work questions and analyzes the images generated by the perception of movement, emotions, meaning-making and empathy in scenic creation.

This approach aims to deepen knowledge and reflection on expanded body awareness, sensory-motor capacities, perceptive abilities and body regulation. Through the exploration of the vagus nerve, touch, weight, gravitational forces, balance, the kinaesthetic sense and temporality, this research-creation will open up tactility to a multi-sensory experience, both personal and shared.

In fact, this research-creation is based on the field of human sensitivities, proposing an exploratory approach to creation that combines body language and a directly involved, intersubjective research posture. The study of presence and affects, as well as an understanding of the nervous system, are the elements highlighting bodily gestures and physical actions on stage in order to create a sensitive experience renewed through the artistic event.

Its hypothesis is to use the body and its expressive dimensions to bring about a greater understanding of the haptic phenomenon by constructing a performative creation, *El Silencio de las Cosas Presentes*, based on lived experience, with the ambition of grasping how awareness of bodily experience enables the development of an experimental approach. The driving force behind this research-creation is to use this approach to create a scenic writing (dramaturgy of a dream) and a methodological proposal (sensitive tissues) based on listening, feeling and emotional regulation.

In the text, I have incorporated the reflexive dimension in the first person, "me" and "I", in order to elaborate a sensitive writing that "designates the perceptive, affective, cognitive and relational states and processes revealed to the subject when he engages into a relationship with his body" (Paquin, 2018, p. 23). I also integrated performative, "imaginary and creative" writing (*idem*), thus enhancing the interdisciplinary aspect of my approach.

Keywords : Haptic perception, Polyvagal theory, Interaction, Presence, Stage and body writing.

## INTRODUCTION<sup>1</sup>

Cette thèse vise à rendre compte de l'importance de la tactilité ainsi que de la théorie polyvagale pour ma démarche dans le cadre de mon projet doctoral de recherche-crédation qui s'intitule *La perception haptique comme outil méthodologique : de l'expérience de l'acte performatif à la compréhension d'une esthétique des interactions*. Elle s'articule en deux volets. Le premier a pour titre « *Las Influencias* ». J'y déploie une réflexion théorique dans laquelle je relève à la fois les contributions de ce travail et ses limites. Dans la seconde partie, « *La Experiencia* », je me concentre sur la perception haptique et sur ses relations physicoémotives. Ce sont ces dernières qui alimentent la narration de cette étude artistique.

Ce n'est pas seulement l'information provenant du toucher qui m'intéresse, mais également celle qui émane des mouvements. C'est d'ailleurs la quête d'une compréhension de leurs effets sur le corps ainsi que l'implication du nerf vague sur ces dernières qui guide ce travail portant sur un sujet qui me passionne.

Cette démarche, qui implique une étude de la perception haptique, m'a permis, d'une part, de construire une réflexion sur ma propre évolution. D'autre part, elle a ouvert la porte à l'élaboration de ma proposition méthodologique de travail qui rend compte à la fois de mon expérience à l'intérieur de ce cheminement et des expérimentations qui l'ont jalonnée. Je me concentre donc effectivement sur la tactilité par le biais d'une approche interdisciplinaire.

Pour ce faire, j'ai conçu une expérience performative qui me permet d'étudier les interactions humaines à partir du vécu et du savoir-faire des mains. L'échange d'information qui émerge de cette mise en scène me permet de comprendre de façon substantielle ce toucher qui se veut à la fois actif et bienveillant.

Je me suis intéressé aux relations physicoémotives de la perception haptique alors je me trouvais encore en Colombie en 2010. Après s'être quelque peu estompé, cet intérêt s'est ravivé et il s'est même intensifié pendant mes études au doctorat en études et pratique des arts à l'UQAM.

---

<sup>1</sup> L'orthographe de ce document est conforme à l'Office québécois de la langue française.

Afin d'éviter les redondances susceptibles d'alourdir le texte, les références exactes des documents audiovisuels se trouvent dans la bibliographie.

Par le biais de ce texte, je souhaite expliquer au lecteur comment les éléments liés aux tactilités<sup>2</sup> ont nourri ma pratique artistique en transformant mon rapport au corps. C'est donc en me servant de fragments de poésie écrits pour moi-même, d'images fixes et d'images en mouvement que je rendrai compte de ce processus. Je souhaite ainsi découvrir des moyens de le prolonger, le redéclencher ou le faire évoluer autrement en utilisant des métaphores et des jeux de mots ainsi qu'en produisant des images symboliques.

Certes, étant donné que ce sujet occupe mes pensées depuis déjà quelques années, ce n'est pas la première fois que j'écris sur celui-ci et, au moment d'entreprendre ce projet, j'en avais déjà une bonne idée, mais, cet intérêt a davantage été porté par mon corps, protagoniste de toujours. C'est lui qui a jusqu'à maintenant constitué la source de mes connaissances les plus profondes sur la question. Plus précisément encore, c'est la peau, cette frontière physique par le biais de laquelle j'espère ici les traduire en mots. En effet, c'est le toucher, entendu bien évidemment en tant que sens, mais également comme une vertu qui alimentera autant mes réflexions théoriques que celles qui émanent de ma pratique.

Cette recherche-crédation visait à mettre en lumière la conscience du phénomène haptique. Par conséquent, elle a impliqué une revue de la littérature spécialisée, la transcription de notes de cours ainsi que la réalisation d'expérimentations corporelles menées dans le cadre de laboratoires. Les cours de danse et les ateliers corporels que j'ai dictés ont aussi nourri ma démarche. En effet, en observant ces séances ainsi que les exercices qu'on y effectue, j'ai été en mesure ultérieurement de mettre en relief l'interaction entre la pratique pédagogique et la pratique artistique.

Pour les fins de cette recherche-crédation, je conçois la perception haptique comme étant l'habileté de produire un alliage complexe en mettant en contact la conscience du toucher et la proprioception<sup>3</sup> avec diverses sensations et perceptions kinesthésiques. Elle projette ainsi le corps au centre d'une relation stimulante avec la sensation de soi. L'étude de cette habileté aboutit à une proposition méthodologique que j'enrichis avec des pratiques d'entraînement corporel que je maîtrise. Le toucher actif ou

---

<sup>2</sup> La tactilité est entendue dans la présente recherche comme : qualité, état, attribut, caractéristique, vertu, condition, faculté et capacité de percevoir et de ressentir le monde à partir du sens du toucher.

<sup>3</sup> La proprioception consiste en la perception de la position du corps et de ses membres, de même que celle de leurs mouvements dans l'espace et de l'équilibre.

« haptique » oriente cette approche qui requiert l'élaboration d'outils expérimentaux, par exemple, l'interprétation de ces phénomènes grâce à leur mise en scène en une expérience performative.

De nombreux travaux (Anzieu, 1981, 2006; Biagiotti *et al.*, 2004; Clerget, 2014; Gentaz, 2005; Gibson, 1962, 1986; Hatwell *et al.*, 2000; Montagu, 1979; Sylvie, 2013) expliquent la perception haptique comme un processus de création d'images mentales à partir d'informations transmises au cerveau à partir du contact de la peau et des mouvements volontaires du corps. On peut établir une relation entre ce phénomène et la théorie polyvagale dont se réclament des auteurs comme Stephen Porges (2011/2021, 2022) et Stanley Rosenberg (2017/2021). Cette dernière s'intéresse à la façon avec laquelle le système nerveux autonome gère à notre insu notre engagement social. Elle étudie donc, par exemple, la confiance et l'intimité, en les concevant en tant que conscience et comme expérience corporelle. Cette théorie met ainsi de l'avant l'intentionnalité, les affects et l'attention en cernant le caractère particulier du toucher et comment, grâce à celui-ci, les êtres humains interagissent avec leur environnement. Le sujet de la présente recherche implique donc un certain éclectisme. Il est en effet susceptible de donner lieu à des échanges entre plusieurs disciplines comme les arts, l'éducation, la médecine, l'industrie de la santé et de la forme physique, les sciences sociales, l'industrie du divertissement, la réalité virtuelle, l'architecture et les communications. Toutefois, je me limiterai ici aux arts vivants. Cependant, il demeure évident que dans l'élaboration d'un tel compte rendu d'expériences et de paroles, certains enchevêtrements disciplinaires se révéleront d'eux-mêmes laisser ainsi la liminalité exercer son pouvoir créateur.

Le concept de perception haptique s'est donc constitué depuis divers champs de connaissance. Par exemple, Gilles Deleuze (2002) a contribué à sa définition depuis l'esthétique tandis qu'Édouard Gentaz (2000) (2005) l'a fait depuis la psychologie cognitive. Les travaux de Bernard Andrieu (2010a, 2010b), Michel Bernard (2002) et de Merleau-Ponty (1976) ont également enrichi cette notion dans une perspective se rapprochant de la philosophie du corps, tandis que Marcel Mauss (1934) et David Le Breton (2006) ont plutôt effectué leur contribution à partir de la sociologie du corps.

Dans le contexte artistique et des arts vivants en particulier, il est difficile d'établir quelles ont été les origines des utilisations et des définitions de ce concept. En effet, bien que son application dans la pratique soit assez répandue, il semble que la réflexion théorique dont il est l'objet en soit encore à un stade plutôt embryonnaire. Par exemple, la présence du toucher actif est plutôt implicite dans les

techniques du porter (Berthillot et Vernier, 2016)<sup>4</sup>, la danse contact (Christiansen *et al.*, 1972)<sup>5</sup>, les techniques acrobatiques (Hassler, 2017)<sup>6</sup>, le théâtre de marionnettes (Curci, 2018)<sup>7</sup>, le théâtre d'objets (Veronese *et al.*, 1999)<sup>8</sup>, les performances avec différents matériaux (l'eau, la nourriture, la terre, des tissus), les explorations de mouvements conscients, la recherche corporelle et la connexion avec soi-même. Cette présence se manifeste forcément de manière plus visible dans des thérapies qui emploient la main et le toucher comme outils principaux<sup>9</sup>. L'utilisation de ce concept se fait donc dans des contextes relativement éclectiques et divers. Afin d'être en mesure d'analyser ce sujet en profondeur, je centrerai donc ma réflexion sur l'enregistrement du 18 janvier 2019 intitulé *El Silencio de las Cosas Presentes* (Ruiz-Vergara, 2019)<sup>10</sup>. Il s'agit d'une expérience performative de longue durée que j'ai présentée dans le cadre de cette recherche-crédation à la Chapelle Scènes Contemporaines à Montréal.

---

<sup>4</sup> «Noos», <https://www.youtube.com/watch?v=GbPc9diqO1M>.

<sup>5</sup> «Contact Improvisation at John Weber Gallery», <https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmleHA&list=PLfBXIn7WGUqgF-Uc9PXyx9shU0T-BZq9r>.

<sup>6</sup> «Peaceful Warrior Flow», [https://www.youtube.com/watch?v=5Aw5\\_U-YC3E](https://www.youtube.com/watch?v=5Aw5_U-YC3E).

<sup>7</sup> «La manipulación neutra», dans *Titeres, objetos y otras metáforas*, <https://www.youtube.com/watch?v=MchB3QYkEd0>.

<sup>8</sup> «Periferico de Objetos», <https://www.youtube.com/watch?v=5mXtahArF3g>.

<sup>9</sup> Parmi les techniques et les thérapies pratiquées avec les mains, on peut mentionner, entre autres, l'ostéopathie, la physiothérapie, les massages esthétiques et thérapeutiques et le *reiki*.

<sup>10</sup> «El Silencio de las Cosas Presentes», <https://vimeo.com/317074386>. (mot de passe : silencio19)

et si le destin de la sensibilité me rapproche de toi

j'aimerais le sentir profondément dans ma peau

en mon être

j'aimerais le vivre sans limites corporelles

j'aimerais le sentir dans l'astral

dans les rêves qui pénètrent mon inconscient

il ne peut y avoir de vérité autre

que la présence de ta présence

en arrière, rien de plus que mon ombre

en avant, rien de plus que la tienne

comment pouvoir les reconnaître si, d'ici, tout est pareil

l'avant

l'arrière

et si le destin de la sensibilité me rapproche de toi

j'aimerais le ressentir avec le regard qui se perd dans l'absurdité obscure de l'impatience

je t'attends toujours je t'attends

je laisse mes pensées sur toi glisser subtilement sur la glace qu'il y a aujourd'hui

mon silence habite le tien

Nayla V<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Pseudonyme utilisé par Eduardo Ruiz Vergara lors l'exercice de création littéraire et poétique.

## ***Las Influencias***

## PARTIE I : LAS COSAS PRESENTES Y EL TERRITORIO

### EXPÉRIENCE SENSIBLE EN SITUATION D'INTERACTION

Dès mon initiation à la danse, j'ai commencé à incorporer des principes de mouvement et d'exploration consciente afin d'élargir mon expérience sensible. Je me suis donc inspiré des différentes techniques énergétiques provenant, entre autres, du reiki, du chi kung et des massages non thérapeutiques. J'ai aussi trouvé sur mon chemin des techniques de mouvement comme celles que nous ont léguées les danses traditionnelles colombiennes, le contact-improvisation, la manipulation des objets et la danse contemporaine. En plus de façonner l'artiste du mouvement que je suis devenu, les champs d'intérêt que ces influences m'ont fait connaître ont donné un sens à mon parcours. Ce sont en effet ces rencontres et ces échanges qui m'ont guidé vers l'univers haptique.

C'est quelque part entre 1995 et 1999 que j'ai repris conscience de mon corps et, ensuite, de ma peau. Alors que j'étudiais au baccalauréat, le vidéo *Shantala/Un art traditionnel* (Leboyer, 1976)<sup>12</sup> nous ouvrait la porte sur cet univers, celui de la peau, du massage et des techniques qui font des mains leur outil fondamental. Cette forme de connaissance en pleine émergence m'a montré la voie à suivre. C'est sur ce chemin que j'avance vers un horizon pluridisciplinaire, toujours en quête de nouveaux savoirs corporels et théoriques. Dès lors, tout ce qui entoure la perception haptique a constitué le sujet de mes passions.

Cette expérience sensible que j'ai vécue au plus profond de moi-même m'a permis de tracer le chemin que je parcours encore aujourd'hui. Car, à mon avis, l'expérience sensible suit ses propres règles tout en les modulant. Sa manifestation dépend également de la qualité et de la clarté des informations que les sens corporels perçoivent. En effet, ces derniers cherchent continuellement à transmettre une expérience esthétique significative, voire marquante. C'est ainsi que je me suis passionné pour la tangibilité de la peau et du système qui la compose. Au début de ma formation, la tactilité se trouvait pourtant plutôt en filigrane de ma démarche, voilée par les techniques de massage et de danse

---

<sup>12</sup> Shantala. Un art traditionnel : les massages des enfants. [Vidéo en ligne] : Laboratoires Gennevilliers. Récupéré de <https://vimeo.com/236219047>

auxquelles je m'initiais alors. Au fil du temps, cependant, elle passa peu à peu à l'avant-scène jusqu'à occuper le centre de mes intérêts scientifiques et artistiques. J'ai donc choisi de prendre le risque de consacrer ma recherche doctorale à la perception haptique, et ce, dans le cadre d'un projet de recherche-crédation qui a pour fondements l'univers tactile et les relations psychoaffectives.

Est-il possible d'amplifier l'expérience du monde extérieur et de comprendre les sensations qui me pénètrent par les voies de la tactilité et de ses relations ? C'est par l'intermédiaire du toucher, de la main ou de toute autre surface de mon corps susceptible d'entrer en contact de façon consciente et active avec un objet ou avec autrui que j'aspire à y parvenir.

Les mains, la peau traduisent sans réserve ce que le cœur affirme avec ses nuances et ses intentions. L'action de toucher ou d'éviter de toucher transmet les émotions plus clairement que les mots qui s'avèrent une traduction insuffisante pour porter la totalité du sens voulu. Par conséquent, ma tâche consiste à les traduire de la façon la plus éloquente possible en utilisant à la fois ma conscience et ma peau. C'est ici que les mains et leur maturité entrent inéluctablement en jeu.

## CHAPITRE 1

### CONTEXTE ET APPROCHES

Dans ce chapitre, je raconte comment j'en suis venu au cours des dernières années à combiner mon travail artistique à mes intérêts conceptuels. Pour ce faire, j'emploie une série de textes que j'ai rédigés au cours de cette période. Ces écrits résonnent et s'entrecroisent pour éventuellement rendre compte de l'évolution de ma réflexion au sujet de la perception haptique et de ses relations physicoémotives. Je dresse donc ici la carte du territoire que couvre cette recherche-crédation. Je dois donc jeter à nouveau un regard sur certaines étapes qui se trouvent aux origines de ce voyage doctoral. J'expose également les lignes directrices de ce processus ainsi que les limites que je me suis fixées pour l'encadrer. J'y énonce aussi les objectifs et les questions qui orientent cette recherche-crédation. Par la longueur de mes mots, je souhaite que ce texte s'affine, se condense et se distille au fil des découvertes que je raconte et que je mets en scène.

Figure 1.1 Danser avant même de savoir marcher  
Photographie David Wong. 2019



## 1.1 Voix personnelle

C'est en cherchant une voix personnelle, non conditionnée, que j'ai fait de la perception haptique et de ses relations physicoémotives ainsi que de la compréhension de la théorie polyvagale l'axe central de mes analyses et mes réflexions. Pour cette raison, cette aventure de recherche-crédation met l'accent sur le ressentir et l'agir dans le monde.

J'ai donc conçu la pratique scénique et j'ai envisagé les concepts choisis comme les éléments d'une écriture créative et dramaturgique. J'ai donné à cette démarche, que j'explique en détail plus loin dans ce texte, le nom de « dramaturgie du rêve ». (voir 4.3)

L'empirisme joue un rôle à la fois indispensable et inévitable dans mon travail réflexif et ma pratique professionnelle. En effet, il accompagne chacune de mes décisions et il alimente la plupart de mes conversations sur la perception haptique. Je l'intègre également à une écriture sensible. J'entends par cela une écriture qui fait naître du sens et qui crée un monde ; un ressentir somatique. Pour ce faire, elle instaure un principe de continuité et de communication entre le savoir symbolique non technicisé et le rationalisme appliqué à une technique érudite.

J'assimile aussi l'empirisme à une expérience performative dans laquelle s'exerce un contrôle volontaire des mouvements du corps physique dans le but de développer la conscience corporelle. De cette façon, les actions de l'imaginaire, de l'expérimentation et de la créativité se conjuguent et dévoilent la manière avec laquelle ma personne établit sa relation avec ses idées, ses actions et son propre corps.

L'écriture au « je » s'est donc imposée naturellement non seulement pour aborder plus directement les questions théoriques, mais également afin d'éviter la dépersonnalisation de ma pratique artistique. En ce sens, ma position coïncide avec celle de Louis-Claude Paquin (2018, p. 23) pour qui l'utilisation du « je » « désigne [à la fois] les états et les processus perceptifs, affectifs, cognitifs et relationnels qui se révèlent [...] » dans mon travail.

Par ailleurs, j'ai employé de la façon la plus rigoureuse et cohérente possible une méthodologie empirique qui sortirait du carcan structuraliste. Je souhaite ainsi mettre en lumière le produit des relations et des interactions. Cette démarche accorde également une place centrale à l'improvisation et à l'expérimentation qui émergent de ma pratique puisque ce sont ces dernières qui structurent mes

écrits. Par conséquent, il va sans dire que cette recherche est qualitative. Toutefois, ce qui peut sembler moins évident, c'est que celle-ci se déploie progressivement dans le temps. Ce faisant, elle engendre des dynamiques de changement susceptible de « donner sens et valeur de connaissance » (Paquin, 2014, p. 9) aux vécus abordés. La singularité de cette démarche réside dans le fait que j'en acquière la maîtrise en conjuguant les doutes et les instabilités qui émergent des rencontres, des rééditions de ma pratique artistique, des négociations permanentes entre la subjectivité de l'artiste et l'objectivité du scientifique, de l'urgence d'agir et de la mise en valeur de cette recherche-crédation. Au long de ce processus, je me suis donc efforcé — et je m'efforce toujours — de fusionner l'intuition du chercheur et la curiosité de l'artiste. Pour cette raison, ce texte se penche non seulement sur l'écriture, mais également sur les connaissances et les savoir-faire que j'ai mobilisés pour construire cette méthode et l'appliquer.

En ce qui concerne la prose que j'utilise dans le texte, je suis intéressé à soutenir une écriture sensible et poétique, au présent, qui mélange l'espagnol et le français afin d'enrichir mon expérience d'écriture et celle du lecteur. Je donne ainsi libre cours à mes inspirations soudaines pour remplir le texte d'images et cheminer vers la définition de mon style et de ma poésie. Celle-ci m'aidera à trouver la meilleure manière d'exprimer les émotions dans la mesure où le verbe le permet et à nourrir ma signature. Il s'agit, évidemment, d'un travail qui reste à maîtriser. Cependant, il est déjà en développement.

Je veux que ma prose soit positive et qu'elle génère des images ainsi que des sens pour me permettre, à moi ou à autrui, de modifier la manière d'agir au moment de l'implication corporel. En élargissant la réflexion consciente du corps à l'aide des mots, du verbe et de la prose, je promeus une amélioration de la capacité de vivre et de ressentir le mouvement et le corps; *vivir el cuerpo, encarnarse, incorporarse*. Par exemple, « tomber comme une pomme de terre » signifie porter attention à l'engagement corporel lors du travail avec l'affaissement et la chute du corps, tandis que le « coude de distance » renvoie au rapprochement envers un autre corps ou des objets. Mon intérêt est de conserver l'image à l'intérieur du texte, quitte à ce que ce dernier soit moins aligné aux formes propres à la langue française. Je l'assume.

De plus, dans l'élaboration et la configuration de ma prose que je me suis engagé à produire, il est devenu important d'enlever toute sorte de négation au profit de formes d'écriture qui, par les contradictions, valident ou mettent en exergue le positif. Je suis intéressé à contourner les formes négatives et à trouver une manière de les exprimer autrement. Donc les *ne... pas, ne... plus, ne... jamais*

sont abolis du texte. De même, je souhaite éradiquer le plus possible (tant dans ma vie de tous les jours qu'à l'intérieur du présent texte) les mots comme, entre autres, *mais, malgré, difficile, en dépit de, c'est-à-dire, je crois, peut-être* qui, pour moi, affaiblissent mes idées et enlève du caractère au texte. Il s'agit d'un défi que j'assume et que je compte surmonter. Il s'avère également important d'écrire le texte au présent étant donné que *l'ici* et le *maintenant* constituent un des axes de la recherche. Je cherche ainsi à intégrer autant que possible à la recherche, à la création, à l'écriture et à la vie quotidienne ma manière d'être dans le moment présent.

Dans la seconde partie de ce texte, j'élabore une analyse phénoménologique (Bigé, 2016; Leduc et Hanrahan, 2008; Merleau-Ponty, 1976; Mocan, 2012; Tiaha, 2011) et j'effectue une description détaillée de ma pratique artistique. J'évalue également son potentiel heuristique ainsi que l'expérience que j'ai réalisée et que j'ai vécue par le biais des sens, des émotions, des affects et de l'interaction — voir le soma-esthétique. Tout cela s'ajoute à la dimension réflexive de l'écriture à la première personne afin de construire une interprétation des données et des résultats.

Pour commencer, j'expliquerai la pratique dont cette réalisation artistique représente l'aboutissement. Pour ce faire, j'énoncerai d'abord quelles ont été les inspirations et les motivations qui m'ont poussé à construire ces procédés créatifs en tâchant de les reconstituer le plus fidèlement possible. J'espère ainsi, d'une part, déclencher une écriture réflexive et, d'autre part, je souhaite rendre compte de l'évolution de ma pensée sur ma façon d'agencer les arts vivants.

En effet, tout au long de ce processus, je suis parvenu à tirer profit de mon cheminement intellectuel ainsi que de l'inconfort corporel que j'ai éprouvé en me détemporalisant. Je les ai transformés en outils qui s'avèrent fondamentaux dans l'expression de ma pensée critique, notamment, par le biais de l'écriture réflexive. D'un point de vue plus terre à terre, cela m'a aussi permis d'identifier les étapes importantes de ce cheminement.

Le but de ce travail complexe d'écriture et de réécriture, d'analyse et de (dé)construction créative et intellectuelle consiste à consolider les apprentissages que j'ai tirés de ce cheminement et à en relever les découvertes. Il s'agit également de remettre ces dernières en question, de les mettre à l'épreuve et de cerner leurs possibles applications concrètes. Car c'est l'ensemble de mes savoir-faire liés à ma pratique artistique — donc, ce que je connais le mieux — que j'ai mobilisé pour mener ce projet à terme. Et les

notions issues de ce cheminement qui comprennent les fondements de la perception haptique et ses relations physicoémotives continuent à nourrir l'entièreté de ma démarche.

## 1.2 D'où je viens

L'idée de la recherche-crédation m'est venue en 2010 alors que je me trouvais encore dans mon pays, la Colombie. Ce contexte a influencé ma pratique de manière déterminante, à la fois en tant qu'artiste-performeur et en tant qu'enseignant.

Le rapprochement corporel, le toucher, le contact physique empathique et le rapport au corps caractérisaient déjà la façon avec laquelle j'interagissais socialement. À Bogota, je me trouvais en immersion dans une culture métissée pour laquelle le contact physique représente un héritage fondamental. Ce contexte s'avérait donc propice à ce que l'idée d'un projet de recherche-crédation axé sur le monde du sensible, et en particulier, sur la perception haptique germe en moi.

En effet, j'ai longuement réfléchi sur la manière avec laquelle on interagit socialement dans mon pays. Cela m'a permis de constater la tranquillité et le bien-être qui émanent des contacts physiques, que ce soit en public ou en privé. Par exemple, dans « [e]l modo de bailar salsa en Buenaventura, con la pareja pegada al cuerpo, lo más cerca posible, haciendo un leve movimiento del dorso y las caderas, mientras los pies se mantienen fijos en el piso<sup>13</sup> » (Ulloa, 2005, p. 65).

Le contact physique empathique stimule ainsi les émotions et il contribue à la production de sens. Par conséquent, il participe assurément à l'organisation des connexions neuronales dans le cerveau. Et il se manifeste un peu partout : dans les relations entre les enfants et leurs parents ou leurs proches ou encore par les poignées de mains codées, pratiquement acrobatiques ou chorégraphiques, avec lesquelles les jeunes se saluent entre amis.

En somme, c'est d'abord ma culture d'origine latino-américaine ainsi que mes expériences intracorporelles et intercorporelles depuis 2001 qui m'ont inspiré le sujet de cette recherche et m'ont permis de concrétiser mon projet professionnel. À cela, se sont ensuite ajoutés mes expérimentations

---

<sup>13</sup> [Notre traduction original en espagnol] : [...] [l]a façon de danser la salsa à Buenaventura [ville de la côte Pacifique de la Colombie] impliquant que les partenaires rapprochent leurs corps le plus possible en bougeant légèrement le dos et les hanches alors que les pieds demeurent ancrés au sol.

pédagogiques et les contrastes culturels que j'ai vécus depuis mon arrivée à Montréal. Ces derniers ont provoqué une réflexion sur l'esthétique des interactions qui, à son tour, m'a ouvert le chemin sur l'incorporation d'une pensée critique liée au toucher et au mouvement. C'est par le biais de celle-ci que je me suis entre autres intéressé aux distances corporelles, à la manière de réagir envers autrui, au regard, au rapport au temps, aux techniques du corps et à la condition corporelle de l'existence humaine (Barnsley, 2013; Castillo, 2014a; Citro, 2011; Diéguez, 2014; Hall, 1984; Mauss, 1934), elles ont nourri mes réflexions tant sur le plan artistique que sur le plan académique.

Après avoir obtenu mon baccalauréat en arts de la scène<sup>14</sup>, j'ai tiré profit de mon parcours en danse en co-fondant à Bogota la compagnie *Estantres Danza*<sup>15</sup> à laquelle se joindraient plusieurs autres danseurs. Ensemble, nous avons conçu plus d'une quinzaine de projets. En tant que codirecteur artistique et administratif de cette compagnie, j'ai eu la chance de participer à diverses recherches qui ont notamment abouti à une proposition de dramaturgie par le mouvement et l'écriture chorégraphique, dont les sujets de prédilection étaient les émotions et la mémoire. Notre intention était de développer une nouvelle écriture corporelle pour chaque émotion explorée comme la peur, la joie, la nostalgie, la satisfaction et l'émerveillement, ainsi que pour des souvenirs inscrits dans la peau. Ce travail a permis l'élaboration d'une théâtralité des interactions qui engendre la prise de conscience du réel, du présent et des corporités<sup>16</sup>. Elle conduirait chaque danseur/acteur à lier ses dimensions somatiques (contrôle volontaire des mouvements du corps physique), psychophysiques (lien entre les stimulations physiques et l'intensité de la perception), émotionnelles (activation de mémoires et affects) et spirituelles, et cela, en harmonie avec son expérience et son besoin expressif.

Les créations artistiques découlant du travail que j'ai effectué au sein d'*Estantres Danza* ont fortement influencé la conception de cette recherche-crédation. À titre d'exemples, je mentionnerais, entre autres, *Yeux de Cérès (2014)*<sup>17</sup>, *Antesdelantes, Cavilaciones & Mentiras (2010)*<sup>18</sup>, *Efluvia, Lo que los ojos no ven*

---

<sup>14</sup> <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario>

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/channel/UC8vd3QGxvkiZrXncA19NXnA>

<sup>16</sup> Par souci d'organisation et afin de mieux structurer mes idées, j'explique en détail dans 2.1 la manière dont les corporités et le concept de corps sont compris dans la présente recherche.

<sup>17</sup> «Yeux de Cérès», <https://youtu.be/395SwwqUOHs?si=dWaMw398F397jo329ZQeq>.

<sup>18</sup> «Antesdelantes. Cavilaciones & Mentiras», [https://youtu.be/NobwfvTNLjk?si=fpofCdZNBLY9NV\\_3](https://youtu.be/NobwfvTNLjk?si=fpofCdZNBLY9NV_3).

(2008)<sup>19</sup>, *El influjo de los pensamientos* (2005b)<sup>20</sup> et *Baba de Caracol* (2005a)<sup>21</sup>. En effet, des thèmes comme les souvenirs, la mémoire, les interrelations humaines et, plus récemment, la frontière et la perception haptique parcourent la plupart de ces œuvres.

Depuis l'an 2000, j'enseignais la danse et la dramaturgie du corps à de futurs acteurs qui étudiaient au baccalauréat en arts de la scène à la Faculté des arts de l'Universidad Distrital Francisco José de Caldas à Bogota. À cette même université, j'animais parallèlement l'atelier *Création et sens* dans le cadre du programme de maîtrise en études artistiques. J'explorais alors les possibilités qu'offrait l'entraînement physique pour déployer la créativité de l'acteur/danseur/performeur et lui permettre de cultiver sa pratique sensorielle. Cette expérience m'a permis de développer une approche pédagogique visant à renforcer la capacité physique et expressive de son corps. En d'autres mots, il s'agissait d'ouvrir une voie de résonance corporelle par laquelle le performeur chemine en s'exposant consciemment et qui débouche sur le présent. J'ai alors entamé deux recherches visant à explorer les possibles aspects théoriques et pratiques qu'une telle approche impliquerait : *El entrenamiento corporal y su relación en la construcción de un cuerpo escénico*<sup>22</sup> et *De los tableaux vivants a las estatuas vivas en Bogotá*<sup>23</sup>.

Les particularités de ces processus de création, de ces réflexions pédagogiques ainsi que de l'étude du corps en tant que territoire des possibles m'ont mené par la suite à entreprendre des études dans la maîtrise interdisciplinaire en Théâtre et Arts vivants de l'Universidad Nacional de Colombia<sup>24</sup>. C'est dans ce contexte que les questions de l'interdisciplinarité, des relations croisées et de la performance ont commencé à occuper une place prépondérante dans ma démarche.

À l'origine, mon projet consistait à utiliser l'image numérique afin de mettre en œuvre une performance immersive et participative, visant à explorer la perception consciente du corps. Cependant, mon intérêt m'a fait bifurquer et je me suis plutôt tourné vers une recherche qui m'offre la possibilité d'élaborer une

---

<sup>19</sup> «Efluvia. Lo que los ojos no ven», <https://youtu.be/PFMLzxFJPY0?si=9zQI9VR5UKnEFRWa>.

<sup>20</sup> «El influjo de los pensamientos», [https://youtu.be/lf5t\\_jBTDYg?si=us73SobiH75UjnHpo](https://youtu.be/lf5t_jBTDYg?si=us73SobiH75UjnHpo).

<sup>21</sup> «Baba de Caracol», <https://youtu.be/cFzKAr6reX0?si=BpxBmqEtq3XHGVox>.

<sup>22</sup> [Notre traduction/original en espagnol] : *L'entraînement corporel et sa relation dans la construction d'un corps scénique*.

<sup>23</sup> [Notre traduction/original en espagnol] : *Des tableaux vivants aux Statues vivantes à Bogota*.

<sup>24</sup> <https://artes.bogota.unal.edu.co/programas/maestr%C3%ADa-interdisciplinar-en-teatro-y-artes-vivas>

nouvelle approche créative. Celle-ci m'a par la suite amené à la conception de *Concierto para cuerpo* (2009)<sup>25</sup>, une performance où la relation entre les mémoires corporelles et sonores ainsi que leur fragmentation donnent lieu à un processus perpétuel de reconstruction. Également élaborée dans le cadre de la maîtrise, *Chicas Extraordinarias* (2008)<sup>26</sup> (2009)<sup>27</sup> (2011)<sup>28</sup>, une performance politiquement dérangeante et empreinte d'un fort engagement social, est devenue une référence en ce qui a trait aux actions performatives à Bogota. Par l'effet de présence, cette performance a mis en évidence la problématique sociale et l'oubli des autres, les marginalisés, les non reconnus ; ceux qui dans une société à caractère fasciste comme la mienne étaient perçus comme dangereux pour la vie. Les actes de présence et la reconnaissance d'autrui créent des liens et ouvrent la possibilité aux échanges intersensibles. C'est d'ailleurs sur ces derniers que mes réflexions se développent principalement.

Depuis 2001, le travail que j'effectuais en collaboration avec différents collectifs d'artistes de la danse, du théâtre et de la performance m'a conduit à de nouvelles réalisations dont j'ai pu gérer la conception et la présentation à la fois dans des espaces publics et des espaces privés. Ces projets ont donné lieu à un dialogue entre savoirs et pratiques portant sur l'interaction des corporalités. Les réflexions sur le processus créatif et la mise en scène des idées performatives qui en ont découlé m'ont conduit à organiser un festival intitulé *Festival Grado Cero. Teatralidades Expandidas* (2011)<sup>29</sup>. J'y proposais un regard sur les pratiques et les expressions corporelles en quête d'un territoire d'expériences plutôt que de représentations. Je tâchais alors de maintenir ma compréhension holistique du corps et du mouvement à jour. En persévérant dans le respect de cet engagement envers moi-même, j'ai effectué des lectures qui m'ont fait connaître de nouvelles approches corporelles que j'ai intégrées à ma pratique. De cette manière, ces apprentissages m'ont aidé à élaborer ma propre démarche pédagogique éclairant par le fait même le chemin à parcourir dans cette recherche-crédation. Aujourd'hui, je m'efforce encore de demeurer à jour et je continue d'être à l'affût des plus récentes recherches et théories corporelles. C'est d'ailleurs pour cette raison que je me consacre toujours à l'enseignement et à la réalisation d'ateliers et de pratiques en groupe.

---

<sup>25</sup> «Concierto para Cuerpo », <https://youtu.be/iLglrw0HP5Q?si=laSVK5AOWNXJTJdL>.

<sup>26</sup> «Chicas Extra-ordinarias», <https://youtu.be/PKdXlizeDwo?si=bKWMIEvJ-WFYFY9r>.

<sup>27</sup> «Chicas extraordinarias: arte ≠ vida», <https://youtu.be/afn4W3JDUgM?si=1geFFH5kJfIWmPf5>.

<sup>28</sup> «Chicas extraordinarias: arte ≠ vida- Usaquén», [https://youtu.be/Zl\\_3xIWfUkc?si=Vjg8uGobqtT\\_\\_BbG](https://youtu.be/Zl_3xIWfUkc?si=Vjg8uGobqtT__BbG).

<sup>29</sup> <http://festivalgradocero.blogspot.com/?view=classic> | <https://festivalgradocero.wixsite.com/festival-grado-cero>

Parmi mes influences, les pratiques corporelles suivantes ont résonné considérablement dans mon parcours :

- Reiki

Il s'agit d'une méthode de soin non conventionnel et de toucher énergétique d'origine japonaise que je pratique depuis plusieurs années. Le terme vient des mots « rei » (« passage libre ») et « ki » (« force de vie »). On y utilise principalement les mains et elle conduit le corps à se transformer en un canal de conscience supérieure (Stein, 2004). Cette pratique vise à renouveler la « force vitale » du corps et son équilibre.

- Chi kung ou qi gong

Elle se fonde sur la connaissance ainsi que la maîtrise de l'énergie vitale. Elle allie également mouvements lents, exercices respiratoires et concentration : « L'art du *Qi Gong* met l'accent sur l'amplification délibérée et l'utilisation de l'énergie qui circule dans le corps » (Carnie, 1997/1998). Je me suis familiarisé avec cette pratique en suivant une formation personnalisée de trois ans en Colombie auprès de maître Reinaldo Bermudez.

- Massages corporels provenant de traditions diverses (acupression, *shiatsu*, massages traditionnels et massages non thérapeutiques)

Ces méthodes comprennent le massage corporel entendu comme un ensemble de techniques structurées du toucher provenant de diverses traditions. J'en intègre plusieurs de façon parallèle à ma démarche. Je les pratique depuis les débuts de mes études en danse. D'ailleurs, j'ai récemment réalisé une formation de massage en fin de vie qui met en évidence l'importance de la conscience haptique pour l'accompagnement et les relations d'aide. Ce type de massage s'inspire de l'approche de la polarité et il « permet de dénouer toutes les attaches du corps [...]. Ce massage ne vise donc pas à ramener la personne dans son corps, comme le fait un massage traditionnel, mais aide au contraire à s'en libérer » (Loyola, 2018).

- *Biodanza*

Créée au Chili entre les années 1960 et 1980 par le psychologue Rolando Toro, elle « *consiste en inducir vivencias integradoras por medio de la música, del canto, del movimiento, y de situaciones de encuentro en grupo*<sup>30</sup> » (Toro, 2000). Je suis entré en contact avec cette pratique au début des années 2000 et elle a fait partie de mon répertoire pendant environ trois ans.

- Les cinq rythmes

C'est la danseuse américaine Gabrielle Roth qui a popularisé cette méthode (Mahrer *et al.*, 2003) ; (Roth et Loudon, 1991) ; (Roth, 2009). Il s'agit à la fois d'une méditation en mouvement et d'une danse libre au cours de laquelle une personne se déplace alors que se succèdent cinq rythmes différents inspirés de danses rituelles et profanes d'Afrique et de l'Amérique du Sud (fluidité, *staccato*, chaos, lyrique et quiétude). Je suis entré en contact avec cette méthode à un stade de mon cheminement où mes intérêts oscillaient entre les thérapies alternatives et les processus de guérison naturelle. Cette approche continue d'influencer la manière de préparer mes ateliers et mes cours de mouvement.

Ces connaissances et ces expériences nourrissent encore mes recherches et ma quête d'un langage corporel susceptible d'exprimer la prise de conscience de la présence du corps, mais également de mettre en lumière le *hic et nunc* de ma démarche par le biais d'actions créatrices. Pour le dire avec les mots de Philippe Guisgand (2000, p. 235), je cherche un langage capable de rendre compte de « l'intensité d'une immédiateté [...] [qui] relèverait donc à la fois de l'intention, du contact et de la perception ».

Pendant mes années de formation, mes expériences artistiques se sont traduites par de nombreuses expérimentations scéniques découlant de l'interaction de mes apprentissages et de leur mise en pratique créatrice. J'ai alors cherché à développer de nouvelles formes ainsi que d'autres formats scéniques où il serait possible d'inscrire le mouvement et de l'exprimer. J'ai ainsi tiré profit d'une déformation artistique qui me poussait habituellement à évaluer de façon constante ma personne et mes pensées créatives. En effet, j'ai appris à l'employer comme motivation pour construire des

---

<sup>30</sup> [Notre traduction/original en espagnol] : Sa méthodologie consiste à inculquer des vécus intégrateurs par le biais de la musique, du chant, du mouvement et de situations d'interactions en groupe.

territoires inédits susceptibles de m'extirper de ma zone de confort et de me placer dans une disposition pour la recherche dans laquelle, parfois, mon corps et ma pensée corporelle se contredisent, mais où, la plupart du temps, ils se complètent l'un l'autre. Les enjeux de cette construction se trouvent souvent davantage liés à l'imaginaire qu'au réel. En ce sens, ce texte vise à rendre compte du chemin parcouru, lequel s'est constitué par le biais d'expériences d'écriture, de création et de réflexion.

### 1.3 Articulation des pensées

En tant que pédagogue qui, par sa pratique des arts de la scène, s'inscrit dans un univers multiforme, éclectique et interdisciplinaire, je navigue depuis longtemps entre les arts vivants, les arts visuels, les arts sonores, la littérature, la poésie ainsi que certains intérêts socioculturels qui nourrissent et élargissent ma capacité d'écoute et de résilience. À ce jour, la locution qui, selon moi, décrit le mieux ma pratique artistique est celle de « danse performative » (Mauri, 2010). En effet, celle-ci comporte des éléments qui orientent ma pratique comme un travail sur le monde du sensible et un mélange de principes de création ainsi que d'expérimentations artistiques et corporelles. Cela implique également la production de gestes et de mouvements *reproduits*, donc produits à nouveau, et desquels émerge le sens de l'action par le biais d'une articulation inédite d'interstices.

On pourrait dire que des œuvres sont performatives dans la mesure où elles cessent de « représenter » et qu'elles instaurent, à l'instar des énoncés performatifs, une « réalité nouvelle ». Cette idée suggère aussi l'idéal de virtuosité tel qu'il s'applique dans les arts d'interprétation et en sport, idéal souvent remis en question au cours de la même période. Enfin, cette notion qui accompagne l'émergence de nouvelles pratiques artistiques apparaît comme un nouveau paradigme esthétique qui reste encore à définir. (Poissant *et al.*, s.d)

Dans ma démarche créatrice, je me sers du corps présent et en « mouvement ». Je m'éloigne ainsi de tous les modes traditionnels de représentation. Je m'en tiens plutôt au territoire de la présentation. J'y guette les indices susceptibles de me montrer des chemins vers des modes d'expression auxquels j'emprunte également des outils méthodologiques et des formes disciplinaires qui font écho à mes intérêts scéniques. J'interroge alors constamment les champs de la perception. Je souhaite ainsi provoquer une réaction en sollicitant le corps sur les plans émotifs, affectifs, physiques et humains. Je ne vise pas à représenter des situations, des événements ou la psychologie des personnages, mais bien à être présent, dans *l'ici* et le *maintenant*, et ce, même si cela n'est pas toujours possible. Dans ce contexte, je propose de répondre à la logique cartésienne de la recherche et de la création en postulant, évidemment, l'intégration des connaissances, mais surtout, l'ouverture à des espaces qui mettent en

lumière une disposition à la reconnaissance des savoirs autres et divergents ; à celle d'une « pensée en langues » (Abdelkebir Khatabi cité par Walter Mignolo(2003, p. 141)) qui nourrit l'approche expérientielle en incorporant la multiplicité de voies sur laquelle ma démarche se fonde.

J'ai emprunté des connaissances issues de ma culture d'origine et j'ai ainsi accès à pratiques artistiques qui m'aident à créer un carrefour d'idées propice à la problématisation et à la conceptualisation de la mienne. Cet espace me permet également de présenter un point de vue fécond et à jour de ma pratique pédagogique. Je cherche donc à préparer le terrain à la recherche-crédation, à la réalisation de découvertes, à des solutions inattendues et à des réponses effervescentes. En ce sens, Eduardo Portella suggère que « [t]oute "invention", toute "découverte", ou mieux, toute "création scientifique [ou artistique]" [...] consiste à ajouter et programmer une information nouvelle au champ, à l'objet ou à l'objectif envisagé » (Portella, 1992, p. 38). Selon cet auteur, la « "nouveauité" de la "découverte" découle d'une référence heuristique (théorique ou expérimentale) » (*idem*). Dès lors, il est possible de saisir l'importance de l'expérimentation, l'interprétation et la réflexion pour ma démarche de recherche-crédation.

#### 1.4 Sens interdisciplinaire

J'assume la responsabilité du geste d'appropriation, et donc, de celui de la traduction « comme métaphore de l'interdisciplinarité » (Bell *et al.*, 2001, p. 11). La perception haptique et sa relation avec les arts vivants ont suscité en moi une préoccupation éthique par rapport au contexte social, culturel et artistique. Cette dernière m'a conduit à une réélaboration de ma démarche afin de répondre à notre réalité.

À mon sens, l'interdisciplinarité consiste de façon générale en une intégration d'approches en vue de résoudre un problème particulier à partir d'angles divers et par des orientations variées. Elle permet d'envisager différemment l'espace et le temps, en plus d'élargir sa perspective. Dans le cas précis du corps en mode présentation — *ici et maintenant* — l'interdisciplinarité permet une réflexion au sujet des limites et des possibilités de celui-ci.

En puisant dans plusieurs disciplines et plusieurs domaines de la pratique corporelle, je souhaite constituer une pensée critique et multiforme sur les limites, les réactions psychomotrices et les capacités haptiques. Le caractère fondamental de cette intention requiert la mise à contribution et l'articulation de plusieurs champs de connaissance tant sur le plan pratique que sur le plan théorique. En ce sens, ma

position s'accorde avec celle de Morin selon qui « l'inter-disciplinarité, [signifie] échange et coopération » Morin (1994, p. 7). J'y ai ainsi recours afin de nourrir l'expérience scénique et générer une analyse découlant de l'interaction des savoirs en jeu. C'est cette dernière qui place le concept de l'« haptique » au centre des discussions.

Pour les fins de la présente étude, j'ai donc mis en œuvre une méthode de travail collaborative et interdisciplinaire axée sur la perception haptique et les affects. Je réfléchis également à des fins théoriques et pratiques à propos de l'intégration à ma démarche de stratégies d'interaction et de coopération. Ce processus s'est échelonné sur plusieurs étapes que j'explique de façon détaillée plus loin dans le texte. Pour le moment, j'ajouterais simplement que ma réflexion entourant cette méthode demeure à ce jour en constante évolution.

La participation à de nombreuses discussions ainsi que la lecture de plusieurs travaux ont renforcé ma position à l'égard de la notion d'interdisciplinarité (Barnsley, 2013; Bell *et al.*, 2001; Klein, 1990; Kleinpeter, 2013; Lesage, 2008; Morin, 1994; Moser, 2007; Nancy, 2000; Portella, 1992; Santini, 2007; Scarpetta, 2004; Valade, 2018). La perspective de Simon Laflamme m'a grandement inspiré, surtout lorsqu'il affirme : « [...] l'interdisciplinarité est la possibilité pour l'humain de fusionner les savoirs, de relier conscience et science, arts et science » (Laflame, 2011, p. 55). Je sens également une affinité avec la pensée d'Édouard Kleinpeter qui, s'appuyant sur Mitchell, soutient : « Dans l'acception probablement la plus fiable, la démarche interdisciplinaire consisterait à regrouper "des chercheurs travaillants, chacun à partir de leur base disciplinaire pour résoudre un problème commun" » (Mitchell, 2005) cité dans (Kleinpeter, 2013, p. 126)

Ces propos me portent à déduire que, depuis mes premières recherches de maîtrise à l'Universidad Nacional de Colombia, les projets artistiques et pédagogiques auxquels j'ai participé ont toujours revêtu une nature interdisciplinaire. L'influence de l'interdisciplinarité sur ma pratique s'est prolongée dans le temps puisqu'elle demeure présente dans mes recherches doctorales. Elle a également dépassé la sphère de la recherche universitaire pour inspirer la façon avec laquelle j'envisage ma propre vie. Cela ne m'empêche pas cependant de remettre continuellement cette notion en question et de la mettre à l'épreuve. J'ajoute d'ailleurs fréquemment des particularités qui contribuent au renouvellement de ma démarche et qui révèlent à la fois ses possibles failles. C'est donc ainsi que j'assume le caractère interdisciplinaire de la recherche-crédation.

Je souhaite énoncer un dernier élément en ce qui concerne l'interdisciplinarité. En effet, en plus d'aspirer à la maîtrise de méthodes et de ressources provenant d'une discipline donnée, il s'agit de donner lieu à une interaction entre les diverses informations (Scarpetta, 2004) (Nancy, 2000), à un transfert de savoirs ainsi qu'à une mise en pratique des connaissances conduisant à une prise de conscience de l'existence d'autres modalités de perception et à une compréhension plus profonde de la réalité. En ce sens, l'interdisciplinarité constitue à mon avis une démarche, une prise de position, ainsi qu'un carrefour, un espace de ressemblance et de dialogue susceptible de contribuer à la découverte de solutions inattendues à un problème donné, pour ensuite problématiser à nouveau ces mêmes solutions.

### 1.5 Rapport théorie-pratique

Dans le cadre de cette recherche-crédation, je souhaite dépasser les limites d'une analyse exclusive du processus de création d'*El Silencio de las Cosas Presentes* se concentrant sur l'articulation du rapport théorie-pratique. Ce rapport se traduit également par l'élaboration d'une approche susceptible de produire une connaissance à la fois théorique et réflexive visant des applications concrètes. Dans cette optique, ce processus comprend une cartographie<sup>31</sup> façonnée par les éléments rencontrés sur ce parcours. Ainsi, les idées qui émergent de ma pratique artistique s'incorporent à la démarche critique et réflexive de ce projet.

J'ai donc procédé à la triangulation des données recueillies afin d'articuler davantage ce rapport théorie-pratique. Par la suite, en cernant les points de contact, de discussion et de comparaison ainsi que les éléments susceptibles de faire avancer la connaissance, j'ai construit une proposition méthodologique. L'ensemble de ces procédés m'a également conduit à l'adoption d'une position critique sur laquelle je me suis appuyé avant et après la performance. La cohérence de ma position s'est ensuite renforcée en alternant les réflexions théoriques et celles qui se sont produites sur le terrain et dans la pratique.

La forme cyclique de cette démarche me permet de lier le sujet de cette recherche-crédation, la perception haptique ainsi que le processus de création d'*El Silencio de las Cosas Presentes*. Ce faisant, je suis en mesure d'expliquer comment les interactions mises en scène dans le cadre de ce projet m'aident

---

<sup>31</sup> « [...] appréhender et rendre compte de la diversité et de la singularité des manifestations des objets ou phénomènes ». Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury, « Définir la recherche-creation ou cartographier ses pratiques? », dans *Découvrir (Magazine en ligne de l'ACFAS)* (Montréal 2018), <http://acfas.ca/publications/magazine/2018/2002/definir-recher-crédation-carrtographier-ses-pratiques>. Cartographier la diversité des pratiques de recherche-crédation.

à structurer l'outil méthodologique qui émerge de ma démarche. C'est la proposition méthodologique, à laquelle je donne le nom de « Tissus Sensibles », qui nourrit cette approche. Cette dernière se nourrit des explorations portant sur l'activation du nerf vague ainsi que de l'expérience d'incorporation de ces connaissances au travail de création. Par conséquent, les expériences kinesthésiques, somatiques, tactiles, sonores et visuelles qui interviennent dans le processus fournissent les matériaux avec lesquels je construis mon analyse du rapport entre le toucher actif et les interactions qui s'y déroulent. Finalement, c'est l'aller-retour entre la pensée, la conception des exercices et le répertoire des actions effectuées qui confèrent un sens à cette étude.

J'ai donc produit une base de données qui contient des captations vidéo sur scène et en atelier, un journal de bord, des récits d'expériences, des dessins sur papier, des ébauches de la *dramaturgie du rêve*, des photographies du processus et des réflexions présentées sous la forme de communications. L'analyse théorique de ces documents m'a permis de mettre mes découvertes en lumière et faire valoir les résultats de cette thèse ainsi que les propositions qui en découlent.

## 1.6 Texture problématique

La problématique de recherche s'appuie sur le constat suivant : la perception haptique constitue le champ de perception par lequel l'être humain développe ses capacités cognitives et relationnelles. Par le biais du nerf vague, elle éveille les émotions et elle contribue à la production de sens. C'est sur ce rapport que je souhaite attirer l'attention, car la perception haptique établit un des principes des interactions entre les corps. Par conséquent, ces éléments précis sont ceux qui enrichissent principalement mes réflexions humanistes, artistiques et pédagogiques et qui sont le cœur de ce projet de recherche-crédation.

Comme je l'ai mentionné précédemment, le but du présent document consiste à cristalliser mes intuitions et mes motivations. De façon plus générale, ma recherche-crédation se veut une contribution à un domaine de connaissance qui se rapproche du monde sensible et qui est imbriqué dans la perception haptique. De la sorte, il s'agit d'étudier et de structurer un appareil méthodologique servant à la transmission d'un savoir-faire. Pour cette raison, je m'intéresse principalement à l'interdisciplinarité ainsi qu'à l'importance du contact physique chez l'être humain. Ce choix et cette prise de position guident mes réflexions et mes pensées sur la perception haptique. De cet angle, c'est donc cette dernière qui interroge l'altérité, qui propose la rencontre et qui réalise des échanges. C'est elle également qui stimule les sens et c'est par elle que les émotions transitent. Elle participe aussi à la création d'affects et elle

détermine la temporalité en unissant au sein de ma démarche la réflexion et l'expérimentation en des éléments interconnectés et co-dépendants.

