

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SYNESTHÉSIE DE LA COULEUR AU CŒUR
DU PROCESSUS D'ÉMERGENCE DU MOUVEMENT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
KIM-SANH CHÂU

JUIN 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Ce mémoire conclut huit années d'études à la maîtrise en danse à l'UQAM. Au cours de cette longue traversée, j'ai été inspirée et soutenue par un grand nombre de personnes. Celles-ci, souvent des femmes, m'ont marquée à jamais par leur intelligence et créativité. Je ne les nommerai pas car leur nombre est trop important, mais j'espère qu'elles se reconnaîtront en lisant ces mots.

Aussi, je souhaite remercier ma directrice, Andrée Martin, qui m'a accompagnée ces deux dernières années en tant que directrice de mémoire. Sa rigueur et sa douceur en font une personne marquante à mon processus. Je remercie aussi Louise Michel Jackson, mon amie et partenaire de création, si précieuse au déroulement de ce projet. J'aimerais également remercier Anh-Mai Châu, Camille Renarhd, Eva-Fleur Riboli Sisco, Irène Barusta, Jeanne Burger, Mỹ-Anh Châu et Sarah-Marie Lung pour leur aide à la relecture. Enfin je remercie les membres du jury Angélique Wilkie et Catherine Gaudet; ainsi que le personnel du département de danse pour leur soutien.

DÉDICACE

À Lou,
À Rou,
Et à mes sœurs,

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE.....	1
1.1 Introduction et origines de l'étude.....	1
1.1.1 État des lieux de ma pratique.....	2
1.1.2 Motivations.....	3
1.2 Sujet.....	4
1.3 Question et sous-questions.....	5
1.4 Pertinence.....	6
1.5 Paramètres et limites.....	6
CHAPITRE II CADRE CONCEPTUEL.....	9
2.1 Schéma des concepts.....	9
2.2 Concepts-clés et revue de littérature.....	10
2.2.1 Du cadre de l'émergence.....	10
2.2.2 Synesthésie, un espace poétique intangible.....	14
2.2.3 Couleur.....	16
2.2.4 Rêverie, imaginaire et autre divagation.....	19
2.2.5 État de corps.....	21
2.2.6 L'irréel dans la matérialité.....	23
CHAPITRE III DÉMARCHE DE CRÉATION ET MÉTHODOLOGIE.....	28
3.1 Approche méthodologique.....	28
3.2 Perspectives méthodologiques.....	30
3.3 Travailler en collaboration.....	32
CHAPITRE IV RÉCIT DE PRATIQUE.....	33
4.1 Synesthésie imaginaire : un processus de traduction.....	34
4.1.1 Les tableaux d'images – paysages, atmosphère et corps.....	36

4.1.2 Les textes.....	37
4.2 Scénographie : concevoir l'espace où naît la danse.....	40
4.2.1 La scénographie : description et considérations.....	41
4.2.2 Plusieurs angles d'utilisation.....	42
4.2.3 L'impact de la disposition.....	43
4.2.4 Couleur, chaleur, texture, lumière et obscurité.....	43
4.2.5 Le choix des musiques et des costumes.....	47
4.3 Mouvement, état de corps et lâcher-prise.....	49
4.3.1 La quête du micromouvement et de la danse interne.....	49
4.3.2 Les états de corps.....	50
4.3.3 Le lâcher-prise.....	52
4.4 Accumulation.....	54
CHAPITRE V RÉFLEXIONS POST-TERRAIN DE CRÉATION.....	55
5.1 Retours sur l'expérience de la couleur.....	55
5.1.1 Considérations pour non-synesthètes.....	56
5.1.2 La transmission comme élément clé.....	59
5.2 Comprendre le dispositif (dans sa triangulation avec le corps et l'objet).....	64
5.2.1 De la reconnaissance des forces.....	65
5.2.2 À la présence de l'invisible.....	70
5.3 Apprivoiser et composer le dispositif.....	74
5.3.1 Taille et degré de technicité.....	74
5.3.2 Faire entrer le public.....	76
CONCLUSION.....	78
BIBLIOGRAPHIE.....	83
ANNEXE 1 : LIENS VIDÉO.....	89
ANNEXE 2 : PARTITION.....	90
ANNEXE 3 : DIFFUSION DE 2012 À 2020 (SÉLECTION).....	91