Par conséquent, j'énonce l'hypothèse que la régulation du corps, son langage et l'expérience sensorielle conduisent à une compréhension approfondie du phénomène haptique. À cette fin, cette recherche-crédation implique l'élaboration d'une esthétique des interactions par le biais de la construction d'une expérience de création performative — *El Silencio de las Cosas Presentes* — ainsi que la conception d'un outil méthodologique — Tissus Sensibles — s'appuyant sur le vécu. J'aspire ainsi à comprendre de quelle façon la prise de conscience de l'expérience corporelle en arts vivants pourrait contribuer à la création d'une démarche expérimentale qui conférerait une place prépondérante à l'hybridité (Molinet, 2006) de concepts et d'approche.

La motivation principale de ce projet — que j'explique en détail plus loin — consiste à doter cette démarche expérimentale d'un outil : une proposition méthodologique et artistique s'appuyant sur le ressenti.

### 1.7 Question et sous-questions de la recherche-crédation

Le processus de recherche-crédation entraîne une réélaboration bidirectionnelle de dispositifs qui empruntent des influences à la danse, la théâtralité, la performance et aux gestes quotidiens. Cela implique le déploiement et la convergence d'une corpographie entendue comme la « [...] conséquence d'une expérience sensorielle motrice vécue dans l'espace à partir de laquelle les corps restent inscrits [...]. Il s'agit ainsi d'une espèce de cartographie corporelle, complexe et processuelle, dans laquelle le corps exprime la synthèse de son interaction [...] » (Andrade, 2015, p. 75) afin d'étudier les dynamiques de la recherche théorique, la recherche corporelle et l'écriture chorégraphique. J'explore d'ailleurs la dimension sensorielle de chacun de ces trois aspects. J'analyse également la manière avec laquelle ils mobilisent « [...] l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement » (Guisgand, 2000, p. 234) de la part des collaborateurs.

Ces éléments qui m'amènent à formuler ma question de recherche de la façon suivante :

Comment mobiliser la prise de conscience de la dimension sensorielle, en particulier de la perception haptique, pour favoriser les possibilités d'interaction entre les corps et l'espace-temps et ainsi élaborer une méthode de création artistique interdisciplinaire susceptible d'aboutir à la réalisation d'une expérience performative ?

Deux sous-questions qui nourriront également mes réflexions découlent de cette question principale :

1. Dans le cadre de la présente recherche-crédation, quelles stratégies et quels moyens les interprètes emploient-ils afin de mettre leur expressivité en valeur ?

2. Comment éviter la banalisation de l'expérience et l'instrumentalisation du corps de l'autre ?

### 1.8 Objectifs de la recherche-crédation

Dans le cadre de cette recherche-crédation, je me penche sur l'engagement artistique et particulièrement, sur le corps en mode présentation en fonction du contexte socioculturel dans lequel il se trouve. Je souhaite ainsi valider mes découvertes et contribuer à l'avancement des connaissances sur le potentiel des arts vivants par le biais d'une approche méthodologique interdisciplinaire qui reconnaît les savoir-faire autres et divergents.

En ce sens, les deux objectifs suivants orientent ma réflexion :

1. Élaborer une approche interdisciplinaire en rassemblant des éléments provenant de divers domaines et comprendre leur fonction intégratrice leur permettant de contribuer à générer une expérience scénique, pédagogique et académique ancrée dans la perception haptique.
2. Analyser en profondeur un outil méthodologique qui favorise l'interaction en combinant le ressenti corporel et le toucher actif afin de comprendre sa contribution potentielle à la mise en œuvre d'un processus d'apprentissage et de reconnaissance d'autrui axé sur le sensible et la perception.

En somme, les réflexions découlant de cette recherche-crédation nourriront mes pensées et me permettront de remettre en question les configurations relationnelles.

## CHAPITRE 2

### SAVOIRS ET INFLUENCES

Le mot haptique provient du grec *haptein*, saisir, toucher, capable d'entrer en contact avec, et *haptikós*, tactile.  
(Dolisi, 2003)

L'absence de toucher érige des barrières et elle nuit à l'interaction entre les espèces. Le « toucher au corps » est plus qu'un simple contact physique. Cette expérience sensorielle revêt en effet une modalité relationnelle et réflexive, ce qui correspond à *être présent, être en présence*. Dans ce chapitre, j'expose d'abord les savoirs qui m'ont influencé et ont orienté l'organisation de mes idées. Puis, j'explique l'importance que j'accorde au concept haptique et comment je l'emploie pour les fins de cette recherche-création.

Le toucher — à la fois en tant que substantif et verbe — constitue l'axe central où s'entrecroisent ma pratique de la performance et mes intérêts pour l'enseignement et la création. La peau — surface de réalité, de rencontres, d'apprentissages et d'enseignements — incarne l'affirmation de l'existence humaine, la limite physique et la forme tangible de notre composition. Je me trouve donc dans la peau afin de transmettre ce que j'ai vécu ces dernières années où j'ai consacré l'entièreté de mon attention et de ma conscience sur les tactilités. J'ai ainsi été en mesure de constater la fertilité d'un tel sujet pour ma démarche, laquelle se nourrit continuellement d'essais et d'erreurs et d'aller-retour entre la théorie et la pratique.

J'ai brodé ce travail principalement autour de deux notions qui, en s'entremêlant, ont enrichi mes observations et ont servi de moteur à la réalisation de ce projet. D'un côté, la perception et la dimension haptiques ont pourvu mes réflexions d'un fondement. De l'autre, l'interaction et la dimension esthétiques m'ont conduit à élaborer ce que j'envisage comme une esthétique des interactions. Au gré de mes actions et mes inspirations et à mesure que j'avançais dans la rédaction, j'ai laissé leurs échos et leurs résonances m'émouvoir, *me toucher*, et imprégner autant mes considérations théoriques que ma pratique artistique.

Tout comme ce fut le cas pour la conception et la création d'*El Silencio de las Cosas Presentes* (voir chapitre V), j'ai rédigé cette thèse en suivant une structure non linéaire. J'ai en effet choisi de m'inspirer de la démarche de création et d'expérimentation qui m'a mené à développer la dramaturgie du rêve (voir 4.3) et au montage de l'expérience. De cette manière, je suis parvenu à faire des liens qui, autrement, auraient été plus laborieux à établir.

Dans le cadre de ce travail, le concept de l'haptique sollicite l'ensemble de mon être. En suivant une méthodologie interdisciplinaire qui met en lumière mes manières de penser, d'interagir, de vivre et d'exister, j'étudie littéralement par le bout de mes doigts le sens du toucher et les relations qui en découlent. C'est cela qui constitue la matière première de mes réflexions. Ma peau revêt ainsi les atouts d'un cocon dans lequel toute ma personne se configure et se renforce. Les marques indélébiles de ma présence dans le monde, de mon existence, de ma propre histoire et du temps s'inscrivent à jamais sur cette surface perméable, résistante et flexible.

Ce chapitre expose le corpus théorique qui soutient ma démarche. Il s'ouvre sur les (re)présentations et les dialectiques liées à la perception haptique et aux interactions. Celles-ci produisent des connaissances et des expériences à la fois « nouvelles », objectives et réelles qui rassemblent les conditions qui donnent naissance à ma proposition méthodologique. C'est elle qui incarne à la fois le chemin à parcourir et une piste pour parvenir à déchiffrer et incorporer la théorie polyvagale à mon approche.

## 2.1 Condition corporelle

Un intérêt renouvelé à l'égard des questions liées aux dimensions sociale et politique du corps et de la condition corporelle se traduit par la production croissante de réflexions et de travaux de recherche en Amérique latine, notamment au Mexique (Rico Bovio, 2000), en Colombie (Pedraza, 2004) ; (Castillo, 2014b) ; (Cabra et Escobar, 2014), au Venezuela (Fuenmayor, 1999) et en Argentine (Citro, 2009). Ce phénomène met en « evidencia la importancia que ha cobrado el cuerpo en la vida diaria y los procesos de subjetivación y estetización [...] » (Pedraza, 2004, p. 8)<sup>32</sup>. Depuis les années 2000, il y a donc une émergence de concepts qui prennent en compte la réalité particulière de l'Amérique latine (luttres sociales, influence de la religion, formation pour la guerre, santé et beauté, souci de soi, inscription de la

---

<sup>32</sup> [Notre traduction/original en espagnol] : « [...] met en evidencia l'importance du corps dans la vie quotidienne et les processus de subjectivation et d'esthétisation ».

violence sur et dans les corps des individus...) ainsi que son passé sombre auquel répondent des revendications sociales qui caractérisent nos pays depuis le siècle dernier.

Le corps-territoire et le corps dans le territoire nous confrontent à la revendication du sensoriel, de l'émotionnel, de l'imagination et des expressions artistiques et culturelles. En configurant l'émergence du plaisir et de la connaissance sensible comme source d'évolution, la corporéité devient la matrice de l'existence où l'état de présence dans l'*ici* et le *maintenant* s'avère, toujours, une occasion d'évoluer, d'apprendre et de réfléchir. La vie au présent resignifie notre manière d'être, de nous présenter, d'agir et d'établir des relations. Nous vivons comme s'il s'agissait du dernier jour de notre vie. Cette réalité donne lieu à une corporalité qui évolue et se transforme continuellement. Le corps se constitue ainsi en objet de recherche et en outil discursif que le concept de *biopoder* employé par Zandra Pedraza parvient à expliquer (2004). En effet, en tentant de perfectionner la capacité sensorielle et définir corporellement la vie, l'autrice renvoie au rapport entre l'exercice quotidien, privé et interpersonnel du pouvoir et l'expérience du ressenti. C'est ici que les corporéités prennent forme. Par conséquent, c'est ici également qu'elles structurent les registres relationnels qui permettent de comprendre les manières d'être des corps et de les discipliner : « *El término corporalidad da cuenta del esfuerzo por hacer visible [...] que el cuerpo implica una experiencia que va más allá de la materialidad biológica, y que las significaciones de la vivencia corporal inciden con mucha fuerza en la configuración de la subjetividad* » (Cabra et Escobar, 2014)<sup>33</sup>. C'est dans cette subjectivité que la construction du symbolique et de la pensée magique structure un axe fondamental des manières d'être *en chair et en os*. À mon sens, cela permet d'élargir la définition de corporéité comme le propose Michel Bernard (1995) : corps + affectivité + pensée.

La condition corporelle de l'existence humaine renferme en elle-même les corporéités. Celles-ci, à leur tour donnent naissance à une multitude de manières de voir, de nommer et d'assumer une présence dans le monde. En Amérique latine et particulièrement en Colombie, cela se traduit par des lieux d'énonciation à la fois privés et intimes à partir desquels les êtres humains entrent en relation avec leur environnement. *Corporeidad, corpo-oralidad, para-corporalidad, carnalidad, encarnación, encorporación, oeconomica corporis* (Castillo, 2014b, p. 89) constituent stratégies d'affirmation, de mémoire, de

---

<sup>33</sup> [Notre traduction/original en espagnol] : « Le mot "corporéité" rend compte d'un effort visant à rendre visible [...] le fait que le corps implique une expérience qui dépasse matérialité biologique et que les significations de l'expérience corporelle influence fortement la configuration de la subjectivité ».

participation et de réparation, parmi d'autres, que les êtres humains adoptent et qui font du corps la somme des conditions nécessaires à la reconnaissance du savoir-faire.

Dans cet ordre d'idées, j'adhère à la définition du corps que propose le penseur mexicain Arturo Rico Bovio (2000, p. 80) « *“cuerpo” [...] como la totalidad articulada de un ser [...] en el conjunto de sus aspectos visibles e invisibles ; perceptibles o únicamente inferibles por medios directos* ». <sup>34</sup> Avec cette définition, j'enrichis ma perception de la corporéité en tant que réseau de connaissances sensibles et diverses, toujours en construction, qui se nourrit de l'expérience en cours ainsi que ma manière d'être au monde. C'est ainsi que la corporéité embrasse la perception et les dimensions sensorielles, émotives, physiques et culturelles qui composent le corps pour entretenir une relation avec autrui. En promouvant la construction des interactions et en mettant en évidence ses affections, ses influences et ses sensibilités, cette relation constitue la corporéité en tant que corps incarné, vécu sensoriel, présence vivante, interaction et, par conséquent, en tant que condition corporelle.

## 2.2 Perception haptique

Le concept de perception haptique est souvent associé à la technologie, à la médecine ou à l'architecture. L'adjectif de cette locution peut en effet renvoyer, à la fois, aux interfaces donnant accès aux sensations par le toucher ; à ce qui entre en contact avec autrui et provoque une forte réaction ou, encore, à l'importance du mouvement et de l'orientation dans l'espace.

En ce qui me concerne, je conçois plutôt la perception haptique comme l'habilité de mettre en relation la conscience du toucher et la proprioception avec différentes sensations et perceptions kinesthésiques. Elle plonge le corps dans un rapport étroit avec la sensation de soi, avec l'environnement et avec autrui et nous ramène à une tactilité active. Elle guide les récepteurs sensoriels<sup>35</sup>, la sensation<sup>36</sup> et les nerfs

---

<sup>34</sup> [Notre traduction/original en espagnol] « “corps” [...] comme la totalité articulée d'un être [...] dans la totalité de ses aspects visibles et invisibles ; perceptible ou seulement déductible par des moyens directs ».

<sup>35</sup> Selon le type de stimulus : les mécanorécepteurs (sensibles à la pression, aux vibrations, aux étirements, au toucher et aux démangeaisons) ; les thermorécepteurs (sensibles aux changements de température) ; les photorécepteurs (sensibles à l'énergie lumineuse) ; les chimiorécepteurs (sensibles aux substances chimiques en solution, aux odeurs et aux saveurs) ; les nocicepteurs (sensibles aux stimuli potentiellement nuisibles et à l'information sensorielle interprétée comme de la douleur).

Selon la situation anatomique : les extérocepteurs (sensibles aux stimuli provenant de l'environnement et conscients au niveau du cortex cérébral ; récepteurs cutanés du toucher, de la pression, de la douleur, de la température et des sens [vue, ouïe, équilibre, goût, odorat]) ; les intérocepteurs (sensibles aux stimuli produits

crâniens<sup>37</sup> dans leur compréhension du monde extérieur, nous aidant ainsi à interpréter continuellement les différentes sensations qui nous traversent. Une multitude d'activités cognitives, d'apprentissage et de survie enrichissent ainsi le développement de notre être pour mieux le préparer à répondre de la manière la plus appropriée aux stimuli reçus.

Cette action porteuse de sens peut aider le corps à se soigner et elle peut lui apporter de l'amour. Il arrive également qu'elle lui fasse du mal ou qu'elle le blesse. Dans un cas ou dans l'autre, elle ne cesse jamais d'emmagasiner de l'information et elle le fait en même temps qu'elle agit. Car elle doit traduire notre pensée en gestes et interpréter nos sensations afin de nous permettre de garder un contact affectif avec tout ce qui subsiste en notre être. Tout au long de notre existence, elle explore notre conscience afin de lui permettre de produire du sens. En somme, l'haptique constitue un système de perception, d'intégration et d'assimilation des sensations qui participe au développement de l'intelligence corporelle et la connaissance de soi.

Elle effectue la synthèse des stimuli de l'environnement, de la sensation de soi et de la capacité à sentir et à ressentir le corps en mouvement. Sa relation étroite avec le corps humain ajoute une finalité, une action et une réponse qui permettent à celui-ci d'être dans le monde, être à la fois *présent* et *en présence*. Comme l'affirment Hatwell et coll., « la perception et l'action sont indissociables et tributaires

---

dans les milieux internes comme la faim ou la soif, mais souvent de façon inconsciente) ; les propriocepteurs (la majorité des informations sensorielles y restent de manière inconsciente ; d'ordre interne, le stimulus se trouve dans les muscles squelettiques, les tendons, les articulations, les ligaments et le tissu conjonctif).

Selon la complexité de la structure : les récepteurs simples (assimilent la plupart des informations sensorielles) ; récepteurs complexes (associées à la sensibilité spécifique ; ce sont en fait des organes de sens). Elaine Marieb, *Anatomia et physiologie humaines*, 3<sup>e</sup> éd., (Québec : Éditions du Renouveau Pédagogique Inc, 2004/2005), 504 à 522.

<sup>36</sup> Je la définis comme la conscience des variations tant au niveau interne qu'en ce qui a trait à l'environnement extérieur. Elle est aussi étroitement liée à la perception qui, de son côté, conduit à l'interprétation consciente des stimulus (développé plus loin dans le texte).

<sup>37</sup> Douze paires de nerfs crâniens émergent de l'encéphale (cependant, ce n'est pas la totalité de ceux-ci qui entre en relation avec la fonction sensorielle ou avec la perception haptique, qui constitue le sujet de cette recherche-création) : NC I nerfs olfactifs (odorat) ; NC II nerfs optiques (vision) ; NC V nerfs trijumeaux (principaux nerfs sensibles du visage ; associés au toucher, à la température et à la douleur ; ils comprennent le nerf ophtalmique, le nerf maxillaire et le nerf mandibulaire) ; NC VII nerfs faciaux (goût) ; NC VIII nerfs vestibulo-cochléaires (ouïe et équilibre) ; NC IX nerfs glossopharyngiens (goût) ; NC X nerfs vagues (fondamentaux dans l'interaction sociale ; j'y reviens en détail plus loin dans le texte). Elaine Marieb, *Anatomia et physiologie humaines*, 3<sup>e</sup> éd., (Québec : Éditions du Renouveau Pédagogique Inc, 2004/2005), 504 à 522.

du développement des organes et récepteurs sensoriels » (Hatwell *et al.*, 2000). De son côté, Deleuze soutient que « la richesse de la perception “haptique” dépend autant des qualités de l’action (mobilité, rapidité, etc.) que des qualités de la sensation (sensibilité, largeur du spectre, etc.) » (Deleuze, 2002).

Cette capacité sensorielle nous forme puisqu’elle nous fait appréhender le vécu. Mieux encore, en appréhendant notre vécu, elle s’affine, elle s’enrichit et elle se renouvelle.

Les psychologies expérimentale, clinique et cognitive, qui guident le présent travail, s’intéressent au rôle de l’haptique dans le développement perceptif du « nouveau-né » (Gentaz, 2005) chez qui la connaissance du monde passe l’activation consciente de la peau au niveau de la main. Ce toucher sert à faciliter la communication affective et à tisser des liens. J’ai appliqué cette conception de l’haptique à mon processus créatif et à l’élaboration de ma méthodologie, préparant ainsi le terrain, voire le terrain de jeu, à l’expérimentation corporelle et à la recherche d’outils issus d’autres savoir-faire qui ont enrichi ma réflexion m’ont fourni des moyens concrets de partager mes découvertes.

La perception haptique implique alors des processus encore plus complexes, qui doivent intégrer en même temps les informations cutanées et les informations proprioceptives et motrices liées aux mouvements d’exploration. Ces mouvements ont des particularités qu’il est important de préciser, car ils dépendent de circuits nerveux en partie spécifiques : ils sont intentionnels, auto-initiés et généralement pluri articulaires. D’autre part, comme ils sont souvent relativement lents, ils peuvent utiliser au cours de leur exécution des références sensorielles qu’ils produisent eux-mêmes (Gentaz, 2005, p. 33).

Dans la fonction perceptive, l’exploration manuelle consiste à mouvoir la main sur la surface de l’objet, lequel produit des déformations de la peau et des couches articulaires et musculaires de la main (perception haptique). L’habileté motrice manuelle fine augmente la précision de l’information captée tactilement. [La fonction] [...] instrumentale [...] concerne le déplacement des objets dans l’espace. La fonction perceptive assure le contact et la connaissance de l’environnement tandis que la fonction instrumentale le modifie, le transforme (Hatwell *et al.*, 2000, p. 201).

La relation entre les fonctions perceptive et instrumentale de la perception haptique se pose alors naturellement comme l’espace où je m’installe et je déploie ma réflexion. Envisageant la main comme un organe possédant à la fois une fonction perceptive et motrice, la psychologie inspire particulièrement ma recherche-crédation. Je cherche toutefois à transcender cette conception en y incorporant, en plus de la main, la totalité de mon corps. J’espère ainsi effectuer des expériences marquantes et significatives, qui donnent littéralement un sens à mes mots et à mes mouvements. Étant donné qu’elles sont entièrement

liées, la perception et l'action dépendent donc, pour les fins de ce travail, des développements expérimentaux et créatifs auxquels cette recherche-crédation donne lieu.

Explorer, c'est entreprendre une activité physique, un mouvement, qui engage le toucher et, ce faisant, stimule des terminaisons nerveuses. Ce sont ces dernières qui nous font ressentir et comprendre le monde hors de soi, et ce, par une simple déformation de la peau. Le système nerveux transmet ensuite l'écho de ce stimulus au cerveau, lui fournissant ainsi des données précises et essentielles sur la position notre corps ainsi que les mouvements de nos muscles et de nos tendons.

Ma recherche pratique s'est donc matérialisée pas à pas à partir de cette prémisse. Chemin faisant, je me suis toutefois vu obligé de remettre ma propre méthode de création en question, voire de la modifier. Pour la suite, la conception d'une approche hybride où les arts et les sciences communiquent, interagissent et s'intègrent l'une à l'autre sans trop de résistance ont ouvert une fenêtre susceptible de filtrer l'information qui enrichirait ma démarche.

Le mot « haptique » est aussi utilisé en psychologie pour différencier les touchers actifs, lorsque c'est nous-mêmes qui décidons de toucher et d'explorer, et les touchers passifs, lorsque c'est quelque chose qui nous touche, parfois même au point de ne plus s'apercevoir que nous sommes touchés (par exemple, par les vêtements que l'on porte). Si mon interprétation est juste, le premier correspond à une stimulation consciente de la peau effectuée par l'individu lui-même, tandis que la source du second serait plutôt extérieure à celui-ci. Le psychologue et chercheur américain James Gibson, l'un des premiers à évoquer cette différence, l'explique de la manière suivante : « *Passive touch involves only the excitation of receptors in the skin and its underlying tissue, although the patterns may be elaborate. But active touch involves the concomitant excitation of receptors in the joints and tendons along with new and changing patterns in the skin*<sup>38</sup> » (Gibson, 1962, p. 479). Ce constat m'a fortement influencé au cours de mes explorations en salle de répétition et il m'a permis d'enrichir mes méthodes d'enseignement lors de mes cours et mes ateliers. Ainsi, « [l]a perception haptique [...] résulte de la stimulation de la peau

---

<sup>38</sup> [Notre traduction / original en anglais] : Le toucher passif implique exclusivement l'excitation de récepteurs situés à l'intérieur de la peau et de leurs tissus sous-jacents, bien que les configurations qu'il engendre puissent se révéler complexes. Quant au toucher actif, il implique l'excitation concomitante de récepteurs au niveau des articulations et des tendons et les configurations cutanées qui l'accompagnent s'avèrent à la fois nouvelles et changeante.

suite aux mouvements actifs d'exploration de la main [...] » (Gentaz, 2005, p. 33) par le biais de plusieurs manières de toucher. Ces dernières me permettent de construire un répertoire de ressources qui inspirent à la fois ma création et mes interactions.

*El Silencio* m'a offert l'occasion d'effectuer certains exercices qui me permettent d'étudier les mobilisations psychoémotives de certaines activations corporelles. En validant mes découvertes, j'ai tiré profit de ces apprentissages en les appliquant dans l'élaboration de ma proposition méthodologique, *Tissus Sensibles*. J'ai alors été en mesure d'exposer l'art du toucher et de le faire évoluer, tout en le mettant à l'épreuve et en le soumettant à une réélaboration perpétuelle.

Mieux encore, ce fut le moment où mes carences se sont révélées. J'ai alors pris conscience de mon devoir de renforcer les fondements de mon approche en cherchant au-delà du champ artistique. À une période où j'avais sur ce chemin ombragé, la perception haptique et ses relations psychoémotives vinrent renouveler mon savoir et réorienter mon parcours. La citation suivante, que j'avais notée dans mon journal de bord en oubliant malheureusement d'y écrire le nom de l'auteur, m'a amené à recentrer ma démarche sur les interactions que je souhaite créer ; « l'aspect haptique constitue un espace de proximité et d'affect intense, un espace de contact qui permet au regard de toucher, de palper l'objet et de s'y perdre, par le sens du toucher : l'art qui cherche à établir un contact direct avec la réalité » (Note personnelle, Journal de bord).

Par la suite, mes expérimentations se sont traduites en des gestes corporels me conduisant à conjuguer les aspects rationnels et émotionnels de mon cheminement. Elles ont ainsi préparé le terrain pour que les tactilités s'affinent et se déploient.

### 2.2.1 Perception

Emprunté au latin *perceptio* (« action de saisir par l'esprit », « connaissance ») et *percipere* (« opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel (CNRTL, 2012b)<sup>39</sup> », percevoir), la

---

<sup>39</sup> «Perception», dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/perception>.

perception « représente l'ensemble des mécanismes et des processus par lequel l'organisme prend connaissance du monde et de son environnement sur la base des informations élaborées par ses sens<sup>40</sup> ».

D'un point de vue cognitif et neurologique, la perception consiste en un processus dans lequel les sens participent à la traduction d'un stimulus à une expérience du présent ainsi qu'à son organisation. Ceux-ci émettent en effet des impulsions électriques qui voyagent par le système nerveux pour se diriger aux cerveaux. C'est là où l'information provenant des sens est décodée, ce qui permet d'interpréter le monde et d'établir les liens nécessaires pour adapter nos réactions aux besoins du moment.

Par le biais de l'action perceptive, le corps prend connaissance de son environnement, ce qui l'engage dans une interaction continue avec l'altérité. C'est précisément cette relation qui donne sens à la réalité et au présent. On comprend alors comment cet ensemble d'interactions entre l'environnement et le corps ainsi qu'entre celui-ci et le cerveau déclenche les processus d'interprétation et d'apprentissage chez l'être humain. La perception implique déjà une intentionnalité. Pascal Sévérac, qui est à la fois professeur de philosophie à l'Université Paris-Est Créteil et directeur du Centre international de recherches théoriques en pédagogie, explique que

[...] d'un côté, la perception apparaît comme une intuition me mettant en présence des choses mêmes. Mais, d'un autre côté, la perception semble porteuse d'un choix concernant ce que sont ces choses pour moi : même lorsque ma perception ne s'accompagne pas de réflexion sur la réalité véritable de la chose que je perçois, elle lui donne sens, elle décide de ce qu'est cette chose pour moi (Sévérac, 2018, p. 7).

En nous présentant les objets de manière définie, la perception participe de façon primordiale au processus avec lequel nous donnons un sens à notre vécu. Cette double fonction la place au carrefour d'éléments liés notamment aux savoir-faire (l'expérience), à l'information et au traitement de cette dernière (l'interprétation) et qu'elle peut rassembler, contribuant ainsi considérablement à jeter un pont entre notre dimension affective et nos interactions. Pascal Sévérac explique ce double rôle « [...] comme l'action de *recevoir* un donné matériel par le moyen des sens [...] mais aussi comme l'action de *saisir* un sens à *travers* un donné » (Sévérac, 2018, p. 11. En italique dans l'original).

Pour Françoise Giromini, psychomotricienne qui réclame une approche phénoménologique,

---

<sup>40</sup> Ibid.

le vécu corporel se situe donc en dehors des activités rationnelles qui gèrent les sciences de la nature. Pas d'induction, pas de déduction, pas de comparaison pour retrouver les différences qualitatives du corps : le primat de la perception assure au vécu une authenticité qui permet de montrer la liaison essentielle entre la chose même et l'espace par le moyen du corps (Giromini, 2003, p. 32).

Le corps tire ainsi ses origines du toucher ainsi que d'un modèle de relation-affection au monde que Giromini définit comme « une chose occupant une certaine figure dans l'espace suscitant une certaine organisation de la perception » (Giromini, 2003, p. 33).

Certains courants de pensée en psychologie, celui de la gestalt<sup>41</sup> en particulier, situent la perception au niveau de canaux sensoriels qui la structurent en regroupant les stimuli reçus. Les éléments externes sont donc perçus, puis associés à certaines propriétés et caractéristiques. À l'intérieur du cerveau, ces objets donnent naissance à une image ; une unité indissociable et précise pour chacun des éléments reçus. Ainsi, la perception donne vie aux objets, aux personnes et à l'environnement. Selon Vincent Béja, psychothérapeute et chercheur en gestalt-thérapie, ce processus « [...] est l'expression du développement d'un ensemble de conditions, la totalité psychique, duquel le *self* et l'environnement sont des parties. Les désirs, les émotions et les activités de toutes sortes sont l'expression de cette totalité [...] » (Béjà, 2001, p. 187)

La fonction corporelle de l'action englobante de la perception s'exerce au niveau de l'expérience vécue. Elle y déclenche une prise de conscience qui entraîne une élaboration permanente et incessante de la réalité. En synthétisant des éléments liés à l'espace-temps, à la subjectivité et aux sensations kinesthésiques, elle facilite les interactions et affine notre connaissance de l'environnement ainsi que celle de nous-mêmes et d'autrui. C'est ce processus en particulier qui m'intéresse et que je cherche à comprendre.

En somme, la perception se présente comme un équilibre dynamique de tensions et de forces en opposition constantes, puisant dans la réalité environnante des éléments qui répondront à des besoins émotifs et corporels. C'est donc en rassemblant des informations tirées des expériences passées, des attentes à l'égard de l'avenir, du récit de vie, du bagage culturel et émotionnel ainsi que des empreintes

---

<sup>41</sup> La Gestalt est un courant de pensée qui se consacre à l'étude de la perception humaine. Elle adopte une approche holistique qui consiste à des vérités partielles. « [...] le holisme, c'est à dire cette conception que le tout est autre que la somme des parties et que cet autre rend mieux compte des parties que l'inverse. » Vincent Béjà, « Gestalt Psychologie, self et communauté », *Cahiers de Gestalt-thérapie* 2 (n 10)(2001): 180-182.

laissées sur la mémoire, qu'elle confère un sens à l'objet qu'elle saisit. C'est à partir de ce principe que j'élabore la présente thèse.

### 2.3 Toucher

Le toucher est notre sens le plus ancien, et le plus insistant. [...] Tout contact qui se produit pour la première fois, ou toute modification dans la manière de toucher suscite dans le cerveau un vrai remue-ménage. Un contact continu et peu appuyé devient un fond de décor. Lorsque nous touchons délibérément quelque chose ou quelqu'un [...], nous mettons en branle le complexe réseau de nos récepteurs tactiles, que nous lançons sous la mitraille en les exposant à une sensation, puis à une autre [...](Ackerman, 1991, p. 104).

En définissant le toucher comme la perception de forces antagonistes, de pressions et de tensions, Olivier Massin (Massin, 2010, p. 15) nous place devant plusieurs questions intéressantes. Quelles résonnances cette rencontre provoque-t-elle ? Quels types de communication s'en dégage-t-il ? Quelles actions et quelles réactions entraîne-t-elle ? Comment ces dernières influencent-elles à leur tour la nature et le déroulement de cette rencontre ? Lorsque des forces antagonistes entrent en contact, le nerf vague stimule d'abord le système nerveux central qui répond à l'information reçue et déclenche un processus d'apprentissage et de régulation émotionnelle ou comportementale. Le toucher relie donc les corps et il établit une relation avec la réalité du monde.

Toucher, c'est *entrer en contact avec* ; c'est percevoir une déformation physique ou le contact d'un corps étranger sur la peau ou dans la peau. Ce processus éminemment tactile est essentiel à la formation de la conscience de soi. La peau incarne ainsi un lieu où l'existence entre en scène.

La peau est le premier-né de nos organes et le plus sensible. C'est le premier mode de communication et le plus efficace de nos protections. Après le cerveau, la peau est sans doute l'ensemble d'organes le plus important [...] La peau provient de l'ectoderme, la plus externe des trois couches cellulaires de l'embryon. L'ectoderme donne également naissance aux cheveux, aux dents, ainsi qu'aux organes sensoriels de l'odorat, du goût, de l'audition, de la vision et du toucher. Le système nerveux dont la principale fonction est d'informer l'organisme de ce qui se passe à l'extérieure, est la pièce maîtresse des systèmes issus de l'ectoderme. [...] La surface de la peau comporte un nombre énorme de récepteurs sensoriels qui reçoivent des stimulus de chaleur, de froid, de contact ou de douleur. Le nombre des points tactiles varie de 7 à 135 par cm<sup>2</sup> (Montagu, 1979, pp. 9-11).

Le toucher nous rend capables de créer, de réagir et d'entreprendre des relations avec les objets et les êtres vivants. En nous faisant sentir le monde extérieur, il nous donne le pouvoir de reconnaître le

présent. Le toucher nous livre de l'information sur les qualités physiques des objets et il peut nous ramener à des sensations kinesthésiques en éveillant en nous des souvenirs et des émotions.

Les propriétés de la peau font du toucher le sens qui est lié le plus étroitement à notre vie affective. C'est d'ailleurs par le contact physique que s'exprime l'appartenance. En effet, celui-ci éveille en nous des sentiments de sécurité et de proximité ainsi que de bonheur et d'empathie. C'est aussi par le toucher que nous subissons le pouvoir et la violence, nous inspirons la crainte, nous blessons ou nous faisons sentir des menaces. Comme Bernard (Andrieu, 2002, p. 91) l'affirme si bien, le toucher rend tactile ce qui échappe à notre vue.

Un système hautement complexe donne au corps la capacité de classer les types de contact physique en distinguant leurs nuances. Il peut, le moment venu, les reconnaître et aussi savoir comment réagir grâce à une multitude de récepteurs dispersés dans toute la peau. Une fois perçue par ces derniers, l'information circulera par le système nerveux périphérique avant de parvenir au cerveau. Des signaux d'alerte seront ainsi envoyés en présence d'un danger imminent ou la respiration sera apaisée et la tension des muscles sera relaxée au contact d'un toucher reconnaissant.

Dans cette symphonie, le nerf vague<sup>42</sup> (Porges, 2011/2021) (Rosenberg, 2017/2021) joue en quelque sorte le rôle de chef d'orchestre. C'est par lui que les interactions font sens et qu'elles forment l'être. Je reviendrai en détail sur ce qui en fait la clé pour comprendre comment j'envisage cette recherche-création.

[...] les nerfs vagues sont les seuls nerfs crâniens à s'étendre au-delà de la tête et du cou ; les neurofibres prennent naissance dans le bulbe rachidien, traversent le crâne en passant par le foramen jugulaire, descendent le long du cou et atteignent le thorax et l'abdomen. [...] nerfs mixtes ; [...] les neurofibres motrices parasympathiques desservent le cœur, les poumons et les viscères abdominaux, et elles contribuent à la régulation de la fréquence cardiaque, de la respiration et de l'activité du système digestif ; les nerfs vagues transmettent les influx sensitifs provenant des viscères thoraciques et abdominaux, des sinus carotidiens (récepteurs de la pression artérielle), des zones chimio-réceptrices de la crosse de l'aorte, des glomus carotidiens (chimiorécepteurs pour la respiration), ainsi que des calicules gustatifs de la partie postérieure de la langue et de l'épiglotte ; ils comprennent des neurofibres proprioceptives provenant des muscles du larynx et du pharynx. (Marieb, 2004/2005, p. 520)

---

<sup>42</sup> Nerf Crânien X (NC X). Du latin *vagus* qui signifie « vagabond, errant » Stanley Rosenberg, *Stimuler le nerf vague pour faciliter la guérison*, 2 éd., (Paris 2017/2021).

### 2.3.1 Proximité et intention

Si vous prêtez attention à votre intention, vous pouvez atteindre le bonheur.  
Épicure.

Le toucher est le sens de la proximité. Il invite constamment au rapprochement, à une distance assez courte pour demeurer en contact. En tant qu'action, il amène le cerveau à établir des liens dans son travail d'interprétation et de compréhension des sensations cutanées. C'est la durée de cette tâche qu'on dénomme « temps de réaction » et elle correspond à l'intervalle entre la stimulation et la réponse. On touche. Puis « un influx nerveux est généré et se propage du corps cellulaire vers la terminaison de l'axone à une vitesse de 1 à 150 mètres par seconde. Son amplitude est d'environ 100 millivolts et sa durée d'environ 1 à 2 millièmes de seconde » (Bastianetto, 2022).

Mes expériences pédagogiques m'ont permis de répliquer ces résultats. À titre d'exemple, j'ai porté attention au temps de réaction lors de la pratique de mouvements impliquant les jambes et les pieds et je l'ai comparé à celui observé après avoir travaillé des mouvements de bras et de mains. Dans un contexte professionnel, il s'agit évidemment d'une tâche complexe à réaliser, surtout en présence de danseurs expérimentés ; parce que ces derniers maîtrisent leurs techniques habilement, ils sont capables d'embellir leurs gestes ou de camoufler leurs erreurs.

Toutefois, chez les débutants, cette variable est beaucoup plus simple à évaluer. Mieux encore, un des objectifs de mon cours d'initiation à la danse consiste justement à développer la conscience du décalage entre la pensée et l'action et l'aptitude du corps à le réduire. Ce fut donc l'occasion d'observer un phénomène curieux. En effet, il semble que l'apprentissage préalable d'un mouvement ou d'une variation faisant appel à des membres plus éloignés du cerveau, comme les pieds, facilite l'apprentissage ultérieur de mouvements ou de variations engageant des organes plus proches, comme les mains. En revanche, en réalisant l'opération l'inverse, l'apprentissage est plus lent, plus ardu et il engendre même parfois un sentiment de déception.

Pour en arriver à cette découverte, j'ai dû suspendre mon jugement à l'égard des efforts ou du rendement des étudiants. J'ai ainsi été en mesure de concentrer mes observations sur le temps investi par ceux-ci ou le nombre de répétitions qui leur était nécessaire pour réussir l'exercice en question.

À titre d'exemple, il y a un mouvement que j'enseigne de deux façons différentes dans le but d'apprendre à exécuter des gestes croisés, de manière rythmée et coordonnée. Il s'agit de faire bouger la jambe droite en la synchronisant avec le bras gauche et vice-versa. Puis, j'ajoute une difficulté supplémentaire : le déplacement et l'orientation dans l'espace, en suivant un tempo musical carré et uniforme, généralement produit par le son de tambours.

J'enseigne ce mouvement de façon segmentée afin de comprendre la logique particulière de cet exercice de dissociation et, chaque fois, j'obtiens le même résultat. En effet, il s'avère que la différence entre les temps de réaction (qui correspond aussi au degré de complexité de l'habileté à apprendre) dépend de l'endroit où est située la partie du corps, pieds ou bras, par laquelle j'entame le processus.

En commençant par la conscience des mains et des bras, celle-ci s'acquiert pratiquement de manière instantanée. Cependant, il sera par la suite plus laborieux d'intégrer les gestes des jambes et des pieds. Il en va de même pour les extrémités inférieures et un plus grand effort mental sera également nécessaire.

Tout se passe comme si l'information corporelle transmise au cerveau était embrouillée ou opaque. Les émotions qui émergent de l'expérience sont aussi plus négatives puisqu'elles s'apparentent au dégoût, à de la tristesse, de la colère et, parfois, de la peur.

En revanche, si j'amorce l'exercice avec les jambes et les pieds, le cerveau aura besoin de quelques répétitions supplémentaires pour bien intégrer l'habileté. Cependant, les relations établies avec les membres supérieurs se feront plus naturellement et s'accompagneront de joie ou de surprise. D'ailleurs, la célébration de cette réussite peut vraisemblablement s'exprimer par le désir de refaire le mouvement plusieurs fois consécutives, peu importe la fatigue ou le niveau d'exigence demandé par celui-ci.

À mon avis, en formant la conscience du mouvement à l'intérieur des organes les plus éloignés du cerveau, une capacité de réaction efficace et effective de même qu'un certain niveau d'agilité et de plasticité corporelles se développent.

J'ai également porté attention à l'incorporation du toucher à ma démarche pédagogique, particulièrement pour les trois aspects suivants : les étirements et la souplesse, le travail sur la conscience de la position du corps et l'ouverture et la disposition à apprendre.

Dans le contexte actuel, une prudence extrême est de mise au moment d'employer le toucher en salle de classe, et ce, précisément parce que ce sens est lourdement chargé de signification. Toutefois, accompagné d'une intention bienveillante, il favorise généralement l'acquisition des savoirs et la réussite des exercices.

En effet, poser une main bienveillante sur une épaule améliore la disposition à apprendre. Ce geste apaise la respiration, l'angoisse et la frustration. Le toucher s'avère aussi fort utile pour guider un mouvement ou pour s'assurer de la réalisation adéquate des activités. De plus, il renforce la confiance en soi, ce qui est essentiel lors de la prise de risque et au cours des interactions entre les étudiants et entre ces derniers et l'enseignant.

À ce sujet, mes observations rendent compte de phénomènes qui sont révélateurs, notamment en ce qui concerne les exercices d'étirement et le développement de la souplesse. Le besoin d'indications tactiles se fera sentir tôt ou tard, et ce, peu importe l'effort que je déploie, pour m'exprimer verbalement de façon précise ou effectuer des démonstrations corporelles détaillées. Plus concrètement, son absence influence la compréhension de la manière avec laquelle les étudiants peuvent aligner, pousser ou structurer leurs actions correctement. En revanche, en utilisant le toucher, une fois que l'habileté est acquise, l'information demeure dans le corps.

J'ai été un témoin privilégié de l'envergure de ce décalage durant le confinement lié à la pandémie de COVID-19. J'ai alors dû enseigner ces mêmes exercices par visioconférence. Un effort beaucoup plus grand était nécessaire dans ce contexte, pour atteindre les objectifs d'apprentissage concernant la compréhension du corps. Cet aspect est non négligeable. De nombreuses notions aussi essentielles que variées lui sont effectivement rattachées, par exemple, l'imaginaire, les analogies, les correspondances corporelles et la réélaboration de souvenirs.

Il était également plus ardu de faire comprendre les indications quant aux manières d'étirer le dos, de le repositionner ou de l'aligner. Cet inconvénient compliquait en outre considérablement la mise en pratique de demandes corporelles ancrées dans le moment présent.

Le contact physique et la présence corporelle à l'égard de l'autre favorisent les échanges d'information et la compréhension du monde ; elles les rendent féconds. Un tel mécanisme pour mobiliser des savoir-faire mérite qu'on lui accorde une place de choix. En effet, il nous fournit des outils pédagogiques

simples et accessibles pour nous aider à réguler et à coréguler notre système nerveux. L'être humain les utilise d'ailleurs depuis toujours et elles peuvent se résumer en deux mots : interaction sociale.

Il est donc dans notre nature de toucher et c'est en déchiffrant l'intention qui se cache derrière que nous acquérons l'aptitude à entamer des relations, car les modalités sensorielles qu'il engage sont constamment mises à jour. En compagnie de la vue, l'ouïe, l'odorat et le goût, il s'inscrit parmi les modalités directes de construction de la réalité et de la corporéité. Le toucher représente toutefois le point de repère principal du corps dans le monde, puisque c'est lui qui s'y trouve en premier.

[...] toda percepción es un contacto que trae volúmenes, texturas, contornos, pesos y temperaturas. El tacto configura la historia personal, historia en profundidad de piel encarnada, memoria viva de recuerdos reales, de presencia en el mundo, de abundancias, carencias, cierres, intercambios, aperturas, encuentros y ausencias, esperanzas, de nuestra relación con él y de la calidad de la misma, que como inteligencia sensible posibilita sentir que se existe. El contacto real pone el alma en la piel y toma para sí el mundo, de forma afectiva y temporal, llenándonos de sentido y de color, por eso, como expresa Serres, "lo más profundo que hay en el hombre es la piel", frontera y puente con el mundo y... "perder el tacto de los otros a veces significa perder el mundo, la conciencia de su existencia".<sup>43</sup> (García, J. J. G., 2018, pp. 11-12)

Le concept d'intention est fondamental autant pour la neuroscience que pour la philosophie. Depuis la première, le neurologue et philosophe Antonio Damasio la définit en tant que « processus mental qui relie un désir à un comportement ». Quant à la seconde, le philosophe et logicien J. L. Austin l'explique en affirmant « in which to say something is to do something; or in which by saying or in saying something we are doing something. » (Austin, 1962, p. 12)<sup>44</sup>

L'intention va au-delà du désir ; c'est une décision à la fois délibérée, consciente et volontaire de s'engager dans l'atteinte d'un objectif précis. Elle est essentielle dans le développement de la cohérence

---

<sup>43</sup> [Notre traduction/original en espagnol] [...] toute perception correspond à un contact qui amène avec soi des volumes, des textures, des contours, des intensités et des températures. Le toucher structure l'histoire personnelle, une histoire de peau, approfondie et incarnée par cette même peau, mémoire vivante de souvenirs réels, de la présence au monde, d'abondances, de carences, de fermetures, d'échanges, d'ouvertures, de rencontres et d'absences, d'espoirs, de notre rapport au monde et de sa propre qualité en tant que peau, intelligence sensible permettant de se sentir exister. Le contact réel place l'âme dans la peau et il prend le monde et se l'approprie, affectueusement et temporairement, nous remplissant ainsi de signification et de couleur, pour cela, comme Serres l'exprime si bien, « ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est la peau », frontière et pont jeté vers le monde et... « perdre le toucher d'autrui représente parfois perdre le monde, la conscience de son existence ».

<sup>44</sup> [Notre traduction/original en français] « dire quelque chose, c'est faire quelque chose ; ce qui implique qu'en disant quelque chose, on fait quelque chose ».

entre la pensée et l'agir. La planification, la prise de décision et l'exécution des actions font partie des processus mentaux qui lui sont étroitement liés.

Cette idée a d'ailleurs servi de fondement au travail physique que j'ai effectué pendant toutes ces heures de recherche en salle de répétition et elle m'a mené au constat suivant : je touche à autrui avant même d'entamer un contact corporel. Mon intention *touche* et, dès lors, elle établit la nature de la rencontre. Mon expérience, mon cheminement créatif et ma pratique pédagogique me conduisent à affirmer qu'en définitive, l'intention motive bel et bien l'action de toucher.

À mon sens, la stimulation tactile me fait reconnaître un monde situé au-delà de la frontière matérielle du corps et rend ainsi possible mon émerveillement personnel. La main joue donc un rôle fondamental dans cette découverte, mais elle le fait grâce à la peau. C'est elle qui s'active la première lorsque j'entreprends une nouvelle relation avec un objet ou un être. Et si ces derniers suscitent en moi de la répulsion, c'est aussi le toucher que j'éloigne en premier ou qui sera le premier à me manifester son désir d'être mis à l'abri.

#### 2.4 Circuits nerveux

Le système nerveux motive la plupart des réponses, conscientes et inconscientes, qui déterminent notre parcours. Appliquer ce principe à mes propres aspirations implique la compréhension de ses modes d'interactions avec le corps en vue d'explorer les possibilités d'épanouissement à la fois personnelles et professionnelles du toucher. C'est à cette fin que je propose une analyse qui se veut bienveillante et précise ; depuis une perspective que j'espère à la fois fonctionnelle, intégratrice, objective et interdisciplinaire. C'est dans le moment présent que cette étude doit découvrir sa résonance si je souhaite élaborer une pratique artistique et scientifique susceptible de produire des trajets corporels à parcourir.

Par le biais d'expériences intracorporelles et intercorporelles, je participe à des exercices minutieux de déplacements qui m'ont permis de trouver des réponses à certaines questions qui m'habitaient concernant ma démarche. C'est à partir de cette disposition que ma quête d'une voix et d'une identité propres s'est mise à évoluer.

Mon aspiration à combiner art et science et de fusionner l'objectivité du chercheur et la subjectivité de l'artiste passe inexorablement par la reconnaissance des savoirs autres. En ce sens, en plus d'ouvrir de

nouvelles pistes, la théorie polyvagale constitue également un carrefour essentiel pour faire progresser mes explorations corporelles, émotives et créatives et à les diffuser.

Pour les fins de cette recherche-crédation, la définition de créativité va au-delà de celle qui l'entend comme la simple capacité à imaginer des solutions ou à produire des idées et des concepts ; il s'agit plutôt de l'aptitude à établir des liens susceptibles de contribuer à mon épanouissement. Pour cette raison, l'observation de mes propres actions, dans le but de mieux connaître mes intuitions et ainsi leur donner un sens, justifie amplement la pertinence de ce projet. En ce sens, les lignes de transmission nerveuse se révèlent à la fois comme une piste de solution et le lieu où je me situe pour approfondir mes recherches actuelles et à venir et les développer.

En 1994, le docteur Stephen Porges (Porges, 2022) présentait la théorie polyvagale. Celle-ci bouleverserait notre compréhension du système nerveux autonome : « Le système nerveux autonome ne régule pas seulement le fonctionnement des organes internes, écrivait-il, il est étroitement lié à l'état émotionnel et donc au comportement » (Rosenberg, 2017/2021, p. 19). C'est au cours de mon processus doctoral que je suis entré en contact avec cette théorie. Je finirais par l'intégrer à ma démarche. Elle fut en effet une révélation : le nerf vague (NC X) a clarifié ma pensée et il m'a sorti du marasme dans lequel je m'embourbais. Il était devenu évident que mon projet ferait écho à ce médiateur de mes émotions : « Avec un système nerveux en bon état, on accueille naturellement une nouvelle situation avec ouverture et confiance. On se sent en sécurité et on essaie d'abord de communiquer, de coopérer et de partager » (Rosenberg, 2017/2021, p. 71).

La théorie polyvagale prend en compte l'importance des états physiologiques dans les problèmes comportementaux, car elle relie ces derniers à l'évolution du système autonome des mammifères (NeuroSapiens, 2021; Porges, 2011/2021, 2022; Sunseri, 2023). En comprenant cette relation, elle aspire à proposer des outils susceptibles de contribuer à une régulation et à une corégulation en accord avec l'environnement social, émotionnel, physique et mental.

Dans ce processus, la régulation correspond à notre capacité à contrôler notre degré de stress<sup>45</sup>, à agir et à relaxer notre système nerveux. La corégulation renvoie donc logiquement à l'aptitude à faire de même

---

<sup>45</sup> Dans la perspective de la théorie polyvagale, « le stress est un état physiologique provoqué par [...] la réaction du système nerveux sympathique à un événement externe ou un état interne qui maximise le potentiel de combat ou de fuite. » Stanley Rosenberg, *Stimuler le nerf vague pour faciliter la guérison*, 2 éd., (Paris 2017/2021), 78.

en compagnie d'autrui, humains ou animaux. Afin d'intégrer ces deux éléments à ma démarche, j'ai élaboré une série d'exercices favorisant l'émergence d'un état créatif. En renforçant ainsi les liens de confiance entre collaborateurs, cette approche permet de travailler sur les aspects de l'intimité, des émotions et des tactilités en profondeur.

#### Remarque

Avant de fournir quelques exemples, je dois mentionner que la plupart des exercices que j'ai réalisés en vue de concevoir *El Silencio de las Cosas Presentes* ont contribué aussi à concevoir la proposition méthodologique Tissus Sensibles. Il en va de même pour les explorations corporelles que j'ai effectuées ainsi que pour des procédés artistiques que j'ai employés. Par conséquent, afin d'éviter de me répéter, je mentionne d'entrée de jeu que j'ai élaboré cette méthodologie en puisant dans l'expérience tirée de ce long processus de transfert et de traduction d'informations engendré par cette recherche-création. Chacun des exercices a été testé de manière récurrente ; pratiqué à plusieurs reprises, que ce soit en salle de répétition, en public ou au cours de mon enseignement. C'est ce qui me permet aujourd'hui d'établir des liens inédits et d'avoir à ma disposition un répertoire à la fois vaste et varié d'exercices corporels. L'intégration de ces derniers à ma démarche ainsi que celle de la perception haptique et des émotions améliorent l'efficacité de mes efforts en vue d'activer le nerf vague ainsi qu'à développer ma créativité artistique.

#### Évidence

Voici quelques exemples réalisés en salle de répétition et lors de la représentation en public d'*El Silencio de las Cosas Presentes* l'accent est mis sur la régulation et la corégulation :

- Boire de l'eau froide rapidement : le contraste entre la température du corps et celle du liquide produit un effet de détente sur le nerf vague, précisément à la hauteur du larynx et du pharynx. Ceci influence directement le ton de la voix ainsi que sa force et sa clarté, notamment au niveau du cou. Cet exercice favorise la relaxation des épaules et facilite le bon fonctionnement des reins, contribuant ainsi à l'évacuation des toxines.
- Se gargariser à l'eau tiède parfumée à la sauge.
- Prendre des êtres humains par le bras : geste réalisé constamment lors des salutations. Il constitue le moteur de la pièce #5 ayant pour titre « Asséner » (voir 5.7).

- Se masser, se frotter ou se caresser soi-même ou se faire masser, frotter ou caresser par une autre personne : activité de réchauffement et de préparation physique effectuée au début de chaque séance.
- Respirer ensemble, se regarder et rire : gestes réalisés pour conclure la rencontre.