ANNEXE 4 : TEXTES (SÉLECTION).....	93
ANNEXE 5 : TABLEAUX D'IMAGES (SÉLECTION).....	94

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 : Schéma des concepts.....	9
4.1 : Louise Michel Jackson, La noirceur.....	47
5.1 : Olafur Eliasson, Yellow Corridor (1997).....	57
5.2 : Serge Tisseron, Pyramide de l'empathie (2010)	59
5.3 : Louise Michel Jackson, Corps-paysage.....	62
5.4 : Kim-Sanh Châu, Réverbération de la lune.....	71
5.5 : Louise Michel Jackson, Espace de tension et de vibration.....	72

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création porte sur l'utilisation d'objets au sein du processus d'émergence du mouvement dansé. En rapport avec la synesthésie de la couleur, ce mémoire propose une réflexion quant aux liens entre la scénographie et les états de corps, dans une perspective de partage entre chorégraphes et interprètes; et dans une moindre mesure, avec le public. Il peut être envisagé comme un pont entre les métiers de chorégraphe et scénographe, qui de nos jours, s'entrelacent de plus en plus.

Plus précisément, ce processus de recherche-création naît de deux désirs : celui d'envisager la scénographie comme terreau chorégraphique, et celui de ne pas éclipser le travail de corps par un tel dispositif. La question centrale, à laquelle ce présent mémoire tente de répondre, est la suivante : Comment générer et rendre visible l'irréel, à partir du corps seul – et du corps au sein d'un dispositif scénographique? Basé sur une méthodologie alliant la pratique en studio et la théorisation; la chorégraphe, accompagnée d'une interprète, ont dégagé différentes lignes réflexives portant sur : l'équilibre à trouver au sein du dispositif, la perception du visible et du non visible, ainsi que plusieurs outils de transmission. Le temps en studio a aussi vu la création de quatre études dansées, explorant la présence du corps au sein de plusieurs dispositifs, de couleurs différentes.

Les concepts abordés et utilisés pour une meilleure compréhension du sujet sont : les états de corps, la perception, le rapport sujet/objet, ainsi que le dispositif. Les résultats de cette recherche-création mettent en lumière différents moyens d'ouverture des imaginaires, avec une emphase sur l'émergence des états de corps. Ils nous éclairent notamment sur la valeur de la lenteur, du petit et de la noirceur, dans ce souhait de partager ce qui naît aux creux de la chair.

Mots clés : danse contemporaine, dispositif, état de corps, processus de création, synesthésie.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

En esthétique de la danse, la valeur du spectacle « réussi » est souvent secondaire à côté de l'éclat perdu qui traverse comme un météorite un moment de danse, portant la décharge de ce qui a été touché dans les corps du danseur et du spectateur. Nous sommes tous en quête de ces moments stellaires. Et du trait ineffaçable dont ils marquent notre histoire, à la mesure de la fugacité insaisissable de leur passage. Je plaide pour la poétique de ces résonances transsubjectives.

— Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*. (1997, p. 31)

1.1 Introduction et origines de l'étude

Ma recherche-crédation trouve sa raison d'être au creux de cette quête de moments dits « stellaires » (Louppe, 1997, p. 31). Le processus chorégraphique serait un chemin solitaire où l'artiste, dans une démarche à la fois intuitive et inculquée, rend lisible ses instincts premiers de création. Pour ma part, ce chemin est marqué par une danse qui émane souvent de la présence d'objets, ces derniers temps, d'éclairages colorés. Ceux-ci sont, entre autres, la porte d'entrée de mon monde imaginaire. Ils engendrent stimulations et émerveillements, mais aussi frustrations. Par le biais de ce mémoire, je propose comme objet de recherche une analyse de mon processus de création chorégraphique. Mon intention est d'en dégager, à un niveau plus élargi, des lignes réflexives quant aux enjeux de l'utilisation d'objets comme source d'inspiration. Pour

cela, je m’engage dans une recherche analytique et comparative sur plusieurs études exploratoires ayant chacune un cadre distinct.