Ces exercices m'ont notamment permis de concevoir un espace où l'on peut à la fois se déployer, se replier et se soutenir. Il s'agit d'un lieu qui est également propice à l'activation du système nerveux parasympathique, responsable du repos, de l'apprentissage et de la croissance personnelle.

Partant du bulbe rachidien, le nerf vague descend le long des vertèbres cervicales, innerve au passage les nerfs faciaux. Il maîtrise donc les réactions qu'il provoque à l'intérieur des muscles du visage, déterminant ainsi à la fois la gestuelle et la mimique de ce dernier. Se dévoilent alors des gestes reflétant des sensations, des émotions et des perceptions liées au danger ou à la joie ou même à la réflexion. C'est par cette fonction que le NC X intervient directement dans l'interaction sociale. L'itinéraire du nerf vague parvient ensuite à l'oreille moyenne. Il y joue un rôle essentiel, notamment en ce qui a trait au fonctionnement du tympan qu'il contribue à rendre attentif à la voix humaine. L'activation de cet organe permet d'ailleurs de réduire les troubles de l'attention et ramener le sujet vers *l'ici* et le *maintenant*. L'oreille moyenne est donc liée à la capacité de socialisation, au travail sur le système vestibulaire, de même qu'à la proprioception. C'est ce qui explique qu'un équilibre défaillant, précaire ou défectueux inhibe l'activation du système parasympathique. Entrer en déséquilibre signifie être prêt à l'action. C'est alors l'ensemble de la position du corps qui se maintient en état de stress. C'est justement ce phénomène en particulier que j'ai minutieusement reconstitué dans la pièce intitulée « Avaler » (voir 5.9).

La mâchoire en dit long sur le degré de stress ressenti par le système nerveux. Une tension à cet endroit répercute inévitablement sur le cou et les dents, par exemple, en réaction à un danger ou dans un moment de crainte excessive, la force exerce peut arriver à déconnecter le nerve vague et alors une chute vagale se produira. Ou dans le cas où il y a du bruxisme, où il est important de prendre très au sérieux pour améliorer l'état de santé du corps en général. En effet, la mâchoire est aussi connectée directement aux hanches et au bassin et elle influence directement le mouvement de ces endroits. Mes réflexions sur ce sujet imprègnent ma démarche dans la réalisation de pièces Collapse (voir 5.3), Inachevé (voir 5.4, 5.8, 5.12) et Défaillance (voir 5.10).

Être conscient lors des exercices portant sur la respiration et le rythme cardiaque aide à réduire la sensation liée à l'appréhension d'un danger. On peut méditer et respirer lentement. Étant donné que le nerf vague innerve également les poumons et le cœur, il est naturel qu'un excès de stress provoque des problèmes respiratoires ou qu'il fragilise la santé cardiaque. D'ailleurs, la cigarette et ses dérivés inhibent le fonctionnement du nerf vague et, curieusement, parmi les danseurs, il y a aussi de nombreux fumeurs. À titre d'exemple, Marie affirmait ressentir le « besoin » d'aller remplir son corps de fumée à chaque pause ou à la fin des répétitions.

Le système digestif, notre second cerveau est également le point d'arrivée du NC X. Le stress peut provoquer l'arrêt des activités intestinales et ainsi occasionner une multitude de problèmes liés à la digestion, causant ainsi des perturbations de la créativité au quotidien ainsi que des problèmes de concentration, avec pour résultat que les idées s'embrouillent et que les mouvements perdent de leur fluidité et de leur légèreté.

En perturbant de la sorte le bon fonctionnement du corps, de la pensée et des émotions, le stress nuit considérablement à l'interaction sociale. Dans le cadre du travail créatif et pédagogique, la conception d'un espace propice à des rencontres rassurantes et stimulantes s'avère donc fondamentale. Que ce soit en ce qui a trait à la communication non verbale, à l'excitation, à la définition de limites, au désir sexuel ou à celui d'agir, le degré de relaxation ou de tension du nerf vague détermine en grande partie les caractéristiques du contact social. Le NC X régule le comportement et les émotions et il prévient également l'apparition de problèmes physiques ou psychologiques.

En somme, la théorie polyvagale m'offre de nombreux éléments susceptibles d'aider à l'épanouissement de mon potentiel créatif, de même qu'à ma capacité à tracer des routes inédites vers la satisfaction de besoins propres à mon identité en tant qu'artiste. En effet, elle m'enseigne que la démarche que j'ai conçue exige une action et un travail corporel effectués de manière consciente, à l'intérieur d'un cadre bienveillant. En orientant ma pratique de la sorte, elle me conduit à entretenir un état de santé émotionnelle propice à l'interaction sociale. Son intégration au sein de mon approche interdisciplinaire a contribué à la réussite de ma recherche-crédation ainsi qu'à l'atteinte efficace de mes objectifs. Son utilité s'est également prolongée au-delà de ce projet, jusque dans la réalisation de mes activités professionnelles et personnelles.

La résilience et la flexibilité du système nerveux s'avèrent essentielles à l'apprentissage, à une bonne santé et à l'interaction sociale. Ces qualités lui permettent de demeurer préparé au combat<sup>46</sup>, à prendre la fuite ou à revenir à son état normal. En revanche, « si ce n'est pas le cas, l'activité de la chaîne sympathique devient chronique et ce n'est pas bon ni pour la santé physique et émotionnelle ni pour les relations sociales » (Rosenberg, 2017/2021, p. 79). Il en va de même évidemment pour la création artistique, de même que les processus relationnels, tactiles et émotifs tels que je les envisage.

## 2.5 Signature du temps

Dans ma recherche-crédation, le temps est compris comme la durée nécessaire à la réalisation de ce que je souhaite faire (CNRTL, 2012c)<sup>47</sup>. Que ce soit au niveau de la recherche ou de la création, tant sur le plan du travail scénique que pendant la rédaction, il a littéralement joué un rôle essentiel tout au long de ce projet.

Il m'a fourni la distance nécessaire pour observer plus objectivement l'objet élaboré et les éléments qui ont composé ce parcours. Chemin faisant, la réflexion intrinsèque a fait place au temps circulaire ou « polychrone »<sup>48</sup> (Hall, 1984, p. 21) qui a fini par se révéler de manière flamboyante. En me remémorant les étapes de ce trajet, des souvenirs personnels et artistiques refont surface comme s'ils cherchaient à m'en apprendre sur l'avenir qui m'attend : « Es como si el tiempo diese vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio »<sup>49</sup> (Garcia Marquez, 1967, p. 169).

Les nombreux échanges, avec mes collègues, certes, mais également avec moi-même, ont enrichi considérablement ce cheminement doctoral. Les enseignements que j'en ai tirés ont amélioré ma capacité à réguler et à coréguler les émotions et les sensations. La durée de ce parcours a par ailleurs

---

<sup>46</sup> «La réaction de combat ne se limite pas au fait de s'engager dans la violence ; elle comprend tout un éventail d'autres comportements destinés à changer les choses par la force : agression verbale, agression passive (opposition par immobilisme), agression aléatoire envers des inconnus ou destruction gratuite de biens.

De même, la fuite ne consiste pas seulement à courir en sens inverse ; elle comprend l'évitement volontaire de personnes, des situations ou de lieux, possiblement motivé par l'anxiété ou la panique. Elle consiste parfois à s'extraire des interactions sociales en regardant la télévision ou en s'adonnant à des activités solitaires. » *ibid.*, 80.

<sup>47</sup> «Temps», dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/definition/temps>.

<sup>48</sup> Polychrome, système qui consiste à faire plusieurs choses à la fois.

<sup>49</sup> [Notre traduction / original en espagnol] C'est comme si le temps tournait en rond et que nous étions revenus au début.

permis de placer sous les projecteurs ma plasticité et ma résilience face aux défis et aux échecs rencontrés au long de ce processus. Je me suis adapté à leur présence continue et je l'ai fait au rythme particulier de cette création : « Le temps en cours du phénomène est un temps présent, constitutif du présent des êtres qu'il concerne. Quelle que soit la durée du phénomène, son temps reste un temps présent » (Grossin, 1975, p. 274)

Plutôt que de me fixer une contrainte de temps, j'ai entrepris ce travail avec pour principale source de motivation mon intérêt profond à l'égard du sujet de recherche. Cet aspect m'a obligé à effectuer d'importantes modifications à la dynamique de recherche-crédation à laquelle j'étais habitué. Cependant, le moment de présenter l'expérience scénique ainsi que le texte qui l'accompagne viendrait tôt ou tard. Dès lors, le temps quantifiable, « le temps dominant de la "civilisation industrielle", un temps abstrait et envahissant qui fait perdre de vue les temps et les rythmes naturels, dans leur pluralité qualitative » (Grossin, 1975, p. 282), imposerait inévitablement son rythme. Quel grand défi que de conjuguer le temps qui passe, celui que détermine le tic-tac des heures, des jours et des années, au temps circulaire et suspendu, qui revient et qui est propre à l'accomplissement. C'est ainsi que de nombreux dilemmes m'ont conduit à faire des choix qui iraient parfois à l'encontre du possible ; arriver à temps, c'est différent d'arriver à l'heure.

Afin de réaliser ce projet, il fallut accorder du temps pour approfondir les interactions, explorer des idées et installer une dynamique d'échange. À une époque où l'immédiat et l'emploi d'un agenda sont de mise, et ce, même dans le domaine de la création, les décisions qui impliquent *prendre le temps de, donner le temps à, laisser le temps se, avoir le temps pour* constituent littéralement une prise de position politique. L'influence du temps sur mon approche s'est manifestée dans ma façon d'aborder les discours autant sur scène qu'à l'écrit. En ce sens, ce fut pour le mieux, tout comme pour mon français écrit et parlé. J'ai d'ailleurs été en mesure de percevoir des progrès substantiels dans ma capacité d'écoute ainsi que dans le foisonnement des idées et l'évolution de leurs sens. Une dynamique axée sur les émotions et conçue comme un questionnement intérieur a contribué à aiguïser mon aptitude à reconnaître les savoir-faire et à obtenir plusieurs réponses.

Le caractère des actions posées ainsi que le niveau d'engagement de ceux qui les exécutaient ont grandement enrichi une mise en scène dans laquelle je proposais de laisser les « choses » émerger librement. Dans le cadre de cette recherche-crédation, le temps m'a offert l'occasion de m'intéresser à la

relation entre les explorations physicoémotives et l'application d'un toucher bienveillant. Il m'a également permis de poser mon attention sur son déploiement en communion avec la durée particulière des actions mises en scène. C'est d'ailleurs la volonté de saisir le matériau corporel en constante évolution sans pour autant obliger ce dernier à se dépêcher qui a en bonne partie déterminé la durée de ce processus.

Dans *El Silencio*, le temps chronologique et quantifiable, le temps « monochrome »<sup>50</sup> (Hall, 1984, p. 21), cède sa place à l'apparition d'une temporalité poétique et parfois contradictoire. Il s'agit d'un temps sacré tissé d'instantanés et de fragments qui sont tout sauf immuables. Il n'était pas rare, d'ailleurs, que le rythme de l'expérience scénique corresponde à celui du corps biologique ainsi qu'à sa nécessité d'exprimer et de mobiliser les émotions que la performance lui inspirait. Par exemple, tandis que le processus de recherche se trouvait encore à ses balbutiements, j'ai vécu un moment d'émotion d'une intensité que j'avais rarement éprouvée auparavant. En effet, le besoin d'activer mon corps a fait bouger simultanément ma hanche et ma mâchoire pour une durée indéterminée. Il fallait alors rétablir consciemment les connexions vagales perdues à cause du stress auquel j'étais confronté à l'époque. Ce mouvement d'une durée aléatoire, à la fois rituel et thérapeutique, m'a cependant permis de comprendre la douleur émotionnelle et corporelle que j'éprouvais à ce moment et de la surmonter. Étant donné le rôle qu'il joue dans la circulation des émotions, ce temps s'avère essentiel autant sur les plans humain que biologique. Cette prise de conscience m'a mis sur la piste menant à l'élaboration de la pièce *Collapse* (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 11'50)<sup>51</sup>. Ce même constat m'a conduit à y explorer les possibilités intégratrices du rythme afin de rendre compte de la temporalité dilatée. C'est cette dernière qui caractérise particulièrement cette pièce.

L'expérience scénique d'*El Silencio de las Cosas Presentes* ainsi que la rédaction du texte qui l'accompagne ont été habitées par une temporalité multiple. Il fallut donc apprendre à conjuguer le temps des collaborateurs, celui des invités ainsi que le mien. D'une conception circulaire du temps ainsi que la conscience de sa permanence surgissent des phénomènes de répétition, de retour aux sources ainsi que de réélaboration corporelle dans *l'ici* et le *maintenant*. En effet, comme l'affirme Grossin, « les temps des phénomènes ne se fondent donc pas dans une continuité temporelle. Ils restent des temps

---

<sup>50</sup> Monochrome, le système qui consiste à ne faire qu'une chose à la fois.

<sup>51</sup> <https://vimeo.com/317074386> (mot de passe : silencio19)

autonomes [...]» (Grossin, 1975, p. 275). Par conséquent, les conceptions du temps varient d'une personne à l'autre. C'est ainsi qu'en imposant son propre rythme, le temps rituel entre en rupture avec la conception chronologique du temps.

Que ce soit en salle de répétition ou au théâtre, chacun des participants (invités, artistes, techniciens, producteur ou membres du personnel de soutien) a traversé à sa manière la gamme des temporalités. Nous avons tous vécu à des moments différents le temps biologique, le temps physique, le temps sacré et le temps individuel (Hall, 1984). Nous avons ainsi été en mesure de donner un sens aux objets, aux actions, à la lumière, aux sons et aux pièces qui ont composé l'expérience scénique. Nous avons également été capables de justifier leur présence en tant que marqueurs de temps au sein de l'expérience entière. Au bout du compte, c'est le temps individuel qui a été le plus rudement mis à l'épreuve.

Le temps dilaté a permis la transposition de la temporalité en un dialogue créatif. Grâce à la traduction simultanée, les discussions se sont converties en une succession de gestes corporels complétant les improvisations et l'organisation scénique : « Le temps [...] produit autant que le moyen d'une organisation, d'une histoire et d'une configuration de valeurs spécifiques » (Hall, 1984, p. 5). Par le biais d'exercices répétés, l'exploration du temps dans *El Silencio* nous a permis de l'allonger, le raccourcir ou le suspendre en fonction du déroulement de l'expérience et des relations qui s'y produisaient dans l'immédiat. Un tempo soutenu, à la fois prolongé et liminal, a accompagné cette recherche du début à la fin. Il m'a conduit à surmonter les caprices du moment et à mettre en place une expérience transformatrice et guérissante qui témoignait du haut degré d'engagement de mes collaborateurs envers ce projet.

Au moment de la réalisation de l'expérience performative, la durée chronologique de la présentation était environ de trois heures. À l'intérieur de celle-ci se trouvaient assemblées onze pièces de durées variables (voir chapitre V). Avec *El Silencio* nous avons cherché à transgresser les formats théâtraux et à modifier les points de repère spatio-temporels pour donner naissance à des subjectivités liées aux mémoires et aux souvenirs, à « l'exercice du lâcher-prise » comme l'écrit Mélanie Carpentier dans un article paru dans *Le Devoir*<sup>52</sup>. La prestation se présentait alors en une succession constante de

---

<sup>52</sup> «El Silencio de las cosas presentes : l'exercice du lâcher-prise», *Le Devoir* : <https://www.ledevoir.com/culture/danse/545968/el-silencio-de-las-cosas-presentes-l-exercice-du-lacher-prise>.

temporalités à la fois divergentes et entremêlées, tissant conjointement les réalités mises en relation dans l'espace théâtral. Pendant l'expérience performative, le temps chronologique s'est superposé à celui de la réalité scénique transmettant ainsi aux invités le sens de l'expérience.

Dans *El Silencio*, c'est l'écriture dramaturgique qui synchronise les temps vécus (voir 4.3). De cette manière, les systèmes monochrome et polychrone se rencontrent et, ensemble, ils enrichissent autant l'expérience scénique que la rédaction de ce texte.

Dans un contexte polychrone, tout semble continuellement fluctuer. Rien n'est solide ou ferme, en particulier les projets que l'on établit pour le futur ; même des projets importants peuvent être modifiés jusqu'à la minute de leur exécution. En Occident, par contre, peu de choses échappent à la « main de fer » de l'organisation monochrome. Le temps est si étroitement mêlé à la trame de l'existence que nous n'avons qu'une conscience partielle de la manière dont il détermine le comportement des individus, et modèle de manière subtile les relations interindividuelles. (p. 23) [...] Les membres des cultures polychrones, de par leur nature, accordent une importance particulière aux relations interindividuelles. [...] Les individus monochrones, d'autre part, attachent cette importance au travail, aux programmes et procédures (p. 27). [Cependant] [...] chaque type de modèle est composé de variantes strictes et de variantes souples [et dans le monde actuel où les frontières sont poreuses et une corrélation s'impose] (Hall, 1984).

Dans le travail concret entourant cette expérience, j'ai exploré le rythme et la temporalité afin de créer des atmosphères variées. J'ai conçu les changements dans le tempo, les pauses prolongées, les accélérations soudaines, les répétitions et la longueur des actions qui s'y produisent de manière à influencer les émotions et l'attention des collaborateurs et des invités.

De plus, j'ai eu recours à l'improvisation temporelle, profitant ainsi de chaque section pour jouer avec le temps de manière spontanée. Cela a donné lieu à des moments à la fois uniques et imprévisibles. Des modifications effectuées à partir de la temporalité de l'expérience performative m'ont permis d'adapter des pièces en fonction des idées qui émergeaient du processus et de sa présentation. En un éclair, un espace a surgi qui, pour certains, s'est avéré poétique, alors que, chez d'autres, il a suscité l'impression de se trouver dans un film ou encore de vivre un rêve. Comment la durée d'*El Silencio de las Cosas Presentes* a-t-elle donné lieu à ce perception ? Hélas, à mes yeux, cela demeure un mystère.

## 2.6 Dimension esthétique

Dans le cadre de ce projet, le concept d'esthétique auquel je renvoie va au-delà de celui dont se

réclament les tenants de la philosophie du beau et du jugement. Ma position se rapproche de celle défendue par Katia Mandoki dans ses dissertations. En effet, en cherchant à ouvrir la discussion sur les limites et la dimension de l'esthétique, cette autrice emploie le terme « *prosaica* » (esthétique du quotidien). Elle conçoit cette dernière comme la science de la connaissance sensible.

La estética no es, por tanto, un mero fantaseo del individuo aislado en su mundo interior ni una facultad humana enigmática e inaprehensible, una colección de objetos o categoría de clasificación de éstos, sino que es un ingrediente activo en intercambios sociales concretos entre los sujetos y con su contexto<sup>53</sup> (Mandoki, 2006, p. 109).

J'envisage ainsi l'esthétique comme une manière particulière de s'approprier la réalité, en reliant la connaissance sensorielle avec d'autres formes d'appropriations humaines du monde. À mon sens, il est nécessaire de prendre en compte les conditions sociales et culturelles dans lesquelles les êtres humains évoluent pour comprendre comment ces derniers conçoivent et perçoivent l'idée d'esthétique. J'irais cependant plus loin et j'ajouterais à ce portrait l'interaction qui, à mon sens, représente une étape fondamentale dans le développement d'une manière d'agir et, par conséquent, d'être présent dans le monde et avec autrui.

La dynamique expérientielle et relationnelle engendrée par l'interaction apparaît comme une modulation directe du comportement entre les individus. Le transfert d'information par le biais d'une communication active provoque le déplacement corporel et intellectuel. Selon Frédéric Tellier « l'interaction suscite un déplacement du langage corporel en obligeant, non seulement à trouver des réponses efficaces, mais aussi à modifier les formes d'élaboration de la rencontre » (Tellier, 2003, p. 85). Ainsi, les interactions sont mobiles parce qu'elles oscillent constamment entre le désir de faire et le plaisir d'agir. Cette aptitude émane directement d'un langage corporel qui s'exprime, comprend et passe à l'action au moment présent.

---

<sup>53</sup> [Notre traduction / original en espagnol] L'esthétique n'est donc ni une simple fantaisie de l'individu isolé dans son monde intérieur ni une faculté humaine énigmatique et intangible. Elle n'est pas non plus une collection d'objets ou une catégorie servant à leur classification. Elle est plutôt un ingrédient actif dans les échanges sociaux concrets que les sujets réalisent entre eux et avec leur contexte.

## CHAPITRE 3

### MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

Dans ce chapitre, j'explique les fondements méthodologiques de cette recherche-création en y exposant ce qu'ils ont en commun et de quelle façon ils se rejoignent. J'explore également les interrogations auxquelles leur élaboration m'a conduit. De plus, j'y présente les décisions que j'ai prises ainsi que les actions que j'ai posées afin de répondre à ma question et   mes sous-questions de recherche.

Je développe ainsi une méthodologie du temps qui m'amène à placer des liens inattendus au centre de mon intérêt. Il arrive parfois que ce chemin pavé de diverses possibilités expressives m'éloigne de Macondo<sup>54</sup> et m'extirpe de ma zone de confort.   d'autres moments, il me submerge et me prive de la distance nécessaire pour l'apercevoir. C'est donc en bonne partie en procédant par essai-erreur et, souvent à mon insu, que j'ai construit cette route.

#### 3.1 Méthodologies (Corps perçu, corps vécu : l'expérience)

C'est par un processus qui rappelle celui du collage que j'ai conçu les méthodologies qui m'ont permis d'aborder cette recherche-création. J'ai en effet opéré de façon dynamique et en effectuant des allers-retours entre les diverses étapes et les différents procédés. J'ai cherché à les employer pour interpeller le territoire de la recherche-création. De plus, je souhaitais faire interagir les corps. Avec l'aide de ces derniers, mais également, à partir de ceux-ci, j'ai cherché à produire une réflexion critique susceptible de contribuer au renouvellement de mes idées et de mes actes créateurs. J'entends par collage l'intégration de diverses approches, et routes méthodologiques, d'outils théoriques et d'éléments puisés dans la pratique venus d'horizons multiples. Cet assemblage vise à permettre l'interaction entre les concepts et ma démarche artistique par le biais d'explorations, de combinaisons et des différents ajustements apportés au fil du processus à l'ensemble des aspects de cette recherche-création.

---

<sup>54</sup> Macondo : village fantastique où se déroule l'œuvre de Gabriel García Márquez *Cent Ans de solitude*. Par extension et en fonction de l'univers fictionnel qui s'y déploie, ce nom en est venu à être employé comme un synonyme de « Colombie » ou de l'Amérique latine renvoyant ainsi à leur histoire, à la violence de leurs contextes et aux identités de leurs populations. Pour les Colombiens, il s'agit d'une manière de se référer au pays lorsqu'il s'y produit des « choses » absurdes ou simplement à sa réalité qui surpasse l'imagination. « Macondo n'est pas tant un lieu qu'un état d'esprit » Wikimedia Foundation, «Macondo», dans *Wikipédia : L'encyclopédie libre* (2019).

C'est la performance en elle-même qui constitue le territoire de recherche. Composée de niveaux de développement divers, elle m'a obligé à effectuer des croisements entre les procédés et les réflexions qui en ont découlé. Cette approche a élargi encore davantage ce même territoire tout en affinant les définitions des actions et des gestes qui s'y produisaient. Elle m'a d'ailleurs permis de reconstituer le déroulement de cette création à l'intérieur du présent document et d'en expliquer la transformation ainsi que celle de l'évolution des ressources visuelles, graphiques, scéniques et corporelles mobilisées. De cette manière, j'ai été à même de rédiger une interprétation des trois grands résultats auxquels cette démarche a abouti : *El Silencio de las Cosas Presentes*, *Tissus Sensibles* et la dramaturgie du rêve. À tout cela, j'ai ajouté chacun des pièces élaborés au fil d'explorations tactiles, de différents gestes et de mouvements. Je fournis également des exercices d'écriture créative, de même que plusieurs autres éléments susceptibles de nourrir mes pensées au sujet de ce processus. Je les présente ici en fonction du contexte de leur réalisation et des liens qu'ils ont permis d'établir.

Ce long cheminement artistique, qui s'est traduit par des reconstitutions physiques de motivations, de reformulations conceptuelles et de transformations psychiques, a produit des affinités avec autrui qui ont alimenté mes réflexions entourant l'esthétique des interactions. Il a aussi conduit à l'élaboration du cours/atelier *Tissus Sensibles* auquel j'ai intégré l'ensemble des principes de la perception haptique et de la théorie polyvagale. L'utilisation de mouvements et de techniques artistiques et théâtraux combinée à celle de savoirs liés à l'anatomie ou à la physiologie, particulièrement au nerf vague et au fascia, a enrichi la complexité de cette recherche-crédation.

Le rapport au temps, au silence, au corps et aux expériences s'est donc incorporé littéralement de manière organique à ma démarche pour mieux reconstituer le sens premier de chacune des actions développées. En aspirant à établir une relation harmonieuse entre art et science, j'ai voulu faire jaillir les émotions et les affects en mettant à profit la distorsion du corps et la reconfiguration des pensées. La participation de mes collaborateurs à la construction de cet espace a été fondamentale, car elle l'a imprégné de signification.

Cette recherche-crédation s'inscrit ainsi dans un paradigme interprétatif affilié à la phénoménologie. En d'autres termes, mon intention ici consiste à comprendre le phénomène de la perception haptique à partir de mes propres interactions qui se trouvent elles-mêmes mises en scène. En y ajoutant des éléments provenant de l'autoethnographie, ma démarche me permettait désormais de placer mes

découvertes au centre des transformations personnelles et professionnelles que j'expérimentais en tant qu'être humain.

### 3.1.1 Posture ontologique, épistémologique et perspective adoptée.

Précisons d'abord que, dans le cadre de cette recherche-crédation, j'adopte une position ontologique relativiste. Selon cette dernière, la réalité n'existe pas en soi. Elle se construit plutôt à travers les interactions sociales, car les personnes impliquées dans ce processus ne sont jamais totalement seules ou isolées.

Ma recherche-crédation constituait d'ailleurs le résultat d'une activité propre à cette réalité. En effet, celle-ci s'est également déployée de façon progressive au fil du temps. Par le biais des actions posées, cette étude qualitative a donc traversé des étapes comme l'attribution et la construction de sens, l'expérience vécue ainsi que les dynamiques de changement produites en fonction du corps ou depuis l'intérieur de celui-ci. Elle visait de cette manière à « donner sens et valeur de connaissance » (Paquin, 2014, p. 9) à l'expérience performative, de même qu'à tout ce qui en découlerait dans ce contexte particulier.

Ensuite, c'est la participation active et les interactions mises en scène qui ont produit les connaissances qui ont émergé de ces expérimentations. Formulée autrement, ma posture épistémologique s'est construite directement à partir de nos interactions entre collaborateurs et avec notre environnement.

Peu à peu, le constructivisme apparaissait de plus en plus naturellement comme la perspective épistémologique de prédilection pour cette recherche-crédation. Celle-ci allait me permettre de mieux comprendre la façon dont les connaissances et le savoir-faire se construisent à travers les interactions.

Pour ma démarche, je mobiliserais principalement trois concepts issus de la *théorie socioculturelle de l'apprentissage* élaborée par le pédagogue russe Lev Vygotski (1896-1934). Cette dernière s'intéresse particulièrement à l'importance de l'interaction sociale et de la culture dans le développement cognitif. Selon Vygotski, c'est par le biais de la médiation culturelle et des activités sociales que les enfants apprennent à la fois des adultes et de leurs pairs. Dans une certaine mesure, cela correspond une fois de plus aux procédés que j'ai employés pour élargir le champ phénoménologique de cette expérience performative.

À titre d'exemple, un de mes souvenirs lointains illustre bien ce propos. Celui-ci raconte comment j'en suis venu à apprendre à danser avant même de savoir marcher. En effet, à l'époque, durant les fêtes familiales, ma mère me prenait dans ses bras, me posait sur ses genoux ou me déposait sur ses pieds. Elle se mettait ensuite à bouger et à danser avec moi. Je n'avais alors que quelques mois.

Cet apprentissage du rythme et du mouvement est monnaie courante dans les cultures latines ainsi que dans l'ensemble des « pays en voie de développement ». Il s'avère fondamental dans la façon dont les interactions sociales s'y organisent. Dès le plus jeune âge, enlever la peur d'autrui ainsi que celle de toucher ou d'être touché contribuent au développement d'une autonomie sociale qui s'effectue plus rapidement chez les habitants de ces régions qu'ailleurs dans le monde. Dans le cas de ma recherche-création, la participation temporaire de personnes provenant de cultures diverses m'a conduit à remettre ce rapport au toucher en question ainsi que les degrés de proximité corporelle autorisés entre les collaborateurs. Cette prise de conscience a orienté ma démarche vers l'élaboration d'un toucher juste, précis, délicat, limpide, rassurant et respectueux, autant dans ma pratique artistique qu'au quotidien. Cette expérience a enrichi considérablement mon travail créatif et pédagogique.

Une série de concepts reformulés par Anne Vause m'ont par ailleurs permis d'affiner ma contribution à l'échange haptique. En effet, ceux-ci m'ont ouvert les yeux sur le fait que je dois être prudent lorsque j'aborde les aspects suivants : la zone proximale de développement, les interactions au cœur de l'apprentissage et la dimension émotionnelle (Corbera, 2017 ; Vause, 2010, p. 8). L'intégration de ces nouvelles connaissances à ma démarche m'a permis de les harmoniser et de les moduler de manière à mieux structurer les processus que je mets en œuvre, mes actions, mes réflexions liées à la théorie et la pratique ainsi que les exercices et les jeux corporels que je propose.

#### 3.1.1.1 Zone proximale de développement

À mon sens, en mettant les apprentissages personnels à l'épreuve et en facilitant l'adaptation des outils scéniques, la zone de développement permet d'améliorer la complémentarité des savoirs. En effet, dans cet « espace entre ce que l'individu est capable de réaliser lui-même [...] et ce qu'il serait en mesure de réaliser avec l'aide d'une [autre] personne [...] » (Minier, 2007, s.p), il devient possible de faire appel à plus expérimenté que soi pour exécuter la tâche qui nous est donnée.

Les partages de connaissances particulières relatives à la création sonore et à l'élaboration des éclairages auxquels *El Silencio de las Cosas Presentes* a donné lieu et dont j'ai fait mention plus haut en sont un bon

exemple. L'exploration de la pièce Avaler, au cours de laquelle des expertes en tango nous ont offert leurs savoirs, en est un autre.

### 3.1.1.2 Interactions au cœur de l'apprentissage

Les interactions au cœur de l'apprentissage constituent à mon avis le moment qui donne naissance à l'échange. Le rôle important qu'elles jouent dans notre compréhension du monde extérieur en fait un moteur du développement cognitif. J'approfondis cette réflexion dans la section portant sur l'esthétique des interactions. Voici tout de même quelques exemples tirés de cette recherche-crédation qui renforce la validité de cet énoncé.

Les interactions réalisées lors du travail effectué en classe de conditionnement physique pour corriger des positions ou élaborer des trajectoires corporelles sont les premières qui me viennent à l'idée. Leurs effets sur le corps d'autrui en engendrent d'ailleurs de nouvelles, notamment, en s'assurant de la capacité du collaborateur à comprendre les informations qui lui sont transmises et à se les approprier pour ensuite les incorporer à sa façon d'exécuter les gestes proposés.

Par ailleurs, des interactions importantes ont lieu lors du travail effectué pour peaufiner les mouvements d'une séquence donnée. Le toucher joue alors, à mon sens, un rôle non négligeable, car il contribue à un apprentissage phénoménologique. Dans ce projet en particulier, cela se traduit par de nouvelles réflexions ainsi qu'un renouvellement des connaissances. Les allers-retours sur la conscience de l'*ici* et du *maintenant*, de même que les ajustements et les modulations apportées au processus s'avèrent donc essentiels pour l'acquisition des informations et la régulation des savoir-faire.

### 3.1.1.3 Dimension émotionnelle

La dimension émotionnelle renvoie au degré d'accord entre nos pensées et nos émotions. Elle constitue le moyen par lequel nous développons notre capacité à cultiver des interactions cohérentes et respectueuses autant envers autrui qu'à l'égard de nous-mêmes. Cet aspect contribue à notre compréhension de la perception en tant qu'interprétation personnelle de la réalité. De cette manière, il confère à chacun de nous le pouvoir de décision face à une situation déterminée. La dimension émotionnelle s'appuie donc particulièrement sur notre motivation, sur notre impulsion d'agir ainsi que sur notre volonté de vivre le moment présent et d'en faire l'expérience. C'est elle qui facilite la gestion de l'information absorbée par nos sens et qui nous permet de ressentir et réguler nos émotions les plus importantes (peur, colère, dégoût, tristesse, joie) et de les contrôler. Par conséquent, elle exerce une

influence directe autant sur notre état de santé que sur notre capacité d'apprentissage. En effet, elle traite ni plus ni moins que l'ensemble des informations par lesquelles nous entrons en relation avec notre environnement (regarder, écouter, sentir, goûter, bouger et toucher).

El antecedente que pone en marcha el proceso emocional es la percepción de un cambio en las condiciones estimulares, tanto externas como internas al organismo. Este cambio, por lo tanto, tiene como vías de acceso todos los sistemas perceptivos del organismo – vista, oído, olfato, gusto, tacto, propioceptivo- y, adicionalmente, la propia actividad mental, ya que un mínimo recuerdo puede servir de desencadenante de todo el proceso. Además, este cambio debe reclamar nuestra atención.<sup>55</sup> (Enrique García Fernández-Abascal et al., Psicología de la emoción. 2010 p.95 dans Corbera, 2017, p. 31)

La dimension émotionnelle collabore avec l'inconscient dans notre perception et notre compréhension de notre environnement immédiat ainsi que dans l'interprétation que nous en tirons. Que ce soit dans mes activités créatrices ou dans la vie réelle, il m'est possible de faire appel au souvenir d'histoires personnelles susceptibles d'engendrer une cascade de réactions à la fois conscientes et inconscientes. Ces dernières exercent des modifications sur mon être et donnent naissance à des émotions qui ravivent l'état d'esprit recherché. Elles vont jusqu'à influencer ma propre disposition à déclencher celui-ci à nouveau par le biais du même stimulus qui provoquera ces agitations une fois de plus, renouvelant ainsi ma manière de vivre l'émotion originale. Cette activité de transmutation émotionnelle a contribué grandement à l'évolution de ma démarche artistique. En effet, en suscitant de telles modifications à la fois psychiques et physiques, j'ai été à même de découvrir et d'invoquer un matériau corporel inédit. Ce travail sur la dimension émotionnelle a pratiquement guéri certaines séquelles d'anecdotes personnelles vécues individuellement par mes collaborateurs et moi-même. Nous avons par la suite été en mesure d'apprécier le potentiel remarquable que renferme cet aspect en constatant à quel point ce type d'activités avait réduit notre niveau de stress.

Il est naturel de s'inventer des histoires afin de justifier nos actions. Celles-ci s'insèrent alors dans notre vécu et nos souvenirs pour nous permettre de jeter un regard nouveau sur nous-mêmes. Les voies donnant accès à nos émotions s'avèrent ainsi un puissant moteur d'inspiration en se constituant comme un axe d'évolution à la fois corporelle et humaine. Ma capacité d'écoute est constamment sollicitée

---

<sup>55</sup> [Notre traduction / original en espagnol] La percepción d'un changement dans les conditions du stimulus, qu'il soit externe ou interne à l'organisme, constitue l'élément déclencheur du processus émotionnel. Ce changement peut donc provenir de l'ensemble des systèmes de l'organisme liés à la perception - vue, ouïe, odorat, goût, toucher, proprioception -, en plus de l'activité mentale même, puisque le moindre souvenir est susceptible de l'activer. Ce changement doit en outre attirer notre attention.

autant pendant le processus de création qu'après celui-ci. En effet, son rôle consiste à porter attention aux ressources riches et curatives, gorgées de vérités susceptibles de m'en apprendre davantage sur moi-même et d'en faire l'interprétation. C'est ainsi que je suis en mesure de comprendre ce cheminement en profondeur pour mieux rendre compte de celui-ci.

À ce travail sur la dimension émotionnelle, j'intègre l'activation du nerf vague ainsi qu'une réflexion au sujet de celle-ci. De cette façon, j'aspire à me plonger dans un contexte propice à la conscience et à la compréhension de ma personne et de ce que je produis. La nature de l'interaction entre notre cerveau et notre corps se reflète à la fois sur notre état mental et sur notre santé physique. Sachant cela, il devient possible d'améliorer nos capacités de régulation et de corégulation. À cette fin, on consacre une place importante au nerf vague et à la conscience de nos émotions à l'intérieur du travail artistique. Le mouvement et la création sont ainsi mis à contribution dans le développement d'une santé corporelle solide. À l'inverse, la lucidité émanant d'une santé corporelle authentique stimulera tout autant l'inspiration. Et je ne parle pas ici des techniques créatives plus traditionnelles qui s'appuient sur la forme physique et la performance corporelle.

Une connexion abimée, détériorée ou moins bien résolue entre le corps et les émotions nuit considérablement à la santé psychologique. En effet, dans une telle situation, des actions essentielles comme réagir, se concentrer, apprendre ou même effectuer des gestes quotidiens d'une grande simplicité semblent se transformer en un défi majeur. L'esprit se fatigue et la force lui manque. Ce dernier fait alors prévaloir l'instinct de protection face à un possible « ennemi » extérieur sur un besoin aussi élémentaire que celui de se tenir debout. Il s'avère donc fondamental de rétablir ces connexions dans le cadre de ma pratique professionnelle.

À ce sujet, la création d'*El Silencio* me fournit au moins deux exemples, que j'ai d'ailleurs mentionnés précédemment, qui illustrent à quel point cet aspect se situe au cœur de l'apprentissage. Il s'agit de l'inspiration ayant servi à *Collapse* et celle du travail réalisé dans *Inachevé*. Le duo *Défaillance* est également fertile à cet égard, notamment en ce qui concerne l'idée d'approfondir des thèmes comme « lâcher prise », « laisser tomber les pensées » et « donner confiance à autrui ». En effet, ces derniers ont donné lieu à une exploration émotionnelle substantielle, allant de la peur à la joie et aboutissant à la confiance renouvelée envers les changements à venir.

Parce qu'elle se construit graduellement, la dimension émotionnelle constitue l'une des principales raisons pour lesquelles, selon moi, *El Silencio* relève davantage de l'ordre de la présentation que de la représentation scénique.

En m'efforçant de l'intégrer à ma démarche, j'ai approfondi les interactions avec des jeux d'improvisation et des recherches. L'une d'elles portait d'ailleurs sur l'idée de revenir à nouveau (une fois de plus, *recordar* = passer à nouveau par le cœur). Cela m'a permis de tracer des chemins vers l'acquisition de nouvelles connaissances et le prolongement de cette expérience au-delà de mon parcours universitaire. La dimension émotionnelle est ainsi devenue essentielle dans ma recherche-crédation. Elle m'a effectivement offert la possibilité de concevoir un processus d'apprentissage et de création artistique fondé sur l'empathie afin de mettre en lumière l'importance des affects et des émotions.

### 3.1.2 La méthode heuristique et la soma-esthétique

Dans le cadre de cette recherche-crédation, je me suis proposé de suivre une méthode heuristique entendue comme « une approche en sciences humaines basée sur la découverte et mettant en valeur l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité » (Craig, 1978, p. 2). Cette démarche m'a permis d'étudier le phénomène dans lequel j'étais plongé en mettant en lumière la dimension subjective de mon cheminement. J'ai en effet rendu compte de cette dernière notamment en décrivant des activités réalisées, mais également en proposant des manières de les transformer et de les nommer. En l'adaptant à mon contexte particulier et en l'utilisant pour analyser en alternance la corporéité et les sensibilités, cette méthode s'est avérée propice à la réalisation de découvertes novatrices.

L'aller-retour entre la réflexion théorique, la pratique artistique et les intuitions personnelles m'a plongé dans un dialogue continu avec *l'ici* et le *maintenant*. En se rencontrant et en s'interrogeant mutuellement, ces éléments se sont incorporés à mon analyse jusqu'à en devenir des composantes essentielles. De plus, le mouvement pendulaire de mes observations, passant tantôt aux outils méthodologiques, tantôt à la matière étudiée, m'a poussé à mobiliser à la fois mes pensées subjectives et sensibles et mes pensées conceptuelles et objectives. De cette manière, cette méthode de recherche a contribué à l'épanouissement de ma pratique artistique en favorisant les interactions entre cette dernière et les activités réalisées.

Mes intérêts envers une réflexion critique sur le corps m'ont conduit à m'intéresser aux discours portant sur le corps perçu et le corps vécu. Il s'agit précisément de l'orientation préconisée par la soma-esthétique laquelle j'ai priorisé dans la validation du transfert des savoir-faire lors des activités impliquant un échange ou une transformation corporelle. C'est Richard Shusterman, un philosophe américain spécialisé dans les questions liées à l'esthétique, qui a développé cette théorie en la définissant comme 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, p. 155).

J'ai eu la chance de rencontrer cet intellectuel le 22 septembre de 2017<sup>56</sup> alors qu'il livrait une conférence en français intitulée *La philosophie comme art de vivre — devant la caméra. La soma-esthétique : du pragmatisme à l'art contemporain* au département de danse de l'UQAM. Cet événement organisé par le Centre de recherche Cultures-Arts-Sociétés (CELAT) m'a permis de mieux comprendre le contexte qui a donné naissance au projet de soma-esthétique. La philosophie de Shusterman a grandement influencé mes réflexions portant sur le corps. En effet, en concevant ce dernier à la fois de manière holistique et somatique, tantôt incarné et tantôt vécu, cette théorie parvient à mon sens à intégrer de façon claire les sens, les émotions, les affects et l'interaction et les mettre en valeur.

Dans les mots de Shusterman, « Somaesthetics is an interdisciplinary research project devoted to the critical study and meliorative cultivation of the experience and use of the living body (or soma) as the site of sensory appreciation (aesthesis) and creative self-stylization<sup>57</sup> » (Note personnelle, Journal de bord).

Étant donné que la pensée postmoderne favorise un dialogue avec différents types de savoirs, cette position méthodologique qui « repose nécessairement sur une prise de conscience, une responsabilité face aux discours quotidiens » (Fortin et Houssa, 2012, p. 69) m'a entraîné dans un processus de subjectivation et d'analyse de ma propre pratique artistique. Par conséquent, les lignes suivantes visent

---

<sup>56</sup> Conférence archivée sur le site du CELAT : <http://www.celat.ulaval.ca/conferences/fr/conference/la-philosophie-comme-art-de-vivre-devant-la-camera>

<sup>57</sup> [Notre traduction / original en anglais] La soma-esthétique constitue un projet de recherche interdisciplinaire consacré à l'étude critique et à la culture méliorative de l'expérience et de l'utilisation du corps vivant (*soma*) comme lieu d'appréciation sensorielle (*aesthesis*) et d'auto-reconstitution créative.

à expliquer ma pratique corporelle ainsi que les sujets de l'étude réflexive que j'ai réalisée dans le cadre de cette recherche-crédation afin de faire valoir le sens de ma proposition.

### 3.2 Collecte, types et analyses des données

Au cours du processus de recherche-crédation, les activités que j'ai réalisées ont fait émerger de nombreuses informations qui se sont transformées et parfois même fusionnées au fil de leurs rencontres. Il s'avère pertinent d'expliquer de quelle façon j'ai recueilli et j'ai classé celles-ci pour ensuite décrire la méthode d'analyse que j'ai employée afin de les analyser. Tantôt rapport, tantôt récit créatif, les lignes qui suivent adoptent une forme hybride par le biais de laquelle je souhaite établir une complémentarité de savoirs et ainsi faire en sorte que ce document reflète dans la mesure du possible l'interdisciplinarité de ma démarche.

Ainsi, trois espaces distincts se déploient ici afin de décrire les nombreux instruments que j'ai employés à la fois pour recueillir les données et pour les analyser : le laboratoire permanent de recherche-crédation, les résidences de recherche-crédation et la création même. Quant à la livraison de l'analyse de ces données et des résultats de la recherche, je propose une fois de plus de faire appel à une méthode hybride alternant entre une description permettant une visualisation de celles-ci et une analyse de type phénoménologique.

#### 3.2.1 Collecte des données

J'ai réalisé l'essentiel de la collecte de données au Laboratoire permanent de recherche-crédation. Cette plateforme expérientielle m'a offert l'occasion de créer des dialogues ainsi que des réflexions corporelles ayant pour principal objet le sens haptique. Bien que, en principe, l'espace était fermé aux participantes et collaborateurs à la création, j'y ai reçu la visite de mes directeurs de thèse, amis, collègues et invités à plusieurs occasions. J'ai donc eu le plaisir de recevoir leurs remarques qui portaient surtout sur les aspects liés à la forme des actions créatives alors en gestation, de même que sur la structure dramaturgique encore en pleine évolution. Ils ont également partagé avec moi leurs questions. Ces dernières étaient davantage axées sur le processus et les concepts abordés. Les rétroactions concernant les enregistrements vidéo et sonores me sont parvenues plutôt au cours des processus de rédaction de la thèse et d'analyse de données.

Cet espace a donné lieu à des sentiments et des émotions diverses dont on dressait la liste tout au long des actions, auxquelles s'intégraient également des images et des dispositifs. Ainsi, pleurs, douleur,

affection, désaccords, rires, haine, amour, tendresse, admiration, peur, plaisir, satisfaction, ferveur, soulagement, colère, agressivité, jalousie, frustration, insécurité, curiosité, irritation, fragilité... se sont convertis en des données importantes recueillies au cours du processus d'élaboration pour finalement s'incorporer à la performance.

On peut diviser le déroulement des séances de laboratoire en trois phases distinctes : la phase d'entraînement, celle de création et celle de répétition. Cet espace avait pour fonction de favoriser les échanges et les discussions sur les pratiques corporelles ouvertes et participatives. Ces dernières doivent laisser une place à la création, aux essais et à l'observation des mouvements proposée. Les données se dégageaient à la fois à partir d'expérimentations et de la mise en scène de ma proposition et il devenait alors possible d'analyser ces pratiques corporelles de manière critique et réflexive.

La phase d'entraînement était consacrée aux rencontres *in situ* entre les collaborateurs afin que ceux-ci puissent aussi bien étudier ces pratiques que les explorer. Moment de partage, s'il en est, elle permettait la construction de points de repère, par le biais d'une alternance entre les dynamiques et les textures de mouvement, de même qu'entre le déclenchement de la sensibilité et celui de la perception. Cette étape fut l'occasion pour moi d'explorer les images qui ont animé la performance et ses métaphores à la fois corporelles, visuelles et sonores. Les répétitions ont donné lieu à des rencontres qui ont enrichi le travail, d'une part, en nous offrant la possibilité de revoir les mouvements en détail, et, d'autre part, en nous permettant de réfléchir sur l'organisation de la performance et la structurer.

Ces séances ont produit deux types de réflexions. La première consistait en un espace pour échanger ou livrer son témoignage, sans vouloir être redondant, sur l'expérience vécue durant les expérimentations. Quant à la seconde, qui était optionnelle, elle consistait en la réalisation d'un exercice d'écriture créative. Certaines rencontres ont fait l'objet d'enregistrements sonores ou vidéo qui sont stockés en un lieu sécuritaire et qui ont été utilisés exclusivement à des fins d'analyse de données.

Les résidences techniques et celles de recherche-crédation se sont également avérées des espaces propices à la collecte de données. Ces dernières ont parfois servi à mettre en place des aspects ponctuels de l'expérience scénique ou pour affiner des détails concernant le travail technique, comme ceux liés à la conception du plan d'éclairage ou à la rédaction du devis technique de la performance. Ils offraient surtout un lieu de répétitions, ce qui était fort pratique, celles-ci étant nécessaires à la mise au point interdisciplinaire dans l'élaboration créative d'*El Silencio de las Cosas Presentes*.

Les résidences de recherche-crédation se déroulaient plutôt à huis clos et sur une période limitée. Les laboratoires, en revanche, constituaient des processus d'une durée plutôt indéterminée et ils se déroulaient dans un espace ouvert au public. Par conséquent, ces derniers constituaient des lieux propices pour approfondir des éléments précis de l'approche méthodologique pour ensuite les développer et les mettre à l'épreuve. Ils ont également fourni des conditions adéquates pour mettre en place la *dramaturgie du rêve*, un outil de traduction scénique inspiré de la façon par laquelle les rêves se révèlent à un *moi* éveillé. Je reviens ultérieurement dans le texte plus en détail sur cette approche, mais je pense tout de même qu'il est pertinent de rappeler ici que c'est cette dernière qui établit les principes à partir desquels j'ai construit l'expérience scénique et que j'en ai élaboré la mise en scène. Au cours de cette recherche-crédation, j'ai effectué trois résidences de création, une à Québec et deux à Montréal, ainsi que deux résidences techniques, une au M.A.I (Montréal, arts interculturels) et une au Théâtre La Chapelle à Montréal.

J'emploie le mot « contingence » pour désigner les espaces extérieurs au cadre de cette création et par le biais desquels j'ai eu l'occasion de participer à des pratiques corporelles variées. Ces espaces ont nourri considérablement ma réflexion en me permettant d'évaluer mes progrès et de vérifier certaines données en lien avec mon projet de recherche-crédation. Ces pratiques m'ont offert la possibilité d'échanger, parfois de manière formelle. Elles se sont avérées une source de motivation pour partager les résultats de ce projet à l'occasion de colloques et d'événements scientifiques et m'impliquer dans d'autres processus créatifs à titre de conseiller et de dramaturge.

Ces contingences ont représenté un espace plutôt éclectique. Par exemple, elles m'ont conduit à donner des cours et des ateliers à Montréal, à Québec et à Bogota, ou encore à assister à des cours où l'on m'enseignait des techniques de danse et à réaliser des répétitions professionnelles. Elles m'ont également amené à participer à des événements artistiques ainsi qu'à effectuer des retours en arrière pour ensuite avancer à nouveau dans le processus créatif. C'est en bonne partie grâce à ces contingences que j'ai mis sur pied la proposition méthodologique « Tissus Sensibles ».

Ces données ont été archivées dans divers types de documents. La plus grande partie de ceux-ci est composée de vidéos et d'enregistrements sonores. On retrouve également une importante quantité d'images photographiques et de notes écrites. De plus, mon journal de bord rassemble des croquis, des notes manuscrites ainsi que des représentations graphiques de concepts et d'idées. C'est tout ce matériel qui s'est constitué par la suite comme la banque de documentation principale de ce projet. La

conservation de ces données, le droit à l'image ainsi que la protection de l'anonymat sont bien entendu conformes aux règles éthiques. Il est important de mentionner cependant qu'en ce qui concerne les droits relatifs aux images produites durant la présentation publique, ceux-ci appartiennent encore au photographe. J'ai toutefois obtenu le droit de les utiliser et de les archiver à des fins de diffusion, de publicité ou toute autre action sans but commercial.

### 3.2.2 Types de données

Comme je l'ai mentionné précédemment, j'ai recueilli les données en employant une méthode que l'on pourrait qualifier à la fois d'ethnographique et expérientielle. Voici une liste non exhaustive des procédés mobilisés par cette dernière :

- Pratique réflexive
- Témoignages
- Discussions
- Enregistrements vidéo
- Enregistrements sonores
- Prise de photos
- Observations discrètes et engagées
- Journal de bord hybride (formes narratives diverses, récits de pratique, matériel graphique et dessins, écriture poétique, écriture créative et performative, notes de cours, notes de création et représentation visuelle de concepts)
- Analyses spontanées
- Écriture des intuitions
- Saisie de documents audiovisuels et de documents écrits
- Notes somatiques (issues des activités perceptives et sensorielles en provenance du travail réalisé en studio)

Ces données nourrissent la réflexion et l'analyse de la recherche-crédation ainsi que la conception et l'élaboration des ateliers et des classes pratiques.

### 3.2.3 Analyses et traitement de données

Afin de procéder à l'analyse des résultats, j'emploie une stratégie de « visualisation des données » (Miles *et al.*, 2003). Celle-ci m'a aidé à établir des liens entre les catégories conceptuelles que j'ai développées. De plus, elle s'est avérée pertinente et a contribué à faire évoluer ma réflexion et à clarifier mes idées en ce qui a trait à la production d'images symboliques et de métaphores corporelles.

En plus de me permettre d'établir des liens avec le vécu personnel, les métaphores corporelles ont également donné lieu à des phrases et des jeux de mots qui m'ont conduit à réaliser des découvertes liées à la dimension du corps. Elles ont donc contribué en grande partie à ouvrir un chemin vers la construction d'un corps porteur de traces signifiantes. Voici quelques exemples de ces métaphores corporelles :

- Couler comme un ruisseau
- Demeurer rigide comme le bois
- Devenir argile pour se laisser modeler
- Se laisser tomber comme une pomme de terre
- Bouger en continuum
- Toucher le ciel
- Sauter sans gravité
- Pousser le vent
- Manger l'espace
- Ouvrir l'espace
- Onduler le dos
- Bouger les hanches en forme de huit
- Se gonfler comme un ballon
- Regarder l'infini

Celles-ci permettent aux corps de s'exprimer à coup sûr par le biais de gestes qui ouvrent des possibilités d'expression et d'interactions pour la plupart inattendues. La conscience des métaphores corporelles permet également de faire appel aux empreintes psychiques personnelles. Cela facilite particulièrement la création chorégraphique. Je mentionnerais à ce propos le processus que je perfectionne actuellement et qui fait du corps une surface d'inscription sensible. L'approche soma-esthétique dont j'ai fait mention

précédemment vient également bonifier cette stratégie d'analyse en prenant en considération le fait que les états corporels et les phénomènes étudiés exercent aussi une influence importante à la fois sur le processus de la recherche-crédation et sur ses résultats.

L'analyse phénoménologique que j'ai employée dans mon interprétation des résultats et des données expérientielles s'est avérée fort utile au moment d'expliquer l'expérience vécue tout en mettant ma subjectivité à profit. Fait intéressant, elle m'a permis d'incorporer à ma rédaction la dimension réflexive, à la première personne. J'entends par cela une écriture sensible qui « désigne les états et les processus perceptifs, affectifs, cognitifs et relationnels qui se révèlent au sujet lorsqu'il entre en relation avec son corps » (Paquin, 2018, p. 23). J'ai également été en mesure d'intégrer une écriture performative, « imaginaire et créative » (*idem*), rehaussant ainsi l'aspect interdisciplinaire de ma manière d'approcher les phénomènes et les éléments qui ont façonné à la fois cette recherche-crédation, ma pratique corporelle et, surtout, l'expérience d'être présent dans l'*ici* et le *maintenant*.

À mon sens, cette démarche se nourrit davantage en puisant dans la compréhension et l'expérience du processus créatif ainsi que dans la littérature scientifique portant sur des sujets connexes que dans l'analyse du résultat artistique. Ce phénomène caractérise l'analyse par théorisation ancrée. Selon Pierre Paillé, cette dernière « est construite et validée simultanément par la comparaison constante entre la réalité observée et l'analyse en émergence. [...] L'analyse par la théorisation ancrée est une démarche itérative de théorisation progressive d'un phénomène » (Paillé, 1994, p. 151). J'ai d'ailleurs fait appel à cette dernière afin d'accentuer l'expérience vécue en tant qu'« expérience de connaissance, qui passe par [le corps], qui implique les sensations et les émotions » (Paquin, 2018, p. 22).

La vidéo a également accompagné l'immersion analytique de la création. Cet outil a donc facilité la maîtrise de mon approche méthodologique et il m'a permis de cerner les éléments qui composent cette dernière. J'ai donc effectué un travail qui opère avec des constructions par couches, par boucles et par répétitions pour aboutir à une construction cyclique. Cette dernière visait à instaurer une réciprocité entre les éléments et à faire entrer les données et les découvertes en relation les unes avec les autres.

En somme, la démarche qui sous-tend ce projet de recherche-crédation comporte la particularité de proposer un aller-retour organique, s'effectuant entre les éléments suivants : l'expérience de longue durée d'*El Silencio de las Cosas Presentes*, les liens tissés (qu'ils soient directs ou indirects), la production écrite et l'émergence des tactilités relevées tout long du processus.

### 3.3 Performance en tant que méthode de recherche

En se constituant à la fois comme terrain et méthode de recherche, la performance a donné lieu à une communication à la fois fluide, vivante et autonome avec les collaborateurs. Cela s'est d'ailleurs reflété dans ma manière d'appliquer les stratégies de création. La communication et la mise en marche des éléments que j'ai nommés précédemment impliquent l'instauration d'une dynamique qui possède sa propre logique, de même qu'un mode de fonctionnement qui lui est particulier, surtout en ce qui a trait aux échanges réalisés et aux espaces de rencontre. Cette façon de mettre ma recherche-crédation en œuvre m'a permis de maintenir le cap lors de mes incursions dans les territoires de l'expérience et de la réflexion créative. Elle a également servi de cadre permettant de circonscrire l'analyse théorique. En outre, elle m'a fourni l'inspiration pour transformer les moments d'épuisement et de doute en une catapulte, projetant ainsi mon esprit et ma confiance à l'égard de mes capacités et de mes acquis vers de plus hauts sommets. Les rituels personnels constituent une composante fondamentale de ma personne parce que, du matin au soir, ils me fournissent constamment des points de repère. C'est ainsi que des performances quotidiennes sont venues s'intégrer à ce répertoire, me remplissant ainsi d'émotions nouvelles. Ces dernières sont parvenues à se placer aux côtés des mots. L'efficacité, le plaisir, la signification symbolique et leur effet sur moi représentent, encore et toujours, les piliers qui soutiennent ma personne, ce qui me compose, ce qui m'a construit au fil des années.

Voilà bientôt un demi-siècle que je suis engagé dans une performance qu'on appelle « la vie » et dans laquelle je réalise une exploration corporelle, émotionnelle et intellectuelle. Au cours de celle-ci, mes connaissances s'élargissent et évoluent, m'emplissant de formes mystérieuses, du temps circulaire, de codes indéchiffrables, de souffles de vie, de silence et, surtout, d'une connexion avec la pensée magique. Plongé dans une spirale de turbulences et de transformations à la fois grandissantes et synchronisées, je me célèbre dans l'impulsion créatrice de ce que Victor Turner dénomme « *communitas* espontánea » pour désigner la performance dont l'objectif consiste en « la disolución de fronteras que aíslan a los individuos »<sup>58</sup> (dans Schechner, 2000, p. 58). Selon cette idée, la dissolution comprend également les déplacements des codes théâtraux qui restreignent le moi créateur, de même que leur transformation.

Aussi bien par les questions que je pose que par l'ouverture imaginative de mes propositions, la performance circonscrit la recherche. De cette manière, elle échappe à la lecture linéaire et

---

<sup>58</sup> [Notre traduction / original en Espagnol] la dissolution des frontières qui isolent les individus.

traditionnelle d'une prestation réalisée dans une optique monochrome. Ma proposition va au-delà d'une interprétation structurée et encadrée en fonction des paramètres dominants. En donnant naissance à des espaces d'explorations corporelles à la fois intimes et délicates, les interactions mises en scène font écho au monde phénoménologique qui justifie autant ma performance que ma méthode de recherche. En empruntant ce chemin, je me suis permis une grande liberté. Ce sont donc des explorations à partir d'essais et d'erreurs qui ont façonné l'expérience scénique.

« Distorsion physique, déplacement de la perception, décalage temporel : les danseurs se réinventent, résonnent et vibrent dans une succession des états du corps. »

(Programme de main, *El Silencio de las Cosas Presentes*)

Une logique fragmentaire convertit la performance en stratégie et c'est paradoxalement par le biais de sa langueur qu'elle y parvient. En effet, cette dernière laisse la place à un espace qui permet d'approfondir les points de départ à la fois éclectiques et illogiques dans lesquels je me trouve enlisé. Ces derniers ont mis les paramètres de ma création à l'épreuve et ils ont remis en question et polémisé les décisions que j'ai prises en cours de route. Le face-à-face avec d'autres manières de concevoir le processus créatif, de même que la mise en doute de mes capacités et de mes acquis m'a tout de même guidé sur une surface instable, mobile et changeant. Sur celle-ci, une géographie particulière à une expérience sensorielle, expérimentale et contradictoire s'entremêle avec la logique du beau et du politiquement correct. Jusqu'où transgresser des limites ? Que signifie briser les règles ? Quels sont les risques à prendre ? Jusqu'où se perdre ? Telles étaient les questions auxquelles l'équipe de collaborateurs m'a confronté. Ces derniers avaient été engagés en fonction de leur manière de concevoir — lire et créer — un processus d'ordre créatif. J'ai confiance en moi et en mes principes. J'avais la tête dure au moment de mettre en place et de diriger ma proposition.

Avec le recul, je constate que cette force d'esprit qui s'était forgée au fil du temps, en eaux troubles, s'est avérée un point de repère et une source d'inspiration pour chacun des êtres humains qui a participé au voyage. Un élément inhérent à la performance consiste à *surfer* pour ensuite suivre cet élan vers le chaos. Le procédé avait touché une corde sensible, et, par conséquent, il a secoué les zones de confort et de sécurité. Je peux affirmer avec la certitude la plus complète que le processus d'*El Silencio de las Cosas Presentes* ainsi que les résultats de la recherche-crédation ont aussi nourri mes

collaborateurs. Ces résultats ont également donné des outils de recherche et de réflexion artistique aux collaborateurs qui, j'en suis sûr, les aideront à développer leurs propres projets créatifs.

Dès le début, je ressentais l'envie de concevoir une expérience sensorielle sans avoir une idée particulièrement claire de ce en quoi elle consisterait. C'est à force de travail et de réflexion créative que des images se sont mises à émerger, *in situ*. Nous les avons donc explorées et nous les avons fait évoluer au sein d'une dynamique de partage. Une ouverture d'esprit nécessaire à cette recherche-crédation m'a conduit à morceler mes inspirations afin de trouver le sens de chacune de mes impulsions. Se voulant un processus constant et soutenu de découverte, j'ai volontairement omis de soumettre la performance à une analyse structurale ponctuée de plusieurs étapes et visant à comprendre sa logique ou sa temporalité. Ces éléments sont tout de même substantiels dans la construction générale de l'expérience. Ils viennent effectivement ouvrir des voies pour mettre en relation les questions de recherche et les sujets que j'ai cherché à approfondir : les tactilités, les interactions et le travail avec le nerf vague.

Tout en ayant conscience du fait que ce processus a évolué en fonction des contextes, des participants, des idées de mouvement et d'images, j'ai profité de l'émergence de ses relations pour remettre en question les différences que nos cultures (canadienne, française et colombienne) ont apportées aux discussions corporelles. Quelles caractéristiques de la corporéité est-il possible d'observer lors du travail scénique ? Comment sont-elles perçues ? Où se situent les différences ? De prime abord et à cause du manque de recul par rapport à mon propre travail, ces questions étaient complexes. Cependant, dans son article paru dans la revue *Spirale*, Caroline Louiseize m'a fourni les pistes qui m'ont permis de comprendre qu'une quantité importante de ces informations a fait surface lors de la présentation de la performance. Dans la justesse de ses explications de la méthode performative et en validant ma recherche, elle a révélé des connaissances significatives, profondes et poétiques qui enrichissent mes réflexions. L'expérience d'*El Silencio* se trouvait dans un espace où la liminalité traversait et mobilisait la multiplicité des facteurs mis en scène au moment de l'acte performatif.

L'intérêt de mêler la performance et la danse relève également du style très différent des trois interprètes. Le style de Ruiz Vergara semble plus atypique et domine la pièce, dont le propos très intime lui est de toute évidence très proche. Ainsi adopte-t-il une esthétique jusqu'au-boutiste, menant presque tous ses mouvements, toutes ses performances jusqu'au sol. Il tente ainsi d'affirmer les qualités d'un style qui ne viserait pas la virtuosité (selon ses mots). Quant à Levasseur et Mougeole, leur technique, leur inventivité et leur engagement impressionnent. Quoi qu'il en soit, la plus grande force de tous les interprètes, dans ce projet colossal et plein d'âme, réside dans leur capacité hors du commun de saisir les intentions derrière toute la

dramaturgie, de la concevoir comme un seul objet cohérent, et d'en présenter les nombreuses images comme de purs ravissements issus du rêve et de la poésie (Louisseize, 2019).

En comprenant l'acte performatif comme un canal de communication et de rencontre plutôt que comme une fin en soi, je me suis appuyé sur des discussions qui se sont produites à l'intérieur de l'équipe. J'ai ainsi élargi le champ d'action au même rythme que ma curiosité. Ce qui prendrait de l'importance dans ce processus, c'est l'idée suivante : 1) les éléments apportés à la discussion incitent à un rapprochement entre les corps présents et 2) c'est la valeur symbolique des objets qui donne sens à l'ensemble de pièces.

J'ai franchi une étape décisive dans mon processus de création à partir du moment où une réflexion s'est amorcée sur la place de *l'ici* et du *maintenant* dans l'évolution scénique de la performance. Ce questionnement a révélé le champ d'intérêt du sensible à explorer. En faisant abstraction de mon objectif artistique et des frontières entre les disciplines, j'ai été en mesure, l'espace d'un moment, de faire le point sur mon expérience. Cela m'a également permis de tracer un chemin pour orienter à la fois mon écriture créative et corporelle de la dramaturgie du rêve, de même que la composition de sa musique, la conception de ses éclairages, sa mise en scène, de même que son analyse et sa représentation.

Tout au long de ce processus, les dialogues avec les artistes, les techniciens, les collaborateurs, les directeurs de recherche ainsi que les conseillers artistiques se sont avérés essentiels. Ils m'ont en effet grandement aidé à définir les limites de la performance et à en cerner les aspects centraux. En ce sens, l'acte relationnel s'est inséré dans chacun des interstices créatifs et théoriques de mes réflexions et il a participé de manière importante à leur évolution.

L'action créative abonde en divergences, surtout une fois que l'acte relationnel qui se caractérise par l'affirmation des subjectivités lui est ajouté. La performance, aussi bien en tant qu'objet d'étude que méthode de recherche, m'a poussé à remettre en question mes propres limites conceptuelles, me ramenant ainsi à une approche qui accorde une place plus importante aux aspects intuitifs, expérientiels et sensoriels, de même qu'aux compétences des collaborateurs.

### 3.3.1 Stratégies

Pour le travail performatif, j'ai adopté deux stratégies de conception et de création. La première consistait à procéder par essai et erreur tandis que la deuxième consistait à diriger le travail à partir des intuitions et du vécu sensoriel.

L'emploi d'une méthode essai-erreur m'a immédiatement confronté aux barrières qui divisent mon rôle de chercheur et celui d'artiste. Afin de continuer à progresser vers mes objectifs créatifs, il m'a donc été nécessaire de créer un espace propice à l'émergence d'une dynamique à la fois active et collaborative. En me permettant des incursions en territoires inconnus situés au-delà des limites de mon savoir, j'ai découvert de nouveaux outils que j'ai pu mettre à profit en salle de répétition, face à la page blanche, dans la matérialité du corps ainsi que dans l'espace invisible de la conscience. Alors que je proposais une démarche misant sur la force des images métaphoriques et dont le corps constituait le point de départ, la méthode essai-erreur a conféré une légitimité à l'emploi de ma propre personne à la fois en tant qu'objet et sujet de ma propre recherche. Une fois cela établi, il ne restait plus qu'à mettre en valeur cet état de conscience amplifié et à le propulser par le biais de la performance.

En cours de route, j'ai écarté de nombreuses images et de nombreuses explorations. Ce sont parfois des difficultés techniques, financières ou logistiques qui m'ont amené à prendre ces décisions. Il m'est également souvent arrivé de le faire parce que mes intérêts avaient bifurqué ou que j'avais simplement changé d'idée. Voici quelques-uns de ces éléments que j'utilisais afin de transformer l'espace et inspirer le corps performatif :

- Des aiguilles d'acupuncture
- De l'eau froide
- Des surfaces mobiles
- Des surfaces spongieuses
- Des miroirs
- Des tissus et des rubans de plastique suspendus au plafond.

Qui sait si je réutiliserai un jour les images et les explorations conçues à l'aide de ces éléments pour en créer de nouvelles. Le cas échéant, je dois le faire avec d'autres médiums, la vidéo ou le papier par exemple.

J'ai employé le vécu sensible de mon corps pour proposer des actions physiques conscientes visant à approfondir mon état sensoriel, de même qu'à le moduler et à amener ma recherche émotionnelle plus loin. Parmi les exercices réalisés, il y a le travail effectué sur la mobilité ondulatoire du pelvis. Celui-ci est synchronisé avec l'agitation des bras vers le haut et une marche rythmée dans laquelle on lève les genoux de façon marquée. Mon intention ici était de trouver l'ouverture émotionnelle, ce qui correspond essentiellement à provoquer des rires et des pleurs. Je dois également mentionner la manipulation vagale au niveau du dos, au-dessous des omoplates, qui permet de libérer la voix. L'emploi de massages circulaires à la hauteur du plexus solaire s'avère utile pour réactiver la possibilité d'être ému. D'autres massages circulaires effectués au niveau du ventre et des intestins allègent le stress corporel. En me fondant sur la théorie polyvagale ainsi que sur des exercices expérimentaux réalisés à même mon corps, cette démarche a produit des résultats surprenants sur les émotions de mes collaborateurs. La profonde efficacité de cette démarche ne m'a pas laissé d'autre choix que d'incorporer ces exercices à la synthèse que représente Tissus Sensibles.

Ce processus bien intuitif, renforcé par mes sens ainsi que les diverses techniques d'entraînement, a influencé mon rapport à la performance. En effet, il m'a convaincu de la pertinence de privilégier cette dernière en tant que méthode servant à la fois à la création et à l'élaboration de résultats. La réminiscence des émotions, que ce soit les miennes ou celles de mes collaborateurs, par un retour aux moments où elles ont été vécues, *recordar*, voilà, ce en quoi a consisté cette pratique qui m'a permis d'incorporer à l'évènement une vérité scénique à la fois tangible et expérientielle.

En m'inspirant d'une méthodologie créative afin de déclencher des actions corporelles et chorégraphiques à partir de l'improvisation, j'ai fait le choix de me servir des émotions et des sens comme fil conducteur de ma proposition. C'est donc par intérêt personnel que j'ai puisé mon approche dans l'expérience vécue sur le terrain des émotions ritualisées et des tactilités actives et bienveillantes.

Nous habitons les rituels comme ils nous habitent. Ils sont la part sensible de notre identité. Ils matérialisent les sentiments et tissent nos liens sociaux. On a toujours reconnu qu'ils revêtent une signification symbolique reconnue du collectif. En fait, ils constituent la trame de sens sur laquelle se jouent les actions sociales. Les rituels se répètent, particulièrement dans des situations à forte charge émotionnelle, dans le respect de leur arrangement et de leur mise en scène. (Jeffrey, 2011, p. 23)

Pour élaborer ce travail, il a fallu procéder par étape. En effet, c'est en grande partie l'aptitude à produire et à organiser la sonorité, la temporalité, les séquences physiques, les objets et, finalement,

tous les autres éléments susceptibles d'enrichir cette unité performative qu'il a été possible de déclencher des idées et de les déployer. Cette organisation ainsi que le voyage que j'ai réalisé (voire que nous avons réalisé) appartiennent à un système logique et imbriqué dans la pratique relationnelle. La conception d'un temps circulaire, une élaboration symbolique stimulant la recherche-crédation en vue d'augmenter le potentiel d'innovation, de même que la disposition à écouter le phénomène créatif ont ouvert des possibilités créatives innovantes en répondant à un besoin à la fois sincère, tangible et vivant.

Cette logique expérientielle ainsi que les allers-retours entre les émotions et les ouvertures créées sont venus renforcer la pertinence de l'utilisation de la performance en tant que méthode de recherche. De cette manière, ceux-ci m'ont révélé l'angle adéquat à adopter afin de répondre à la question principale sur laquelle se fondait cette recherche-crédation :

Comment mobiliser la prise de conscience de la dimension sensorielle, en particulier de la perception haptique, pour favoriser les possibilités d'interaction entre les corps et l'espace-temps et ainsi élaborer une méthode de création artistique interdisciplinaire susceptible d'aboutir à la réalisation d'une action performative ?

#### 3.4 Dramaturgie en tant que méthode de recherche

Dans cet évènement, le langage scénique est déterminé par cinq dimensions clairement définies : la dimension corps, la dimension espace-temps, la dimension sonore, la dimension visuelle et la dimension sensorielle. Ensemble, celles-ci constituent l'axe autour duquel s'articule l'analyse que je propose. Un lien de codépendance unit ces dimensions les unes aux autres, duquel émerge la structure de la dramaturgie du rêve qui confère une polysémie à *El Silencio de las Cosas Presentes*. En effet, c'est d'abord son créateur qui lui a donné un sens, puis ce fut au tour des autres membres de l'équipe et, finalement, celui des invités. En prenant en compte ces trois niveaux d'interprétation bien distincts, j'ai été à même de mieux comprendre la manière par laquelle les enjeux mis en scènes sont observés influence le déroulement des différentes étapes de leur propre présentation.

Afin de construire un regard plus objectif, je me positionne à la fois du côté de l'esthétique de l'expérience et celui de l'interaction. Le corps en tant que support fondamental de cet évènement constitue la signature avec laquelle les performeurs s'engagent à la fois dans les sphères culturelle, sociale et individuelle. Ces dernières constituent des espaces où chaque geste ou image est porteur de

signification, d'une charge affective, qui véhicule des imaginaires et des sensations. Le corps possède sa propre histoire et son propre langage et sa propre manière de communiquer. Par conséquent, les mouvements renferment un potentiel de signification et d'expression. Pour cette raison, la performance cherche d'abord à mettre le sens en lumière. Pour ce faire, elle fait appel à l'immobilité, à la lenteur et aux déplacements... Elle emploie des objets, des sons, des mots ainsi que des silences... L'utilisation de chacun de ces éléments vise dans un premier temps à stimuler les impulsions créatives et ainsi à révéler le caractère fondamental du voyage corporel. Il va sans dire que le temps et l'espace se trouvent également sous l'emprise des symboles et des significations. Par conséquent, ces derniers ont déterminé en grande partie le déroulement. Il a donc été nécessaire de surmonter cette contrainte créative en la transformant en inspiration.

*El Silencio de las Cosas Presentes* se présente comme une construction scénique qui va au-delà de la narration et de la représentation. Plusieurs des ressources techniques et créatrices qu'elle mobilise proviennent de traditions artistiques et de savoirs divers comme la théâtralité, la performance, la danse et l'installation visuelles. La manière par laquelle ces derniers ont été mis en relation lui confère sa cohérence et c'est également ce qui en justifie la durée et la texture.

Cette proposition scénique dépasse l'imitation de la réalité. Sans s'aventurer sur le terrain de la fantaisie ou reproduire des mondes absurdes, elle fait autrement que reprendre des histoires universelles. Elle tire son essence de sa relation avec *l'ici* et le *maintenant*. Elle s'érige comme une présence auprès de tout ce qui advient dans l'instant réel partagé. L'action y met donc en valeur les formes du langage corporel et de l'image visuelle. Celles-ci y sont mises à profit afin de livrer des contenus subjectifs liés notamment aux émotions, aux sentiments et aux affects et qui ont permis d'y ouvrir un champ de vérités corporelles.

Mes influences liées à la démarche artistique ainsi qu'à l'écriture scénique sont bien visibles dans *El Silencio*, qui se présente comme un espace à la fois d'affinités et de correspondances avec celles-ci. Tout se passe comme si des incitateurs me parlaient depuis une autre époque ou comme si je les avais entendus parler entre eux à une distance qui a fini par nous rapprocher. Désormais, je reconnais leurs voix, mais je distingue également celles-ci de la mienne. Cependant, le contact avec leurs créations à un moment ou à un autre du processus a décidément laissé son empreinte. Il m'est même parfois arrivé d'expérimenter un phénomène suivant en quelque sorte le chemin inverse ; qu'ils apparaissent ultérieurement, comme l'écho de ma propre voix. Voici l'inventaire de ces influences...

### 3.4.1 Incitateurs

Je n'ai pas l'intention de dresser cet inventaire en présentant mes influences par ordre d'importance. En effet, il s'agit plutôt simplement de présenter les artistes avec lesquels j'ai dialogué par le biais de mon processus créatif ainsi que dans l'élaboration de celui-ci. Dans les lignes qui suivent, je m'attelle donc à la tâche de renouveler mes idées en me souvenant de ces amitiés, tantôt anciennes, tantôt nouvelles, et en dépoussiérant leurs œuvres pour en dresser un bref inventaire. Ce qui m'intéresse principalement et qui trouve écho dans ma pratique, c'est leur capacité à rendre visible l'invisible en utilisant des moyens simples. Cet inventaire est donc composé à la fois de magie, de rêves, de mots et de dessins, de même que de réalités et de subjectivités.

- Antonin Artaud constitue pour moi un homme de théâtre intrigant. Son œuvre est empreinte de douleur, de souffrance, de guerre et d'expérimentation. Son théâtre se veut à la fois vivant et autonome. Il s'éloigne également des démarches réalistes en cherchant plutôt à éveiller les sens. Selon Joffrey Becker, la vision du théâtre que propose Artaud,

[...] c'est celle d'un théâtre qui s'annonce comme étant celui de la dissonance, celui qui abolit l'espace vide entre le spectateur et l'acteur, qui souhaite retourner à une source métaphysique en cherchant à confondre le rêve et l'expérience sensible tout en prenant appui sur une langue fondée sur le geste plutôt que sur la parole, tentative de remettre l'humain en relation avec la force tragique de l'existence [...] (Becker, 2008, p. 1)

À son ouvrage *Le Théâtre et son Double*, Artaud a intégré deux manifestes auxquels il a donné le titre *Théâtre de la cruauté*. Ces manifestes ont grandement inspiré ma façon de tracer le chemin de ma recherche-crédation. Publié en 1932, le premier nous présente le théâtre comme une « action poussée à bout [...] [pour] rétablir la liaison magique du théâtre avec le danger [...]. But de cette magie et de ces rites : approfondissement et affinement de la sensibilité [...] » (Artaud, 1964, p. 17). Le second constitue quant à lui une version en quelque sorte revue et corrigée. Il fut publié un an après le premier, soit en 1933, et il propose de « ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive. La cruauté [...] doit être comprise dans le sens "d'avidité pureté morale" et "de rigueur violente" » (Artaud, 1964, p. 20). Pour Artaud, le théâtre s'avère un lieu de régression et de transgression ; un espace de ritualisation où s'articule un corps sans limites. C'est d'ailleurs en m'inspirant de ce qui précède que je dirige mes intérêts scéniques vers les corps vibratiles et érogènes, et ce, en accord avec Evelyne Grossmann : dans « une recherche

poursuivie d'un effacement progressif des limites corporelles et individuelles » (Grossman, 1996, p. 47).

- Josef Nadj, pour sa part, est une figure difficile à confiner à une discipline particulière. Ce qui m'inspire dans son travail, c'est sa proposition d'une expérience scénique nourrie de traces de violence. Il le fait d'ailleurs sans égard au médium d'expression utilisé. Par exemple, dans *Paso doble (2013)*<sup>59</sup>, il crée une sorte de rite païen qui s'apparente à une invocation.

La forme que prend celle-ci émerge de l'argile. De cette manière, un plasticien, Miguel Barceló, et un chorégraphe, Josef Nadj, construisent ensemble une sculpture vivante en manipulant la matière et en impliquant leur propre corps dans le processus. Ils utilisent l'argile comme matière en transformation constante et comme un autre corps dans lequel ils infligent des marques, avec lequel ils font des gestes et sur lequel ils laissent des traces. L'ensemble de ces actions provoque des réactions sensorielles, ce qui conduit à une lente transformation de l'aspect scénique qui finit lui aussi par provoquer des modifications à la matérialité de la scène et la corporéité des performeurs. Cet acte d'invocation suggère un déplacement entre la matière, comme dispositif sensible, et le corps, en tant que support.

- Marina Abramovic est une artiste dont le travail de performance se situe au niveau de la (re)définition des limites et des frontières corporelles, à partir d'expériences vécues avec son propre corps. La relation avec le public et le regard sur la société lui permet de proposer des actions et des représentations souvent situées dans le présent. Cela lui a permis également de mobiliser les canons de la (re)présentation et des arts relationnels. La scène a été transformée et déplacée vers une salle d'exposition, un musée. Sa propre vie est exposée, de même que son corps, parfois même ouvert. Il devient ainsi disponible comme un objet de plus.

La fragilité d'un être humain qui s'expose dans le moment présent m'inquiète, m'interpelle, me touche. En réfléchissant aux performances de Marina, je me demande comment il est possible de révéler une fragilité à travers une performance, une vidéo, une photographie, une peinture. C'est, entre autres, ce qui attire autant mon attention chez cette artiste. Car, dans la vie réelle, il

---

<sup>59</sup> « Paso Doble », <https://www.youtube.com/watch?v=rhUWkEqYPt0>.

m'est d'avis que nous demeurons incapables d'appréhender la fragilité d'aussi près que le propose Marina.

*Seven Easy Pieces (2007)*<sup>60</sup> consiste en une série de sept performances différentes exécutées sur une période de sept jours consécutifs au Guggenheim Museum de New York. L'artiste y explore surtout la présence du corps et sa transformation, de même que le passage du temps et les relations qui lui sont possibles d'entamer avec le public. Cette cérémonie invite à la participation. Le corps de l'artiste-performatrice apparaît ainsi comme une sorte d'interface située aux frontières des dimensions hétérogènes ; un interstice entre des idées à la fois mutuellement exclusives et dépendantes desquelles elle évoque la tension par l'utilisation de la métaphore du voyage.

- L'œuvre de Sasha Waltz, *Körper* (2000)<sup>61</sup>, dont le titre signifie « corps » en allemand, consiste en une performance dans laquelle treize danseuses se questionnent sur l'anatomie humaine et sur sa relation avec l'architecture : qu'est-ce que le corps ? Où est sa frontière ? Où se situe la fin du corps ? La performance étudie la façon avec laquelle le corps humain s'est construit pour ensuite effectuer une (dé)construction consciente de celui-ci. Ainsi perçu, le corps est mis en danger. Membres isolés, moitiés de corps, corps transformé, corps sans corps ou en tant que fragment d'un tout, il devient à la fois tableau, mise en scène et terrain de jeu. Il y a là quelque chose à la fois d'animal, de viscéral, de profond, mais il y a également une sublimation du corps. Les danseurs y utilisent leur peau, leur nudité, leur expressivité pour témoigner d'une histoire macabre. Ils expriment, transforment et manipulent leur propre corps dans la recherche d'une mémoire collective visuelle accessible à nouveau.

Ce qui me touche dans *Körper*, c'est la façon dont la violence y traverse le corps avec intensité ; une intensité à la fois bizarre et macabre, mais constamment accompagnée de métamorphoses personnelles. Ces dernières font surgir de vraies émotions du plus profond de notre être.

---

<sup>60</sup> «Seven Easy Pieces by Marina Abramović», [http://archive.org/details/ubu-abramovic\\_seven](http://archive.org/details/ubu-abramovic_seven).

<sup>61</sup> «Körper», <http://www.ubu.com/dance/waltz.html>.

- Dans *Poèmes phonétiques* (1916)<sup>62</sup>, Hugo Ball crée sa poésie en s’amusant à la fois avec les mots et les sonorités pour tisser un recueil écrit intégralement dans un langage inventé. Le poète nous met en présence d’une dramaturgie du son ; d’une poésie phonétique construite à partir de petits textes qui font sens uniquement par le son. Ce sont des poèmes remplis de jeux d’intensité et de sonorité. L’auteur fait confiance à l’efficacité des actions engendrées par ses poèmes ; à l’intonation des voyelles ou de la prononciation adéquate des consonnes. La sonorité des poèmes s’apparente à celle de chants liturgiques, de dialogues sacrés, de rites ancestraux... Les sons de cette poésie phonétique me font voyager dans des labyrinthes de l’esprit où je cherche mon hérité musicale. Je suis retourné dans les souvenirs de mes premiers sons et j’ai exploré une musicalité personnelle. Ball m’offre une rencontre avec la parole ancestrale, inconnue, oubliée... Il me plonge également dans un monde magique où j’associe la mémoire aux sons.
- Dans son œuvre *Foi* (2003)<sup>63</sup>, le danseur et performeur belgo-marocain Sidi Larbi Cherkaoui met en scène une dizaine de danseurs, un orchestre, plusieurs chanteurs et de nombreux musiciens. Cette œuvre est construite et mise en scène à partir de la reconnaissance de différents savoirs et pratiques. Des imaginaires et des interactions y sont tissés en présentant des images superposées qui amènent chacun des artistes à composer une partition de contrastes et de rencontres. Dans ce spectacle, c’est la force du langage corporel qui m’inspire ; surtout en ce qui a trait à la construction des images ainsi que d’une dramaturgie qui nous fait voyager de l’intime au culturel, en passant par le personnel ainsi que par le sensoriel et la métaphore.
- Le peintre paysagiste Joseph Mallord William Turner (1775-1851) est à la fois précurseur de l’impressionnisme et de la peinture abstraite. J’ai découvert ce peintre lors d’une visite à l’Art Gallery of Ontario en 2015<sup>64</sup>. Sa manière d’imprimer sa gamme de blancs et de jaunes sur ses toiles a immédiatement attiré mon attention. Certaines de celles-ci produisent des effets de distorsion et de flux. Il y effectue également de nombreux jeux de lumière et d’évanescence. Ses peintures, en particulier *Paysage dans le Val d’Aoste* (1840-1850), *Ombre et ténèbres — Le soir*

---

<sup>62</sup> «Gadji beri bimba», <http://www.ubu.com/sound/ball.html>.

<sup>63</sup> «Foi», [https://www.youtube.com/watch?v=d8W1JelXn\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=d8W1JelXn_g).

<sup>64</sup> *Painting Set Free. Art Gallery of Ontario* (Ed.). Toronto : Musée des Beaux-Arts [Catalogue d’exposition]

*du déluge* (1837-1840) et *Lumière et couleur, Le matin après le déluge, Moïse écrivant le livre de la Genèse* (1843), se sont avérées une source d'inspiration pour ma construction scénographique ainsi que dans ma façon de dessiner des éclairages.

- Peter Brook est le metteur en scène qui a créé la méthode connue sous le nom de « corde raide » (2012)<sup>65</sup>. Par le biais de celle-ci, il propose un travail sur l'imaginaire et la métaphore afin de réaliser des expérimentations théâtrales. La méthode de Brook a nourri mes intuitions et elle a confirmé mes hypothèses concernant l'utilisation de la métaphore comme moteur des interactions dans le travail scénique.
- Une autre méthode m'inspire de la même façon. Il s'agit de la méthode dite « des actions physiques » (1936) élaborée par Stanislavski, puis repensée entre autres par Meyerhold. Celle-ci consiste en un ensemble de moyens utilisés dans le but de parvenir à l'inspiration créatrice. Elle consiste à aider les comédiens à construire la vie intérieure du personnage afin de les amener à revivre cette vie comme si c'était la leur. Cette méthode jette donc un pont entre l'ordinaire et l'extraordinaire en se concentrant à la fois sur l'acteur et sur le spectateur. C'est d'ailleurs ce qui m'intéresse particulièrement de celle-ci : la possibilité d'installer une relation d'empathie entre le spectateur et l'acteur, dans laquelle le corps véhicule la communication d'une expérience concrète.
- Guillermo (Gómez-Peña, 2002) est un artiste chicano qui explore l'interculturalité à travers la performance et de nombreux médias. Son concept d'implication politique qui fonde le corps comme territoire de réinvention et de dénonciation m'interpelle particulièrement. Après une rencontre avec lui en août 2016 dans la salle du M.A.I (Montréal, arts interculturels), je peux me réclamer de cette nécessité d'une prise de position politique et la prendre en compte dans l'élaboration de mes performances.
- Créateur et dramaturge colombien, Santiago García (García, S., 2006) est le directeur de la troupe du Teatro La Candelaria. Ni plus ni moins qu'un pilier du théâtre contemporain, nous lui devons la méthode de création collective ainsi que plusieurs stratégies non académiques de recherche théâtrale. Je cherche à intégrer ces éléments à ma démarche artistique et

---

<sup>65</sup> *Sur un Fil...* [DVD]. France: Arte France / Cinemaudici.

pédagogique en les concevant comme un outil de création et de recherche. J'ai eu la chance de m'entretenir avec lui quelques fois il y a déjà un certain temps et de recevoir ses précieux conseils. Il m'a alors incité à briser les codes scéniques à partir de l'honnêteté artistique et de la cohérence entre mes capacités et mes besoins d'expression.

- Jose Alejandro (Restrepo, 2006) est un artiste visuel colombo-français ainsi qu'une figure de proue de l'art contemporain latino-américain. De son œuvre se dégage une critique des relations entre l'art, les médias, la religion, la violence ainsi que la politique, présentée dans une panoplie de formats et de dispositifs. Il crée ainsi des hybrides composés de technologies récentes et plus anciennes et il met en dialogue l'image documentaire, le bio-art, la performance et le livre d'artiste. Sa réflexion artistique critique ainsi que sa capacité de mettre en scène la réalité sociale à travers l'art en font une importante source d'inspiration pour ma démarche. Il a d'ailleurs été un guide pour moi dans mon processus de recherche de maîtrise à l'Université Nationale de la Colombie puisqu'il était l'un de mes codirecteurs.

### 3.5 Esthétique des interactions

En me rapprochant d'une forme de philosophie qui s'intéresse à la qualité des interactions entre les individus et leur environnement, je me concentre sur l'importance des aspects sensoriels, émotionnels et relationnels qui en découlent. En ce sens, je cherche à comprendre l'esthétique dans son propre contexte relationnel et cognitif. Écouter des sons, regarder des formes, voir des couleurs, goûter des saveurs, sentir des arômes, toucher des textures... ces actions qui peuvent paraître anodines nous engagent pourtant dans un processus par le biais duquel nous élaborons à la fois une compréhension et une interprétation du monde. Je définis cette implication de notre part comme « une pratique subjective qui peut procurer une satisfaction esthétique (ou non) » (Schaeffer, 2000, p. 29). C'est ainsi que le contexte relationnel révèle la signification des signes utilisés. En effet, « [c]'est précisément parce que nous sommes désormais au cœur d'une esthétique des interactions (et non dans la perspective d'une "totalité" composée de codes hiérarchisés) qu'une collaboration s'impose désormais comme une nécessité, dès le départ » (Scarpetta, 2004, p. 18). Il est important de rappeler ici que, dans la présente recherche-crédation, le terme « esthétique » désigne autre chose que des référents utilisés dans la description de l'aspect extérieur des choses ou des corps. Il renvoie plutôt à la relation de l'objet/corps qui se configure en face de la personne qui entreprendra cet échange.

Cerner l'espace relationnel m'a permis d'approfondir ce projet en adaptant l'évènement artistique et en élargissant sa portée. C'est dans cette optique que j'ai accordé de l'importance à la création de nouveaux partenariats et collaborations. Pour cette raison, le caractère à la fois élastique et perméable propice à l'émergence de découvertes susceptibles de résulter de certains échanges était important. Il est nécessaire de préciser, cependant, que cet énoncé se fonde sur la volonté d'ajouter une voix autoréflexive qui me permet de décrire les dynamiques de ce que je dénomme « esthétique des interactions ».

J'envisage cette dernière comme un espace d'échanges sensoriel propice à la création et à la valorisation de connaissances et de savoir-faire à la fois autres et divergents, où se rencontrent des techniques à la fois empiriques et variées. En soi, il s'agit d'une composante inhérente à la dynamique de la performance sans laquelle un objet, artistique ou non, serait difficile à construire. Dans le cas qui nous concerne, cet objet correspond à l'expérience d'*El Silencio* et à Tissus Sensibles. Dans cette optique, l'analyse est axée sur le processus relationnel, prolongeant ainsi l'expérience de l'acte performatif à la sphère sociale dont les interactions constituent le noyau. Des intérêts authentiques motivent les relations/interactions des corps humains et il est important de ressentir de quelle façon ces derniers entreprennent leurs échanges et comment ceux-ci fonctionnent.

L'expression verbale ainsi que la manière de toucher expriment le commencement d'une esthétique des interactions. Il est possible que celle-ci se développe de manière profonde. Elle peut aussi échouer tout simplement. Une écoute attentive engendre chez l'autre un sentiment de sécurité. À cette fin, des compliments ou des mots rassurants s'avèrent essentiels. En effet, dans une telle situation, les risques engendrés par l'interaction sont perçus comme étant mineurs. Ils relèvent moins de l'ordre de la réalité objective que d'une sensation subjective de regret. Par conséquent, à mon sens, la reconnaissance d'autrui et la capacité de comprendre son langage corporel et sensoriel constituent des éléments primordiaux au moment de développer une véritable interaction. L'application de cette considération à l'intérieur de mes expériences artistiques et scientifiques a fait évoluer ma pratique. C'est pour cette raison qu'il est à mon sens pertinent d'en faire le point de départ de l'analyse du mécanisme créatif et relationnel que je cherche à comprendre.

J'étais donc intéressé à prolonger la portée de ma recherche à l'interaction et même d'envisager cette dernière en tant que possible outil méthodologique dont la dynamique créative est susceptible de déplacer le regard à la fois vers le monde du sensible et celui de la perception. En effet, il était devenu

clair que les enjeux de ma recherche se mobilisaient à partir d'expériences vécues, et que cette voie permettait de générer des relations parfois inattendues et difficiles à définir. En plus de mettre des mots sur ces relations, j'ai eu à identifier les éléments qui les composaient, ce qui m'a permis de renouveler mon regard sur ma propre pratique artistique.

En somme, l'analyse d'une approche à la fois théorique et pratique, ancrée dans le vécu en tant que méthodologie de travail créatif et critique met à son tour en lumière l'expérience corporelle et sensible que je souhaite décrire. Le corps, envisagé comme une matière aussi bien sensible et immédiate que mobile et présente, provoque lui-même des réactions et des interrelations avec ses propres mémoires (corporelle, émotive, sonore, visuelle), ses multiples intelligences (spatiale, logicomathématique, kinesthésique, musicale, linguistique, personnelles) (Gardner, 1983/2010; Toulouse, 2006), les contextes et autrui.

La *prosaica* telle que redéfinie par Katya Mandoki dans son ouvrage en espagnol *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2006) peut me servir de clé pour m'introduire dans le labyrinthe conceptuel de la dimension esthétique. En effet, dans son ouvrage, l'autrice propose l'esthétique comme la science de la connaissance sensible. Elle y affirme que réduire l'esthétique au beau et à l'art équivaut à figer ce concept et à limiter celui-ci à un seul des nombreux aspects qui le composent. Ses propos enrichissent ma compréhension de la notion d'esthétique. En effet, de mon côté, je conçois cette dernière comme un mode particulier d'appropriation de la réalité. En accord avec Barbara Formis, je considère que cette appropriation s'effectue en reliant la connaissance sensorielle et la condition de porosité et de perméabilité comparativement à d'autres modes d'appropriation humaine du monde, de l'attention et de l'ordinaire (Formis, 2010).

Dès lors, la place du sensible et, par conséquent, du corps compris ici comme un carrefour d'influences et de relations, s'avère capitale pour mieux comprendre les interactions susceptibles d'émerger à l'intérieur du territoire artistique, où il devient d'une certaine façon nécessaire pour la production de sens. Étant donné l'intérêt d'inscrire ma démarche dans une esthétique des interactions, je considère ces notions à partir des échanges sensibles qui se forment dans les *artes vivas*<sup>66</sup>, dans l'action organique.

---

<sup>66</sup> El concepto original de las Artes Vivas fue propuesto por Rolf Abderhalden, director de la Maestría interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, UNAL. « Al incluir el fenómeno de las Artes Vivas a esta Maestría, estamos adicionando a la noción tradicional de teatro un conjunto de pensamientos y de prácticas artísticas que han sido fruto de las múltiples hibridaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las

C'est en effet par rapport à la logique des relations et à l'immédiateté des actions corporelles que les pratiques relationnelles se construisent et se développent. Par conséquent, l'aspect substantiel de la relation est déterminé par l'interprétation des signifiés, mais surtout par l'influence réciproque (interaction) entre les personnes impliquées. C'est alors l'ensemble des gestes, des paroles, des histoires et des préjugés qui conditionne la rencontre avec autrui.

---

artes plásticas y visuales, la música, las danzas, el cine, la arquitectura y el diseño, así como la literatura, la filosofía y la antropología, entre otras » Rolf Abdelhalden. <http://artes.bogota.unal.edu.co/programas-academicos/posgrado/maestria/teatro-artes-vivas>

Las Artes vivas es un concepto que se usa para nombrar la creación híbrida y en cierta medida el Arte Performativo. Investiga a partir del cuerpo los cruces disciplinares dando nacimiento a verdades actuales, subjetivas y reales, que permiten el desarrollo en la composición y creación de las artes escénicas. Eduardo Ruiz Vergara. Notas y reflexiones personales (2007-2009).

[...] categoría que se deriva de múltiples combinaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, el cine, la arquitectura, el diseño, la antropología, la literatura y la filosofía, entre otras, y a aquellas que tienen como elemento primordial el 'cuerpo social' que producen actos vivos, poniendo de manifiesto el gesto, la escritura, las performances, las teatralidades, formaciones de arte, u otras expresiones que generalmente dibujan y desdibujan, dicen y contradicen, afirman e interrogan los paradigmas y diferencias tradicionales, que transmiten, reciclan, problematizan, traducen información en experiencias poéticas y acontecimientos estéticos y que re-inventan y re-definen permanentemente el campo de las artes vivas; en este campo, la producción de objetos son de tipo tácticos, táctiles, testimoniales, conductores de afectos y traductores de experiencia. Inma Garin Martínez, «Artes Vivas : definición, polémicas y ejemplos», dans *Estudis Escènics* (Madrid 2018), 4-5.

[Notre traduction / original en espagnol] Le concept original des Arts vivants a été proposé par Rolf Abderhalden, directeur du Master interdisciplinaire en Théâtre et Arts vivants à l'Université nationale de Colombie, UNAL. « En intégrant le phénomène des Arts Vivants à ce Master, nous ajoutons à la notion traditionnelle de théâtre un ensemble de réflexions et de pratiques artistiques qui sont le fruit de multiples hybridations entre les arts de la scène et d'autres disciplines comme, entre autres, les arts plastiques et visuels, la musique, la danse, le cinéma, l'architecture et le design, de même que la littérature, la philosophie et l'anthropologie ».

Les arts vivants, concept utilisé pour nommer la création hybride et, dans une certaine mesure, l'art performatif. Ils étudient à partir du corps les croisements disciplinaires donnant naissance à des vérités actuelles, subjectives et réelles, qui permettent le développement de la composition et de la création des arts de la scène.

[...] catégorie qui découle de multiples combinaisons des arts du spectacle avec d'autres disciplines comme, entre autres, les arts plastiques et visuels, la musique, le cinéma, l'architecture, le design, l'anthropologie, la littérature et la philosophie et celles qui ont comme élément primordial le « corps social » qui produisent des actes vivants, révélant le geste, l'écriture, les performances, les théatralités, les formations artistiques ou d'autres expressions qui généralement dessinent et embrouillent, disent et contredisent, affirment et interrogent les paradigmes et les différences traditionnelles, qui transmettent, recyclent, problématisent, traduisent l'information en expériences poétique et en événements esthétiques et qui réinventent et redéfinissent en permanence le champ des arts vivants ; dans ce domaine, les productions d'objets sont de type tactique, tactile, testimonial, conductrices d'affections et traductrices d'expérience.

L'esthétique des interactions affirme sa présence dans une dimension organique qui s'organise dans une dynamique d'échange et d'expérience. Cela s'explique par le fait qu'elle se transforme et se modifie en relation à l'autre et, parfois, en produisant une distanciation ou encore le détachement de toute préconception.

Quoi qu'il en soit, lorsque je parle de l'esthétique des interactions, je parle aussi de déplacement, de transfert, de communication. Je le fais en principe en évoquant deux notions actives : le mouvement et le changement. Dans l'évolution de ma recherche, j'ai remarqué que la disposition à l'égard de ces notions, tant pratique que théorique, m'offre des possibilités de créer des connaissances et de m'engager dans une transformation profonde. Cette dernière implique l'apparition d'un éventail d'informations me permettant d'établir les connexions manquantes, ce qui me permet de réaffirmer ma certitude à l'égard de la pertinence du sujet que j'ai choisi pour ma recherche-crédation.

L'interaction devient alors le point central de la danse performative, la méthodologie, que je propose. Cela se produit lorsque le mode particulier d'élaboration de l'action est construit de manière à provoquer une tension particulière entre la réalité et la gamme de possibilités d'expression corporelle issue d'une volonté de faire converger des techniques variées et les modes d'expression. Il s'agit en somme des fondements élémentaires de l'art vivant, qui m'interpellent déjà depuis longtemps.

La substance de ma recherche-crédation réside dans l'expérience, la construction d'une pensée créative à partir des corps ainsi qu'avec les corps en tant que matière indissoluble. Par conséquent, une politique du désir, à laquelle j'adhère, consiste à se rendre vulnérable à la fois à d'autres imaginaires, d'autres poétiques ainsi qu'à d'autres manières de faire, tout en assumant toute leur hétérogénéité et leur étrangeté. Je regarde d'abord cette forme qui est semblable à moi et l'interaction provoque une friction aussi bien dans mon corps que dans ma subjectivité. C'est ce contact qui favorise l'évolution de ma manière de concevoir ma pratique artistique et de la mettre en application.

Dans ses fondements, l'art vivant cherche à unir la réalité du vécu personnel à celle de la forme qui se présente pour mettre en évidence les confusions et les confrontations qui surgissent du contact avec des expériences esthétiques tantôt nouvelles, tantôt recyclées. À mon sens, l'art vivant en tant que performance doit être entendu davantage comme un champ de recherche que comme une discipline en soi. En effet, la production de formes esthétiques fait appel au déplacement et à la délocalisation du sens. C'est en suivant cette logique que je me situe sur cet espace, à la fois frontalier et relationnel, qui, tout

au long de mon travail, n'a fait que renforcer la pertinence de l'interdisciplinarité. En effet, de ce point de vue, il m'a été donné de constater la façon dont les corps (au pluriel) s'intègrent et s'entremêlent, de même que les sens et les idées, afin de construire des formes et des « [...] objetos [...] conductores de afectos y traductores de experiencia ». <sup>67</sup> (Martinez, 2018, p. 5). L'expérience performative s'est ainsi une fois de plus montrée dans toute sa grandeur et elle a orienté ma manière de procéder.

En plus d'abonder en influences et en relations, les corps et leur présence constituent l'axe des arts vivants. En effet, ceux-ci actualisent constamment les forces qui agitent et redessinent leur propre contexte. Les arts vivants et, pour les fins de cette recherche, la danse performative en particulier se présentent de leur côté comme une sorte de laboratoire où s'intègrent et se corégulent des corps, du sens, des textes et des textures, des sons, des images, des relations, des idées... Dans cette relation esthétique, j'aspire à privilégier l'expérience de l'évènement, et donc, de l'acte créatif. La performance s'y insèrerait ici plutôt en tant que praxis, nourrissant les actions et les réflexions qui sont elles-mêmes le produit de ces échanges.

Les frontières de la forme perdent leur catégorie dominante, en permettant l'apparition du monde perceptible/sensible, une espèce d'unité symbolique qui rend possible la manifestation de sens et dans laquelle se réalise un transfert constant entre l'idée et la matière. Fruit de cette expérience, nos actions suivent un cours et acquièrent un sens. (Tellier, 2003, p. 44)

Les éléments propres à la création artistique se présentent comme une théâtralité des interactions qui renforcent l'élaboration des évènements vivants. Ainsi, les outils créatifs, ce qui comprend l'ensemble des modalités perceptives que sont les dimensions somatiques, physiques, cognitives, émotionnelles et spirituelles, ouvrent une voie de résonance qui touche à la fois la mémoire et l'imaginaire. Ces éléments sont mobiles, ils sont traducteurs, ils sont transmetteurs, ils sont enrichis grâce aux ressources qui proviennent d'autres disciplines, et la théâtralité des interactions devient alors le point de rencontre entre l'évènement (ou une expérience esthétique) et nos invités actifs. Cette relation provoque des présences qui deviennent l'incarnation des formes rhétoriques à travers lesquelles s'exprime l'imaginaire artistique.

L'évènement *El Silencio de las Cosas Presentes* s'installe et se constitue comme l'espace dans lequel s'activent les échanges sensibles, entendus ici, comme une sorte de communication entre le savoir

---

<sup>67</sup> [Notre traduction / original en espagnol] « des objets conducteurs d'affects et traducteurs d'expériences »

symbolique non technifié (la pensée magique) et un savoir symbolique non instrumentalisé (la pensée scientifique). Ces derniers permettent l'organisation du principe de continuité, d'une liaison où chaque participant fait naître un sens et crée un monde. Tout ce qui est fusion avec l'évènement exige une implication du corps, une intelligence, une sagesse. Cette fusion qui serait celle de l'unité, n'est pas une représentation, mais plutôt celle de l'acte d'être en présence, de se présenter, d'y être en soit avec autrui.

L'esthétique des interactions est aussi *l'a priori* d'une image complète dans laquelle ses éléments se situent les uns par rapport aux autres, « selon la finalité que la forme fait exister » (Tellier, 2003, p. 34). Celle-ci se présente au moment où s'installe l'espace d'écoute et de partage d'expériences, de sensations, d'idées. Elle devient présente quand la pensée se déploie à propos du sensible, où le sensible a du sens pour chacun de nous, puisqu'il provient d'une succession d'équivalences que l'œil de l'observateur est seul à détecter et « qui nous gardent de l'atomisme du détail » (Tellier, 2003, p. 56). L'esthétique des interactions devient présente quand les mots, les gestes et les sens se fondent dans la rencontre, dans la dimension organique. C'est le support de l'interactivité sociale, aussi le support des modalités de la confrontation et de l'interaction entre les arts.