1.1.1 État des lieux de ma pratique

En tant que chorégraphe, j’ai jusqu’à maintenant créé les pièces *Black & Scholes* (2016, 35 minutes), *Kaléidoscope* (2018, 50 minutes) et suis actuellement en création pour *BLEU NÉON* (2020, 50 minutes). Je réalise également des vidéodanses. L’ensemble de mon travail scénique et vidéos a été présenté internationalement (voir Annexe 3). Mes inspirations et intérêts artistiques sont variés, s’étendant des arts plastiques au concept d’espace-temps en passant par la dystopie¹ au cinéma. La présente étude ne prend pas en compte tous ces éléments dans son périmètre, même si je suis consciente que des liens de contamination restent forts entre ces différents aspects de ma pratique.

Un des thèmes récurrents dans mon travail est la création de voyages corporels oniriques. Par cela j’entends l’absorption (au sens figuré) d’images irréelles et poétiques par l’interprète, ouvrant à l’émergence d’états où le corps se révèle et devient autre. Plus spécifiquement, je m’intéresse à une corporéité ayant trait à l’étrange, à la rêverie et à la magie, dans une perspective d’invitation et d’immersion. Pour ma dernière pièce *Kaléidoscope*, je m’étais inspirée des écrits de Louppe, dont notamment :

La perception d’un corps en mouvement déclenche des ouvertures d’imaginaires, des cheminements intérieurs propres à chacun, et qu’il serait bien pertinent d’aller contrôler, ou même orienter. (Louppe, 1997, p. 12)

¹ Une dystopie est un genre littéraire et cinématographique, caractérisé par une projection dans l’avenir des défauts d’une société perfectible, décrits de façon amplifiée pour en critiquer ces derniers. (Bouchard et Després, 2010)

Dans mon processus, je suis intuitivement guidée par la synesthésie (voir p. 14), une association involontaire de sens normalement non liés. La synesthésie est une disposition individuelle, dont la forme varie d'une personne à une autre. Dans mon cas, je relie la couleur au son et au mouvement. Cette perception se fond avec ma pratique artistique et se couple à mon imaginaire; des paysages irréels et des images surréalistes, issus de rêves, de souvenirs lointains ou de réminiscences psychotropes.

J'intègre différents éléments scénographiques colorés au tout début de mon processus de création. Ceux-ci sont principalement des éclairages comme des D.E.L.s et des néons, de la vidéoprojection, des lunettes teintées ou encore des surfaces de matières texturées. Je cherche toujours à avoir une relation physique avec la couleur et varie mon interaction en passant de l'immersion (éclairage ou lunettes), au toucher (surface), puis à la distanciation (éclairage). Toutes ces sources de couleurs ont pour point commun d'être physique, de déclencher une perception corporelle colorée et de générer un mouvement via ma synesthésie.

1.1.2 Motivations

Cette étude naît de deux désirs : celui d'envisager la scénographie comme terreau chorégraphique et celui de ne pas éclipser le travail de corps par un tel dispositif. Différentes expériences m'ont permis, comme artiste, de me construire graduellement. Au moment d'écrire ce mémoire, j'estime être arrivée à un point où mon langage chorégraphique est en train de s'établir. Je cherche encore les moyens, mais ne doute plus de la direction générale que je souhaite prendre artistiquement. Mes insatisfactions proviennent davantage d'un sentiment d'inaboutissement quant au mouvement. En effet, dans tous les cas de figure, pour appuyer la création de mon univers onirique, j'utilise une scénographie comprenant costumes, éclairages, objets, musique et espace. Ces éléments, que je considère comme interdépendants et constituant un tout, me

permettent de matérialiser les couleurs que je vois. Cependant, ils ont tendance à empiéter sur la présence des interprètes et à minimiser l'impact de leurs mouvements en termes d'expérience pour le spectateur. Il me semble qu'il en résulte un déséquilibre entre scénographie et mouvement, au détriment de ce dernier. Ce déséquilibre peut naître, entre autres, du processus exploratoire que j'utilise, de mon mode de transmission aux interprètes ou encore de mon rapport à la production (entrer trop rapidement dans des considérations dramaturgiques).