Afin d'installer cette dialectique et mieux cerner son caractère structurant, je comprends qu'une telle interactivité pointe vers deux directions : d'une part, l'expression à travers des moyens sensoriels qui permet développer un processus de perception et d'identification ; et d'autre part, l'élaboration d'une représentation matérielle d'une telle idée. L'interaction entraîne une dynamique de l'expérience, car chacun des deux pôles se transforme et modifie sa relation à l'autre. Cette expérience d'un mouvement constant d'aller-retour et de reconnaissance de la présence d'autrui suscite un déplacement du langage corporel. De plus, il exige généralement un nouveau positionnement par rapport aux techniques, aux matériaux et aux outils mobilisés. En obligeant à trouver des réponses possibles, à modifier les paradigmes créatifs et les formes d'élaboration et d'interaction, l'étincelle de l'émotion se révèle et l'univers de la complexité personnel s'ouvre à la rencontre du savoir-faire. Face à face et pour des raisons qui leur sont communes, cet espace, où des vérités corporelles se rencontrent et se font écho, se révèle comme l'univers des possibles, en noir et blanc, de manière à la fois directe et concrète.

Le mécanisme de résonance dépend de la capacité de chacun à s'identifier à l'autre ainsi qu'à ses gestes et de les envisager comme si chacun les exécutait lui-même, pour lui-même. Ce mode d'interaction, d'empathie, partiellement circonscrit à un état mental, constitue une forme de communication

privilégée de l'art corporel. Des espaces frontaliers émergent comme les possibilités de poétisation, dans les interactions et dans les processus d'hybridation.

L'expérience qui est transférée, qui voyage, participe d'une déconstruction spontanée et bénéficie de l'acte créatif. Des interactions s'établissent sans cesse, et elles s'enrichissent de tous les types d'échanges parce que l'expérience esthétique est à la fois personnelle et interindividuelle. Quoi qu'il en soit, l'esthétique des interactions génère des changements et des résultats mobilisateurs. Elle crée des métaphores qui deviennent le territoire de l'expression poétique du monde.

## ***La Experiencia***

## PARTIE 2 : EL SILENCIO Y LA LECTURA DEL CHOCOLATE

### PROCESSUS DE CRÉATION EN MODE PRÉSENTATION

Le langage du corps remet sans arrêt en question les structures et les systèmes de présence qui me constituent. Je me regarde moi-même pour reconnaître cette physicalité qui me confère l'existence. Je me ressens moi-même pour activer cette physicalité qui me met en relation. Ma peau, ma chair, composante et limite relationnelle, traduit ce qui se passe en moi-même pour reconnaître l'émotion de mon existence.

Expérience scénique, à la croisée de concepts scientifiques et relationnels, où la performance, la danse, les lumières et la musique expérimentale redéfinissent l'état de présence en sortant du cadre habituel des arts scéniques et en bousculant les attentes, *El Silencio de las Cosas Presentes* est une construction en devenir qui invite à plonger dans le monde sensible et à lui faire une place.

Elle est sujette aux transformations constantes et exceptionnelles où l'exploration des frontières physiques et émotives du corps s'articule dans un chant polyphonique puisqu'elle implique les éléments et les personnes composant l'expérience ainsi que l'environnement et la présence des invités.

Durant cette expérience, il y a une déconstruction de l'expérimentation physique en suivant la trame dramaturgique dessinée au long du parcours par moi-même. Durant toute la performance, les sens et l'empathie kinesthésique des invités sont activés par les actions des performeurs qui explorent la ligne fine entre le risque, le danger et la douleur.

L'expérience scénique est composée de onze chapitres d'une durée qui varie entre dix et trente minutes. Ces derniers se succèdent en dessinant les tableaux vivants d'un rêve éveillé. J'ai choisi d'utiliser le concept de chapitre parce que la structure de cette expérience scénique correspond à celle d'un livre : prologue, chapitres, épilogue... Chaque chapitre répond ainsi à un besoin créatif différent. L'expérience scénique peut s'organiser de multiples manières sans que la structure générale soit délibérément fermée ou fixe. Il est également possible d'y intégrer le jeu de hasard afin de recréer l'expérience dans un ordre

complètement différent. Cependant, pour la prestation publique réalisée en janvier 2019, l'ordre était choisi et il répondait à la logique dramaturgique que je préconisais à l'époque. Les liens et les interstices élaborés ont alors pourvu le discours créatif d'une continuité. Chacun des chapitres développés lors de l'expérience scénique d'*El Silencio de Cosas Presentes* est en soi une œuvre autonome. C'est pour cette raison qu'ils ont tous un titre et des éléments qui les distinguent.

À des fins de clarté, je mentionnerais que, dans le document de la thèse ainsi que pour la description objective du processus, je remplace le mot « chapitre », qui désigne les sections qui composent l'expérience d'*El Silencio de las Cosas Presentes*, par « pièce ». Cela évite la confusion susceptible de se produire en utilisant ce mot à la fois pour désigner ces dernières et celles de la thèse. Par ailleurs, lorsque je renvoie à *El Silencio de las Cosas Presentes* en tant qu'« œuvre », entendue comme un objet esthétique résultant du processus de recherche-crédation, il m'arrive d'employer les expressions « expérience scénique », « expérience performative », « événement », « performance » ou « proposition scénique » ou d'utiliser simplement le mot *expérience*. Par conséquent, le mot « œuvre » désigne les autres objets esthétiques qui ont à la fois agrémenté, nourri et inspiré cette recherche-crédation.

Cette structure fragmentaire permet aux interprètes, Sophie Levasseur, Marie Mougeolle et moi-même, de soutenir la longue durée des propositions et d'exercer leur libre arbitre tout en épousant le fil dramaturgique de l'expérience. Les pièces mettent en exergue la capacité haptique des performeurs, qui se laissent influencer par ce qui se passe — dans leur relation, dans leur corps et dans l'espace — pour écrire la danse de façon spontanée, au sein d'une structure suffisamment définie et rigoureuse pour permettre à leur recherche de s'approfondir. Il en est de même pour les musiciens, Nathan Giroux et Gabriel Vignola, qui réagissent en direct à l'évolution de la performance dans un dialogue qui respecte constamment la partition, dans toute sa flexibilité. La création sonore travaille sur des émergences d'univers différents, de l'opéra au tango, à des sons urbains, traditionnels ou issus de la nature, pour faire résonner l'imaginaire de chacun, dans une sorte de kaléidoscope sonore. La création d'éclairages repose sur Lee Anholt qui, à partir de ma conception initiale de l'univers de l'expérience, joue parfois sur l'éblouissement du spectateur ou, au contraire, sur la capacité de celui-ci d'adapter son regard à l'obscurité, le conduisant ainsi au seuil d'un état de sommeil.

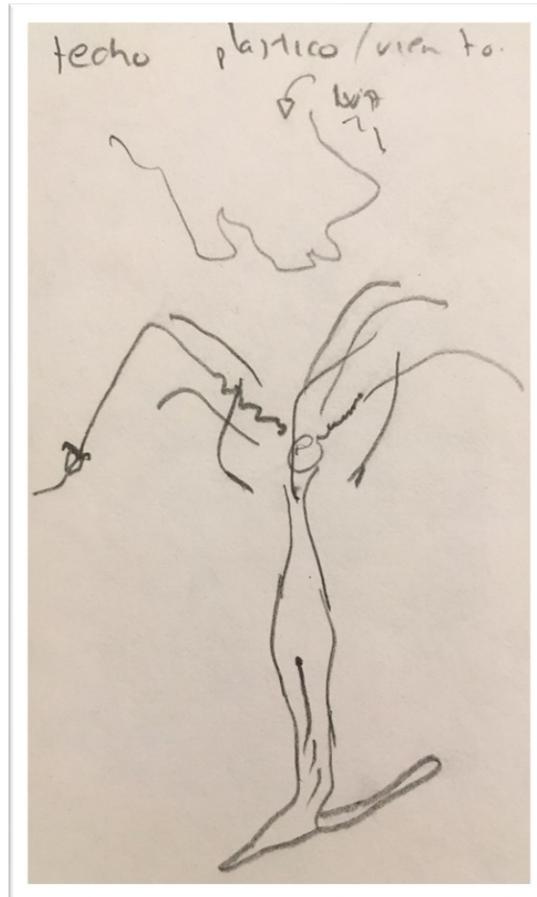
De manière générale, la conception de l'expérience d'*El Silencio de las Cosas Presentes* relève de ma responsabilité et c'est moi qui en ai eu l'inspiration. Ma participation a donc impliqué que j'y investisse

une part considérable de mon temps, de mes ressources et de mes énergies. J'ai également travaillé à la préparation de ce projet, en effectuant de la recherche et en prenant des décisions importantes. J'étais également responsable de la direction et de la conception visuelle. J'en ai tracé les lignes directrices afin que chacun des éléments contribue convenablement à la composition de cette expérience. Parmi ceux-ci, mentionnons les suivants : la lumière, le son, les costumes, la mise en scène, la structure dramatique, les actions, le rythme, le temps... J'assume ma responsabilité en tant que chef d'orchestre et je reconnais également la contribution de chacun des collaborateurs. En effet, sans leur sagesse, leur aide et leur engagement, il aurait été impossible de terminer cet ambitieux projet, de le mettre en scène et, surtout, de le jouer.

## CHAPITRE 4

### DE MAIN EN MAIN

Figure 4.1 Conception initiale du *Cabello*.  
Eduardo Ruiz Vergara. Crayon sur papier. 2016



Depuis quelque temps, je me suis intéressé à chercher un point de connexion entre la science moderne et les arts vivants. Cet intérêt m'a conduit à explorer la complémentarité entre la main et le cerveau. Afin de mieux comprendre ce lien fondamental, il était nécessaire d'étudier l'impact des données sensorielles sur mon travail créatif et réflexif, de même que la façon dont ils sont perçus ou reçus, générant ainsi des actions ou des réactions corporelles aussi bien dans le travail artistique qu'au quotidien. Le travail effectué en studio avec mes collaborateurs dans le but d'élargir mes connaissances sur les questions liées aux tactilités, leurs enjeux et leur rapport au développement corporel m'a permis d'explorer certains principes et approches pertinents.

Être conscient que « [l]e tissu conjonctif correspond à l'une des quatre grandes classes de tissus [; qu'il] maintient la forme du corps et des organes, et apporte une certaine cohésion, ainsi qu'un soutien structurel, aux tissus et organes » (Stecco, 2020, p. 1), c'est mettre en évidence l'importance du fascia pour l'ensemble du mouvement corporel. Sachant cela, j'ai intégré plusieurs exercices à ma pratique artistique et pédagogique dans lesquels je m'attarde au degré d'intensité du toucher actif afin de savoir laquelle est adéquate pour que ce dernier contribue à favoriser l'inspiration, le développement créatif ou l'enseignement des exercices. En ce qui concerne l'expérience scénique, le reflet de ce travail est visible, par exemple, dans la création de la pièce Anamorphose (voir 5.5) (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 53:30 à 71:30). En effet, le mouvement y émerge directement du toucher actif et de la mobilité de la peau. Les performeuses s'étirent et se mobilisent ; elles se pincent et elles s'enroulent ; elles se palpent et elles auscultent leur propre peau ou celle d'une autre. La nudité et la proximité des corps, de même que la qualité du toucher provoquent une impression d'intimité.

En dansant entre les mains, en glissant et avec les effleurements, la peau s'égaré et leurs silhouettes évoquent des images oniriques qui rappellent des séductions dans la pénombre que j'avais imaginées. L'atmosphère détendue et le jeu d'ombres transforment le regard des invités. Il y a donc d'autres éléments que la peau qui sont sollicités ici. Il s'agit en effet d'un travail en profondeur dans lequel la souplesse du fascia influence le trajet des mouvements du corps en entier.

En l'intégrant à ma proposition scénique, la pensée scientifique a enrichi le mouvement dans l'articulation de son discours sur le vécu, son interprétation et son intention. Même s'il est moins spectaculaire, le mouvement se formule ainsi comme une réponse à la fois réelle, consciente, sincère et intime. En intégrant le fascia et la théorie polyvagale à ma démarche, je cherche à « rendre le système nerveux autonome résilient, car les interactions sociales ne sont pas un état immuable et on ne peut empêcher personne de côtoyer la menace ou le danger » (Rosenberg, 2017/2021, p. 33). Cela m'a permis de clarifier l'approche que je préconise.

L'*ici* et le *maintenant*, l'expérience du moment présent (sens, affects, émotions, sensations), se présentent ainsi comme une clé pour déchiffrer la façon dont la conscience de soi se met en marche afin d'engendrer, ou non, une action quelconque ainsi qu'une intention physique ou psychique en particulier. La réaction qui en découle nous donne des indices sur la santé du système nerveux et des connexions établies. Par exemple, la plupart d'entre nous sentent une réaction-impulsion inconsciente similaire face à un geste aussi simple que se donner la main. Cette action est susceptible d'être riche en information.

D'ailleurs, la poignée de main constitue le premier et parfois le seul contact physique possible lors des premiers moments d'une rencontre. Il s'agit d'une action lourde de sens, qui révèle l'importance particulière d'un contact initial. Un prémouvement est amorcé par une impulsion de l'épaule, permettant le déploiement des muscles et des articulations du bras pour se rendre jusqu'au bout des doigts pour arrêter abruptement à une distance précise du corps de l'autre. Puis, en repliant le coude, le rapprochement entre les deux personnes s'effectue instantanément.

La distance de la rencontre est calculée grâce à la perception de l'espace, la proprioception, ainsi qu'à une activité déclenchée au niveau du système nerveux, qui fournit des informations plus précises. La force imprimée au geste de donner la main, sa durée, son caractère et son degré de fermeté démontrent l'intention (activité mentale), le plaisir (activité émotionnelle), le bienfait ou l'inconfort expérimenté à ce moment spécifique. La poignée de main comporte un éventail considérable de possibilités et, selon le ressenti personnel de chacun, la réaction qui en découle produit des significations assez perceptibles. Ainsi, ce simple geste peut s'avérer amical, ferme, faible, doux et agréable, agressif, froid, glacé, charmant, cinglant et injurieux.

Le manque de force dans une poignée de main dénote un manque d'intérêt, un inconfort, du ressentiment, de l'indifférence, un malaise ou encore de l'apathie. Le refus de serrer une main tendue est l'injure la plus cinglante ; la gravité de ce geste se rapproche de celle du crachat au visage. Une poignée de main avec une force exagérée provoque de l'inconfort en transmettant une volonté de domination, de se montrer supérieur et de blesser. Une main faible et moite peut refléter de la nervosité. La fermeté de la main est un synonyme d'égalité, d'authenticité, d'ouverture à l'échange. Elle démontre du respect, de l'entraide, de la confiance en soi. La poignée de main peut concrétiser, sceller ou rompre un pacte. Elle peut consolider une relation ; renforcer une idée ou en démontrer l'acceptation ; transmettre des félicitations ou des remerciements ; exprimer des vœux ou souhaiter bonne chance ; accepter de relever un défi ou évaluer le niveau d'anxiété ou de sincérité. Tendre la main, c'est tout un acte d'humanité. La serrer ou la refuser, c'est un choix ; une décision qui revient à chacun en fonction de l'état dans lequel on se trouve dans l'*ici* et le *maintenant*. C'est celui-ci qui déterminera l'intention et la force appliquées à cette action.

Dans la réalisation de gestes et de mouvements, le système nerveux participe de manière importante à la régulation du corps et à la compression de l'information transmise au cerveau. Dans cette recherche en particulier, en activant directement les terminaisons nerveuses localisées partout sur la peau et à

l'intérieur de celle-ci, une série d'actions, de manipulations physiques, vagues et de mouvement, s'est développée. Ce qui m'intéresse avant tout, c'est comprendre la façon avec laquelle le système nerveux traite l'information qu'il reçoit dans les couches de la peau, l'épiderme et le derme, pour ensuite la traduire en créant un imaginaire personnel qui nourrit l'expression et le langage corporel — dans un sens élargi. Car c'est ce processus qui donne lieu à l'émergence de la conscience de posséder un corps. L'intégration des manipulations vagues, de la connaissance de la façon dont l'information est perçue et reçue par le corps, de même que leur traduction scénique m'aide à concrétiser mes intérêts artistiques. Voilà pourquoi je me suis engagé dans la réalisation d'un projet dans lequel la présence et l'*être présent* se situent au cœur du travail créatif et performatif.

De mon point de vue, le mode présentation constitue sans aucun doute le pivot central qui soutient le parcours artistique et académique que je construis.

Dans le cas particulier d'*El Silencio de las Cosas Presentes*, c'est le mode présentation qui a nourri le vécu expérientiel auquel cette performance a donné lieu. C'est également celui-ci qui lui a conféré autant son intensité scénique que sa signature corporelle. Alors, comment un tel processus s'est-il développé ?

#### 4.1 Mode présentation

Le plaisir de chacun, ressenti avec une intense émotion intérieure  
vient du succès de la présentation de soi  
(Agier, 2004, p. 159)

Au sens large et dans une acception très répandue, le mot « représentation » renvoie simplement à une représentation théâtrale. Il est également utilisé pour nommer l'opération par laquelle nous donnons forme à la réalité. La représentation correspond aussi à un choix, une décision. Je choisis ce que je veux faire de la réalité et alors, j'en construis une qui m'est propre. Je confère ensuite à cette réalité la capacité de me représenter. Dans une optique plus théâtrale, ou mieux, scénique, le rôle de la représentation consiste à créer un univers de fiction, en établissant un mécanisme relationnel entre le réel et le fictif. Par conséquent, la représentation est une action sujette à la mimesis ou à l'imitation d'une autre action.

Représenter la métamorphose, l'action d'être possédé ou d'être une apparition, c'est faire appel au pouvoir de la mimesis, c'est l'apparence du réel. En sens, la représentation dépend directement de la

façon dont elle est construite ainsi que de la manière dont elle est utilisée. Il s'agit d'un processus d'abstraction du contexte et de l'utilité.

Comme je l'ai expliqué dans les pages précédentes, l'objectif d'*El Silencio de las Cosas Presentes* est autre que celui de représenter quoi que ce soit. Certes, cette expérience du moment constitue une « représentation » au sens large, en tant qu'action scénique. Il est toutefois plus juste de la concevoir comme une présence créée et vécue de l'intérieur. En effet, elle est créée dans le but d'être partagée ; d'être expérimentée en temps réel avec un auditoire composé d'invités réceptifs aux actions réalisées.

*El Silencio de las Cosas Presentes* constitue l'affirmation d'une matérialité, celle de la présence physique et réelle, notamment des techniciens, des matériaux et des supports utilisés. Le sens de cette expérience est ouvert à de multiples interprétations et il est changeant. Elle propose en effet des actions, des objets et des moments signifiants. Elle oscille entre le quotidien et le domaine des arts vivants sans les représenter. En intégrant le réel et la dimension émotionnelle, *El Silencio de las Cosas Presentes* s'inscrit directement dans le mode présentation. Il s'agit d'un évènement conçu pour réaliser des expériences sensorielles, les multiplier en les faisant vivre au public. Elle cherche également à réveiller celui-ci, à perturber et bouleverser ses repères au même titre que ceux des performeurs. En somme, elle se veut une expérience temporelle, sonore et visuelle à la fois participative et active.

À ce sujet, mentionnons l'intégration de l'odeur et du goût par l'utilisation du chocolat chaud épicé, cuisiné sur scène pour être ensuite servi au public, de l'emploi de la lenteur dans les mouvements corporels ainsi que de la variation du temps réel dans quelques passages de l'expérience. Qu'en est-il de cette vibration constante à bas décibels, presque imperceptible, présente tout au long de l'expérience ? Ou encore de l'activation du sens haptique durant toute la durée de la performance à partir de textures matérielles (tapis, éléments scénographiques, objets), visuelles (lumières et ombres), sonores et thermiques expérimentées par la peau, le toucher et le contact ?

Par ailleurs, étant donné que *El silencio* s'intéresse particulièrement au sens du toucher, on doit s'attendre à ce qu'une certaine déstabilisation du sentiment de sécurité s'y produise. Pour cette raison, cette expérience scénique s'élabore de manière à la fois constante et collective ; elle aspire à autre chose que produire une image réductrice et concentrée de la réalité. De nouveau, elle est une poétique de *l'ici* et du *maintenant*.

C'est également une étude approfondie de sujets aussi complexes que la conscience du corps, l'émergence de l'immédiat, le ressenti corporel du moment présent et la capacité de réaction lucide et intelligente. Elle produit un savoir par le biais d'un travail scénique réel effectué sur le territoire de la performance et qui engage directement les êtres humains. Les effets de ces expériences sont donc ressentis sans altération, sans passer par le filtre d'une médiation quelconque.

Ici, l'autre trouve le sens en fonction de son propre vécu, de son histoire, de ses expériences de vie, de ses questions, de ses imaginaires... C'est grâce à la structure dramaturgique du rêve que cette expérience performative se présente comme une rencontre avec notre humanité qui donne naissance à un processus empathique.

Je reconnais la vulnérabilité de mon humanité en donnant vie, en face de vous, à chacune des actions réalisées. Pour vos yeux, pour votre esprit, pour votre cœur qui palpite avec le mien dans le partage sensoriel de ce moment présent, moment que nous sommes tous en train de vivre, de ressentir. Par l'entremise de mon corps, de mes gestes, je suis à vous, nu et entier. Je vous donne, dans la fragilité de mon cœur, dans la froideur de mes mains, dans la chair de poule et dans la sueur glissant sur mon dos, ce que je suis maintenant. Je me prosterne devant vous et je vous tends mes mains et je vous entends et je vous écoute et je me donne. Je vous habite dans *El Silencio de las Cosas Presentes* (Journal de bord, Eduardo Ruiz Vergara).

Les connexions neurosensorielles générées tout au long du processus de recherche ainsi que dans la présentation publique enrichissent la prise de conscience de notre expérience scénique. Cette dernière se révèle un présent impossible à reproduire en soi-même. Toutefois, l'effet de la (re)présentation théâtrale, lui, peut le reproduire à plusieurs reprises.

C'est justement cette reproductibilité qui nous permet de générer des observations et des commentaires précis durant l'expérience — en salle de répétition ou au théâtre. C'est également elle qui assurément déclenche la prise de conscience constante de l'état de présence. À titre d'exemple, il y a une pièce de l'expérience scénique dans laquelle Marie parcourt l'espace scénique en diagonale. Durant son long trajet, elle nourrit sa présence scénique d'un ressenti réel. Il est arrivé lors d'une prestation que celle-ci corresponde à une incapacité à partager avec ses amis proches la douleur d'un accident tragique dont elle avait appris la nouvelle quelques heures avant le début de la présentation. La nouvelle de ce décès a changé à la fois sa corporéité, sa présence, l'allure de son déplacement, de même que son intention, de telle manière qu'il fut impossible de reproduire cet effet lors des répétitions subséquentes ou durant la recherche en salle de répétition, et ce, même durant les jours qui ont suivi cette prestation. Cet

évènement l'avait touchée au plus profond d'elle-même, activant ainsi son système nerveux à un point tel qu'il s'est converti en un moyen par lequel son expression corporelle transcendait son désir d'agir. Un cri profond et assourdissant est sorti. Ce fut inévitable : cette charge a transformé son mouvement.

Cette expérience en temps réel ressemble à ce que j'ai vécu alors que je travaillais avec les danses sacrées et la Danse des 5 Rythmes (Mahrer *et al.*, 2003) ; (Roth, 2009), avec lesquelles je suis familier pour les avoir pratiquées par le passé. Je les utilise d'ailleurs encore aujourd'hui à l'occasion de cours ou d'ateliers. Lâcher prise et laisser le mouvement se transformer en un outil pour faire ressortir les émotions et leurs formes constituent à mon sens des exercices fondamentaux du processus de recherche-crédation que j'ai développé dans le cadre de ce projet. Ces actions ne font rien de moins que conférer un sens à ma pensée créative ainsi qu'à l'évolution de mon parcours.

Ce qui s'est produit avec Marie nous est arrivé à tous. À chaque reprise de mouvement se révélaient des douleurs cachées en nous. Cependant, grâce au travail effectué sur le sensible, la parole et la manière de guider la recherche, j'ai développé une manière singulière, empreinte de finesse, pour accompagner et laisser émerger en moi et chez les performeurs certains sentiments qui donnent du sens. Grâce à cette trouvaille, j'ai pu comprendre, développer et progresser dans la direction artistique et humaine qui m'intéresse.

Le corps a tendance à refouler, camoufler, travestir, voiler ou entraver ce qui l'incommoder. Toutefois, en accompagnant des êtres humains de près et en y faisant attention, j'ai tissé avec eux des liens empathiques, voire thérapeutiques. Je l'ai fait là où le corps, l'intellect, les émotions et l'esprit se fusionnent.

Les résonances variées que les corps en présence ont expérimentées les ont submergés. À un certain moment, le processus de travail lié à la présentation s'approchait d'une sorte de rituel quotidien de transformation par le mouvement, où l'essentiel est de s'affirmer en toute vérité. C'est ce qui m'a permis de trouver une unité dans cette création.

Cette performance remet en question, en profondeur et dans tous les sens possibles, le performeur soumis aux formes scéniques préétablies et codifiées du théâtre occidental, qui opère dans sa pratique comme un sous-texte et y est fortement ancré. Il cherche peu à s'en libérer parce qu'il en retire une sécurité formelle. Alors que ma conscience était en éveil, j'ai été à même de constater comment il est

difficile de défaire les archétypes, d'extirper les corps de leur contexte, de décoloniser la pensée, de laisser émerger l'être profond et de se présenter sans le poids d'une formation disciplinaire. Je cherche à mettre en scène ce qu'il y a de vrai en nous-mêmes ; ce qui nous fait vibrer et communiquer ; ce qui nous place sur la même longueur d'onde. Bien évidemment, il est impossible de toucher toutes les fibres humaines de tous les êtres humains. Je peux toutefois affirmer qu'il existe un espace de résonance commun où presque tout le monde se comprend ; un espace que l'empathie embrasse ; un espace qui nous correspond en tant qu'espèce et qui est situé au-delà d'une langue, d'un territoire ou encore d'une forme d'expression artistique.

Dans *El Silencio de las Cosas Presentes*, présenter, c'est donner à voir et à ressentir. C'est révéler les stratégies et observer dans la pratique corporelle les réflexions techniques et intellectuelles générées pendant le processus de recherche et de création. Cet axe fondamental de l'évènement imprègne les ruptures du cadre scénique traditionnel, l'exploitation des fissures, le renouvellement constant de l'expérience et ses stratégies de présence et de « représentation ». Des exemples ? La mise en place de la section du microcosme (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 146 à 150) dans laquelle Marie cherche dans l'espace ; l'exposé des objets intimes et des souvenirs personnels des performeurs ; ou encore, la section Cabello (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 163 à 180) où j'ai moi-même dansé parmi le public en changeant le caractère du scénario et la disposition des invités.

*El Silencio de las Cosas Presentes* effectue sa remise en question en se présentant par le biais de ses composantes. L'expérience sollicite ainsi l'ensemble des sens des corps qu'elle présente (performeurs et invités). S'ensuit une séduisante construction de l'unité révélant le sensible par l'interaction entre les lieux, les corps et les éléments qui composent l'expérience.

En plus des spectateurs, la présentation rejoint les personnes se trouvant directement impliquées dans l'espace d'émanation performative. De cette manière, l'expérience remet en cause la perception et formule une invitation à évoluer « dans et avec » l'expérience de *l'ici* et le *maintenant*. L'effet rappelle l'image d'un aimant entouré de fils de fer. Sa force magnétique fait vibrer les fils qui sont plus proches de celui-ci, alors que les fils plus éloignés vibrent moins parce qu'ils se trouvent à l'extérieur de son champ d'action. Il en va de même pour *El Silencio de las Cosas Presentes*. En effet, *l'ici* et le *maintenant* y font vibrer et réagir le corps des performeurs de manière authentique, en leur fournissant la capacité de faire émerger un sens, tantôt personnelle, tantôt collective. Ainsi, l'état de leur présentation consiste à être

revêtu d'une peau habitée, vivante et connectée à autrui de manière empathique. Cette condition rappelle l'état des corps évoqué par Guisgand, qui l'entend comme l'« ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement » (Guisgand, 2012, p. 33).

#### 4.2 Partage de sens

Je conçois le travail collectif comme l'articulation organisée de compétences, de savoirs et d'expertises où le rôle individuel est nécessaire pour la réalisation d'un objectif commun. Une poétique qui naît du partage de ressources et de connaissances ; d'un savoir-faire qui reconnaît la multiplicité des voix et où l'existence et l'écoute d'autrui sont fondamentales.

Le travail collectif s'ajoute à mes responsabilités concernant la direction scénique aux choix personnels que je dois faire à l'étape de la création de l'expérience scénique. Au contraire, il met en exergue l'axe autour duquel s'établissent les interactions, le développement des idées et la participation active des collaborateurs à la fois à la conception, à la dramaturgie, à l'interprétation et aux champs qui complètent le travail des arts vivants. « Le travail collectif fait une invitation à (se) déplacer des limites de la création scénique conventionnelle, à briser les stéréotypes et à maintenir un état d'ouverture en face des erreurs et des échecs pour faire émerger la présence et les actions significatives » (Leão, 2003, p. 48).

La création possède pour fondement l'écoute et l'interaction. Dans le cas qui nous concerne, ces dernières m'ont permis de produire des expériences et des conditions particulières à chacune des étapes du processus. La façon d'aborder le travail de recherche et l'analyse corporelle dans l'évènement le démontrent de manière éloquente. Sans le carcan d'une structure scénique de type occidental, les interprètes ont été à même de remettre leurs propres vécus en question. C'est ce qui a éveillé leur volonté créative et leur capacité à mettre leurs engagements personnels en jeu. Le développement de cet espace créatif répondait également à l'urgence d'agir face aux désirs du moment présent. Nous nous sommes à la fois construits et délimités les uns par rapport aux autres, conférant ainsi une texture particulière à l'expérience. Le résultat était donc empreint de sensibilité, d'affection et de diverses manières de dire et d'agir.

Je me suis inspiré plus précisément de la méthode de création collective élaborée entre les années 1967 et 1975 par Enrique Buenaventura, une figure dominante du théâtre colombien et fondateur du Théâtre Expérimental de Cali (*Teatro Experimental de Cali*), TEC. L'utilisation de cette méthode a désormais dépassé les frontières de la Colombie. En réinventant la figure du directeur, cette démarche démocratise la prise de décision touchant les aspects essentiels de l'élaboration de l'œuvre et de sa mise en scène, en plus de proposer de nouvelles conditions pour l'improvisation. Elle puise son origine dans une réflexion sur la manière d'aborder le travail pratique et théorique dans l'enseignement du théâtre et, nourrie par son contexte historique et culturel particulier, elle accorde une place importante à l'implication sociale. Cette méthode m'a permis de trouver un équilibre dans ma relation avec mes collaborateurs en me faisant découvrir un territoire où la multiplicité des voix et l'interaction des pensées sont entendues comme des conditions nécessaires à la création.

Je suis donc en quelque sorte un héritier de cette manière d'envisager l'élaboration de la création scénique comme un processus soutenu et continu. Pour cette raison, je considère que le partage des savoirs doit imprégner chacune des étapes de la recherche-crédation et il doit contribuer à l'évolution des aptitudes et des stratégies créatives en encourageant l'acquisition de compétences particulières. Ce mode d'articulation collective repose donc essentiellement sur la communication interpersonnelle et sur la mise en place de ressources créatives perméables.

J'ai donc mobilisé de façon importante la mémoire corporelle, sonore et visuelle de mes collaborateurs. J'étais cependant responsable de leur organisation et de leur classification et je le faisais en fonction de l'intention esthétique qui a guidé ma démarche de recherche-crédation. L'information qui a émergé de ce travail collaboratif a ouvert des pistes pour établir une connexion entre les collaborateurs qui ont vu un sens à l'objectif commun. Ainsi conçu, le contexte de création a laissé la place à l'imprévu en faisant appel aux actes de mémoire, à la fois dans la forme de l'expérience scénique ainsi que dans les émotions et les sensations véhiculées par celle-ci. Je devais assumer que le choix des éléments corporels mémorisés dépendait de l'interprète ; que c'est son propre corps qui intègre les expériences corporelles et les adapte. C'est également ce dernier qui construit un continuum à partir de ce matériau. Il le fait toutefois avec l'aide de la mémoire extérieure : l'enregistrement vidéo ou en image fixe et moi-même.

Dans *l'ici* et le *maintenant* de la recherche-création, j'ai donc appris à combiner mon sens de l'observation des détails susceptibles de compléter les actions et, mes aptitudes à mettre l'intention du corps en mots ainsi qu'à raviver et faire *recordar* des expériences au profit de l'interaction des corps et de la complémentarité des savoirs.

L'échange constant, autant à l'intérieur de la salle de répétition qu'à l'extérieur de celle-ci, m'a permis d'écouter les collaborateurs et de connaître leurs attentes à l'égard du projet qui, parfois, étaient très différentes des miennes. Un effort d'adaptation était alors nécessaire sans toutefois déroger de la ligne directrice du projet. Il était d'ailleurs important d'expliquer celle-ci fréquemment. Il fallait prendre en compte la richesse de chacune des discussions afin d'être en mesure de combiner nos talents créatifs. J'ai ainsi accordé la parole à mes collaborateurs afin qu'ils expriment leurs idées et leurs inspirations. Il arrive toutefois à l'occasion que si on donne le doigt à une personne, on nous prenne le bras. Il m'est même arrivé à certains moments de me sentir à la fois vex  et ravi par l'extravagance et l'impertinence des idées créatives que certains me proposaient. Comment les recevoir ? Comment y répondre tout en évitant de couper l'inspiration et de blesser la personne qui les partage avec moi ?

Ces épreuves m'ont conduit à réévaluer ma capacité à être compréhensif à l'égard d'autrui, à utiliser ma respiration afin de demeurer patient avec eux ainsi qu'à valoriser les aspects positifs de leurs idées. La sagesse et la confiance réciproques sont de mise au moment de travailler avec les  gos des artistes. Je pouvais heureusement compter sur mon expérience d'enseignant ainsi que sur celle acquise lors de mes participations à d'autres créations collectives. Ces expériences m'avaient pourvu de précieux outils nécessaires dont j'ai su tirer profit pour réorienter ces conversations vers nos objectifs. Parmi ces instruments, la parole et la considération à l'égard de la dimension émotionnelle se sont avérées des plus utiles, surtout au moment de collaborer avec des artistes qui préconisent une vision linéaire du récit. Il arrive également parfois que l'expertise de ces derniers entrave la création en limitant les possibilités d'expérimentation. Cependant, cette expertise comporte un avantage important puisqu'elle constitue pratiquement un gage de réussite. Dichotomie assez particulière, s'il en est... Comment la résoudre ? Tout comme le ruisseau qui fraie son chemin en circulant aussi longtemps qu'il est nécessaire, les échanges tendus finissent éventuellement par trouver la fluidité ; moins de résistance, plus de propositions.

Les actions sont souvent faites de manière inconsciente. Cette réalité pose des défis importants au moment, par exemple, de préciser la gestuelle, de même que les effets sonores, ou encore de s'assurer de la pertinence des éclairages. Je devais donc parallèlement travailler longuement à mettre en harmonie des langages et des voix divergentes ainsi que différentes inspirations. J'ai versé des larmes à maintes reprises en secret, surtout en pensant aux épreuves encore plus ardues qui se dressaient devant moi.

personne n'est à l'écart  
rien d'inspirant  
seulement des mots lointains des esprits qui arrivent en rêves

ta voix rassurante  
ta peau abri de mes certitudes  
ta main tendue  
inexistante déjà sur l'ombre de mon présent  
agite les formes passives de ma pensée

le froid de mes genoux s'apaise  
les accords de mes fibres qui gèlent  
fragile ma voix  
constitue le corps qui me manque

Nayla V

Mettre en dialogue la polyphonie créative a été un des éléments clés du processus. La difficulté était cependant énorme, mais elle m'a enseigné qu'atteindre des objectifs est paradoxalement insatisfaisant en soi. Il s'agit en effet d'un état passager, d'une quête de dépassement qui nous confronte tôt ou tard à une réalité où les situations conflictuelles évoluent constamment. En encourageant des changements de comportements et en mettant l'accent sur l'influence des interactions, l'engagement dans une séquence progressive d'apprentissages se voit stimulé et la capacité de prévenir les risques et d'axer notre réflexion sur les solutions possibles s'améliore.



procédés, de même que l'écriture créative découlant de ce projet et c'est également cette pratique que je réemploie en ce moment même pour guider mes réflexions théoriques.

J'expérimente le rêve et je le vis. Bien évidemment, le moi éveillé confère de la pertinence à chaque souvenir, à chaque image et à chaque couleur ainsi que la signification nécessaire pour m'en livrer un sens. Ces structures mentales fournissent donc, en même temps, une subjectivité et une objectivité dont nous tirons tous une expérience personnelle. En effet, comme « nous sommes enclins à rêver de ce qui nous préoccupe et nous perturbe dans notre vie éveillée (...) » (Sowton, 2017/2018, p. 34), l'image du rêve (sa structure, sa temporalité, ses couleurs, ses paysages, sa texture) constitue ma première source d'inspirations dans l'exercice de cette écriture créative. Pourvu d'un potentiel créateur pour lequel rien n'est impossible, l'esprit onirique ouvre des possibilités à de nouvelles prises de conscience et de nouvelles solutions. « Fabriquer » des rêves, c'est entrer dans un monde où les options sont infinies.

Cependant, comment mettre en scène des images puisées à même les rêves ? Comment les traduire et les révéler ? Comment les concevoir et les archiver ? C'est en réfléchissant à ces questions que j'en suis venu à proposer la *dramaturgie du rêve*. J'envisage donc cette dernière comme un outil de traduction scénique qui anime cette recherche-crédation de façon permanente. Je comprends ici la dramaturgie comme le rythme à l'organisation d'éléments qui enrichissent une expérience scénique et qui, par la force des analogies et des images, proposent des liens avec une réalité élargie dans laquelle le sens entre en correspondance avec le monde personnel. En ayant cette définition en tête, je me suis lancé à la fois dans la conception d'une structure qui me permet d'y déposer mes rêves, mes idées, mes intérêts et le fruit de mes discussions. Je me suis également proposé d'analyser celle-ci.

Afin d'en avoir la représentation visuelle, j'y ai intégré l'idée de la structure par organigrammes et lignes d'action. Cette dernière provient du langage de programmation C, développé dans les années 1980, que j'avais étudié durant mon adolescence à Bogota dans le cadre de cours de programmation informatique. J'ai transféré cette connaissance à la technique d'écriture dramatique que je développe depuis quelques années et je l'ai adaptée à celle-ci. Dans le cas d'*El Silencio de Cosas Presentes*, la forme qui a résulté de ce processus était une sorte de pentagramme. J'avais d'ailleurs intégré cet élément visuel à ma démarche précisément parce que je cherchais à obtenir en un coup d'œil une vue d'ensemble du processus créatif ainsi que des éléments qui se révélaient comme étant essentiels pour celui-ci.

Ainsi, l'écriture de la *dramaturgie du rêve* m'a offert un diagramme. Grâce à celui-ci, il m'a été possible de discerner simultanément les actions, les sons, les images, la temporalité et les interactions, au fur et à mesure qu'ils ont trouvé leur place dans la logique organisationnelle de ce casse-tête dans lequel se sont assemblés les fragments et les pièces créés au cours de ce processus. C'est de cette manière que la *dramaturgie du rêve* en est venue à organiser les images produites, les intuitions étudiées et les décisions prises. Cette écriture visuelle et cette organisation scénique qui constitue l'ensemble de la performance m'ont muni de l'organisation dont j'avais besoin.

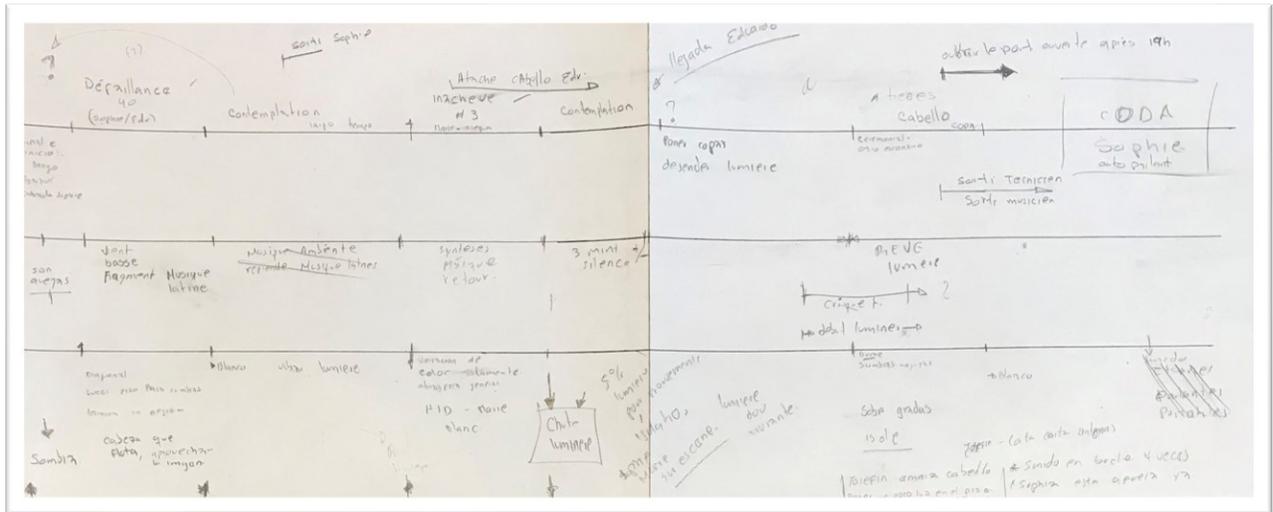
L'écriture de la *dramaturgie du rêve* est composée de quatre lignes directrices et d'un espace d'objets et de notes supplémentaires :

- Ligne du temps : l'espace pour installer les marqueurs temporels et inscrire les minutes des différentes actions qui se déploient à l'intérieur de l'expérience.
- Ligne des fragments principaux : l'espace où est indiqué le nom de chacun des chapitres.
- Ligne de transitions et d'actions secondaires : l'espace où l'on inscrit le nom des actions secondaires.
- Ligne de la trame sonore : l'espace où les idées sonores sont énoncées et où apparaît une représentation graphique de la modulation et de l'intensité du son.
- Espace d'objets et de notes supplémentaires : interstices où s'entremêlent l'apparition des objets et le décor, ainsi que les notes additionnelles.

Pour lire et comprendre l'organisation des notes et la façon dont elles se relient les unes aux autres durant la performance, les informations doivent être lues de gauche à droite et de haut en bas, tout comme on le fait pour une partition musicale. Mieux encore, c'est comme lorsqu'on tourne le bouton du cadran d'une vieille radio et qu'il nous est possible de voir l'ensemble des ondes que l'appareil peut capter à un même moment. La possibilité de se concentrer ainsi sur une onde tout en ayant simultanément accès à la vue d'ensemble devient bientôt indispensable. Alors que je prends des notes, il m'est possible de basculer à nouveau dans mes idées en regardant les feuilles blanches que j'ai devant mes yeux pour en extraire et ensuite les animer.



Figure 4.4 Dramaturgie du Rêve. 2018b



#### 4.4 Tissus Sensibles

J’ai donné le nom de « Tissus Sensibles » à la proposition méthodologique qui découle de ma recherche-crédation sur la perception haptique et la stimulation du nerf vague. Cette ouverture sur l’écriture corporelle et le mouvement invite à élargir la conscience corporelle et à redécouvrir la connexion entre le corps et la profondeur du ressenti, en accédant et en révélant certaines mémoires inscrites à la fois dans le corps et dans la peau.

Grâce à un travail d’accompagnement par le mouvement et le son, la proposition permet de développer un état d’activation dans le moment présent et de favoriser le flux conscient des émotions et des gestes. Le corps parle et il guide notre réalité, nos réponses et nos actions. À travers des exercices inspirés de la somatique, du contact-improvisation, du travail technique de la danse, de la manipulation vagale ainsi que d’une série d’expériences corporelles comme l’imposition des mains, l’activation énergétique et les touchers actifs, je propose d’envisager cette approche comme un entraînement physique de même que comme une manière d’intégrer le corps, l’esprit et l’âme, de façon à faire émerger un sentiment d’authenticité à la fois libérateur, sincère et vital.

Tissus Sensibles se développe à partir de la reconnaissance d’autrui et du fonctionnement de la structure corporelle, en prenant conscience du mouvement et de l’activation des possibilités sensorielles, émotionnelles, d’expression et du flux d’énergie dans le corps. Elle offre l’occasion d’expérimenter la

mobilité et la présence consciente dans les événements de la vie quotidienne, le travail ou les processus de création artistique.

L'objectif de cette proposition méthodologique est de placer le corps dans un état de disponibilité et d'équilibre du système nerveux et des organes qui le composent, afin de guider et diriger les expressions, les intentions et les gestes vers le développement d'une écriture corporelle consciente et intégrée à soi. Il s'agit d'un travail qui s'appuie sur l'expérience corporelle personnelle, de sorte qu'un accompagnement individualisé et soutenu est proposé pendant les séances. Les facteurs temporels qui sous-tendent cette méthodologie peuvent varier. Par exemple, elle est adaptable au format temporel d'un cours universitaire en la structurant avec des séances d'une durée minimale de trois heures échelonnées sur la durée d'un trimestre universitaire. Il y a également la forme de l'atelier de 9, 12 ou 15 heures. Elle est même réalisable en une journée ou en une fin de semaine. On doit cette flexibilité au vaste répertoire d'outils et de techniques que j'ai rassemblées tout au long de la recherche.

Cette méthodologie comporte quatre sujets principaux dans lesquels se dépose la connaissance. Chacun de ces sujets se développe à sa manière en fonction de la chronologie choisie. Cependant, ces axes thématiques peuvent également s'inspirer les uns les autres ou se séparer, en fonction des besoins du moment. Voici les quatre sujets en question :

- La Respiration et le regard : un travail effectué sur l'utilisation de différents modes et de différents rythmes respiratoires. Ces exercices impliquent le sens de la vue et l'observation.
- Conscience et technique : des exercices visant le développement de la conscience et de l'intelligence corporelle à partir du travail technique du mouvement dansé ou de l'inclusion d'actions précises dans l'espace et le corps.
- Activation et présence : un travail réalisé à partir de l'intégration d'exercices énergétiques, de la mobilité des articulations et de la colonne vertébrale.
- La Main/La Peau : travail physique s'appuyant sur les possibilités du toucher et du contact. Ce travail incorpore la subtilité, l'intention, l'impulsion et le flux d'énergie ainsi que l'intégration du travail de mobilité du fascia et la conscience générée par l'activation du nerf vague.

#### 4.5 *El Silencio* se déploie

Il s'agit d'une danse performative de longue durée axée sur le partage polysensoriel de l'intime et mettant en scène trois interprètes (Marie Mougeolle, Sophie Levasseur, Eduardo Ruiz Vergara) et deux musiciens (Gabriel Vignola et Nathan Giroux) et qui adopte une dramaturgie issue de l'imaginaire du rêve. Comme le mentionne Jocelyne Lupien, l'expérience polysensorielle, « c'est une expérience à la fois non verbale et très riche » (Lupien, 2017). *El Silencio* place la perception haptique au centre de la recherche, tant pour les artistes que pour les invités. Par conséquent, *El Silencio de las Cosas Presentes* s'adresse au corps en faisant appel, surtout, aux sensorialités de proximité — le goût, l'odorat, le toucher — et à une mise en relation constante entre la perception et la résonance dans l'imaginaire. Décadrement temporel et distorsions du corps, émergences oniriques et dramaturgie du rêve viennent participer à cette construction en devenir.

Cette expérience propose une déconstruction de l'expérience physique en suivant la trame dramaturgique que j'ai conçue. Durant toute l'événement, les sens et l'empathie kinesthésique des invités sont activés par les actions des performeurs, qui explorent la ligne fine entre le risque, le danger et la douleur.

Sujette à des transformations constantes, cette expérience performative, qui ne repose pas sur une méthode unique et rigide, convie les invités à rester présents, à l'écoute et à lâcher prise. Comme l'affirme Mélanie Carpentier dans son article paru dans *Le Devoir*, « *El silencio de las Cosas Presentes* suppose que l'on suspende notre désir d'intellectualiser ce qui se déroule sur scène pour s'abandonner entièrement à des sensations. (...) le jeu de patience finira tout de même par en valoir la chandelle » (Carpentier, 2019).

*El Silencio de las Cosas Presentes* se déploie en blanc. Le tapis, les murs, les tables, les vêtements, les lumières, les objets... Blanc sur blanc, un désir créatif et une décision sur l'esthétique visuelle... L'inspiration est venue de la culture des Caraïbes et de l'Atlantique colombien, où les vêtements de couleur blanche accompagnent les cérémonies solennelles. Bien que cette tradition soit répandue dans plusieurs pays de l'Amérique latine et des Caraïbes, je renvoie ici à ce que je connais le mieux, la culture colombienne. Les *guayaberas* (sorte de chemise à quatre poches) et les *polleras* (sorte de jupe évasée en trois sections et tombant librement à partir de la taille), sont des types de vêtements traditionnels des zones côtières. Généralement blancs, ils sont portés de jour comme de soir, pour fêter la vie ou pour

accompagner la mort. Leurs usages ont changé selon les époques. Alors qu'au début, ils étaient plutôt utilisés pour le travail, ils sont aujourd'hui perçus comme ayant du style et de l'élégance. Cette couleur m'intéresse également pour les fins de l'expérience scénique puisqu'elle symbolise à la fois la pureté et la simplicité.

Pour définir la couleur de l'expérience scénique, j'ai cherché à voyager dans un état d'éveil profond et en contraste continu. Dans le cadre de l'expérience scénique, j'envisage le blanc comme la toile sur laquelle je dessine mes désirs et je présente une alternative pour la croissance personnelle et l'évolution créative.

Cette danse performative opère une déconstruction de l'expérience physique en suivant la trame que j'ai moi-même dessinée. L'exploration des frontières physiques du corps s'articule ainsi dans un chant polyphonique. Chacune des pièces réagit en fonction des sensations et des émotions ressenties dans le moment présent. *El Silencio de las Cosas Presentes* est une expérience scénique interprétée sans pause, ce qui représente un défi majeur pour les performeurs qui se trouvent sur scène ainsi que pour les invités qui les accompagnent. Il s'agit de jouer sur l'état de réceptivité de ces derniers en leur proposant de s'approprier le temps de la prestation même. Ils sont libres de quitter la salle pour aller au bar et revenir ensuite ; il peut également se déplacer, manger, boire et même s'allonger pour dormir si le cœur lui en dit.

À la croisée de la performance, de la danse et de la musique expérimentale, cette expérience performative se redéfinit en sortant du cadre habituel des arts vivants et en bousculant les attentes scéniques. Justement, le travail propose la relaxation de tout type d'attente. Comme l'affirmait Marie lors d'une de nos innombrables discussions, « [s]e laisser profondément affecter, émouvoir ou toucher ; se laisser épuiser et régénérer est une opportunité rare dans notre mode de vie actuel ».

L'univers sonore, l'illumination, l'écriture corporelle, la théâtralité, les textes, les activations de sens et les interactions entre la scène et les invités s'interinfluencent pour construire ensemble le sens de cette expérience scénique. Au-delà de toute attente, cette danse performative unit les territoires imaginaires, poétiques et réels dans une expérience qui résonne. La création demeure ainsi toujours en devenir, et reste sujette à des transformations constantes, où les différentes couches créatives émergent du vécu et du senti.

## CHAPITRE 5

### PERFORMANCE ET SENS

Figure 5.1 Exposition de tasses d'*El Silencio de la Cosas Presentes*  
Photo : Raphaël Preux. Février 2019



Je souhaite, par l'entremise de cette description, donner une forme à ce réseau conceptuel qui soutient et embrasse cette création performative. Dévoiler et clarifier les points d'ancrage, la signification des objets et les moments où la condition haptique est mise en relief seront les éléments que j'espère dégager et comprendre de manière consciente. *El Silencio de las Cosas Presentes* accueille les enjeux de la création interdisciplinaire et explore les phénomènes corporels nés de la rencontre, du toucher et de l'activation du nerf vague, par exemple, sous la forme de la complexification des interactions et ses rituels.

Dévoiler et se questionner sur la manière dont les images, les affects, les douleurs, les mots, les sensations et le temps se révèlent dans la création m'ont permis de comprendre le processus, ses difficultés et les applications futures de cette recherche. Par le biais de la réécriture et de la réélaboration que je fais de ma recherche, je mets en relation et en interaction les éléments auxquels j'ai touché pendant cette longue période de recherche-crédation.

Réfléchir au processus de création, aux éléments et aux enjeux qui ont entouré mon processus me conduit à réaffirmer que la complémentarité des savoir-faire a nourri la méthode de création que je développe depuis quelques années.

## 5.1 Sens, sensations, perceptions

Le titre « *El Silencio de las Cosas Presentes* » est né de mes moments d'écriture poétique. Après le jeu d'écriture sensible et de l'élaboration de plusieurs poèmes haïku, la création du titre est apparue comme une révélation, comme un soupir. Voici le haïku original :

Tu distancia  
silencio que habla  
grita en presente

Nayla V

« *El Silencio de las Cosas Presentes* » constitue une danse performative qui présente une série de rituels de contact où chaque élément et chaque objet participant à la création est porteur de valeur. À mon sens, l'important dans cette expérience, c'est de comprendre la dynamique des échanges qui s'y déroulent.