Je cherche ici à trouver un meilleur équilibre entre le corps et les objets; une cohabitation harmonieuse et féconde où l'un se nourrit de l'autre. C'est partant de ce constat et pour répondre à une frustration que se construit mon mémoire de recherche-crédation.

1.2 Sujet

Mon mémoire de maîtrise s'annonce comme une étude pratique et théorique, liée directement à ma pratique chorégraphique. Je m'engage ici à identifier et à analyser les manques ressentis qui me freinent dans la pleine satisfaction de ma pratique artistique. Pour cela je mets en place plusieurs cadres de création, desquels je tente d'extraire des lignes d'amélioration selon une approche heuristique.

À partir de cette étude personnelle, couplée à des analyses et des textes d'autres chorégraphes et auteur.e.s, je cherche une contextualisation et une mise en aplat de différentes méthodes de travail dans le processus créatif, en analysant leurs impacts sur la création qui en émerge. Mon souhait est d'identifier des processus permettant de répondre à ma question de recherche. Plus précisément, ce mémoire présente une réflexion sur les apports de la scénographie à l'émergence de mouvement, tout en en questionnant ses limites.

Ma recherche inclut plusieurs études exploratoires, dont quatre définitives présentées devant un jury (voir <https://cargocollective.com/kimsanh-uqam>), portant sur mon processus de création directement lié à l'intérêt que je nourris pour les états de rêve et de magie, dans une approche corporelle. La magie est une autre façon de verbaliser l'invisibilité qui naît du mouvement, entre l'interprète et l'espace. La synesthésie restera sous-jacente au processus tout au long de cette recherche.

Ces études sont composées d'explorations au sein desquelles je suis tantôt seule, tantôt accompagnée d'une interprète (dans des sessions distinctes). Il me semble important de trouver des réponses dans mon propre corps, notamment car ma synesthésie demeure personnelle. Pour autant, j'agis essentiellement en tant que chorégraphe dans le cadre professionnel et souhaite donc intégrer une interprète afin de refléter cette réalité.

1.3 Question et sous-questions

À la lumière de ce que je viens d'énoncer, la question de recherche principale se présente de la manière suivante :

- Comment générer et rendre visible l'irréel, à partir du corps seul – et du corps au sein d'un dispositif scénographique ?

Deux sous-questions viennent en complément :

- Quelles poétiques des corps est-il possible de créer en écho à mon intérêt pour la création d'univers irréels, en lien avec ma synesthésie?
- À partir de quelles modalités construire un espace-temps où corps et objet fusionnent?

1.4 Pertinence

Le paysage de la danse actuelle montréalaise compte de plus en plus de scénographes-éclairagistes comme créateur.trice.s en danse, avec par exemple Hugo Dalphond ou Paul Chambers. D'autre part, j'observe également un nombre important de chorégraphes intégrant une grande quantité d'objets sur scène, dont notamment Lara Kramer (*Native Girl Syndrome*, 2013), Mårten Spångberg (*La Nature Redux*, 2013), Andrew Tay (*Fame Prayer / EATING*, 2017). Peu de chorégraphes considèrent l'aura de l'objet comme pourrait le faire un.e concepteur.trice d'éclairages, et à l'inverse, peu de concepteur.trice.s travaillent le corps comme un.e chorégraphe. En ce sens, mon projet de création se révèle pertinent; ma démarche se situant à un croisement, donnant une forme de vie à l'objet dans son lien invisible à l'humain et questionnant le mouvement et sa portée poétique une fois la scénographie mise à nue. En déconstruisant mon propre processus, dans une démarche de questionnement et d'approfondissement, j'espère pouvoir contribuer aux réflexions quant à l'équilibre entre corps et scénographie.