En créant cette expérience scénique, j'y ai vu émerger le son et les sonorités et j'y ai relié symboliquement des tasses et d'autres objets qui renvoient à certains souvenirs personnels et collectifs. J'ai également dévoilé des imaginaires qui résonnent avec mon vécu personnel. La valeur de ce travail de recherche en ce qui a trait aux processus de création et d'intégration des sens ne peut être quantifiée. Tout comme dans les rituels de contact, je cherche à établir un environnement où il peut se créer un affect relationnel.

Bajo el término de *rituales de contacto* cabe todo un vasto conjunto de entornos y de experiencias más o menos reiterativas producidas en el espacio de las culturas contemporáneas cuya finalidad [...] es la de asegurar y proporcionar lazos de cohesión y crear el afecto de un entorno de grupalidad (provisional o permanente). (Mangieri, 2006, p. 21)<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> [Notre Traduction / original en espagnol] : Le terme « rituels de contact » englobe un vaste ensemble d'environnements et d'expériences plus ou moins répétitifs qui se produisent dans l'espace des cultures contemporaines et dont le but [...] consiste à fournir et à garantir les liens de cohésion, de même que l'affection que procure l'entourage d'un groupe (provisoire ou permanent).

La création de rituels quotidiens et de contacts a transformé ma vie quotidienne. Avec le temps, celle-ci s'est placée au cœur de ma réflexion en tant qu'artiste pour donner sens à ma pratique personnelle. Je comprends désormais l'importance du rôle joué par la ritualisation à l'intérieur des activités que je réalise. Elle constitue le moyen avec lequel je me connecte avec le monde invisible qui me submerge ; ce monde qui depuis longtemps accompagne mon évolution et ma croissance personnelle. Mes rituels s'installent comme un lien, comme une ouverture énergétique dont je nourris, aussi, mes recherches et mon processus artistique.

À mon sens, le quotidien renferme déjà une grande variété de rituels. Par conséquent, c'est la ritualisation de l'action qui, réalisée consciemment et avec consentement, permettra de construire une proposition esthétique éloignée des codes théâtraux ou représentationnels. Afin de réfléchir sur le passage du quotidien à la scène, j'ai commencé à me poser des questions sur les objets symboliques, sur les gestes à intégrer et sur les mouvements à approfondir. En même temps, j'étudie la manière de mettre en scène mes intentions traduisant les sensations et le sens de cet objet performatif.

En envisageant le rituel comme une célébration de la vie, je m'inscris dans la lignée d'une philosophie du moment présent qui cherche, par l'entremise d'un état de présence, à comprendre mon corps comme une infinité de possibilités expressives. Cette recherche se fonde ainsi sur le moment présent et elle se déploie par des improvisations structurées qui favorisent la mise en relation constante entre la perception et sa résonance dans l'imaginaire. L'objet artistique obtenu demeure ainsi toujours en devenir, et il suit des transformations constantes, où les différentes couches créatives émergent du vécu et du ressenti.

La structure générale de cette expérience performative est analogue à celle des rêves ; elle ne répond pas à une structure linéaire ou temporelle. Elle se déplace plutôt en son intérieur dans une logique fragmentée de la réalité. Cette structure obéit à une pensée dramaturgique qui permet la présentation de onze pièces. Ma proposition donne lieu à des expérimentations avec le temps, le rêve, le corps, de même qu'à la création de liens grâce à l'interaction d'éléments qui se modulent et convergent en elle.

En proposant d'écouter le silence, je propose de vivre la réalité de manière intense pour flâner dans un espace liminaire où l'excitation sensorielle permet de nous comprendre au-delà de la chaire. Cette écoute opère dans la construction des paramètres de l'expérience scénique pour faire vibrer et émerger des modes d'existence divers. Ainsi, traverser ensemble les couches sensorielles proposées dans *EI*

*Silencio de las Cosas Presentes*, c'est comprendre les niveaux de communication qui oscillent continuellement entre les significations de la réalité, la mémoire, les rêves et l'imagination. C'est une résonance, un écho, une réverbération du présent.

## 5.2 Confort à jamais

Le public se déchausse avant de pénétrer dans la salle. Sur les gradins, des coussins l'attendent, créant d'entrée de jeu une impression réconfortante. Janvier. Les choses présentes : une scène blanche contraste avec les murs noirs du fond, et les coussins blancs des gradins participent au décor, tout comme le public d'ailleurs, à qui l'on suggère d'apporter des pantoufles. Des tasses et des soucoupes de porcelaine brillent par terre, de chaque côté de la scène. Les danseurs font leur entrée de l'arrière-scène (chacun est tout de blanc vêtu et nu-pieds), et se dirigent vers la vaisselle pour servir au public un chocolat épicé au possible.

Le ton est donné. Si le quatrième mur est pourfendu à grand renfort d'hospitalité, la prémisses de Ruiz Vergara dépasse largement son objectif premier, qui consiste à explorer les liens entre les perceptions haptiques (c.-à-d. du toucher) et l'imaginaire, l'onirisme, la mémoire, à travers un décalage temporel, dans un spectacle de trois heures où se mêlent la danse et la performance. Dépassé l'objectif, car c'est littéralement un monde de correspondances phénoménologiques qui s'ouvre devant le public. Des tonnes d'images surgissent, qui iront s'adresser (toucher, irais-je jusqu'à dire) à tous les sens en profondeur, que ce soit la vue, l'odorat, le goût, le toucher, ou encore l'ouïe, avec les tintements de tasses, les chuchotements entre le public et les interprètes, de même que les vibrations sonores, qui vont s'emparant carrément de nos os (soulignons le travail très efficace à la conception sonore) (Louisseize, 2019).

19 h. Les portes s'ouvrent, une scène déshabillée est présentée devant le spectateur. Les murs noirs contrastent avec le plancher blanc où se retrouvent dispersées une centaine de coupes et de soucoupes de porcelaine fine. Le son ambiant de la salle est reproduit en direct sur scène. Les frontières de l'espace, autant extérieur qu'intérieur, se perdent en le transformant en une sphère accueillante ; le quatrième mur est tombé dès le début. Sur les gradins, les spectateurs peuvent s'installer confortablement sur des coussins et des tapis disposés à volonté. Chacun peut configurer son propre espace de réception et le réaménager au fil du temps, suivant les rythmes de son expérience et de sa réceptivité. Rester, partir, dormir, retourner... tout cela est permis. Il est toutefois nécessaire de se déchausser ; nous sommes au mois de janvier 2019 et la neige à Montréal s'accumule déjà.

Le brouhaha produit dans le hall d'entrée et dans le café du théâtre La Chapelle Scènes Contemporaines et qui est reproduit dans la salle, est altéré par des déclinaisons sonores, puis une odeur de chocolat chaud envahit l'espace. Le public s'installe confortablement, découvrant, guidé par une sorte de hasard,

l'endroit qui lui convient le mieux. La tranquillité s'installe ; celle-là même qui, comme dans un espace sacré, favorise la confiance envers l'autre, en permettant aux personnes recueillies d'échanger des regards, des mots, des gestes et des respirations.

L'absence des performeurs pendant les premières minutes de ce rendez-vous laisse à nos invités l'espace pour se mettre à l'aise, savourer cette rencontre, parler et se saluer. Ce temps en l'absence des performeurs fait place à la présence de l'espace. L'esprit rempli de codes, de gestes, de citations, je souhaite installer de l'imaginaire, réveiller des souvenirs et ouvrir des questions. Pendant ce temps, je propose un mécanisme de résonance (objet-odeur-mémoire). Doucement, le brouhaha s'apaise et une certaine incertitude humaine provoquée par la rencontre s'éteint au bout d'un moment. Puis, le silence, notre dernier invité, apparaît furtivement.

Les performeurs tout de blanc vêtus font leur entrée. Dans leurs mains, des théières remplies de saveurs confondues, de bonheur. Le chocolat chaud est arrivé. L'odeur qui, quelques minutes auparavant, avait envahi l'endroit se dévoile dans une boisson chaude, concentrée et servie dans les tasses de porcelaine fine qui reposent sur le plancher. Cette boisson magique nous assure une expérience gustative qui éveille l'imaginaire. Entre les artistes et les invités, les regards se croisent. La rumeur des murmures reprend lentement et les performeurs invitent les témoins de l'expérience à déguster une tasse de chocolat chaud, parfumé et épicé, fait sur place.

Des parfums confondus de cannelle, de cardamome, de clou de girofle, de noix de muscade, de poivre, de piment et de cacao envahissent l'espace. Ces odeurs vont réveiller des souvenirs et ils activeront également des réactions dans les cerveaux. Grâce aux stimuli sensoriels, une réaction chimique en chaîne est déclenchée. Le système limbique, l'hippocampe, l'hypothalamus et le bulbe olfactif se joignent à la performance.

Galvanisés par leur sentiment d'hospitalité et en harmonie avec cette réaction en chaîne, les performeurs cherchent à réduire au possible, avec leurs gestes, leurs actions, leurs mouvements, la séparation naturelle entre les artistes et les invités. Par le biais de gestes de bienveillance à l'égard de ces derniers, j'aspire à briser les limites de l'espace scénique, à effacer l'invisible quatrième mur pour évacuer l'anonymat et l'apathie. Mes collaborateurs et moi cherchons surtout à dévoiler et à instaurer une forme d'empathie active. Nous voilà, autant invités que performeurs, chez nous. Et, par ce geste d'acceptation réciproque de la présence partagée, nous proposons de résonner ensemble et de faire

émerger l'unité. L'attention que nous portons à cultiver une saine distance ou à se rapprocher respectueusement ; à prendre soin de chacun de nos invités ; à communiquer ou à donner, nous a permis d'installer une sorte de communion sur laquelle repose le sens de cette rencontre haptique. Haptique, au sens large et dans sa capacité à mettre les gestes en lumière.

Sur scène, les performeurs se déplacent. Ils traversent le plateau. Leurs mouvements précis et directs construisent un espace de sécurité, une chorégraphie de la marche quotidienne. Un espace modulable au besoin.

Le chocolat chaud est servi et les performeurs vont et viennent du plateau aux gradins. Ils versent prudemment le chocolat chaud dans les précieuses tasses de porcelaine finement décorées à chaque invité. Des sourires, des échanges de salutations, des regards discrets émergent de cette marque d'attention. Les palpitations du cœur des performeurs s'accroissent et de la sueur froide coule sur leur dos. Le chocolat chaud passe de main en main et les tasses de porcelaine continuent à susciter l'admiration. Du fond de la salle, on entend leurs tintements lorsqu'elles se touchent, émettant ainsi une sonorité mélodieuse qui emplît l'espace pour accompagner des mouvements nerveux qui s'emparent des corps des invités. On entend le son de quelques cloches au loin. Des actions précises progressent tandis que le goût et l'odeur font évoluer notre état psychique, à la fois celui de nos invités et le mien, vers une certaine contradiction ; une incertitude corporelle combinée à la synthèse des images sur scène.

La conscience corporelle des invités est en alerte. Ces derniers réagissent grâce aux tasses, à cet objet paradoxalement fort et fragile. Alors qu'à peine un instant auparavant, l'incertitude gagnait en intensité, elle disparaît aux premières gorgées de chocolat chaud. Des chuchotements se poursuivent. Une respiration à la fois commune et passagère se matérialise à l'intérieur de cette cave blanche. On verse le chocolat chaud et on le verse encore et encore jusqu'à ce que tout le monde soit servi.

Des images surgissent dans tous les sens et s'entrechoquent violemment. La vue, l'odorat, le goût, le toucher, l'ouïe, l'imaginaire, les souvenirs sont sollicités constamment. Tout au long de l'évènement, ils se suivent et se succèdent. Ainsi chargés de symbole et de stimuli, il était grand temps de lâcher prise pour caresser le moment présent. Nous sommes tous invités à révéler le sens de cette expérience performative qui dure presque 180 minutes.

Bien que le goût soit assurément au premier plan pendant la section du chocolat chaud, il est également intéressant de constater l'émergence d'un sentiment de convivialité parmi nos invités ainsi que de relation avec l'espace. Les accueillir, de même que rencontrer directement chacun d'eux de manière individuelle provoque l'effet d'une rupture de la frontière scénique. C'est ainsi que le quatrième mur s'efface pour ouvrir la voie à une série d'échanges qui se prolongeront au-delà de cette section.

Le parfum du chocolat chaud, de son mélange d'amertume, d'odeur cannelle et de notes légères de noix de muscade, emplit les narines des invités et sa saveur pétillante dans leur bouche. Au fond de la tasse, l'odeur du clou de girofle mélangé avec le parfum de la cardamome se traduit en une délicate saveur à la fois sucrée, épicée. Des arômes du monde entier stimulent les affects et la mémoire en envahissant l'espace, suscitant ainsi une réception de type phénoménologique.

L'odeur et le goût ramènent à ma mémoire des moments que je croyais perdus. J'explore et je regarde les réactions des invités en direct. J'ai l'assurance que la série de contradictions qui se trouve sur le point de surgir provoquera des expériences inattendues. Avant la prestation publique, je n'avais pas eu l'occasion de tester l'effet qui se produit dans les sens, la mémoire et l'imaginaire de nos invités. J'étais très content à la fin de nos prestations. Le fait de les avoir touchés autant dans leurs souvenirs que dans leur propre chaire me motive à entreprendre une nouvelle recherche s'appuyant sur l'activation de sens. « Les multiples facettes de ce voyage dansant m'ont ravie ! », écrit Fabienne St Pierre dans le livre des invités. Le chocolat chaud demeure l'un des moments où la rencontre proposée dans la performance fait son nid.

### 5.2.1 Chocolat chaud aux épices variées <sup>70</sup>

Le cacao est le fruit d'un arbre que l'on connaît sous le nom de « théobroma cacao ». « Theobroma » provient de deux mots grecs, *theos* qui signifie « dieu » et *broma* qui équivaut à « nourriture » ou « aliment ». Par conséquent, en rassemblant ceux-ci, on obtient « aliment des dieux »<sup>71</sup> ; « sin embargo, la palabra cacao deriva de maya **cacau** ; **cac** que significa rojo y **cau** que significa fuerza y fuego. [...] [B]ebida hecha con cacao molido, agua y miel; a la que se llamó **xocolatl**, que significa en náhuatl « agua

---

<sup>70</sup> Photographe : Benoit Martin. [https://www.martinbenoit.com/elsilencio/content/AH9G0008\\_large.html](https://www.martinbenoit.com/elsilencio/content/AH9G0008_large.html)

<sup>71</sup> <https://fr.wikipedia.org/wiki/Cacaoyer>

espumosa »<sup>72</sup> [o cacahualt, jugo amargo] » ((Avendaño et al., 2011. p 75) dans la page web du Gouvernement Mexicain. Mexico, 2017). Originaire des forêts tropicales de l'Amérique du Sud et de l'Amérique centrale, ce fruit était utilisé anciennement à la fois comme plante médicinale et monnaie d'échange.

Sa composition chimique combine, entre autres, magnésium, phosphore, potassium, caféine et théobromine, lui conférant ainsi des propriétés liées aux émotions, au bonheur et à la joie. Le cacao est un alcaloïde qui stimule le système nerveux et aide à la production d'endorphines, ce qui peut entraîner de la satisfaction, de la joie, du ravissement, voire de l'extase ou de l'euphorie. De cette manière, le chocolat incite le pancréas à fabriquer l'insuline et, par conséquent, il stimule les sécrétions de la sérotonine, un neurotransmetteur du système nerveux central impliqué dans la gestion du calme et des humeurs (Morales *et al.*, 2012). Ce fut donc un allié de choix exceptionnel pour optimiser l'expérience avec les invités ; cet aliment a joué à merveille son rôle de porte d'entrée dans le monde de l'activation émotionnelle.

Le nom que les Aztèques lui avaient donné était « *xocolatl* ». Ils l'employaient comme élixir lors de rituels d'initiation et de transition, de même que lors de cérémonies funèbres. Considéré comme breuvage divin, ce liquide mousseux et épais était destiné aux dirigeants et aux soldats à qui, croyait-on, il conférait un pouvoir « spécial ». Ce fut la raison de son exportation vers l'Europe à l'époque de la colonisation espagnole. Traditionnellement, le chocolat se boit chaud et il se marie très bien avec diverses épices. Cet aliment divin a pour caractéristique de stimuler le goût et l'odorat tout en donnant de la vigueur au corps. Bien que le contexte ait changé, aujourd'hui, le chocolat produit toujours ses mêmes effets d'enchantement et on continue de l'associer, consciemment ou inconsciemment, à un sentiment de récompense. Tout cela en fait un aliment difficile à remplacer (*idem*).

Cependant, j'ai utilisé ce breuvage divin pour commencer la performance *d'El Silencio de las Cosas Presentes* sans avoir la prétention de reproduire la cérémonie du cacao. À l'origine, mon intention était plutôt de générer un sentiment de proximité avec le public et d'accueillir les invités de manière chaleureuse en éveillant leurs sens et ainsi de les préparer à cette longue traversée polysensorielle. Cet

---

<sup>72</sup> [Notre Traduction / original en espagnol] Cependant, le mot cacao dérive du maya **cacau**; **cac** qui signifie rouge et **cau**, soit « force et feu ». [...] [B]oisson à base de cacao moulu, d'eau et de miel nommée **xocolatl** qui signifie "eau mousseuse" en nahuatl [ou *cacahualt*, « jus amer »].

arôme qui embaumait l'espace constituait en quelque sorte une stratégie visant à faire tomber le quatrième mur et à préparer le terrain à l'expérience performative. En servant ce breuvage chaud et épicé de manière individuelle à chaque invité, je souhaitais le sensibiliser à l'importance de vivre le moment présent et d'être disposé à ouvrir ses canaux sensoriels afin que l'intention derrière cette expérience soit bien comprise.

Le chocolat chaud y joue donc un rôle fondamental. Il contribue en effet à transmettre l'information, notamment, à ce qui a trait à la perception des actions développées. Après avoir activé l'odorat des invités, nous avons activé leur tactilité en leur servant le chocolat chaud dans des tasses de porcelaine finement décorées. Au toucher, les tasses génèrent aussi des changements importants dans la corporalité des performeurs et de nos invités. Par exemple, la position corporelle change dès que la tasse est posée sur leurs mains et le repositionnement de la colonne vertébrale se fait de façon évidente. Il y a également la manière d'être assis qui change. Les gestes qui s'ensuivent et la manipulation de l'objet témoignent d'une délicatesse particulière. En étant amenés à découvrir les textures et les motifs dessinés sur les tasses, les invités ont pris conscience de l'objet autant avec leurs mains qu'avec leur vue, ce qui a été déterminant pour leur éveil sensoriel et parfois même émotionnel.

En déposant une tasse de porcelaine fine entre leurs mains, j'incorpore de manière subtile à cette expérience ses effets sur leur mémoire et sur leur imaginaire. De plus, étant donné que les visiteurs devront la garder tout au long de la présentation, je les engage implicitement à en prendre soin. Certes, cet objet semble fragile ; mais sa résistance est suffisante et sa présence est notable. Une fois ces conditions assemblées, il m'était possible de constater l'effet de ces dernières en observant le changement corporel qu'elles produisaient, particulièrement en ce qui a trait aux mouvements de la chaîne haptique (épaule, bras, main), mais également dans la façon dont nos invités prenaient leur tasse. Résultat, aucune tasse ne fut brisée, perdue ou abandonnée.

J'éprouve la certitude que l'odeur et le goût du chocolat chaud ont déclenché toute une gamme de réactions, de souvenirs ou d'attitudes chez nos visiteurs. Ces dernières sont alors entrées en contradiction avec d'autres gestes qui activaient les sens de nos invités en les « touchant » et en provoquant ainsi chez eux des changements de perception à divers degrés tout au long de la performance.

Voici un avant-goût du plaisir qu'ont pu ressentir les invités d'*El Silencio de las Cosas* lorsqu'ils ont goûté à ce chocolat chaud épicé que je leur ai préparé lors de ce mois froid de janvier à Montréal à chacune des représentations. Il s'agit d'une recette secrète spécialement créée pour l'occasion.

#### Ingrédients :

1 litre (4 tasses) d'eau  
250 g de cacao semi-amer (pas en poudre)  
Environ 0,5 ml (1/8 c. à thé) ou une pincée de :  
Piment fort séché  
Gingembre en poudre ou bien haché  
Noix de muscade  
Poivre noir  
Cardamome  
Clous de girofle  
Tranches d'écorces d'oranges (optionnelles)  
Cannelle  
432 Hz de bonté à volonté

#### Préparation :

Dans une casserole profonde, chauffer l'eau. Avant qu'elle bouille, ajouter la cannelle, la noix de muscade, le poivre, le clou de girofle, la cardamome, les écorces d'orange et la bonté. Attendre que l'eau atteigne son point d'ébullition et laisser bouillir quelques instants. Baisser le feu et mettre les morceaux de chocolat dans l'eau, puis mélanger. Porter à ébullition à nouveau et fouetter avec le *moninillo*<sup>73</sup>, jusqu'à ce que le chocolat soit entièrement fondu. Ajouter les épices restantes au goût. Continuer à fouetter vigoureusement pour faire mousser.

---

<sup>73</sup> Instrument en bois conçu pour faire mousser le chocolat chaud.

Porter à ébullition environ trois fois, en s'assurant que le chocolat ne déborde pas de la casserole. Laisser reposer quelques instants. Avant de servir, fouetter à nouveau au besoin afin que la mousse au chocolat demeure en place. Garder au chaud et répéter l'étape précédente avant de servir chaque tasse.

Inspirer, goûter, savourer !!!

### 5.3 Collapse<sup>74</sup>

J'ai créé Collapse / effondrement (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 8'50), pièce #1 d'*El Silencio de las Cosas Presentes*, à partir d'une réflexion sur les vibrations et leur relation avec les émotions. L'inspiration de ce solo m'est venue d'un questionnement sur l'aptitude à ressentir des émotions ainsi que sur la capacité à les reproduire. Il s'agit donc d'un voyage sensoriel où la répétition physique entre en relation avec le son et l'éclairage provoquant ainsi des réponses corporelles inattendues.

Entre la résonance sonore et le cliquetis des tasses en porcelaine finement décorée, le corps, axe central de l'expérience, est plongé dans un mouvement vibratoire d'intensification constante.

Exister.

Composée de mouvements percutants, cette pièce constitue un agrégat de registres sensoriels et de gestes physiques qui entraînent les invités dans une relation soutenue à la fois empathique et suggestive.

Régénérer.

Dans ce solo, une perte de contrôle et un relâchement de la pensée provoquent un sentiment d'impuissance, de vulnérabilité et de fragilité.

Respirer.

---

<sup>74</sup> Collapse (images 8 à 22) Photographe : Martin Benoit.  
<https://martinbenoit.com/elsilencio2019/#/view/ID4565216>

La précarité de l'équilibre, la vibration et le tremblement y sont expérimentés en tant qu'éléments à la fois corporels, visuels et sonores qui perturbent l'état de conscience et mettent celle-ci à l'épreuve.

Soigner.

Accompagnées d'un rythme euphorique, l'hyperactivité oculaire, la tension et la distension musculaire, des pensées vides ainsi qu'une respiration agitée provoquent des changements vertigineux, des déséquilibres, de même que de l'épuisement physique.

Nettoyer.

Le mouvement de cette section s'appuie sur la vibration et le tremblement. Le solo atteint son paroxysme gestuel et rythmique au bout d'une évolution progressive de mon engagement corporel.

### 5.3.1 Interprétation, vécu.

La scène se nettoie tranquillement. Marie et Nathan se retirent vers l'arrière-scène où ils se débarrassent de quelques objets maintenant inutiles. Ils font quelques allers-retours. Nathan disparaît de la scène centrale pour aller s'installer avec son équipement et rejoindre Gabriel. Sophie, qui était demeurée sur la scène, retourne vers les tasses encore pleines de chocolat chaud. Elle les ramasse, les organise et les lave. Gabriel, créateur et concepteur de l'univers sonore de la performance et qui en a le contrôle depuis l'entrée du public, fait émettre une vibration qui se fait de plus en plus puissante. C'est le début du solo.

Moi, je suis seul au centre de la scène, immobile. Je regarde les yeux des invités. Je regarde leurs gestes et leur position corporelle. Je me limite à regarder. Après avoir croisé des regards tantôt familiers, tantôt surpris ; tantôt anxieux, tantôt éveillés ; parfois profonds et parfois timides ou sur la défensive, j'entre doucement dans une transe vibratoire d'une durée d'environ 30 minutes. Celle-ci métamorphose mon corps et déforme les traits de mon visage.

Je commence par un mouvement pratiquement imperceptible à l'œil humain dont le point de départ se situe au centre de mon corps physique ; précisément, au-dessus des muscles périnéaux et iliaques et entre les muscles ilio-psoas, abdominaux et obliques. Amorcer l'action de cet endroit permet de solliciter

les souvenirs et les sentiments. Voilà, c'est là où tout commence. Pour ma part, j'approfondis la connexion physique avec moi-même en me revivifiant dans l'échange qui se déploie.

Corps, sons, lumières.

Parallèlement, Marie et Sophie s'affairent à déplacer une à une les tasses qui étaient demeurées sur la scène. Elles les rapprochent, les alignent, les rassemblent... Leurs pas naturels et routiniers contrastent avec l'immobilité dans laquelle je me trouve ainsi qu'avec la transe qui commence s'emparer de moi.

Le cliquetis des tasses accompagne le clignement de mes yeux. La vibration intérieure emplit mon corps. Des mouvements saccadés soutenus et incessants envahissent ma conscience. Je me laisse emporter dans une intensification vertigineuse de déséquilibres et de changements de perception. Jusqu'à ce que le collapse, l'effondrement, survienne.

Au même moment, des vibrations infrabasses remontent les gradins. Submergés, les invités et moi-même ressentons la résonance corporelle produite par cette variation ainsi que par la manipulation des ondes sonores effectuée en direct par Gabriel. Tous ensemble, nous ressentons des tremblements à des intensités différentes.

Hyperactivité. Euphorie. Épuisement.

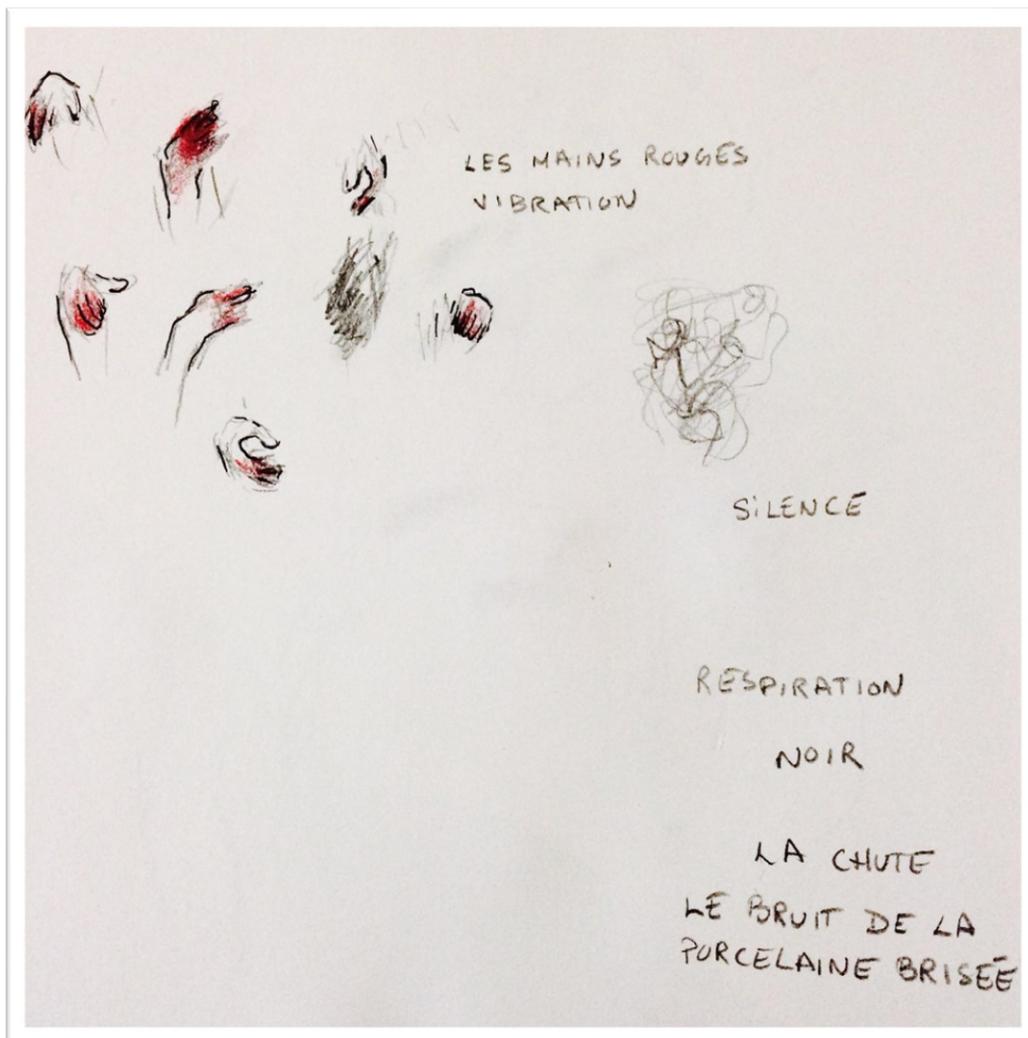
La vibration ressentie, qui se déploie des pieds à la tête, en passant par les hanches, le torse, les bras et les mains, correspond à un épuisement physique qui transite vers un état que Philippe Merlier décrit comme étant à la fois de la fragilité et de la vulnérabilité. En accord avec lui, j'entends la notion de « fragilité » ici au sens de présence, de ce qui peut être brisé, de fissure... Quant à la « vulnérabilité », elle renvoie à l'accidentel, au conditionnel et à l'évènementiel (Merlier, 2020, p. 170). Un sentiment d'impuissance fait son apparition, engendré par une perte de contrôle et un relâchement de la pensée. Il s'agit maintenant de se rendre fragile et vulnérable, de lâcher prise et de se présenter en face des invités qui accompagnent la transe.

Cette expérience m'a permis de révéler la construction d'un sens qui s'effectue tout long de la performance. La vibration et le tremblement sont expérimentés comme un élément d'étude corporelle, visuelle et sonore. Ils sont combinés afin de perturber l'état de conscience.

Dans ce long solo, le mouvement corporel passe par plusieurs degrés d'intensité. Les éléments mis en scène rehaussent la sensation de fatigue et de perte de points de repère. En conséquence, les variations des éclairages au rythme des battements de mon cœur ainsi que les modifications apportées à la façon dont les ondes sonores sont émises, le tout effectué en temps réel, influencent étroitement l'intensité de mes propres vibrations corporelles. Mon corps devient un canal par lequel s'effectue la traduction de la communication émise par les médiums présents sur scène.

### 5.3.2 Médiums

Figure 5.2 Les mains rouges Vibration Silence Respiration Noir La chute Le bruit de la porcelaine brisée  
Dessin Marie-Hélène Bellavance 2019



Les attributs des tasses de porcelaine, leur beauté et leur fragilité, de même que leur légèreté et leur finesse, amplifient l'état de vulnérabilité dans lequel je me trouve. Leur rôle est fondamental dans ce solo. Les vibrations et les tintements produisent des sons aigus en temps réel qui viennent parfaire et compléter cette atmosphère d'effondrement.

Cette pièce se prolonge grâce à un mouvement répétitif et en crescendo. Pourtant, son point de départ se limitait à une idée : émettre une vibration, la soutenir le plus longtemps possible et explorer ses possibilités et ses intensités corporelles.

Les mains jouent un rôle fondamental dans les dix premières minutes. Elles s'agitent incessamment et une quantité considérable de sang s'agglomère dans leurs veines. Elles rougissent et elles s'alourdissent de plus en plus.

La vibration soutenue de mon corps et le mouvement de ma tête amènent tranquillement le chignon de mes cheveux à se défaire. Quelques instants avant que ces derniers se déploient, Marie vient à ma rencontre et reprend la théière à laquelle je suis resté accroché. Depuis que nous nous sommes servis du chocolat chaud, elle bouge dangereusement.

Je continue à vibrer, avec une énergie routinière. Marie continue de ranger les tasses et les organiser tandis que Sophie les nettoie et les ramasse. Alors que la vibration corporelle et sonore est déjà bien installée, l'éclairage vient se déclinier en une gamme de blanc au rythme des vibrations, ajoutant ainsi à l'intensité. Mes cheveux occupent une place considérable au point de couvrir mon visage. Je me métamorphose en un être anonyme, flottant dans un vide blanc céleste. De nouveaux sons retentissent et le caractère de la vibration se transforme. Mes mains, infatigables, s'éloignent de moi.

Marie, qui se trouve du côté gauche à l'avant-scène, se dirige vers la droite. Une fois à sa destination, elle prend quelques tasses, après quoi elle vient se placer sur mon côté droit. Après avoir attendu quelques instants, elle construit une tour en empilant les soucoupes et les tasses sur mes mains tendues et tremblantes. Le son et l'instabilité produits par cette mise en scène et ce jeu de contradictions provoquent une impression d'éclatement : la colonne vertébrale ne peut résister plus longtemps, le château s'écroule.

Le fait que les invités aient toujours ces tasses de porcelaine entre leurs mains contribue à produire chez eux une réponse empathique et attentionnée. Les objets qui, à peine quelques minutes auparavant, avaient éveillé leurs goût, toucher, odorat et vue et établi le dialogue en révélant certains souvenirs, se trouvent maintenant fracassés sur le sol. Un sentiment de contradiction s'installe. Celui-ci est produit délibérément en engageant la perception des invités dans la performance et il enrichit le caractère de celle-ci. Des éclats de porcelaine fine gisent maintenant sur le plateau pendant que moi, je continue à me laisser aller au rythme de cette interminable vibration. Mes cheveux m'enveloppent et mon corps parvient à franchir la première moitié de cette transe vibratoire.

La frénésie qui m'habite me conduit à me débarrasser de ma veste blanche et à ébouriffer ma longue chevelure. Sans retenue, cette dernière se déploie encore davantage après que, petit à petit, la vibration atteigne ma tête. Mouvements saccadés et en suspension, brusque changement de direction, respirations spasmodiques incontrôlables, corps vibrant... C'est dans un état de tension constante et à la limite de mes sens que Collapse a été développé.

Mes bras tournent, puis des soubresauts s'emparent de moi dangereusement, compte tenu de la proximité des tasses brisées. Mon corps occupe plus d'espace. Mes jambes bougent méticuleusement et les mouvements que je réalise crispent nos invités.

Dans cette transe d'environ une demi-heure comportant d'innombrables niveaux, les invités vivent le deuil de quelque chose de précieux qui s'est brisé. La scène se trouve parsemée de tasses vides qui vibrent sous l'effet des infrabasses de la musique. Le son de leurs cliquetis envahit l'espace. L'ensemble de nos invités ressent également ces vibrations. L'espace, sous tension, retrouve une sorte d'équilibre fragile et défaillant, jusqu'à ma chute. Puis tout s'arrête ; silence, noirceur.

Nécessaires

Apaisantes

Traversées

Un son aigu et imperturbable retentit. Un sifflement accompagne cette traversée. Petite mort, éphémère, qui nous invite à écouter le silence des choses présentes, annonçant les fluctuations dans la

temporalité de l'expérience. La noirceur perdure quelques minutes, le silence apaisant revient, la respiration redevient calme... Par terre, au centre de la scène, épuisé, je respire, calmement. Je reviens à *l'ici et au maintenant*.

À nouveau, le regard... Je reviens à moi. Je me trouve de plus belle face aux visages des invités aussi perturbés que moi. Vadrouille à la main, Marie se déplace de la droite vers la gauche en nettoyant le plancher. Sophie ramasse la veste blanche et elle va chercher une balayette et une pelle à poussière. Ensemble, Marie et Sophie nettoient toute la scène et débarrassent cette dernière des éclats les plus fins de la porcelaine brisée. Le silence cède peu à peu la place au bruit de ces activités qui se poursuivent. Puis, Marie se défait de la vadrouille pour aider à terminer le ramassage de la porcelaine brisée.

Sophie laisse Marie terminer seule cette tâche pour venir me rejoindre d'un pas décidé. Elle prend ensuite mes cheveux. Elle les attache à ses poignets. Elle les noue en effectuant des mouvements avec ses mains allant de l'arrière vers l'avant et d'un côté à l'autre pour former un chignon. Seul à nouveau, je jette un regard vers les invités tout en reprenant mon souffle avant de partir, moi aussi.

Le solo et les médiums utilisés dans cette œuvre afin de ponctuer les émotions et donner sens à mes actions sont assurément parvenus à mobiliser des émotions en eux. Une fois la prestation terminée, les actions reprennent leur cours presque immédiatement. Les images se succèdent les unes aux autres. *El silencio* s'estompe, mais son absence se fait déjà sentir.

Aujourd'hui, je prendrai le temps de calmer cette vibration et d'en taire l'écho avant de me plonger à nouveau dans un univers à fleur de peau.

#### 5.4 Inachevé<sup>75</sup>

Dans un échange de tension scénique, Marie fait son apparition au fond de la scène. Elle s'avance dans l'espace afin d'y trouver les traces des vibrations laissées par le passage de mon corps. Elle s'arrête. Les éclairages sont rapidement tamisés.

---

<sup>75</sup> Inachevé (images 28 à 38 ) Photographie Martin Benoit : [https://www.martinbenoit.com/elsilencio/content/AH9G0077\\_large.html](https://www.martinbenoit.com/elsilencio/content/AH9G0077_large.html)

C'est après avoir porté attention à la mobilité de la main, organe privilégié du toucher et de la communication, qu'Inachevé (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 44'40) la pièce #2 a été conçue. Comment les sensations ressenties par la main peuvent-elles faire bouger le corps tout entier ? Quels sont les signes et les messages que la main exprime lors des moments de panique, d'urgence, de salutation et de regret ? La motivation pour réfléchir à ces questions s'exprimait de manière véritablement intense chez Marie. Dans ce processus de création, une série de contraintes liées au sens des déplacements, à la vitesse, à la tension musculaire, à l'émotivité ainsi qu'à la respiration ont abouti au traçage d'une longue diagonale, définissant ainsi la trajectoire où ses souvenirs l'attendent pour la submerger.

S'ensuit une danse fortement expressive. Marie envisage le désir comme une difficulté d'entrer en relation avec l'autre. L'autre qui n'existe plus, qui est déjà parti. L'autre, souvenir d'un futur inachevé.

Durant toute la durée de l'expérience, Marie traversera à trois reprises ce parcours tracé par une longue ligne en diagonale. Elle le fera en effet lors des pièces #2, #6, et #9, dont une fois à l'aveugle. Ses mouvements parcourent son corps jusque dans ses interstices les plus infimes. Tantôt lent, tantôt rapide : la façon avec laquelle son dos se déforme amplifie la tension de ses bras, comme si elle essayait de le toucher de l'intérieur.

Nous nous trouvons face à un univers sonore qui confère à la fois volume et texture à la gestuelle contrastée de la performeuse. Le mixage sonore en temps réel effectué de main de maître par Nathan nourrit chacun de ces trajets qu'elle parcourt depuis l'intérieur même de sa peau.

Inachevé consiste en une construction corporelle qui naît en effet de l'intérieur. À partir du vécu et des images déclenchées, Marie plonge dans un état rappelant celui d'une noyade. Celui-ci est induit par des techniques d'apnée : elle suspend sa respiration le plus longtemps possible et elle se lance dans un mouvement perpétuel, direct et irréversible. Pour elle, il n'y a pas de retour en arrière possible. Pour elle, il est interdit de marcher à nouveau sur ses pas. Dans ce solo, la main contribue à exprimer ce que la voix cache. La recherche phénoménologique que j'ai effectuée dans le cadre de la conception de ce mouvement m'a conduit à proposer, notamment, de l'enrichir avec des actions comme demander de l'aide, crier, offrir, se défendre... Construire une partition corporelle à partir d'une symbolique des gestes, de même que laisser les mains guider l'action se sont avérés des défis techniques pertinents à relever.

#### 5.4.1 Máquina de escribir

Marie marche et s'installe au fond de la scène, à la droite des invités. En un clin d'œil, une lumière à la fois blanche et chaleureuse s'allume et elle contraste avec la blancheur froide qui accompagnait la scène précédente. Petit à petit, la lumière se fait plus intense, de même que le blanc, qui fait de nouveau son apparition sur le plateau. Marie fait moduler son corps avec des mouvements en staccato qui l'emplissent de souvenirs. Elle cherche à éloigner les mains de son corps pour mieux explorer l'espace qu'elle habite. Les mouvements de ses mains se désynchronisent de ceux de son corps. Dans une séquence de mouvements soutenus qui se propagent jusqu'à ses épaules, Marie effectue des mouvements de contorsion avec son dos et exécute des mouvements de torsion circulaires avec ses coudes. Une seule respiration suffit. Puis elle se submerge à nouveau.

Un bruit blanc avec des fugues sonores métalliques accompagne Marie et une basse profonde enveloppe l'espace (la basse est fondamentale dans la création des atmosphères sonores de la pièce, c'est une ressource utilisée à plusieurs reprises). Des couches sonores nourrissent la gestuelle de Marie. Le son de ce solo, créé et joué par Nathan, gagne en intensité et en force durant le déroulement de la pièce. Créé à mesure, le résultat sonore accompagne parfaitement l'acte de présence de Marie.

Des mouvements sans fin et en ondes continues traversent chaque articulation du corps de Marie. Ce dernier se balance dans son entièreté et se tient debout sur une longue ligne diagonale comme un funambule sur sa corde. Elle peut respirer à condition de garder un rythme de déplacement soutenu. Il lui est défendu de revenir sur ses pas, de tomber ou de prendre un élan.

Reprendre le souffle est avancer

En s'auto-induisant une sensation d'apnée, Marie entreprend un voyage au cœur de sensations internes qu'elle cherche à exprimer par sa peau et sa gestuelle, en s'appuyant sur la fluidité organique de son corps décontracté. En établissant une connexion étroite entre sa capacité pulmonaire et les allers-retours de ses mouvements, elle nous pousse à remettre notre perception de l'état de présence en question.

Un espace vibratoire s'installe et ses mouvements saccadés modifient notre regard. À l'aide d'un jeu de clair-obscur, les ombres amplifient la profondeur de la pièce. Le corps expressif émerge à chaque respiration et les détails de ses mouvements gagnent en ampleur.

À l'approche de la fin de la diagonale, le manque d'oxygène et la tension accumulée provoquent une arythmie chez Marie, qu'elle freine en faisant jaillir un cri de ses entrailles. Deux fois. Trois fois. Après ce cri, le silence s'impose à nouveau. Oscillant entre diastole et systole, la tension des muscles de la performeuse se relâche. La lumière se tamise lentement jusqu'à s'éteindre complètement pendant que Marie et moi nous fondons l'un dans l'autre dans une étreinte prolongée.

Ligne suivante, retour de *la máquina de escribir*, deuxième reprise.

Voilà déjà, environ, 97 minutes que nous parcourons cette expérience. Marie est assise sur scène depuis 10 minutes. Elle y écrit une lettre. Elle s'arrête, se lève et donne son carnet de notes à Sophie. Sophie entame ensuite une conversation avec les invités dans les gradins. Elle leur demande de l'aider à lire le texte que Marie vient tout juste d'écrire. Sophie cherche quelqu'un pouvant prêter sa voix, une collaboration qui s'avère nécessaire pour que cette séquence puisse avoir un sens. D'un pas routinier, Marie traverse l'espace au fond duquel elle s'installe, côté cour du plateau. Sur la dernière ligne de lumière, elle se prépare pour son deuxième voyage, Inachevé 2 (voir 5.8).

Ligne suivante, retour de *la máquina de escribir*, troisième reprise.

Nous nous trouvons à la 146<sup>e</sup> minute de l'œuvre. Dans les gradins, Marie installe au milieu des invités un autel, duquel elle tire une série d'objets appartenant aux artistes d'*El Silencio de las Cosas Presentes*. Elle les présente un à un au public.

Marie expose des traces laissées sur la mémoire : des reliques familières, des souvenirs, des objets symboliques chargés d'histoire. Pour les découvrir, rendez-vous à Inachevé 3. (Voir 5.12)

Après un long regard jeté sur le public, le solo Inachevé 2, part rejoindre le solo Inachevé 3 avec l'intention de dévoiler ses secrets. Marie va chercher une boîte cachée dans les gradins.

## 5.5 Anamorphose<sup>76</sup>

Dans ce duo, ce qui m'intéresse est de lire ce qui est caché dans/entre les plis de la peau, chercher à activer l'épiderme et à mobiliser le tissu conjonctif, regarder l'état de la peau, transformer le point de vue.

Eduardo, (journal de bord. Sept. 2018)

« Anamorphose » signifie « déformation, transformation dans le sens du bizarre [...]. Composé du grec. ἀναμορφώ (transformer). [Il s'agit d']un jeu d'optique reposant sur ce que les images des objets vus dans des miroirs coniques, cylindriques, etc. sont déformées » (CNRTL, 2012a)<sup>77</sup>. Dans le cadre d'*El Silencio de Cosas Presentes*, Anamorphose (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 53'30), pièce #3, s'est construite à partir de la question suivante : comment créer un rêve sur scène ? L'image d'un être endormi a grandement contribué à la conception de l'éclairage.

Alors que je me consacrais à la recherche sur le rêve, je m'efforçais de comprendre la façon avec laquelle les métaphores nous apparaissent sous forme d'images pour ensuite demeurer dans le moi éveillé. « Ce phénomène subjectif en essence [...] [nous transmet] des communications internes, des messages envoyés d'une part de nous-mêmes à une autre part de nous-mêmes » (Sowton, 2017/2018, p. 32). J'ai donc cherché à écouter mes rêves et traduire en quelque sorte les messages que je m'envoie à moi-même. Il s'agissait de retourner aux fondements de la création artistique et d'ouvrir un chemin pour trouver l'essence de la performance.

---

<sup>76</sup> Anamorphose (images 34 à 47 ) Photographie Martin Benoit : <https://martinbenoit.com/elsilencio2019/#/view/ID4566267>

<sup>77</sup> «Anamorphoses», dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/anamorphoses>.

Des images venues d'univers oniriques ont guidé mes explorations de la peau et de l'ambiance scénique. J'étais ainsi envahi par des images transmettant des atmosphères de pénombre ainsi qu'une sorte d'amplification des caractéristiques de la peau ; comme pour attirer mon attention sur l'importance d'un rapprochement visuel, d'une auscultation nécessaire pour produire les déformations souhaitées.

#### 5.5.1 Auscultation

Moi, au centre et au fond de la scène, dos au public. Silencieux, je deviens invisible. Sophie assise, à mi-plateau, à la droite du public, elle donne le caractère à l'anamorphose par le biais d'une auscultation profonde et attentionnée. Marie, côté gauche et face au public, examine son corps. Elle se touche.

Un éclairage provenant du plancher provoque un clair-obscur conçu pour mettre les peaux de Sophie et de Marie en valeur. Les reflets des tasses dans la pénombre produisent une ambiance qui trouble la vision. Cependant, les images floues provoquent les transformations corporelles souhaitées. Une observation approfondie du corps est à l'œuvre en silence. Sophie et Marie entament à leurs rythmes respectifs un toucher personnel, propre, intime. Bras, côtes, abdomen occupent la plus grande partie de leur attention. Elles partent à la découverte des replis de leur peau.

L'auscultation qu'elles réalisent permet d'apprécier les corps de chaque interprète qui dévoile de plus en plus sa chair. Elles enlèvent, tour à tour, leur chandail et ces corps dans la pénombre font contraste avec les déformations produites grâce à la manipulation de leur propre peau. Une sensation à la fois étrangère et familière dévoile les corps qui se reconnaissent, s'explorent et se cherchent.

En explorant les rides de leur corps, les performeuses se trouvent absorbées dans une méditation à la fois intime et furtive. Celle-ci met désormais en évidence des gestes tantôt de douleur, tantôt de plaisir qui les incitent à aller plus loin. Une peau élastique qui se transforme, se déforme, s'étire, se déplace... Cette fragilité et cette sensibilité à fleur de peau sont hautes en rebondissements. Les auscultations tactiles entraînent les performeuses dans une quête de soi et dans l'appréciation de leur limite physique.

Jusqu'où va ma peau ? D'où la douleur émerge-t-elle ? Ces questions m'ont conduit à mieux focaliser mes réflexions. J'ai construit le chemin créatif en ressentant les endroits où j'ai de la douleur, des inconforts, des anomalies et des cicatrices. Ensuite, j'ai regardé, j'ai reconnu et j'ai ramené au présent les

sensations pour en faire une manipulation consciente, avec mes mains. J'ai ressenti les endroits où remuer la peau fait du bien, en effectuant une sorte d'automassage en tirant et déplaçant la peau, dans mes limites physiques. Présenter, regarder, toucher la peau.

Des chairs qui se rapprochent, se touchent, se diagnostiquent, se tirent, se poussent... Dans un dialogue gestuel, les mains prêtes à la rencontre prennent la parole dans le duo. Les glissades, les caresses, les prises, les pincements, les frictions deviennent la matière première utilisée pour faire évoluer cette pièce.

Les doigts forts s'insèrent là où c'est possible : côtes, omoplates, clavicules, aine, abdomen, visage, seins, oreilles... Chaque centimètre de peau est scruté minutieusement, après quoi, un nouveau mouvement, une chute, conduit à la découverte d'autres textures, à une réaction en chaîne et à l'activation de la mémoire cachée dans le corps. La douleur produite par la manipulation de la peau établit des limites entre les interprètes. Activer la peau au même endroit et le faire à plusieurs reprises produit de l'inconfort, voire de l'hypersensibilité.

Sophie et Marie utilisent leur propre peau comme matière de recherche. Elles transgressent leur image corporelle et sentent les limites de sa résistance au chagrin produit dans une conscience qui occupe la totalité de leurs corps. Elles entreprennent une longue auscultation soutenue, en silence, qui les rapproche et leur fait connaître les contrastes entre, dans et avec les replis, les orifices faciaux, la surface dermique... À mesure qu'Anamorphoses se développe, la rencontre des deux interprètes dans la déformation de leur peau s'intensifie.

Ensemble, torse nu, s'observant, se touchant, se cherchant tour à tour, les performeuses explorent la surface dermique de l'autre. En jouant avec le contrepoids et le déséquilibre, leurs corps en profitent pour étirer leur propre peau dénudée à l'aide de l'autre. Un toucher sans retenue s'exécute et chaque centimètre de peau nu est ausculté, examiné rigoureusement. Le dos, le torse, les bras, le visage, le cou, tout passe par les mains. Je suis l'autre et j'en prends soin.

Les mains de nos invités sont aussi actives que les mains des performeurs. Dans l'espace, au loin et à contrejour, j'aperçois des mouvements de la chaîne haptique, des glissades, des frottements de doigts, des mouvements manuels qui correspondent à une réponse empathique à l'éveil des sens qui se produit sur scène.

Dans un déplacement en continu vers le public, Sophie et Marie modifient leur visage grâce à leurs propres mains. Des grimaces affleurent et une interminable manipulation faciale fait rougir le visage. En activant les 43 muscles qui composent le visage, les performeuses explorent l'incroyable quantité de mouvement dont le visage est capable. Elles montent dans les gradins, elles rapprochent leur chair des invités ; leurs propres visages leur sont de plus en plus étrangers. Dans la pénombre, la surface de leurs peaux nues se détend en douceur et la lumière s'éteint. Les performeuses s'accroupissent ensuite au milieu des invités en posant leurs mains sur la tête. Sophie et Marie se cachent dans le noir, parmi eux.

Dans Anamorphoses, la sonorité accentuée semble nerveuse, glissante, métallique, gazouillante. Elle accompagne la recherche au rythme des intentions, en habillant le derme exposé et tourmenté. Le temps scénique se libère et la musique éveille des sens contraires. Le silence se produit et une noirceur complète se pose en toile de fond pour protéger la fragilité expérimentée.

#### 5.6 Piano. Interstice<sup>78</sup>

Côté jardin, derrière la régie, Nathan se déplace vers le piano qui se trouve dans la salle. Une fois installé, le musicien nous livre un solo de piano dans la pénombre ; un intermède cyclique et hypnotisant. La Pièce # 4 (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 71'30).

Agilité à manier l'instrument et vitesse d'exécution, cycles rapides et contrastés, répétition et déambulation sonore, Nathan nous présente sa danse pour doigts. Une touche après l'autre, en n'ayant qu'une seule note pour point de départ, il élargit la partition musicale qui s'enrichit dans une fugue en spirale. Chaque retour à la partition révèle une maîtrise dans la manière de toucher l'objet qui, à son tour, renvoie les intentions qui font vibrer la pièce où nous nous trouvons.

Nathan exécute d'une main la partie basse du cycle sonore, influencé par la circularité présente dans la musique de Philip Glass. Nathan commence son solo de piano avec dextérité et lenteur. Pendant quelques instants, un son adouci, simple et ponctuel réverbère dans la salle, le piano se manifeste grâce à la présence de Nathan. À l'entrée de sa deuxième main, la partition gagne en profondeur, en vitesse et en richesse sonore. L'expressivité et l'engagement de son corps se répercutent directement sur sa

---

<sup>78</sup> Piano. Interstice (images 50 à 52 ) Photographie Martin Benoit : [https://www.martinbenoit.com/elsilencio/content/AH9G0117\\_large.html](https://www.martinbenoit.com/elsilencio/content/AH9G0117_large.html)

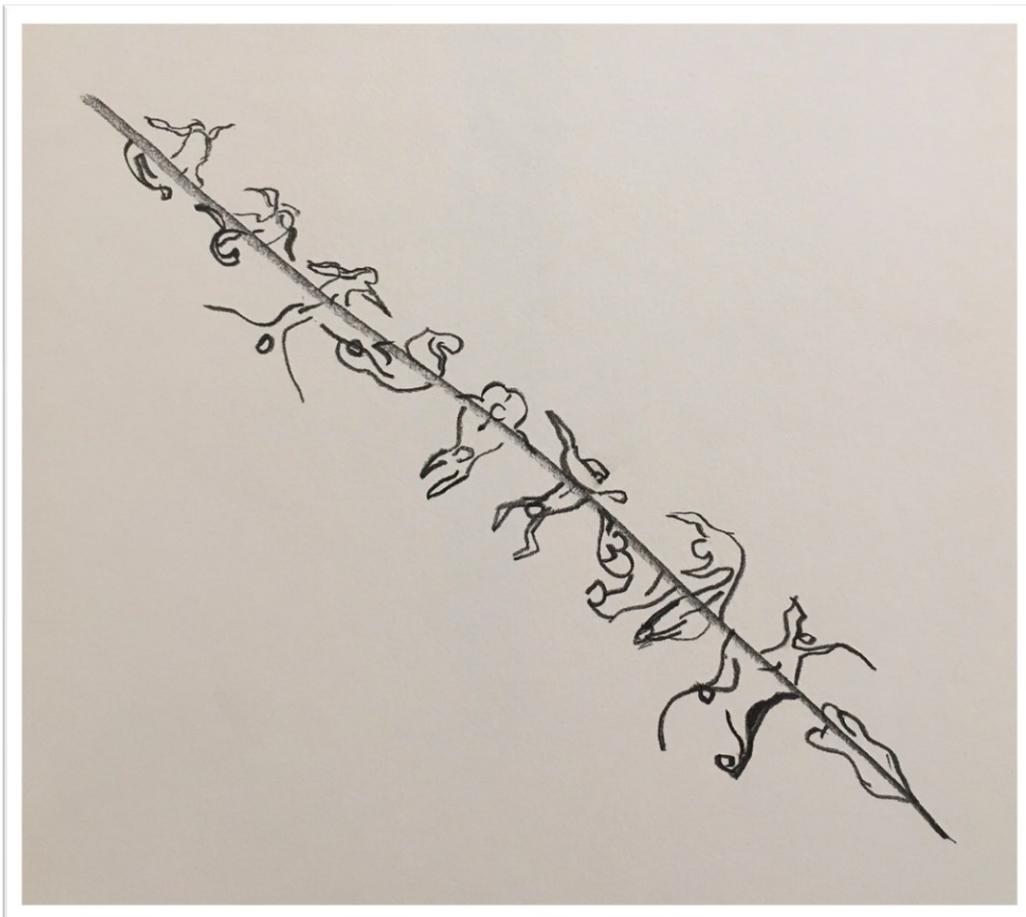
manière de jouer le piano. À la limite d'une folie contrôlée, il entre en extase auditive. Le plaisir des oreilles produit par les doigts.

Une respiration, une danse assise, une intention accrue permettent à Nathan de laisser ses intentions corporelles se déployer à l'intérieur d'un grand espace sonore ; sa musique incite à la rencontre. Inévitablement et au rythme de ses doigts, Sophie et moi partons à la rencontre de l'autre, à la rencontre d'une surface où l'esprit se révèle.

## 5.7 Asséner<sup>79</sup>

Figure 5.3 Asséner. Écriture sensible

Dessin Eduardo Ruiz Vergara. Crayon sur Papier. 2016



---

<sup>79</sup> Asséner (images 49 à 78 ) Photographie Martin Benoit : <https://martinbenoit.com/elsilencio2019/#/view/ID4567117>

Une ambiance sonore, douce et cyclique, se fond avec un changement de lumières, dans une obscurité qui bascule au blanc, qui revient se réapproprier l'espace. Asséner, (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 76'15) pièce # 5 entre en scène.

Asséner rassemble plusieurs idées dont je souhaitais parsemer la pièce. Je les avais reliées à des images qui représentaient les verbes affirmer, soutenir, frapper et porter. À leur tour, ces derniers sont associés à des émotions et des affects que je sentais à l'époque. Ainsi, Asséner se constitue comme le survol phénoménologique de mon vécu. L'attention du corps est fixée sur le travail entourant le poids ainsi que le contact de peau à peau. Torses nus, Sophie et moi nous regardons longtemps. Nous nous rapprochons, nous nous rencontrons.

En marchant l'un sur l'autre, nous sommes amenés à travailler la qualité de l'élan et du transfert de poids. Les hanches participent à l'action permettant aux articulations de se libérer de leur tension. Le travail du corps se traduit ainsi par moins d'efforts physiques, de même que par une amélioration de sa stabilité. Les articulations se comportent comme des amortisseurs, ce qui évite la chute, les coups saisissants.

Dans Asséner, un opéra est transformé par des glissements sonores inattendus. Des touches électroacoustiques et ma voix tracent la ligne temporelle de l'action, modifiant le registre sonore et créant une ambiance évanescence. Une ondulation sonore suscite la perception d'un espace en mouvement de contraction et d'expansion. Cette ondulation accompagne la longue diagonale que je parcours en portant Sophie sur mon dos.

À l'occasion de l'une de ses traversées, Marie rompt avec la scène. Elle tient dans ses mains un carnet de notes. Une fois parvenue au fond de la scène côté cour, elle s'assoit sur le plancher et elle se met à écrire avec une plume à l'encre une de ses histoires dans son cahier. Durant les prochaines minutes, la présence de Marie sera discrète puisqu'elle les passera à rédiger un texte. Sur la scène, les performeurs s'engagent de leur côté dans la connexion et le contact physique.

### 5.7.1 Poids des idées

Figure 5.4 Dans mes mains se posent tes pas  
Dessin Marie-Hélène Bellavance. 2019



L'écho d'un son vibratoire s'installe dans la salle. Sophie marche vers moi et avec insistance, elle me regarde. Elle me provoque. Au moment où nous nous rapprochons, elle s'arrête et elle me frappe au visage sans qu'on s'y attende. Le son ambiant s'éteint et nous nous regardons. La gifle fait office de décharge, d'appel au réel. Elle (re)présente un moment de changement dans notre vécu marqué par la nécessité d'être présent. Dans Asséner, cette gifle, c'est un éveil, un rappel à l'ordre, un appel. Paradoxalement, la claque signifie la présence à l'autre ; une action pour affirmer : « peu importe ce qui survient, je serai là pour te soutenir, t'accompagner, te protéger ».

L'action en apparence violente constitue le début d'un duo où la résistance physique et l'attention à l'intérieur de chacun des mouvements sont volontaires.

Il y a, d'un côté, le poids physique comme outil de recherche corporelle. Soulever le poids le plus haut possible, se faire léger et être conscient du déplacement de son propre poids constituaient des images éloquentes que j'ai utilisées afin de guider la présence aérienne de Sophie. À mon sens, il était primordial de chercher un état de solidité et de concentrer mes forces vers le centre de mon corps pour le soutenir. Sophie, en s'ancrant à son centre, entre dans un état méditatif qui fait basculer son corps avec le mouvement de mes déplacements. Elle réagit instantanément à chacune des variations et elle s'intègre à l'action en modulant ma vitesse. C'est elle qui me permet de bouger. Grâce à la translation de son poids sur mon corps, elle allège la pression sur mes jambes et mes bras. L'engagement de sa légèreté rend notre rencontre possible. L'engagement de nos abdominaux nous permet de respirer ensemble et de nous soutenir par le psoas. Il nous donne la capacité de soulever l'autre et de maintenir le transfert constant du poids. Une action dans laquelle nous nous trouvons tous les deux engagés et qui se poursuit pendant environ 25 minutes.

Le poids comme métaphore y a également été abordé, cette fois, dans la recherche du sens. Je cherchais à me nourrir de l'intérieur, ce qui faisait contraste avec l'effort physique que le duo exigeait de nous. Dans cette séance de contact, nous nous sommes véritablement engagés, notamment, avec des images comme se tenir en équilibre sur un tapis volant, rester immobile dans des sables mouvants, marcher sur des œufs, porter le monde sur son dos, être léger comme un ballon ou traverser un terrain chaotique.

Souffle, confiance, adaptation, proximité, soutien

Les larmes versées dans ce processus ont donné lieu par la suite à des rencontres productives et plus inspirantes les unes que les autres. Dans un cheminement où la reconnaissance de soi était interdépendante, nous expérimentions avec la conviction de la nécessité de nous soutenir collectivement, tout comme de celle de la sincérité et de la douceur à l'égard de l'autre. De nombreuses craintes personnelles ont refait surface et des épreuves physiques se sont dressées en cours de route. Notre entraînement personnel s'est réorienté vers notre force de résistance et celle de nos extrémités ainsi que de l'engagement des abdominaux. Nous nous sommes imposé tous les deux les mêmes exigences physiques et nous avons traversé sensiblement les mêmes émotions. Nous avons partagé

ensemble beaucoup de plaisir et la clarté de nos interactions s'est révélée comme la clé pour faire fonctionner ce duo.

Asséner met bout à bout une série d'actions ponctuelles qui placent les partenaires à une distance intime. Nos peaux se supportent l'une l'autre à des endroits qui mettent la confiance à l'épreuve. Cette proximité nous a aidés à découvrir nos poids réciproques pour préparer les déplacements et les manœuvres à exécuter, car nous devons avoir l'autorisation de l'autre pour nous rapprocher ou nous éloigner selon le besoin. Dans le cas contraire, nous perdriions la capacité de contrôler le poids de l'autre et une telle perte de connexion entraînerait des accidents graves.

Lorsque Sophie me prend par le cou avec sa main droite, notre rapprochement crée instantanément une kinésphère : nos deux corps font partie l'un de l'autre. Le corps à corps rend légitime l'énergie qui s'installe entre nous. La respiration agitée, les mains moites et la peau humide s'unissent et se touchent. Sur le plan individuel, cette expérience sollicite chez moi un engagement. Présent et méticuleux, disposé à parcourir ce voyage, mon corps est prêt à dépasser les contraintes physiques, à suivre le mouvement. Il est à l'écoute des propositions, du poids et de la respiration.

Tête à tête, Sophie et moi cherchons ensemble des forces opposées lui permettant d'escalader mon corps tout me pourvoyant de la force nécessaire pour garantir sa protection. Furtive et immuable, elle pose son corps sur le mien. Nos respirations intenses et coordonnées se croisent alors que nos muscles demeurent tendus. Quelques appuis aux pieds et une attache au dos, voilà tout ce dont nous disposons pour nous maintenir en équilibre, nous garder vivants. Le temps passe et mon immobilité provoque de la fatigue musculaire. La façon d'échanger nos appuis et de se saisir varie constamment. Cet engagement corporel favorise la confiance mutuelle et nous fournit la sécurité nécessaire pour préserver notre connexion physique.

Sophie grimpe sur moi. À partir de ce moment, ma peau est la seule surface qu'elle peut toucher tout au long de ce duo. Une fois que le corps de Sophie quitte le sol, peu importe le mouvement ou la position, il lui est interdit de toucher le plancher. Se repositionner constamment, s'adapter subtilement aux textures et aux appuis, se reposer et respirer ensemble, devenir l'ombre de l'autre, être une charge, soutenir une charge, résister, être en appui... Ce sont des motivations qui nourrissent la marche que Sophie exécute sur mon dos jusqu'à mes mains. Ce sont également les miennes. Je suis son tapis volant, sa surface de déplacement.

Dans ce duo, une empathie soutenue, un transfert de poids permanent et une écoute attentive sont indispensables. Chaque petit mouvement, chaque respiration, de même que toute pensée corporelle produit dans le corps de l'autre un écho d'une acuité surprenante. Autant pour Sophie que pour moi-même, une attention minutieuse s'avère fondamentale. Il s'agit du seul moyen dont nous disposons pour moduler notre épuisement et notre rapport mutuel, mais surtout, il s'agit d'une condition essentielle pour éviter les blessures et terminer la pièce ensemble dans une intimité bienveillante, collés l'un à l'autre, en confiance. Échange de poids, jeu d'équilibre, glissements corporels, contention et soin du corps, il faut susciter l'engagement de la présence de l'autre, porter attention à son expérience et vivre pleinement le moment en cours.

Le duo, tantôt acrobatique, tantôt tendu, se veut une écoute profonde du corps. Devenir un avec l'autre, tel est le but d'Asséner depuis son origine. Étape par étape, les corps s'intègrent en passant entre les mains du partenaire, en glissant sur celui-ci, en se rapprochant. Concentrer notre poids corporel sur notre axe commun constitue la stratégie pour résister à la durée de l'action. Plus le corps focalise sur notre propre centre, moins il est lourd, ce qui renforce la perception d'être une seule personne. Je contrôle ainsi les grammes qui s'ajoutent pour bouger en fonction du transfert de poids qui s'exécute.

Ravissante.

Harmonieuse.

Après avoir escaladé mon corps, Sophie aboutit sur mes épaules. Son poids, maintenant intégré au mien, voyage continuellement sur ma peau. Des inversions, des moments de repos au bras, des suspensions, des transferts, de l'équilibre et des libérations du corps, d'un bout à l'autre de la salle, ce duo s'ancre à un territoire d'instabilités qui exige une adaptation corporelle constante et incommensurable. Comme si nous cherchions à éviter qu'un vase rempli déborde en surveillant ses rebords, Asséner laisse dans la salle l'empreinte d'une tension exacerbée.

En changeant ses appuis, Sophie se met debout sur mon dos. Une alliance se déploie qui fait contrepoids à l'attention et à la compréhension excessive de nos corps. Il s'agit à la fois de la rupture d'une structure prédéfinie et de l'acte de naissance d'un projet de survie. Sur mon corps, Sophie se trouve en sécurité. Ailleurs, le néant, la disparition. La surface de ma peau, de sa peau, correspond au territoire sur lequel

nous nous concentrons. Synonyme de protection, notre peau est l'appropriation et la concession du pouvoir de faire. En paraphrasant Vincent Bèjà, nous devenons un ; une unité (Bèjà, 2001, p. 187).

Après quelques déplacements acrobatiques, nous nous retrouvons côté cour à l'avant-scène (côté droit de la vue de la salle). Je me couche alors par terre en soutenant toujours Sophie sur mon dos. Elle s'amuse à y déplacer son centre de gravité. Doucement, Sophie descend sur mes mains en explorant les autres points d'appui de mon corps. Nous recommençons à nous déplacer. Cette fois, nous traversons l'avant-scène du côté cour au côté jardin. Au tour de mes mains, maintenant, de servir de surface d'appui. Je roule sur le sol tout en offrant mon corps à Sophie. De nouveaux défis se dressent, d'autres forces s'imposent. En lui présentant mon corps, je permets à Sophie de définir sa trajectoire et de recommencer à marcher. Je construis le chemin en lui offrant ainsi une texture géographique. S'ajoutent à cela des contorsions et des étirements. La suspension corporelle réapparaît pour solliciter l'action. La légèreté s'est intégrée à notre recherche et nous l'avons amplement exploitée dans ce duo.

La quête d'un point de contact dans ce rapport de forces corporelles a mis en évidence une zone vitale : la hanche. C'est sur cette dernière que s'élabore l'ensemble des directives pour l'exécution des mouvements. Par un effet de transmission kinesthésique, chaque micromouvement passe de façon amplifiée au corps de l'autre. Une perturbation de l'équilibre se fait sentir immédiatement. Elle se répercute sur la force exercée dans l'exécution du mouvement ainsi que sur la rencontre avec celle de l'autre. Cette influence s'exerce par conséquent dans les deux sens et le mouvement se prolonge à l'infini, dans l'action-réaction qui augmente ou diminue en fonction de l'attention à notre ressenti immédiat. Lucidité envers le corps d'autrui.

Dans un dégradé d'intensité, la lumière est tamisée considérablement et des rayons blancs et jaunes tranchent l'espace sans pour autant perturber la sensation de légèreté qui règne déjà depuis quelques minutes.

Silence. Respiration. Temps. La scène se transforme doucement alors que les performeurs amorcent leurs déplacements. Les invités bougent eux aussi. Sophie se rapproche d'eux. Elle invite des volontaires à faire la lecture du texte écrit par Marie quelques minutes auparavant ; une pause nécessaire avant de poursuivre la rencontre haptique.

## 5.8 Inachevé 2<sup>80</sup>

Marie traverse l'espace en marchant normalement. Elle s'installe au fond, côté cour du plateau. Elle se prépare pour une seconde traversée sur la dernière ligne de lumière. Inachevé 2 (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 95'40), pièce #6, explore l'intention de la voix. Sophie demande à une personne anonyme de prêter sa voix. Elle lira ce qui vient d'être écrit en respectant l'intention et l'esprit du texte (voir 5.8.2). Le travail technique impeccable des musiciens permet d'enregistrer cette voix anonyme et de la modifier sur scène, en temps réel. Cette voix transformée donne vie à l'univers sonore que Marie parcourt simultanément. Sophie tend un microphone à cette personne anonyme. Elle lui donne également le texte ainsi que les consignes à suivre concernant l'intention et la ponctuation. C'est parti.

La main droite, moteur de l'action, amorce le mouvement. Orientée par une structure à la fois définie et perméable, Marie laisse cette voix anonyme guider ses impulsions. Nathan adapte le registre sonore alors que Gabriel émet un bruit de basse fréquence qui envahit l'espace. C'est leur travail qui supporte Marie.

La main droite de cette dernière envoie les signaux aux articulations des jambes, des épaules, du dos, de la tête afin que le solo puisse démarrer en douceur en s'appuyant sur la texture sonore installée par les musiciens ainsi que sur la voix de la lectrice ou du lecteur anonyme qui accompagne Marie tout au long du solo.

Repliée sur son état de plénitude, Marie traverse lentement l'espace, en diagonale, en partant du fond côté cour pour se rendre à l'avant côté jardin. À nouveau, *la máquina de escribir*. Tout en guidant son déplacement, sa main droite s'adonne à une exploration gestuelle, donnant ainsi lieu à la reconstitution d'un langage de signes qui se déploie selon l'envergure des intentions corporelles de la performeuse. Par ses mouvements d'ondulation, son dos sert de repère aux invités et contribue à imprégner l'atmosphère à la fois de légèreté et de profondeur.

Marie nous fait tous témoins d'une discussion personnelle qu'elle entretient avec ses pensées et qui se déroule en temps réel. En créant ce solo, nous avons travaillé sur le déplacement de l'attention physique

---

<sup>80</sup> Inachevé 2 (images 81 à 84 ) Photographie Martin Benoit : <https://martinbenoit.com/elsilencio2019/#/view/ID4568487>

à partir de son point de départ. Par une série de mouvements à la fois saccadés et continus, chacune de ses articulations réagit en fonction de l'endroit où se déclenche le mouvement.

Se forment ainsi des chaînes de mouvements, d'échos corporels, qui suivent des trajectoires directes que Marie trace avec une finesse extrême. En suivant un principe de tenségrité<sup>81</sup>, son corps, soutenu par une série de cordes — imaginaires — qui se tendent et se détendent constamment, trouve un équilibre dans l'instabilité corporelle. Précaire, dès le départ, la danseuse jongle avec son poids.

Éjecte-moi de ce corps trop étroit...

L'image du fil refait surface. Marie marche dans le vide en cherchant l'équilibre entre ses actions et ses intentions. Comme si suivait la méthode de la corde raide de Peter Brook (Brook, 2012), Marie réaffirme la certitude du moment présent. La tonicité du corps et la couleur de la voix enregistrée accompagnent Marie dans l'exploration de son vertige d'agir.

Le son de la lecture en direct du texte est enregistré et transformé à l'instant même. Au bout de deux minutes, voilà ce discours découpé, modulé, transformé, morcelé... La réalité de Marie est aussitôt envahie par une multitude de voix qui lui dessinent un univers parallèle. La superposition de ces voix provoque une dissociation des pensées pendant que les mouvements de la performeuse traduisent une

---

<sup>81</sup> D'un point de vue biomécanique, la *tenségrité* est utilisée pour expliquer comment les structures biologiques telles que les cellules, les tissus et les fascias sont construites, s'adaptent et interagissent. Ces structures sont aussi associées au système musculo-squelettique où les os sont comprimés par la tension apportée par les muscles (via les tendons) et les ligaments eux-mêmes tendus. Simon Bélair, «Qu'est ce que la tenségrité?», (2022)

En architecture, la tenségrité est utilisée pour décrire la faculté d'une structure à se stabiliser par le jeu des forces de tension et de compression qui s'y répartissent et s'y équilibrent. « Un système de tenségrité est un système dans un état stable d'autoéquilibre, comportant un ensemble discontinu de composants comprimés à l'intérieur d'un continuum de composants tendus ». René Motro, «La tenségrité, principe structural», *Revue Française De Génie Civil* 7(2011).

Comme entraînement, la Tenségrité est « *Le redéploiement de l'énergie* [...] processus qui consiste à transférer d'un endroit vers un autre une énergie qui existe déjà en nous. Cette énergie, qui provient des centres vitaux du corps, a été déplacée ; or elle est nécessaire pour assurer un équilibre entre la vivacité mentale et la forme physique » p.12. « Le terme *Tenségrité* est des plus appropriés puisqu'il combine le deux mots *tension*, et *intégrité*, qui traduisent les deux forces directrices des passes magiques. L'activité créée par la contraction et la relaxation des muscles et des tendons est la *tension*. L'*intégrité* consiste à regarder le corps comme une unité saine, complète et parfaite. » p.31. Carlos Castaneda, *Passes Magiques. La sagesse pratique des chamans de l'ancien Mexique*, Aventure Secrète (New York : J'ai lu, 1998/2014).

altération de l'espace mental, de son espace intérieur. C'est la connexion avec cette réalité qui fait la beauté de cette pièce et qui nous plonge dès le départ dans une présence phénoménologique partagée. Tout comme cet équilibre en tenségrité, elle retrouve à la fois son point d'appui et son point de suspension. Elle se promène ainsi dans cet espace, sujette à ces effets de tension et de distension, de contraction et de relaxation.

Nathan et Gabriel utilisent l'enregistrement de la voix anonyme pour générer des distorsions sonores en utilisant un logiciel spécial de montage audio. La manipulation et le changement de vitesse dans la diffusion, la création d'échos, la répétition des phrases, la superposition des couches sonores, confèrent un tout nouveau sens au texte. L'intégration de quelques effets de réverbération à la trame sonore et la déconstruction de la voix transportent Marie. Le duo de musiciens l'accompagne de façon magistrale.

Alors que son corps se détend de façon remarquable, il semble toutefois sujet à une stimulation constante. Sans déroger de son objectif, Marie reprendre pourtant quelques actions faites auparavant pour donner à nouveau de l'élan à son action vers l'avant et répéter ce geste autant qu'il le faudra. Son corps, à la fois décontracté, désarticulé et oxygéné, procure une bouffée d'air frais et de douceur à la pièce.

#### 5.8.1 À chaque fois anonyme

Lors des trois séances de recherche sur l'écriture instinctive et créative auxquelles j'ai assisté avec mes collaborateurs, j'ai écrit quelques textes intimes et personnels. Alors que je révisais le matériel de ce projet, je me suis aperçu de leur importance et de leur richesse. J'ai donc élaboré intérieurement des scénarios pour utiliser à nouveau la voix en temps réel. J'avais notamment en tête d'utiliser une chorale féminine pour livrer l'ensemble des textes que nous avons retravaillés. En effet, pour le chant, les voix féminines me plaisent particulièrement.

Comme dans les polyphonies géorgiennes, cette chorale respecterait l'autonomie des voix en permettant à chacune de celles-ci de répondre aux autres en utilisant des intonations différentes. Deux vidéos m'ont servi d'inspiration : « A Paghjella di l'impliccati » (2010)<sup>82</sup>, en raison du travail qu'on y

---

<sup>82</sup> A Filetta, «A Paghjella di l'impliccati», Trent'anni pocu, trent'anni assai, [https://www.youtube.com/watch?v=FU-wBJ4r3f0&list=RDS8ehkUBm7\\_s&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=FU-wBJ4r3f0&list=RDS8ehkUBm7_s&index=8)

effectue sur la chorale, et « In Memoriam » (Cherkaoui, 2010)<sup>83</sup>, pour l'effort d'intégration de la voix et du mouvement qui est mis en évidence. Cette idée a mijoté pendant quelques semaines. Cependant, comme ce fut le cas avec plusieurs autres, elle a dû être abandonnée pour des raisons liées à la production, à la logistique et aux ressources financières. La difficulté que représente la formation d'un groupe permanent de gens avec qui travailler la voix et garantir l'assistance de chacun de ses membres aux répétitions ou, à plus long terme, la réalisation d'autres tâches créatives m'a dissuadé de mener ce projet plus loin. De toute façon, mon expérience de directeur de chorale est plutôt réduite et relever ce défi aurait impliqué un engagement de ma part exigeant à remplir. D'ailleurs, à cette époque, j'avais déjà de projets créatifs à assembler et de scénarios en construction. Il aurait été impossible pour moi d'en faire davantage.

Toutefois, cette idée de chorale m'est demeurée à l'esprit et elle a orienté certaines de mes idées liées à la conception. C'est de là que j'ai eu l'inspiration pour enregistrer les voix de Marie et de Sophie pour les mélanger et les mettre en relation. Entretemps, les textes ont gagné en substance, en clarté et en poésie. Une fois que ce matériel a été rassemblé, je me suis mis à explorer les possibilités d'intégrer les voix à l'expérience. Dans *Inachevé #2*, cette démarche est devenue fondamentale. En effet, elle a permis aux impulsions de Marie ainsi qu'à ses intentions corporelles de se mettre en place. Métaphoriquement, Marie laisse un étranger anonyme la toucher.

Alors que nous travaillons sur nos voix lors de répétitions en studio, certains jeux mélodiques se sont révélés : des réponses sonores, des sifflements, des cris. Nous nous amusons tout en apprenant de manière autodidacte. Puis est venu le moment de relever le défi d'intégrer la voix à la pièce. Il fallait lui accorder une attention spéciale afin qu'elle s'accorde au reste des idées créatives et qu'elle les complète. Étant donné que l'expérience propose un état de présence, j'ai laissé le hasard participer à la création. C'est ce qui m'a permis de continuer à me laisser surprendre, de demeurer attentif et, surtout, de préserver la vivacité de l'évènement. C'est dans cet esprit que j'ai pris la décision de faire participer une voix anonyme, de demander à une personne parmi les invités d'interagir en direct avec nous et de construire une interaction à la dernière minute. J'ai fait le choix de passer outre les craintes de toute l'équipe et d'assumer ce risque. J'en étais conscient.

---

<sup>83</sup> «In Memoriam», [https://www.youtube.com/watch?v=Osr-Ma7R1ys&list=PLDuiCAGIYUSy9seCFW1f\\_-OI3wS-BceL7&index=70&ab\\_channel=knigel2010](https://www.youtube.com/watch?v=Osr-Ma7R1ys&list=PLDuiCAGIYUSy9seCFW1f_-OI3wS-BceL7&index=70&ab_channel=knigel2010).

Le déplacement dans l'espace et les demandes particulières quant à la qualité du mouvement étaient clairs dès le départ. Un bruit de fréquence basse se met en place dans un hasard partiellement contrôlé. Un lecteur ou une lectrice anonyme qui se trouve parmi nos visiteurs viendra ajouter la dernière touche à Inachevé #2. La modulation de l'intonation de la voix s'impose dans *l'ici* et le *maintenant* comme le cœur du solo. La voix anonyme choisie par Sophie donne à Marie l'élan nécessaire pour retraverser le chemin. Une voix inconnue l'accompagne à chacun de ses pas.

Cette décision m'a conduit à explorer les manières avec lesquelles j'interagis avec les invités. En ce sens, j'ai remarqué que la présence de la voix et d'une enveloppe vibratoire ainsi que la transgression de l'espace théâtral compte parmi les éléments que j'ai intégrés à la pièce à plusieurs reprises.

### 5.8.2 Manuscrite

L'écriture est un acte solitaire  
elle permet de discuter avec les monstres intérieurs  
se battre avec soi-même  
se perdre parmi ses pensées

L'écriture est un endroit où les repères de la réalité sont effacés  
un autre monde advient  
un autre corps est habité

*la escritura se ha convertido en lugar seguro*

Nayla V.

Shoot d'adrénaline, état de conscience, présence extrême, le hasard nous indique le chemin, oui, je prends le risque. Ici, j'ai transcrit le manuscrit original créé et retravaillé par Sophie dans un livre de travail, le même était lu par une voix anonyme différente à chaque prestation publique.

J'avais envie de vous dire que...

Je me suis dit que je pourrais bien vous partager...

Je pensais vous raconter que...

Cette fois-là, je m'en rappelle

Ce n'est pas un souvenir d'enfant flou, reconstitué via ses miettes éparses.

Ce n'est pas une bribe qui se transforme à chaque fois qu'elle est énoncée.

Ce n'est pas une histoire qui provient de mon imagination... bien qu'il se gonfle à vue d'œil et avale tout.

Ce n'est pas une affaire de magie non plus, ou d'idéal construit, ou d'histoire non linéaire...

Cette fois-là...

J'avais envie de vous dire que j'ai le vertige d'agir. Même respirer a des airs de volontaires, ou artificiellement généré...

Tout semble produire un effet sur moi, veut me déplacer, m'éjecter.

Éjecte-moi de ce corps trop étroit...

J'avais envie de vous dire que je préférerais vraiment que la terre soit plate, pour me casser la gueule moins souvent.

J'aimerais que la chute ne vienne pas de pair avec l'impact.

La gravité ne prend-elle jamais congé ?

Je souhaiterais pouvoir respirer sous peau, comme dans mon rêve

Pouvoir enterrer les amours mortes, loin.

Pouvoir empêcher les odeurs de se coller à ma peau.

Pouvoir regarder mon dos sans l'aide d'un miroir.

Pouvoir boire mes deux litres d'eau par jour.

Pouvoir tricoter sans froncer les sourcils.

Pouvoir dire qu'il m'aime autant que je l'aime.

Pouvoir m'adonner au rien... sans me dire que je pourrais être plus efficace.

Sans laisser la culpabilité s'approcher à pas feutrés.

Faire d'elle mon ombre.

Le silence occupe.

Occuper au sens d'« occupation ».

Se faire maître d'un lieu par la force de l'absence.

## 5.9 Avaler<sup>84</sup>

Avaler (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 105'10), pièce # 7, est la partie de cette exploration scénique qui était conçue et réalisée avec la sensation de la conscience sur la déglutition. Ce mécanisme réflexe des êtres vivants est ce qui permet le transit des aliments et de la salive de la bouche vers l'estomac. Avec la conscience de la déglutition comme recherche vagale, j'ai proposé l'impulsion du mouvement venant d'un ressenti physique intérieur. Symboliquement, l'action d'avaler renvoie à l'acceptation et au pardon. Qu'accepte-t-on de l'autre, même si c'est « difficile à avaler » ?

Dans cette pièce, je me concentre surtout sur la mobilité du sternum et de la colonne cervicale, ce qui rend possible le périple corporel dans lequel nous entrons. Une surface de contact ainsi que la conscience de transférer du poids à l'autre constituent la base du fonctionnement de ce duo. Le sternum devient donc la surface sur laquelle le mouvement s'installe. À mesure que ce dernier se déploie, c'est l'écoute des mouvements de l'autre, aussi minimes soient-ils, qui produit les impulsions qui animent et guident ce tango dansé sans utiliser les bras, dans une énergie en spirale.

Le travail sur le partage du poids se trouve au centre de cette recherche corporelle. Quelle proportion de son poids peut-on confier à l'autre tout en demeurant responsable de son propre équilibre ainsi que de son rapport à la gravité ? Quelle information la sensation du poids de l'autre fournit-elle sur la manière avec laquelle chacun la reçoit et la gère ? Telles étaient les questions qui meublaient nos réflexions corporelles. Ces dernières m'ont conduit à focaliser sur l'agencement personnel du poids ainsi que la manière de tirer profit des impulsions données pour effectuer les déplacements sur le plateau.

La symbolique et les sensations liées à l'action d'avaler propulsent les intentions corporelles et émotionnelles. Elles poussent nos corps à s'abandonner l'un à l'autre et à se supporter mutuellement. Cette symbolique s'exprime également dans cet étrange tango contemporain déconstruit de rencontre

---

<sup>84</sup> Avaler (images 85 à 104 ) Photographie Martin Benoit : <https://martinbenoit.com/elsilencio2019/#/view/ID4568682>

et de conflit. Ensemble, nous cherchons à développer le mouvement vers un engagement physique important, symbolisant pour nous une sorte de cri silencieux.

Pendant l'évolution du binôme dansée, Gabriel construit une ambiance sonore qui amplifie les déséquilibres corporels. Le son d'une assiette qui tourne infiniment sur elle-même ouvre la porte à un solo de guitare classique qui sonne magistralement au rythme du vertige des performeurs.

### 5.9.1 Mouvement ondulatoire continuum

Figure 5.5 Cho-ku-Rei  
Dessin Eduardo Ruiz Vergara. 2018



Dans Avaler, les déplacements sont structurés par l'image de la spirale. Ils ont été inspirés de la spirale logarithmique que l'on dénomme « suite Fibonacci »<sup>85</sup> ainsi que par le symbole reiki Cho-ku-Rei.

En déséquilibre permanent, les performeurs marchent pour se rejoindre sur scène et entreprendre un duo inspiré du tango. Des cercles se dessinent tout au long de la première partie du duo. Dans les

---

<sup>85</sup> Suite de nombres entiers dans laquelle chaque nombre est la somme des deux nombres qui le précèdent à l'exception de deux premiers chiffres commençant par 1. 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 ...

premiers déplacements, quelques tasses de porcelaine sont déplacées d'un côté à l'autre de la salle avant que le duo se mette à effectuer des courses courtes. Toujours équidistants, les corps tournent sur le plateau dans un changement progressif de la vitesse du déplacement ; de la marche à la course.

Le mouvement centrifuge en spirale qui finit par expulser le corps en lui faisant retrouver sa trajectoire initiale prend de plus en plus d'ampleur. Ce déplacement tantôt rapproche et tantôt éloigne les performeurs en installant une pulsion dans l'espace. Celle-ci impose un rythme au corps pour la suite. Chacun dans sa ligne d'orbite, les interprètes courent à toute vitesse en se suivant l'un l'autre pendant environ cinq minutes.

Ce mouvement en spirale aboutit à un point central situé à l'arrière-scène. L'ambiance sonore se transforme et chacun des deux performeurs dépose le poids de son corps sur celui du partenaire. Une marche lunaire s'amorce par un contact en déséquilibre. Ils utilisent maintenant un point situé sur leurs épaules pour communiquer. C'est celui-ci qui guide leur traversée frontale en ligne droite vers les invités. Les deux performeurs se bercent en les fixant du regard.

Le transfert de poids de ces derniers constitue l'axe autour duquel la conception de cette pièce a évolué. L'image d'une promenade lunaire nous a inspiré le ton corporel, de même que la vitesse et l'intention du déplacement.

C'est également à partir de cette image que la construction sonore de l'Avaler s'est effectuée. Lee a effectué un travail exceptionnel en orchestrant les éclairages, dessinant ces derniers comme une suite de sections carrées où les performeurs se fondent avec une lumière blanche. Le jeu d'apparition et de disparition des ombres traversant chaque carré a servi de point de départ pour la conception de l'éclairage dans la section du duo ayant pour thème la variation permanente des intensités. Celle-ci submerge les performeurs d'un clair-obscur où le contour de leurs corps met en évidence leur impressionnant engagement à manœuvrer le poids et l'équilibre.

En se servant de leur poids pour s'entraîner avec force et de leurs bras pour effectuer un contact, les performeurs font évoluer le déplacement du binôme jusqu'à la frontière entre l'espace scénique et les invités. Une fois arrivé, le couple effectue des variations à partir de leur point de contact et le poids qu'ils s'échangent provoque de nouveaux déplacements sur le plateau. En utilisant la force d'une poussée

réalisée cette fois à partir du sternum, le tandem occupe l'espace et profite des fugues provoquées par leur déséquilibre.

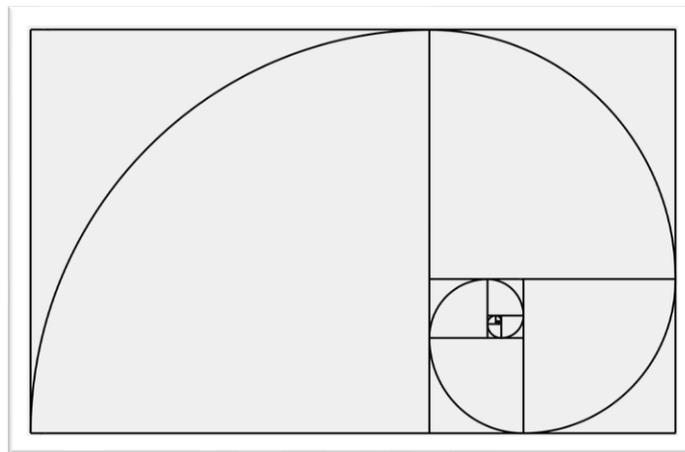
### 5.9.2 En construction

Dime cómo abrazas y te diré cómo bailas, Tango.

Martha Mejía.  
Mi maestra de tango. Escuela Piazzolla. Cali.

Avec un solo de guitare classique espagnole qui oscille entre le flamenco et le tango, ce duo est inspiré de la méthode de tango Dinzel. Cette dernière s'appuie sur divers éléments, dont la marche, l'équilibre, la communication entre partenaires, la perception de l'espace et l'étreinte. Je me suis donc proposé de déconstruire et transformer les principes de base de cette danse sans la dépouiller de ses caractéristiques principales.

Figure 5.6 Suite Fibonacci<sup>86</sup>



J'ai choisi d'axer mon travail sur l'étreinte, mais en me fixant la contrainte suivante : ne pas utiliser les mains à aucun moment de la danse. Ce défi a accentué la confiance entre ma partenaire et moi.

---

<sup>86</sup> «La suite de Fibonacci et le nombre d'or», <https://www.podcastscience.fm/dossiers/2011/2003/2017/la-suite-de-fibonacci-nombre-d-or/>.

Par ailleurs, cette difficulté que je nous ai imposée a perturbé les rôles traditionnellement établis en danse où l'homme guide et la femme suit. Mon corps était donc à la disposition des impulsions que Marie me transmettait. J'ai donc suivi son désir, j'ai écouté ses étreintes et j'ai dansé en ayant confiance qu'elle ne m'échapperait pas. C'est grâce à nos connaissances sur le sujet, issues d'une recherche profonde, que nous nous sommes sentis autorisés à démystifier la prétendue incapacité de la force féminine. Nous sommes allés jusqu'à proposer une prestation dans laquelle la partenaire féminine manœuvre longuement un corps plus robuste que le sien.

Les contraintes aussi bien auto-imposées que celles qui sont particulières à ce type de mouvement m'ont permis de créer une texture corporelle à la fois glissante, tourbillonnante et efficace. Cette texture se révèle en tirant profit des impulsions et des suspensions qui guident les mouvements des partenaires au fur et à mesure que ceux-ci se déploient dans l'espace. Cette texture apparaît aussitôt que s'établit le contact cœur à cœur. À mon sens, il s'agit d'un acte de présence dans lequel les éléments composant la pièce sont parvenus à se synchroniser au même moment, produisant ainsi une épiphanie.

Des fugues sonores trouvent leur place dans le continuum du tango pendant que les corps vont et viennent dans toutes les directions et s'installent à l'unisson dans des interstices poétiques. Sans utiliser nos mains, Marie et moi dansons en nous libérant ou en nous échangeant de la force et du poids. Cet état physique transforme ce duo en un cri silencieux. Les déséquilibres dans l'espace, les appuis, les manipulations et même la fatigue permettent d'élargir les variations rythmiques de la pièce et d'éclairer l'intention imprimée de nos mouvements.

Le solo de guitare exécuté en temps réel par Gabriel est d'une poésie incroyable. La dextérité de ses doigts et l'intention dans ce qu'il joue à la guitare ont donné de la solidité, du magnétisme et de la qualité à la danse réalisée par Marie et moi. Douce et énergétique, hypnotisante et fascinante, la musique voyageant entre le flamenco et le tango était un mélange inattendu de contrastes sonores qui se mariait parfaitement avec notre état de déséquilibre précaire. Les notes jouées et les boucles étaient imposantes, elles ont déployé le plaisir de jouer comme des enfants dans l'espace. Gabriel a propulsé nos corps et ses pulsations sonores ont musclé la rencontre avec Marie.

Nathan finit par insérer quelques notes musicales provenant d'une contrebasse pour clore ce duo. Les lumières se tamisent doucement et nous retrouvons nos poids respectifs. Nous quittons le plateau et l'écho est soutenu dans une lumière fine, préparant ainsi le terrain pour, El Silencio.

5.10 Défaillance<sup>87</sup>

Je deviens ainsi l'écho de ses impulsions et le support de ses pensées

Eduardo (Journal de bord)

Figure 5.7 D'étranges insectes mécaniques

Dessin El Silencio Youloune. 2019



---

<sup>87</sup> Défaillance (images 105 à 123 ) Photographie Martin Benoit : <https://martinbenoit.com/elsilencio2019/#/view/ID4569762>

Sophie se trouve seule face au public sur le côté gauche de la scène. Elle le regarde et renverse le contenu de sa besace. Elle laisse tomber une centaine de cafards mécaniques, des chenilles robotiques. D'étranges insectes mécaniques fourmillent et occupent à la fois le sol et l'espace sonore avec leurs grouillements, provoquant tantôt de la répulsion, tantôt de l'amusement. Symbolisant le relâchement de la pensée, cette action nous vide de nos espoirs et elle fait tomber l'ensemble de nos attentes. Cependant, laisser tomber ses pensées s'avère à la fois symbolique et guérissant comme le dirait Alejandro Jodorowsky dans son livre, *Le théâtre de la guérison* (Jodorowsky, 2001). C'est ainsi que Sophie inaugure Défaillance (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 126'00), la pièce #8 de cette expérience scénique.

Quelques minutes plus tard, je fais mon entrée sur le plateau pour la rejoindre. Je marche pour la rencontrer à l'avant-scène, à la gauche des invités. Une fois en place, je pose ma main droite à deux centimètres de la peau de sa main droite. Je déplace ma main autour d'elle, dans le but de partir en reconnaissance de son champ énergétique. Nous nous trouvons sur un tapis qui semble en mouvement à cause des insectes mécaniques qui occupent progressivement de plus en plus d'espace. Une fois l'interaction avec Sophie entamée, je dépose ma main droite sur sa nuque. Elle ferme ses yeux et s'en remet uniquement à ce simple toucher qui guidera à lui seul ses mouvements dans l'espace scénique.

Démontrant une maîtrise exceptionnelle de son corps, Sophie trouve le degré précis de tension qu'il lui faut pour relaxer ses muscles, garder le contrôle et éviter de s'effondrer. Elle est ainsi responsable de son propre poids et de maintenir le niveau de concentration nécessaire pour réagir en cas d'une éventuelle chute. Cette assurance lui permet d'être mobile, disponible et à l'écoute des indications venant de la main qui touche sa nuque. De mon côté, le travail que j'effectue tant pour guider ses mouvements que pour soutenir le poids de son corps m'exige d'être prêt à réagir rapidement à ses impulsions. C'est ce que je fais tantôt en accompagnant ses gestes, tantôt en lui transmettant de nouvelles impulsions ou en produisant des changements de direction. C'est un continuum qui se trouve en suspens de façon permanente, une prise de risque partagée.

Au sol, les cafards se déplacent chacun à sa façon. En se heurtant aux tasses de porcelaine dispersées sur le plancher, quelques-uns de ces insectes produisent des bruits aléatoires qui viennent s'ajouter à l'ambiance sonore de ce duo. Cela engendre assurément chez le public une sensation de réverbération de l'espace. De plus, la présence physique de ces objets qui bougent constamment semble

compromettre la sécurité des pieds des performeurs, ce qui suscite chez nos invités un sentiment d'anxiété nerveuse en les maintenant dans l'incertitude. D'autres cafards se promènent en liberté sur le tapis. Les plus courageux traversent l'espace et se tiennent aux côtés des performeurs.

Avant d'envahir l'espace, une connexion entre les performeurs est indispensable. La main qui soutient la nuque est la même qui guide mon corps. En douceur, un mouvement pendulaire nous berce. Comme des palmiers, les mouvements de nos corps se suivent l'un l'autre. De cette manière, notre entrée dans l'espace se produit avec une impulsion venue de la tête et du point de contact. Ce duo enivrant et vertigineux dure environ 25 minutes. Les performeurs y tombent et se relèvent successivement et ils sont continuellement à l'écoute du moindre mouvement de leur partenaire. Alors que je suis à l'affût du poids de la tête de Sophie, cette dernière doit porter une attention extrême à la texture de mon toucher. Nous sommes ainsi à même de constater que l'intention dans l'agir est la première information que le cerveau reçoit/perçoit. C'est en s'appuyant sur celle-ci qu'évoluent les réactions subséquentes. Dans ce contact physique, le toucher prend la forme de l'intention.

Dans le duo Défaillance, le point de contact physique constitue le moteur du mouvement. Mes déplacements en apparence aléatoires obéissent à l'information qui arrive à ma main en provenance du déséquilibre qui permet à Sophie de s'intégrer à l'espace. Je deviens ainsi l'écho de ses impulsions et le support de ses pensées. Même s'il bouge dans tous les sens, mon bras demeure attaché à Sophie, lui permettant ainsi de se risquer à exécuter des chutes, de trouver des limites et de s'amuser avec ses actions corporelles. Même en gardant les yeux fermés, Sophie se promène avec une totale aisance sur le plateau. De cette manière, ce binôme explore l'être touchant-touché dans une construction phénoménologique.

Des variations se poursuivent, que j'explore à différents niveaux, toujours avec ma main posée sur la nuque de Sophie. La difficulté à présent réside dans la longueur de cette pièce et dans la fatigue physique qui atteint mon bras et sa nuque. La pièce voyage ainsi entre la vulnérabilité d'un corps suspendu au bout d'une main, d'un fil, et la sécurité d'être soutenue, protégée. Je descends, je recule, j'avance, je suis ses yeux... Nous respirons à un rythme qui enflamme nos repères.

L'inspiration de Défaillance est venue de la compréhension du fait que la perte momentanée et incontrôlée de forces physiques ainsi que le manque de tonicité musculaire font plier les genoux et font

tomber la tête. Il s'agit en quelque sorte d'une autoréflexion à propos de la capacité de l'être humain à se lever, à recommencer, à se reconstituer et à se régénérer quand il en sent le besoin.

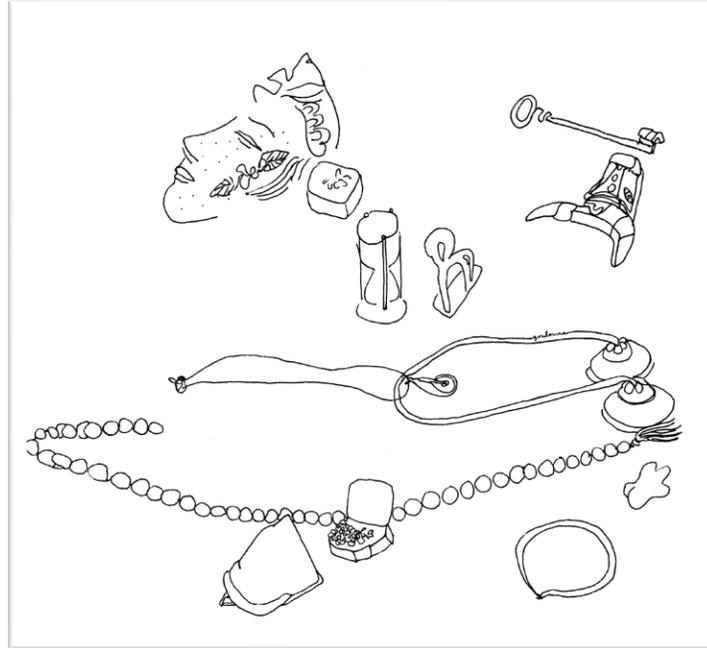
Marie traverse l'espace en se déplaçant vers les invités pour leur offrir à nouveau du chocolat chaud, de même que pour recueillir les tasses vides et les nettoyer. En accord avec la volonté de briser le quatrième mur, Marie se déplace parmi les rangées et l'espace des gradins se trouve parsemé de diverses informations. Durant la pièce, j'ai cherché à intégrer des éléments qui produisent du bruit à côté de l'action principale ; des actions secondaires qui, d'une certaine façon, peuvent déranger ou distraire nos invités à un certain point. Ceci en est un bel exemple.

L'univers sonore de défaillance propose quelques citations musicales provenant de l'Amérique latine. Il intègre également des textures ainsi que la répétition constante d'une vibration qui nous fait plonger dans un état de vulnérabilité. Le bourdonnement des insectes vient également y exercer une certaine interférence.

## 5.11 Objets symboliques. Interstice<sup>88</sup>

Figure 5.8 Torito con...

Dessin El Silencio. Youloune. 2019



Aussitôt que Sophie et moi sortons du plateau, Marie se déplace et elle semble chercher quelque chose.

Après quelques allers-retours sur le plateau et parmi les gradins. Elle trouve justement cachée dans ces derniers une boîte en bois. Elle la prend et, dans la pénombre, elle s'installe au milieu des invités, dans les rangées, pour dévoiler ce qu'il y a l'intérieur. Au premier coup d'œil, elle y trouve quelques reliques personnelles. S'amorce ainsi une sorte de rituel par lequel des objets symboliques (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 145'30) se révèlent à eux. Ce sont des effets personnels appartenant à chacun des performeurs. Ils font tous partie d'une de leurs collections et ils possèdent tous une histoire bien définie et une signification particulière. Ils ont une charge à la fois émotive, sentimentale ou familiale et chacun est porteur de sens puisqu'il représente un moment particulier dans la vie de performeurs.

---

<sup>88</sup> Objets symboliques (images 124 à 129 ) Photographie Martin Benoit : <https://martinbenoit.com/elsilencio2019/#/view/ID4570967>

Ce qui attire mon attention dans cet exposé, c'est l'exploration effectuée autour de notre capacité à dévoiler et à partager certaines intimités en dehors des attentes d'ordre esthétique. Des poupées porte-bonheur, des chaînes, des pendentifs, des lettres, des masques en bois, des tissus, des boutons, des instruments, des cartes, des pièces en or, des mâlâs et des chapelets, des clés magiques et d'autres éléments étaient ouvertement présentés à nos invités. Nourri de l'idée de photographies métaphoriques du projet microcosmes de l'artiste visuel Gigiola Cáceres<sup>89</sup>, j'ai demandé à Marie de disposer sur un tissu orange et dans un ordre mathématique chacun des artefacts qu'il y avait dans la boîte. Nous avons procédé à une organisation précise et à un inventaire de ces objets. Avec soin, j'ai préparé un microcosme qui a reproduit l'esprit de la pièce et qui, par un acte de psychomagie, a éveillé les souvenirs qui ont donné sens à nos actions réalisées dans cet évènement. Le microcosme cherchait l'intime ; l'intimité de souvenirs, de sens à partir desquels chacun des performeurs se présente en se servant d'objets qui lui appartiennent. Après avoir choisi les objets et fait comprendre l'objectif de l'exercice à mes collaborateurs, ma tâche était de les mettre en relation et de trouver leur rôle à l'intérieur de la pièce. Une exposition visuelle très éloquente d'*El Silencio de las Cosas Presentes* prenait alors vie. L'ambiance générale s'emplit du son d'une contrebasse, d'un bruit blanc et de cliquetis de tasses qui accompagnent l'exposition.

---

<sup>89</sup> «Gigiola Cáceres, las artes plásticas y la fotografía», <https://www.rcinet.ca/es/2014/2001/2006/gigiola-las-artes-plasticas-y-la-fotografia/>.



## 5.12 Inachevé 3<sup>90</sup>

Dans une boîte, Marie trouve des pansements oculaires qui étaient cachés dans des petits sacs. Elle les utilise pour se bander les yeux. Inachevé 3 (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 151'20), pièce # 9 commence à partir d'objets symboliques. En reculant, Marie fait son entrée sur le plateau. Une ambiance construite à l'aide d'un éclairage industriel dont l'intensité augmente lentement pour dévoiler la scène dépouillée. L'ambiance sonore est légèrement empreinte de touches métalliques, ce qui annonce une nouvelle traversée de l'espace. *La máquina de escribir* s'active et, sur le tapis blanc, les cafards se déplacent en dessinant une série de points continus et mobiles qui, comme des étincelles, s'estompent imperceptiblement sous le regard des invités. Marie commence son mouvement dans la pénombre en se fiant uniquement à son souvenir de cet espace. Même aveugle, elle reconnaît son chemin. Ses bras en l'air indiquent la direction de son mouvement qui, en harmonie avec sa respiration, motive ses premiers pas vers sa destination. Telle une funambule, elle avance lentement mais sûrement ; l'espace prend les allures d'une grande corde raide qui la guide alors qu'elle est momentanément aveugle.

Le son ambiant aux couches multiples est produit en direct pour se propager vague par vague à toute la pièce. Il nourrit la corporéité que Marie développe. Une ligne droite en est l'axe. Cependant, cette ligne perd de sa droiture à cause l'incapacité de Marie de soutenir son rapport à l'espace. Avec les modulations de la tension de son corps, elle construit et dessine un chemin droit, ne serait-ce qu'à l'intérieur de sa tête. Les bras de Marie sont mobiles comme les ailes d'un papillon qui battent sans arrêt. Ils construisent ainsi l'écho de ses pensées et dirigent ses mouvements. Elle avance.

Au côté gauche du public et à l'avant-scène, Sophie accueille Marie. Sa respiration tranquillise son déplacement vers une main tendue qui l'attend. Entretemps, au fond de la scène, Nathan prend possession du piano. Marie retire ses pansements et, contrairement à son regard, la scène devient soudainement sombre et silencieuse. L'installation d'une inversion yeux ouverts/yeux fermés vise la transposition : ce qui, quelques minutes auparavant, était clair pour les invités est maintenant sombre. Métaphoriquement, Marie ouvre ses yeux alors que les invités les ferment.

silence, silencieux, silencio

---

<sup>90</sup> Inachevé #3 (images 130 à 141 ) Photographie Martin Benoit : <https://martinbenoit.com/elsilencio2019/#/view/ID4571222>

Pendant cinq minutes, le temps qu'il faut pour que le regard s'adapte, nous sommes devenus aveugles. Le silence s'installe dans l'espace (hummm... ?). *El Silencio de las Cosas Presentes* est là, de même que la présence de tous au même moment et dans le même espace.

Ce silence nécessaire s'avère dérangeant pour quelques-uns. Nous sommes peu habitués à côtoyer le silence dans notre quotidien. Dans le code de l'activité théâtrale, il est souvent associé à la fin de l'évènement. À la fois nécessaire et incommode, le silence dans *El Silencio* révèle un univers rempli de symboles, de respirations, de regards, de corps, de tasses, de cafards... Jusque-là, le silence avait eu peine à s'installer. Ce moment d'« inactivité » remet la présence d'autrui en question. Le silence est plutôt un cri dirigé à nous-mêmes. La pensée s'active et le corps, inquiet, vibre intensément. Les choses sont présentes, vivantes, parlantes.

De légères touches sonores de piano accompagnent la réverbération de l'espace. Progressivement, la dernière pièce de la performance s'installe.

### 5.13 Cabello<sup>91</sup>

Au milieu des invités et dans l'estrade, je suis assis. Pendant que Marie exécute son solo, je fais lentement cinq tresses dans mes cheveux. Durant ce silence, je respire et je prépare mon esprit à l'idée de suspendre mon corps avec ces tresses. *Cabello* (Ruiz-Vergara, 2019 : minute 161'06), la dernière pièce de l'expérience d'El Silencio commence.

Gabriel se trouve, aussi, assis au milieu des invitées. Il se lève avec la même énergie de tous les jours. Il vient attacher mes cheveux aux fils élastiques disposés au plafond. Ces derniers sont invisibles aux yeux des invités jusqu'au moment où mes tresses se connectent une par une à ce réseau stellaire. Une communication avec l'espace physique s'ensuit. Comme s'il s'agissait d'un wifi humain, j'établis une connexion en réseau vers autrui, comme le dirait ma codirectrice dans une discussion ultérieure ou encore une connexion directe avec la pensée, les émotions, les sensations d'autrui. C'est ce qui se produit dans le dernier film de James Cameron *Avatar 2 : la voie de l'eau*, qui m'a d'ailleurs *recordado El Silencio de las Cosas Presentes* lorsque je l'ai regardé.

---

<sup>91</sup> Cabello (images 142 à 166 ) Photographie Martin Benoit : [https://www.martinbenoit.com/elsilencio/content/AH9G0197\\_large.html](https://www.martinbenoit.com/elsilencio/content/AH9G0197_large.html)

L'image de mes cheveux suspendus se déploie et mon corps, qui tient par cinq ancrages, rebondit au rythme de la tension et du relâchement des attaches. Les élastiques guident mes gestes et supportent mon poids. Ma tête, qui constitue l'axe du mouvement, s'amuse à explorer les directions possibles. La tension dans mon cou fait contraste avec la légèreté de mes mains. Être en suspens, flotter, faire fi de la gravité et graviter autour des attaches, à la fois instables et changeantes, en fonction des possibilités, c'est ce qui me conduit dans des positions aussi bien utopiques qu'illusoires. Sans les ancrages, il serait toutefois impossible d'aller aussi loin dans les inclinaisons et les déséquilibres corporels réalisés. Des mouvements de va-et-vient se déploient en mettant en lumière la force exercée sur mes cheveux. Mon corps en déséquilibre, instable et rebondissant ainsi que la fragilité de ses déplacements tirent sur les élastiques pour m'extirper de cette connexion, la même qui, pourtant, me maintient fatalement en vie. Lorsque je me trouve en déséquilibre, ce sont les tresses qui me redressent et me ramènent au centre.

Après, environ quatre minutes de fluctuation constante, je descends sur le plateau. Les fils établissent le moment présent, le continuum dans la diastole interminable de l'existence. En me sortant de ce réseau, la disparition, l'annulation du corps physique, dont la réalité évanescence est définie par mes pensées, fait désormais place à une nouvelle entité. Dans un corridor sans fin, je me transporte vers la lumière, la promesse d'un futur, d'un commencement, d'une naissance, d'une transformation. C'est une entrée dans un monde flamboyant à découvrir. Il se présente comme la possibilité d'un changement conscient et désiré, transcendantal.

Devenir fidèle à moi-même, c'est laisser derrière ce qui ancre mes pensées à un état fixé par l'habitus, la répétition, le cycle permanent de ce qui est hérité, ce qui est connu. *El Silencio* dissout l'insoutenable de l'existence et entraîne le renouvellement de ce qui m'a constitué. Je marche continuellement à la recherche d'un moi en évolution, vers une meilleure version de moi-même, sans regarder derrière. Je marche vers moi.

silence, silencieux, silencio

Sans salutation aucune et pendant les minutes qui suivent mon départ, tous les membres de l'équipe quittent la salle, chacun à son rythme, laissant l'espace à la disposition des invités.

Déconcertés, ils attendent notre retour, en vain. Sans autres codes ni indications, l'évènement est abandonné à leur imaginaire, à leur excitation et à leurs attentes qui se libèrent au rythme de chacun.

Dans cette expérience scénique partagée, les applaudissements sont inutiles, encore moins sollicités ou désirés. Nous avons fait abstraction consciemment des codes théâtraux ou de tout ce qui peut ramener à l'idée de représentation. Ce que j'ai cherché à faire, c'était effectivement de briser la connotation représentationnelle de l'expérience. Nous étions en présence d'un rituel, comme la messe, les initiations, l'acceptation dans un clan, la cérémonie funèbre ou le baptême. Ces activités ritualisées ne sont presque jamais accompagnées d'applaudissements, de rappels, d'adieux ou de réunions post-événementielles. C'est tout, c'est fait, c'est terminé. Par conséquent, *El Silencio de la Cosas Presentes* fait partie de cette famille d'évènements non privés.

#### 5.14 Coda

Une fois sortis du plateau, les membres de l'équipe et moi nous sommes rencontrés dans le café du théâtre de La Chapelle avant la sortie des invités. Nous y sommes pour chanter, parler, danser, partager l'expérience de cette traversée et prendre un verre d'une boisson alcoolisée de l'Amérique du Sud. Nous voulons célébrer notre existence au son de musiques carnavalesques et dans une ambiance festive. Nous le faisons dans une forme qui s'oppose de manière absolument décomplexée à celle qui régnait durant les environs 180 dernières minutes. Nous rencontrons nos invités en leur offrant une gorgée. Des conversations se croisent, des commentaires se tissent et la « normalité » du quotidien revient tranquillement se déposer pour nous remercier et dire au revoir à ceux qui ont voyagé avec nous.

Une fête improvisée se forme pour se souvenir « Que la vida es un carnaval, y es más bello vivir cantando. Que la vida es una hermosura, hay que vivirla »<sup>92</sup> comme le dit si bien Celia Cruz dans un des hymnes importants de l'Amérique latine<sup>93</sup>. Quelques personnes continuent à célébrer avec nous jusqu'à épuisement.

Presque 23 h. Le froid de janvier nous attend. La pièce s'achève sur une note festive. Avant de sortir du théâtre La Chapelle à Montréal, le corps se réchauffe grâce au rhum.

*Salud* et au plaisir de vous revoir !!

---

<sup>92</sup> [Notre Traduction / original en espagnol]: Cette vie est un carnaval, Et c'est plus beau de vivre en chantant. Cette vie est belle, il faut la vivre.

<sup>93</sup> «La Vida Es Un Carnaval», <https://www.youtube.com/watch?v=IfPfsU02Im00>.

## CONCLUSION

L'expérience présentée ici correspond à la vérification de la justesse des procédés développés. Il s'agit de la démonstration de la validité des modes d'action et des moyens employés permettant de faire ressortir l'émotivité du corps dans ce processus d'écriture et d'expérimentation scénique et pédagogique qui utilise la perception haptique comme inspiration principale d'une méthode de travail favorisant l'émergence de la dimension sensorielle et de l'interaction des corps. À travers cette expérience théorique et pratique impliquant, notamment, la corporéité et une approche interdisciplinaire, je traduis la dimension corporelle et la dimension sensorielle de cette expérience à partir des activités réalisées avec l'équipe de collaborateurs et aussi avec les corps « touchés » tout au long du processus. L'aboutissement de ces expériences a de base et de territoire pour l'élaboration d'*El Silencio de las Cosas Presentes*, de *Tissus Sensibles* et de la *dramaturgie du rêve*, qui résultent du processus doctoral.

J'ai expérimenté sur et avec le corps une grande quantité de manœuvres vagues et d'apprentissages tactiles en cherchant à raviver une conscience et une présence au corps que nous avons et que nous sommes, pour connaître et reconnaître autrui ainsi que la diversité spiralée du savoir-faire. La connaissance est une boucle antigraité qui, dans ce cas, avance en fonction de mes désirs et de mes imaginaires. Ceux-ci constituent ma manière de contribuer à la réflexion sur la dimension émotionnelle ainsi que sur l'intégration de la dimension sensorielle comme axe fondamental pour l'agrandissement et l'enracinement du processus sensori-moteur dans la recherche-crédation en arts vivants. Renouveler la condition de présence dans *l'ici* et le *maintenant* à partir de la peau qui nous habille relevait d'une grande ambition. Aujourd'hui, ma connaissance sur le sujet s'est profondément renforcée et elle est prête à chercher des territoires où s'installer.

Je me suis engagé intensivement dans cette recherche-crédation, dans un long processus qui a mis en évidence la régénération de mon corps à plusieurs reprises. Mon corps comme lieu de pensées, de sensations, d'affects, de rencontres, de disparition, d'éradication, de contrastes, d'incohérences, de plaisir, de douleur, de traces... Il a été réélaboré, transformé, déconstruit et à nouveau refait au moins dix-huit fois. Mon corps est composé de morceaux de vie. Il est à la fois froissement et repassage, ce qui s'est produit autant de fois qu'il a été nécessaire pour apprendre à être dans le présent et ainsi constituer cette étonnante perception tactile qui me donne l'expertise du savoir-faire avec les mains.

En tant qu'artiste et chercheur regardant son chemin parcouru, je peux affirmer sans crainte de me tromper que la connaissance et l'apprentissage émergeant de l'expérience vécue m'ont façonné profondément à l'intérieur. Ils m'ont transformé. Fondamentalement, mon regard s'est brodé par les relations. Il s'est affiné dans la manière dont les relations se construisent, se soutiennent et se préservent. Ce travail de réflexions profondes s'est déposé précisément sur ma peau, éveillant chez moi pour toujours une passion pour les réactions et les sensations. Cette écorce qui vieillit et se froisse obstinément maîtrise les aspects reliés aux tactilités, aux affects et aux sujets relationnels. Ce sont ces derniers qui ont constitué à la fois le moteur et l'inspiration de ce voyage. Le toucher et ses affects constituent dès lors l'outil de prédilection pour la constitution de ma proposition méthodologique. Celle-ci a d'ailleurs surpassé mes attentes scientifiques et professionnelles. Toucher, c'est révéler l'être humain. C'est ainsi que cette recherche-crédation a façonné la manière de me positionner dans le présent de *l'ici* et du *maintenant*.

Comprendre le rôle primordial de la peau ; avoir conscience de ce qu'elle nous révèle par ses froissements et ses maladies pour chercher à renforcer la santé du nerf vague, voilà ce qui, dans cette alternance de savoir-faire, m'a transformé et a contribué à la guérison de mon être. Me retrouver devant cette connaissance, inhérente à tous, mais inconsciente, m'a frappé avec force. La connaissance au bout des doigts, dans les mains, dans le toucher — au sens large — doit être redécouverte et intégrée à nouveau. Il s'agit là d'un lieu à partir duquel nous sommes tous capables de réélaborer l'expérience du corps que nous habitons et ainsi de construire des relations agréables.

Toucher (tactile, mental et émotionnellement), c'est aussi partir à la rencontre d'autrui et reconnaître son existence. Toucher, c'est dans la voix, dans la pensée, dans la peau, dans la présence, dans les mots... C'est tout ce qui nous aide à constituer l'être social que nous sommes. L'améliorer ou l'éviter, c'est une capacité et une décision strictement personnelle.

Une fois que la théorie polyvagale s'est révélée à moi, elle m'a permis d'établir sans effort des liens entre le toucher et les interactions. C'est ce qui a renouvelé ma compréhension de leurs implications physico-émotionnelles, le sujet sur lequel j'ai centré cette recherche-crédation. Ce croisement de savoirs est venu valider le sens du chemin que j'ai parcouru au cours des années précédentes. Il a confirmé la direction à

suivre et il m'a permis de structurer à la fois mes objectifs et les actions artistiques et professionnelles dans lesquelles je souhaite m'investir et explorer à l'avenir. Je suis enthousiasmé par ces voies prometteuses. En effet, bien que celles-ci semblent présager de nombreux défis, elles renferment néanmoins la possibilité de traduire les échos de la présente recherche. La théorie polyvagale m'a permis de compléter un cycle dans ce processus d'apprentissage sur le corps. Le toucher a en effet élargi ma conscience des formes et des manières et les interactions ont mis en lumière l'éclat de l'expérience.

Cet apprentissage a aussi mis en exergue une connaissance qui est, à mon sens, fondamentale : il devient essentiel de le redonner aux autres. Afin qu'il ait de la valeur, que l'on reconnaisse son utilité potentielle pour renforcer la compréhension, l'entraide, la solidarité et l'acceptation de l'autre, mais surtout, pour que l'empathie et le respect envers autrui prospèrent dans les cœurs de tous, ce savoir doit être transféré, communiqué, partagé... Il est donc fondamental de soumettre le savoir-faire haptique à la discussion et au dialogue ainsi que de le mettre en pratique. Je suis convaincu que, de cette manière, ma recherche servira non seulement à élargir le terrain de la création en arts vivants, mais également à nourrir les apprentissages théoriques axés sur le corps, comme ceux donnés en salle de classe, ainsi que les applications pratiques de ces derniers dans d'autres domaines de la connaissance.

D'autres défis qui s'annoncent plus grands se trouvent encore actuellement en gestation. Le chemin à parcourir n'est toutefois pas clairement défini. Maintenant que ce processus touche à sa fin, je sens que je peux énoncer les affirmations qui suivent avec certitude. Les résultats de celui-ci revêtent assurément une importance indéniable dans mon cheminement particulier ; cependant, leurs répercussions dans le champ de la conscience du corps, sur la perception de ce dernier dans la relation avec la réalité de notre être, de même que leurs possibles applications et développements doivent faire leur chemin au-delà de cette recherche-crédation. Sans cette diffusion, celle-ci, comme une neige d'automne, pourra bien nous réjouir, mais sa présence sera alors éphémère et fugace, ce qui s'avèrerait bien dommage.

Par le biais de ce parcours en spirale, fait d'allées et venues sur ce qui nourrit intrinsèquement l'être que je suis, je souhaite développer une expertise et une sagesse à propos de la perception haptique sans toutefois perdre la capacité d'émerveillement du débutant qui est si fertile pour la construction de nouvelles interactions. Je souhaite m'émerveiller au quotidien.

Intégrer cette connaissance à tout ce processus à la fois scientifique et artistique me permettra de renforcer et d'affiner ma pratique, à la fois pédagogique et corporelle, de même que d'offrir un regard

empathique, rassurant et lucide sur la réalité. Ici et ailleurs, cette connaissance s'avère d'une importance particulière. Partout, des êtres humains se tiennent à un coude de distance, ce qui en dit long sur les consciences qu'il reste à élargir, les nerfs vagues à relâcher, les peaux à érotiser et les réalités à créer.

Ce voyage sur la conscience du corps que j'habite, durant laquelle je me suis mis en relation avec autrui, a provoqué chez moi un renouvellement cellulaire, *una muda*. Cette dernière s'est exercée au niveau de ma capacité à comprendre autrui, peu importe si au contact de celui-ci, ma peau se refroidissait ou si elle se réchauffait.

Comme la chenille, j'évolue vers le déploiement de mes ailes. La confiance et l'assurance que je développerai avec l'expérience m'amèneront sûrement sur des chemins plus ardues et, pour cela même, particulièrement exaltants. En conséquence, la conscience corporelle qui intègre le toucher bienveillant, la manipulation vagale et les affects au développement d'une esthétique des interactions trouvera par effet cinesthésique sa place dans l'évolution de la pensée et de la dimension corporelle.

... l'objectif premier a été retardé de quelques jours  
la neige est déjà tombée  
néanmoins, je suis, sous ma peau et avec la chair de poule  
j'y ai pensé, je vois tes jambes t'éloigner en marchant et...  
mes mots sortent dans *el azul profundo* de ton regard *mar de ti*,  
mastoïde résonneur de ta pensée  
viens m'apprendre à moi sur les traces de l'écorce  
nageons dans les replis des souvenirs

Nayla V

Je deviens poreux, perméable et résilient. Je tatoue sur ma peau l'expérience et le plaisir d'être vivant. De plus, je teins ma peau de douleur, de traces et de cicatrices sans lesquelles rien de fascinant n'aurait existé. C'est le contraste qui m'a fait reconnaître ce que j'ai appris dans ce processus. Le contraste des émotions, le contraste des réponses, des réactions. La fascination de l'expérience et la volonté d'agir.

Je me suis entouré de premières fois et j'ai réagi en fonction de la connaissance qui existait en moi. Encore débutant, je me suis permis de me perdre dans les certitudes et dans les limites du présent. C'est

là que j'ai trouvé la connaissance qui me transforme. J'aime les premières fois et je suis ravi lorsqu'elles se présentent à moi. Douloureuses et sublimes, les premières fois me propulsent, me charment, m'éblouissent...

Retourner sur ma pratique artistique et la reconstituer m'a permis d'ouvrir différentes voies d'exploration tout en renforçant l'interdisciplinarité de démarche créative. Reconnaître mes racines pour approfondir l'étude de la théorie polyvagale ainsi que celle de la régulation des interactions en vue de les intégrer à mon approche m'a fait prendre conscience de l'importance et de la dimension sensorielle de leur richesse. De cette manière, j'ai été en mesure de me forger des outils qui m'ont permis de concevoir une proposition méthodologique féconde en éléments de réflexion engagée, en stratégies de connexion à soi, de même qu'en exercices corporels et de mobilisation de mémoires. Ces derniers m'ont pourvu d'une capacité à faire ressortir les sensations inscrites à la fois par le corps et dans celui-ci et à faire de la dimension émotionnelle la voie de traduction corporelle privilégiée dans mon parcours.

En décortiquant les intensités des interactions, je me suis investi dans l'analyse et l'observation des corps, de leurs actions et de leurs réactions pour envisager l'expression créative, intime et artistique comme une forme de guérison. Par le biais de cette mise en relation, j'ai démontré que le mouvement en tant que porteur de sens se prolonge au-delà du corps. C'est par le corps physique que s'exprime le visible grâce aux composantes perçues par les sens. Cependant, l'invisible en tant qu'élément sensible relevant des intentions, des efforts et des affects, agrmente l'expérience en plaçant *l'ici* et le *maintenant* sous la loupe de la conscience de l'existence d'autrui.

Avec la création d'*El Silencio de las Cosas Presentes*, j'ai mis en lumière la connexion entre le corps palpable, la révélation de la dimension sensorielle et la manière avec laquelle, en utilisant les outils méthodologiques d'activation émotionnelle, le concept de présence est exponentiellement doté par le toucher d'un caractère cultivé et autonome qui se déploie dans le façonnement de la conscience d'autrui en ravivant l'expérience de l'acte créatif. Le langage des gestes m'a permis d'intégrer des composantes de cette recherche. Cette recherche-crédation s'est donc constituée comme un carrefour où se rencontre le réel et l'imaginaire.

*Tissus sensibles* s'est abreuvée du savoir-faire acquis dans la salle de répétition. En effet, cette méthodologie a permis de renouveler ma démarche en donnant lieu continuellement à des rencontres entre ces expériences et mon vécu et de faire la synthèse de ces derniers. À travers le regard critique de

ma démarche, lequel se veut à la fois introspectif et rétrospectif, j'ai travaillé sur le souci du détail. L'action évolutive de mes pensées s'est ainsi affirmée dans le temps. L'élaboration d'un outil pédagogique qui fait appel aux souvenirs ancrés dans l'expérience permettant la traduction corporelle des actes d'existence et de réflexion constitue l'une des contributions les plus fertiles et riches de mon projet doctoral.

Le rêve comme terrain des possibles a constitué le cadre propice pour libérer les désirs, les faire résonner dans l'espace-temps, maîtriser les métaphores créatives et ressentir les affects. J'ai intégré ces éléments à l'écriture scénique et j'ai rassemblé dans un dispositif graphique les souvenirs et l'organisation rythmique des pensées, des idées et des actions. Une fois sur papier, cette poésie onirique et visuelle a fait émerger le sens premier de la calligraphie théâtrale et corporelle élaborée tout au long du processus. C'est ainsi que la *dramaturgie du rêve* a transcrit l'expérience vécue et a validé les résultats de l'évènement scénique en me dotant d'un outil d'étude et de synthèse.

Revoir à nouveau, exister, penser, être.

Passer par le corps à nouveau et vivre une expérience sensible correspond à une succession de couches d'expériences qui sédimentent mon être pour façonner et modeler une signature propre dans l'évolution de mon identité artistique ainsi que dans la conscience du savoir-faire qui émerge dans les espaces que j'occupe.

J'ai exposé dans les pages de cette thèse à la fois comment et pourquoi l'approche interdisciplinaire que j'ai employée dans la recherche-crédation a permis de satisfaire mon objectif : *Développer une approche interdisciplinaire et comprendre les éléments intégrateurs qui contribuent à générer une expérience scénique, pédagogique et académique ancrée dans la perception haptique*. C'est ce processus en évolution et ce questionnement constant qui m'ont permis d'explorer et de proposer des exercices et des expérimentations à plusieurs niveaux, aussi bien corporels que techniques, qui ont défini les étapes de création et de réflexion. Partant de ces faits, je constate que les questions spécifiques suivantes de cette recherche-crédation ont trouvé réponse à la fois dans le processus scénique et dans la rédaction du présent document :

- *Comment la prise de conscience de la dimension sensorielle, notamment de la perception haptique, permet-elle de révéler une méthode de création artistique interdisciplinaire en favorisant les possibilités d'interaction entre les corps et l'espace-temps pour susciter la réalisation d'une expérience performative ?*
- *Quels sont les stratégies et les moyens adoptés qui permettent de faire ressortir l'expressivité des interprètes lors la recherche-crédation ?*

Les réponses furent même étonnamment plus riches que prévu. En effet, elles ont dépassé mes attentes et m'ont motivé à approfondir encore davantage la recherche, entre autres, sur la théorie polyvagale. Cependant, étant donné qu'il s'agit d'une activité qui déroge de l'axe central de cette thèse, je devrai reporter la tâche d'étudier ce sujet, tout comme ceux de la psychothérapie corporelle intégrée (PCI) ou du massage en fin de vie, pour de futurs projets créatifs et professionnels. Je me réjouis néanmoins que le présent travail jette déjà certaines bases pour amorcer ces entreprises, puisque leurs aspects ont été abordés et intégrés en partie lors d'activités artistiques et scientifiques qui ont suivi la réalisation de ce processus et de cette étape de ma vie.

La peau, terrain de certitudes, de conflits, d'intérêt et d'expérimentation s'est révélée davantage que je l'aurais imaginé. Aujourd'hui, je tends la main à tous ceux, peu importe où ils se trouvent, qui auraient besoin d'être soutenus et accompagnés dans la régulation des émotions, dans l'écoute, dans le partage ou dans la présence. Naître le jour et mourir le soir fournit l'expérience pour traverser et comprendre les interactions.

Que la capacité de régénération de notre surface d'existence persiste jusqu'à notre dernier souffle !

*Recordar*

*Cerrar*

*Comenzar de nuevo*

## RÉFÉRENCES

- A Filetta. (2010). *A Paghjella di l'impliccati*. [Vidéo en ligne [extrait du DVD]]. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=FU-wBJ4r3f0&list=RDS8ehkUBm7\\_s&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=FU-wBJ4r3f0&list=RDS8ehkUBm7_s&index=8)
- Abramovic, M. (2007, 2016/01/15). *Seven Easy Pieces by Marina Abramović*. [Vidéo en ligne ]. Récupéré de [http://archive.org/details/ubu-abramovic\\_seven](http://archive.org/details/ubu-abramovic_seven)
- Ackerman, D. (1991). *Le livre des sens*. (Kalda, A., Trad.). Editions Grasset & Fasquelle : Paris.
- Agier, M. (2004). De courts instants d'identité. *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 16. doi: 10.4000/span.1196 Récupéré de <http://journals.openedition.org/span/1196>
- Andrade, G. (2015). *Corpographies en danse. Les tracés sensibles du corps dans l'espace* Braunstein, F. (Ed.). Paris : L'harmattan. <http://liseuse.harmattan.fr/?sj=HTQ5edc6339d6b208d450b04c39cf447050&sh=4e754e5ede4d57eab516f23a6db0dc95>
- Andrieu, B. (2002). *La nouvelle philosophie du corps*. Toulouse : Érès.
- Andrieu, B. (2010a). *Philosophie de la constitution intercorporelle, le monde corporel*. Lausanne : Editions L'age d'Homme.
- Andrieu, B. (2010b). *PHILOSOPHIE DU CORPS. Expériences, interactions et écologie corporelle*. Paris : Librairie philosophique J.Vrin.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Éditions Gallimard.
- Anzieu, D. (2006). *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.
- Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.

Austin, J.L. (1962). *How to do things with words*. London : Oxford University Press.

Ball, H. (1916). *Gadji beri bimba* [Base de données]. Récupéré de <http://www.ubu.com/sound/ball.html>

Barnsley, J. (2013). *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. (Deuxième éd.). Caracas : Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE.

Bastianetto, S. (2022) *Influx nerveux*. de <https://www.neuromedia.ca/influx-nerveux/>

Becker, J. (2008). L'image réflexive du corps et la ritualité de la performance : La transformation ordinaire de l'artiste en objet. Séminaire Traditions Iconographiques et Mémoire Sociale (C. Severi, D. Vidal). École des Hautes Études en Sciences Sociales – Musée du Quai Branly – Paris. Récupéré de [http://joffreybecker.fr/pdf/performance\\_rite\\_becker.pdf](http://joffreybecker.fr/pdf/performance_rite_becker.pdf)

Béjà, V. (2001). Gestalt Psychologie, self et communauté. *Cahiers de Gestalt-thérapie*, 2 (n 10), 177-206. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-gestalt-therapie-2001-2-page-177.htm>

Bélaïr, S. (2022) *Qu'est ce que la tensegrité?* de <https://simonbelair.ca/quest-ce-que-la-tensegrite>

Bell, L., Borsa, J., Clark, T., Collins, C., Dubois, J., Frenkel, V., Gogaty, A., Loubier, N., Perron, M., Ross, C. et Sioui, G. (2001). *Penser l'indiscipline. Recherches Interdisciplinaires en Art Contemporain* Hughes, L. et Lafortune, M.-J. (Ed.), *Creative con/Fusions Interdisciplinary pratiques in contemporary art*. Montréal : Optica. <https://e-artexte.ca/id/eprint/14727/>

Bernard, M. (1995). *Le corps*. (Nouv. éd. . éd.). Paris : Éditions du Seuil.

Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, 4(222), 523-534.

Berthillot, J. et Vernier, F. (2016, 2018/09/05). *Noos*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=GbPc9diqO1M>

Biagiotti, L., Lotti, F., Melchiorri, C. et Vassura, G. (2004). *How far is the human hand? a review on anthropomorphic robotic end-effectors*. . (Technical report). Bologna, Italy : University of Bologna.

Bigé, R. (2016). Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka. *Recherches en danse*, 5. Récupéré de <http://danse.revues.org/1394>

Brook, S. (2012, 2016/10/21). *Peter Brook Sur un Fil...* [DVD]. France : Arte France / Cinemaudici.

Cabra, N.A. et Escobar, M.R. (2014). *El Cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Bogotá : Universidad Central. Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos. IESCO : IDEP.

Carnie, L.V. (1997/1998). *Qi Gong*. Montréal : Les Éditions de L'Homme.

Carpentier, M. (2019). El Silencio de las cosas presentes : l'exercice du lâcher-prise. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/danse/545968/el-silencio-de-las-cosas-presentes-l-exercice-du-lacher-prise>

Castaneda, C. (1998/2014). *Passes Magiques. La sagesse pratique des chamans de l'ancien Mexique*. New York : J'ai lu.

Castillo, S. (2014a). *Corporeidades, sensibilidades y performatividades. Experiencias y reflexiones*. (1 éd.). Bogotá, Colombia : Editorial Kimpres SAS.

Castillo, S. (2014b). *Investigaciones sobre el cuerpo. Relatorías del encuentro " El giro corporal"*. (1 éd.). Bogota : Editorial Kimpres SAS.

Cherkaoui, S.L. (2003, 2015/10/26). *Foi*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=d8W1JelXn\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=d8W1JelXn_g)

Cherkaoui, S.L. (2010). *In Memoriam*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=Osr-Ma7R1ys&list=PLDuiCAGIYUSy9seCFW1f-OI3wS-BceL7&index=70&ab\\_channel=knigel2010](https://www.youtube.com/watch?v=Osr-Ma7R1ys&list=PLDuiCAGIYUSy9seCFW1f-OI3wS-BceL7&index=70&ab_channel=knigel2010)

- Christiansen, S., Nelson, L. et Paxton, S. (1972, 2017/06/26). *Contact Improvisation at John Weber Gallery*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmleHA&list=PLFBXIn7WGUqgF-Uc9PXyx9shUOT-BZq9r>
- Citro, S. (2009). *Cuerpos Signifiantes. Traversia de una etnografia dialéctica*. Buenos Aires : Editorial Biblos. Culturalia.
- Citro, S. (2011). *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. (1 éd.). Buenos Aires : Primera Clase.
- Clerget, J. (2014). La Dimension Haptique 65-109 Récupéré de [https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/article.php?ID\\_ARTICLE=ERES\\_CLERG\\_2014\\_01\\_0065](https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/article.php?ID_ARTICLE=ERES_CLERG_2014_01_0065)
- CNRTL. (2012a). Anamorphoses. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/etymologie/anamorphoses>
- CNRTL. (2012b). Perception. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/etymologie/perception>
- CNRTL. (2012c). Temps. *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/temps>
- Colectivo, C.E. (2008). *Chicas Extra-ordinarias*. Alejandro Cardenas, L. M., Claudia Ramirez, Lorena Lopez, Jaime Torres, Alejandro Jaramillo, Eduardo Ruiz-Vergara. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://youtu.be/PKdXlizeDWo?si=bKWMIEvJ-WFYFY9r>
- Colectivo, C.E. (2009). *Chicas extraordinarias: arte ≠ vida*. Alejandro Cardenas, L. M., Claudia Ramirez, Lorena Lopez, Jaime Torres, Alejandro Jaramillo, Eduardo Ruiz-Vergara. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://youtu.be/afn4W3JDUgM?si=1geFFH5kFjIWmPf5>
- Colectivo, C.E. (2011). *Chicas extraordinarias: arte ≠ vida- Usaquén*. Alejandro Cardenas, L. M., Claudia Ramirez, Lorena Lopez, Jaime Torres, Alejandro Jaramillo, Eduardo Ruiz-Vergara. [Vidéo en ligne]. Récupéré de [https://youtu.be/Zl\\_3xIWfUkc?si=Vjg8uGobqtT\\_BbG](https://youtu.be/Zl_3xIWfUkc?si=Vjg8uGobqtT_BbG)

Corbera, E. (2017). *Bioneuroemoción. Un método para el bienestar emocional*. (1er éd.). Barcelona : El Grano de Mostaza Éditions.

Curci, R. (2018, 2020/05/01). *La manipulación neutra*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=MchB3QYkEd0>

Daniel, V. (1998). *La Vida Es Un Carnaval*. Cruz, C. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=lfPfsU02Im0>

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation* Paris : Éditions du Seuil.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, Performatividades, Política*. (Revisada y aumentada éd.). Mexico D. F : Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas.

Dolisi, G. (2003). *Terminologie Medicale*. Récupéré de <https://web.archive.org/web/20200808094101/http://www.bio-top.net/Terminologie/H/index.php?page=hapto>

Favez, M. (2011) *La suite de Fibonacci et le nombre d'or*. de <https://www.podcastscience.fm/dossiers/2011/03/17/la-suite-de-fibonacci-nombre-d-or/>

Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Press Universitaires de France.

Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. Dans *Recherches qualitatives. La recherche qualitative au service du changement* (Vol. 31, p. 52-78) : Association pour la recherche qualitative. Récupéré de <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html>

Fuenmayor, V. (1999). *El Cuerpo de la Obra*. Maracaibo, Venezuela : Universidad del Zulia.

García, J.J.G. (2018). Para qué educar? *Uni-pluri/versidad*, 18.

García Marquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires : Éditions du Seuil.

García, S. (2006). *El cuerpo en el Teatro Contemporáneo* Editorial, S. (Ed.), : Fundación el Libro Total  
[http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=1320\\_1383\\_1\\_1\\_1320](http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=1320_1383_1_1_1320)

Gardner, H. (1983/2010). *Les formes de l'intelligence* Paris : Odile Jacob.

Gentaz, É. (2005). Explorer pour percevoir l'espace avec la main : le sens haptique. Dans Thinus-Blanc, C. et Bullier, J. (dir.), *Agir dans l'espace* (p. 33-56). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Gibson, J.J. (1962). Observations on active touch. *Psychological Review*, 69(6), 477-491.

Gibson, J.J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. New York : Psychology Press.

Giromini, F. (2003). *Psychomotricité : Les concepts fondamentaux*. Université Pierre et Marie Curie.  
[https://psyaanalyse.com/pdf/LES\\_CONCEPTS\\_FONDAMENTAUX\\_DE\\_LA\\_PSYCHOMOTRICITE\\_-\\_2004\\_\(76\\_pages\\_-\\_586\\_ko\).pdf](https://psyaanalyse.com/pdf/LES_CONCEPTS_FONDAMENTAUX_DE_LA_PSYCHOMOTRICITE_-_2004_(76_pages_-_586_ko).pdf).

Gómez-Peña, G. (2002). *El mexterminator - Antropología inversa de un performer postmexicano*. Mexico : Editorial Oceano de Mexico S.A.

Grossin, W. (1975). Les cultures et le temps. *L'Année sociologique*, 26(Presses Universitaires de France), 267 - 283. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/27888811>

Grossman, E. (1996). *Artaud/Joyce le corps et le texte*. Paris : Éditions Nathan.

Guisgand, P. (2000). *À propos de la notion d'état de corps* Féral, J. (Ed.), *Pratiques performatives. Body Remix*. Québec, Ste-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Guisgand, P. (2012). Étudier les états de corps. *Spirale : arts - lettre - sciences humaines*, 242, 33-34  
Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/67976ac>

Hall, E. (1984). *La danse de la vie - Temps culturel, Temps vécu*. Paris : Éditions du Seuil.

Hassler, S. (2017, 2018/05/06). *Peaceful Warrior Flow*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=5Aw5\\_U-YC3E](https://www.youtube.com/watch?v=5Aw5_U-YC3E)

Hatwell, Y., Streri, A. et Gentaz, E. (2000). *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*. Paris : Presses Universitaires de France.

Jeffrey, D. (2011). Ritualisation et régulation des émotions *Ciétés*, 4, 23 à 32 Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-societes-2011-4-page-23.htm>

Jodorowsky, A. (2001). *Le théâtre de la guérison*. France : Éditions Albin Michel.

Klein, J.T. (1990). *Interdisciplinarity : History, Theory and Praticce*. Detroit : Wayne State University Press.

Kleinpeter, É. (2013). Taxonomie critique de l'interdisciplinarité. *Hermes, La Revue*, 67, 123 à 129. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2013-3-page-123.htm>

Laflame, S. (2011). Recherche interdisciplinaire et réflexion sur l'interdisciplinarité *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systématique complexe et d'études relationnelles.*, 7(1), 49-64. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/1007081ar>

Leão, M. (2003). L'art performatif. L'action organique. L'empathie biologique / Les Phénomènes anticipatoires dans l'art performatif. Dans *La présence totale au mouvement*. (p. 37-56/71-81). Paris : Éditions Point d'appui.

Leboyer, F. (1976, 2013/11/26). *Shantala. Un art traditionnel : les massage des enfants*. [Vidéo en ligne]: Laboratoires Gennevilliers. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=ccXaP5nnXfY>

LeBreton, D. (2006). *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris : Editions Métailié.

- Leduc, D. et Hanrahan, C. (2008). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*. Université du Québec à Montréal, Montréal. <http://accesbib.uqam.ca/cgi-bin/bduqam/transit.pl?&noMan=25134017>.
- Lesage, M.-C. (2008). Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec. *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, 11(2), 169-184 Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/1000527ar>
- Louisseize, C. (2019). Dans la bulle des danseurs. *Spirale : arts - lettre - sciences humaines*. Récupéré de [http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/dans-la-bulle-des-danseurs?fbclid=IwAR3lcdV67WshTpDM\\_qEoDRjGw\\_Pz0\\_FvjLGORwsFiSnDRjBEtZlaXZtYpQI](http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/dans-la-bulle-des-danseurs?fbclid=IwAR3lcdV67WshTpDM_qEoDRjGw_Pz0_FvjLGORwsFiSnDRjBEtZlaXZtYpQI)
- Loyola, A. (2018). Prendre en mains les derniers moments. Récupéré de <https://www.fqm.qc.ca/prendre-en-mains-les-derniers-moments/>
- Lupien, J. (2017). L'art à travers tous les sens. Récupéré de <https://actualites.uqam.ca/2017/nv-cours-art-et-polysensorialite/>
- Mahrer, M., Ma, N. et Damme, F.V. (2003, 2016/02/26). *DANCES of ECSTASY*. [DVD]: Opus Arte Uk Ltd.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura : prosaica I.* . Mexico : Siglo XXI Editores.
- Mangieri, R. (2006). Rituales de Contacto a través de la cocina y las maneras de mesa. Aproximación a una semiótica del Sancocho. *deSignis : Mitos y Ritos en las sociedades contemporáneas*, 9, 305.
- Marieb, E. (2004/2005). *Anatomia et physiologie humaines*. (3 éd.). Québec : Éditions du Renouveau Pédagogique Inc.
- Martinez, I.G. (2018). Artes Vivas : definición, polémicas y ejemplos. *Estudis Escènics*, 43.
- Massin, O. (2010). *L'objectivité du toucher. Métaphysique et perception*. Université de Provence. Docteurur Aix-Marseille Université.

Mauri, C. (2010). Ce qui insiste dans l'acte de danse. *ERES* / « *Insistance* », 1, 67 à 74. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-insistance-2010-1-page-67.htm>

Mauss, M. (1934). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*, XXXII.

Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception* Paris : Gallimard.

Merlier, P. (2020). La fragilité et la vulnérabilité. Dans *Philosophie et éthique en travail social* (p. 163-177). Rennes : Presses de l'EHESP.

Mexico, G.d. (2017) *Cacao (Theobroma cacao L.)*. de [https://www.gob.mx/snics/acciones-y-programas/cacao-theobroma-cacao-l-:~:text=Generalidades%20de%20la%20Red%20Cacao&text=El%20cacao%20\(Theobroma%20cacao%20L,que%20significa%20fuerza%20y%20fuego](https://www.gob.mx/snics/acciones-y-programas/cacao-theobroma-cacao-l-:~:text=Generalidades%20de%20la%20Red%20Cacao&text=El%20cacao%20(Theobroma%20cacao%20L,que%20significa%20fuerza%20y%20fuego).

Mignolo, W.D. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid. : Ediciones Akal S.A.

Miles, M., Huberman, A.M. et Bonniol, J.-J. (2003). *Analyse des données qualitatives : Recueil de nouvelles méthodes* (2e éd.). Bruxelles : De Boeck Université.

Mitchell, P.H. (2005). What's in a Name? Multidisciplinarity, interdisciplinarity and Transdisciplinarity. *Journal of Professional Nursing* 21(6), 332-334. doi: <https://doi.org/10.1016/j.profnurs.2005.10.009>

Mocan, R. (2012). Conscience corporelle et apprentissage. Approche phénoménologique de l'expérience du performeur. *De Boeck Supérieur | Staps*, 4, 39-48. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-staps-2012-4-page-39.htm>

Molinet, E. (2006). L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques. *Le Portique : Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2. Récupéré de <http://journals.openedition.org/leportique/851>

Montagu, A. (1979). *La peau et le toucher*. Paris : Éditions du Seuil.

Morales, J.d.J., Garcia, A. et Mendez, E. (2012). ¿Qué sabe usted de... Cacao? *Revista Mexicana de Ciencias Farmacéuticas*, 43, 79-81.

Morin, E. (1994). Sur l'interdisciplinarité. *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, 2, 8. Récupéré de <http://ciet-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>

Moser, W. (2007). L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité. Dans *Intermédialité et socialité* (Marion Froger et Jürgen E. Müller éd., p. 69-92). Münster : Nodus.

Motro, R. (2011). La tenségrité, principe structural. *Revue Française De Génie Civil*, 7, 251-266. doi: <https://doi.org/10.1080/12795119.2003.9692493>

Nancy, J.L. (2000). Les arts se fond les uns contre les autres. Dans *Art, regard, écouté : La perception à l'oeuvre* (p. 157-167) : Presses universitaires de Vincennes

NeuroSapiens. (2021). *El insight del Dr. Stephen Porges. La Teoría Polivagal: La evolución de la interacción social*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=08DaWrC2eLs&list=PLDuiCAGIYUSwfLitPeBx\\_DRfvyOQjZQPu&index=6&t=255s&ab\\_channel=NeuroSapiens](https://www.youtube.com/watch?v=08DaWrC2eLs&list=PLDuiCAGIYUSwfLitPeBx_DRfvyOQjZQPu&index=6&t=255s&ab_channel=NeuroSapiens)

Nuñez, V. et Ruiz-Vergara, E. (2005a). *Baba de Caracol*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://youtu.be/cFzKAr6reX0?si=BpxBmqEtq3XHGVox>

Nuñez, V. et Ruiz-Vergara, E. (2005b). *El influjo de los pensamientos*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de [https://youtu.be/lf5t\\_jBTDYg?si=us73SobiH5UjnHpo](https://youtu.be/lf5t_jBTDYg?si=us73SobiH5UjnHpo)

Nuñez, V. et Ruiz-Vergara, E. (2008). *Efluvia. Lo que los ojos no ven*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://youtu.be/PFMLzxFJPY0?si=9zQI9VR5UKnEFRWa>

Nuñez, V. et Ruiz-Vergara, E. (2010). *Antesdelantes. Cavilaciones & Mentiras*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de [https://youtu.be/NobwfVTNLJk?si=fpofCdZNbLY9NV\\_3](https://youtu.be/NobwfVTNLJk?si=fpofCdZNbLY9NV_3)

- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, 23. doi: 10.7202/1002253ar Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/1002253ar>
- Paquin, L.-C. (2014). Les différents paradigmes et leurs méthodes. Récupéré de [http://lcpaquin.com/metho\\_rech\\_creat/paradigmes\\_metho.pdf](http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/paradigmes_metho.pdf)
- Paquin, L.-C. (2018). Pour une théorisation incarnée. Récupéré de <http://lcpaquin.com>
- Paquin, L.-C. et Noury, C. (2018). Définir la recherche-creation ou cartographier ses pratiques? *Découvrir (Magazine en ligne de l'ACFAS)*, Récupéré de <http://acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recher-cr%C3%A9ation-cartographier-ses-pratiques>
- Paul, L. (2013, 2014/02/21). *Paso Doble* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=rhUWkEqYPt0>
- Pedraza, Z. (2004). El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*(15), 7-20. Récupéré de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1030744>
- Poissant, L., Féral, J., Bourassa, R., Febvre, M., Lesage, M.-C. et Martin, A. (s.d) *Effets de présence* Groupe de recherche. UQAM. Faculté des arts. Récupéré le 18 décembre 2019 de <https://effetsdepresence.uqam.ca/qui-sommes-nous/mandat.html>
- Porges, S. (2011/2021). *La théorie polyvagale : fondement neurophysiologiques des émotions, de l'attachement, de la communication et de l'autorégulation*. France : [Les Ulis, Essonne] : EDP Sciences.
- Porges, S. (2022). Polyvagal theory. Récupéré de <https://www.stephenporges.com/>
- Portella, E. (1992). *Entre Savoirs. L'interdisciplinarité en acte : enjeux, obstacles, perspectives*. Toulouse : Érès.

- Radio Canada International. (2013) *Gigiola Caceres, las artes plásticas y la fotografía*. de <https://www.rcinet.ca/es/2014/01/06/gigiola-las-artes-plasticas-y-la-fotografia/>
- Restrepo, J.A. (2006). *El cuerpo Gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. (Primera Edición éd.). Bogotá : Universidad de los Andes.
- Rico Bovio, A. (2000). *Teoría corporal del derecho*. (1 éd.). Mexico : Universidad Autonoma de Chihuahua.
- Rosenberg, S. (2017/2021). *Stimuler le nerf vague pour faciliter la guérison*. (2 éd.). Paris.
- Roth, G. (2009). *La danse des 5 rythmes. Un chemin de transformation par le mouvement*. (Nérot, L., Trad.). Paris : Editions-tredaniel.
- Roth, G. et Loudon, J. (1991). *Mapas para el Extasis. Enseñanzas de una chamán urbana*. Barcelona : Urano.
- Ruiz-Vergara, E. (2009, 2014/10/02). *Concierto para Cuerpo* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://youtu.be/iLglrw0HP5Q?si=laSVK5AOWNXJTJdL>
- Ruiz-Vergara, E. (2019, 18 janvier ). *El Silencio de las Cosas Presentes*. [Vidéo en Ligne (mot de passe : silencio19)]. Récupéré de <https://vimeo.com/317074386>
- Ruiz-Vergara, E. et Gerena, J.H. (2011). *Festival Grado Cero "Teatralidades expandidas"*. Colombia. Récupéré de <http://festivalgradocero.blogspot.com/?view=classic>
- Ruiz-Vergara, E. et Krouglikov, I. (2014). *Yeux de Cérés*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://youtu.be/395SwwqUOHs?si=dWaMw8F7jo29ZQeq>
- Santini, S. (2007). La perception du mouvement entre disparition et apparition : réminiscence mallarméenne de l'intermédialité. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*(10), 33. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/1005551ar>

Scarpetta, G. (2004). De l'art total aux zones de défis et d'interactions. Dans *Le renouveau de l'art total* (p. 12-18). Paris : Harmattan.

Schaeffer, J.-M. (2000). La Conduite Esthétique. *la Presses Universitaires de France* ( ), 13-48. Récupéré de <https://www.cairn.info/adieu-a-l-esthetique---page-13.htm>

Schechner, R. (2000). *Performance. teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires : Libros del Rojas.

Sévérac, P. (2018). *La perception*. Paris, France : Editions ellipses.

Sowton, C. (2017/2018). *Le travail du rêve*. Varennes, Québec : Éditions AdA Inc.

Stecco, C. (2020). *Atlas fonctionnel du système fascial humain*. Paris : Tita Editions.

Stein, D. (2004). *Reiki esencial* Buenos Aires, Argentina : Ediciones Robinbook.

Sunseri, J. (2023). *Dr Stephen Porges: Polyvagal Theory Updates & Critiques (2023)*. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=p-8F3qhrGs&list=PLDuiCAGIYUSwflitPeBx\\_DRfvyOQjZQPu&index=5&ab\\_channel=JustinSunseri](https://www.youtube.com/watch?v=p-8F3qhrGs&list=PLDuiCAGIYUSwflitPeBx_DRfvyOQjZQPu&index=5&ab_channel=JustinSunseri)

Sylvie, C. (2013). Le toucher. *Psychosomatique relationnelle 1*, 9-12. DOI : 10.3917/psyr.131.0009. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-psychosomatique-relationnelle-2013-1-page-9.htm>.

*Teatro Experimental de Cali*. de <https://enriquebuenaventura.org/nosotros/>

Tellier, F. (2003). *La société et son double. Essai sur les formes sociales*. Paris : Éditions Climats.

Tiaha, D.-L.-D. (2011). Genèse phénoménologique de la reconnaissance. La chair, l'autre et le corps propre. *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, 2, 146 à 170. Récupéré de <http://ricoeur.pitt.edu>

Toro, R. (2000) *Biodanza*. de <http://www.biodanza.org/es/biodanza/definicion-de-biodanza>

Toulouse, S. (2006). Les intelligences multiples. *Québec français*(142), 94-94. *Érudit*. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/49768ac>

Ulloa, A. (2005). *El Baile. Un lenguaje del cuerpo*. (2a edición éd.). Cali, Colombia : Imprenta departamental del Valle del Cauca.

Valade, B. (2018). Une exigence insatisfaite : L'interdisciplinarité. *Hermes, La Revue*, 1(80), 68-74  
Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2018-1-page-68.htm>

Veronese, D., Alvarado, A. et Wehbi, E.G. (1999, 2019/10/22). *Perisferico de Objetos*. [Vidéo en ligne].  
Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=5mXtahArF3g>

Waltz, S. (2000) *Körper*. de <http://www.ubu.com/dance/waltz.html>

## ANNEXE A Carton\_Avril\_2018

MAI. Montréal, arts interculturels



Interprètes\_créateurs : Sophie Levasseur  
+ Marie Mougeolle + Eduardo Ruiz Vergara.  
Création Sonore : Nathan Giroux + Josefin  
Lindebrink.  
Directeur technique et création d'éclairages :  
Lee Anholt.  
Regards extérieurs: Ilya Kouglikov  
+ Linda Rabin + John Henry Gerena.  
Directeurs de recherche : Louis Jacob  
+ Isabelle Choinière.  
Idée, chorégraphie et conception générale :  
Eduardo Ruiz Vergara.

eduardo ruiz vergara

**EL SILENCIO DE LAS COSAS PRESENTES**

Vendredi 6 + Samedi 7 avril 2018, 19h

mai - Montréal, Arts Interculturels  
3680 rue Jeanne-Mance, Montréal  
Veuillez confirmer votre présence à  
514 982.3386

**mai** L'ÉCOLE DE DANSE DE QUÉBEC  
RITA PASCOU  
PÉLÉVE  
UQAM Département de danse  
JOSÉ NAVAS  
Compagnie de danse

La Chapelle Scènes Contemporaines – Danse-Cité



## **ANNEXE C Dossier**

*El Silencio de las Cosas Presentes*

### **Dossier en Français**

[https://www.dropbox.com/s/pb7efaijofkv3zf/1B\\_DOSSIER\\_El%20silencio%20%28Fran%C3%A7ais%29\\_vlow\\_dec2019.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/pb7efaijofkv3zf/1B_DOSSIER_El%20silencio%20%28Fran%C3%A7ais%29_vlow_dec2019.pdf?dl=0)

### **Dossier en Español**

[https://www.dropbox.com/s/5k6k2efnlmli715/1C\\_DOSSIER%20el%20silencio%20%28espa%C3%B1ol\\_mars2020%29.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/5k6k2efnlmli715/1C_DOSSIER%20el%20silencio%20%28espa%C3%B1ol_mars2020%29.pdf?dl=0)

### **Dossier in English**

[https://www.dropbox.com/s/fcf4wohwc6p7xfl/1D\\_DOSSIER\\_El%20silencio%20%28English\\_mars2019%29.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/fcf4wohwc6p7xfl/1D_DOSSIER_El%20silencio%20%28English_mars2019%29.pdf?dl=0)

## ANNEXE D Revue de presse

[https://www.dropbox.com/s/5hdie70isq0dp0m/1A\\_REVUE%20PRESSE%20complete%20El%20Silencio\\_Iow%20.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/5hdie70isq0dp0m/1A_REVUE%20PRESSE%20complete%20El%20Silencio_Iow%20.pdf?dl=0)