De la même façon, mon projet trouve une pertinence dans le fait qu'il propose une application corporelle à une littérature traditionnellement adressée aux arts visuels. En effet, les textes de Walter Benjamin et Timothy Morton trouvent davantage d'écho en performance, et restent peu connus en danse. Approfondir ma pratique en lien avec ces textes est un procédé stimulant, pouvant contribuer à singulièrement enrichir ma démarche artistique et celle d'artistes partageant ces intérêts.

1.5 Paramètres et limites

La première limite de cette étude consiste en ma volonté de comprendre et expliciter ma synesthésie, sans pour autant la théoriser. En effet, je me concentre sur l'expérience et n'expose que très peu les écrits existants sur le fonctionnement scientifique du

phénomène. Ce choix se base avant tout sur le fait que je souhaite conserver le caractère intuitif de ma synesthésie, et qu'un grand nombre de textes existe déjà à ce sujet. Théoriser ce mécanisme mettrait peut-être à mal cette intuition.

Aussi, mon travail intègre en son cœur le concept de spatialité. Perrin (2012) décompose ce concept selon trois strates : l'édifice, la scène et le corps. L'édifice correspond au lieu physique où prennent place la création et la diffusion, la scène renvoie à l'installation scénique et au dessin chorégraphique de trajet. Enfin, le corps renvoie à la « nature spatiale et qualitative du geste, l'orientation de l'interprète, ses modes d'adresse, le rôle du regard, l'amplitude et la direction de son mouvement, son rapport à la projection, la nature dynamique, rythmique ou encore pondérale de son geste » (Perrin, 2012, p. 256). L'édifice et la scène sont importants dans la mesure où un nombre important de mes créations se fait en galerie ou en extérieur, et ce, souvent à l'extérieur du pays. Effectuant ma recherche dans le cadre de ma maîtrise à l'UQAM, je me détache des deux premières strates que sont l'édifice et la scène, ce qui constitue une limite, mais non un obstacle.

De plus, je choisis de développer ce projet avec une seule interprète, pour des raisons de budget et de temps principalement. Il est certain que ceci pose une limite à la recherche. En effet, les résultats du processus seront différents par rapport à une étude avec plusieurs personnes, incluant des profils variés. L'interprète que j'ai choisie présente des intérêts artistiques similaires aux miens; nous partageons aussi un langage commun du fait que nous évoluons dans une même sphère artistique. Ceci facilite l'aspect de partage et transmission de mon projet. En effet, j'aurais aussi pu choisir une collaboratrice étrangère à ma pratique ou langage, auquel cas, les résultats de recherche auraient probablement différé vers une compréhension et perception inattendues, basées davantage sur l'intuitif et la spontanéité.

D'autre part, je fais le choix de me concentrer ici sur les phases de recherche de mouvement et non de production d'une pièce. Les choix de costumes, transitions et musiques sont basés sur la solution la plus simple, afin de pouvoir concentrer mon temps et mon énergie au mouvement dansé. Ceci implique surtout que je ne demande pas à l'interprète de produire ou reproduire une structure dite dansée.

Toujours dans la logique de ne pas me situer dans un contexte de production, ce projet est limité au matériel technique dont je dispose. En d'autres termes, j'utilise principalement l'éclairage avec lequel je travaille déjà et je ne chercherai pas à étendre mon inventaire, notamment vers de l'équipement de scène. L'éclairage notamment, est utilisé pour stimuler l'émergence du mouvement, et non pour le mettre en lumière comme c'est traditionnellement le cas au théâtre. En conséquence, les études présentées dans le cadre de mon mémoire, ne prennent pas la forme de créations mises en lumière par des scénographies, mais s'interrogent bel et bien sur le rôle de la scénographie comme source de stimulation et d'inspiration au processus chorégraphique.

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL

2.1 Schéma des concepts

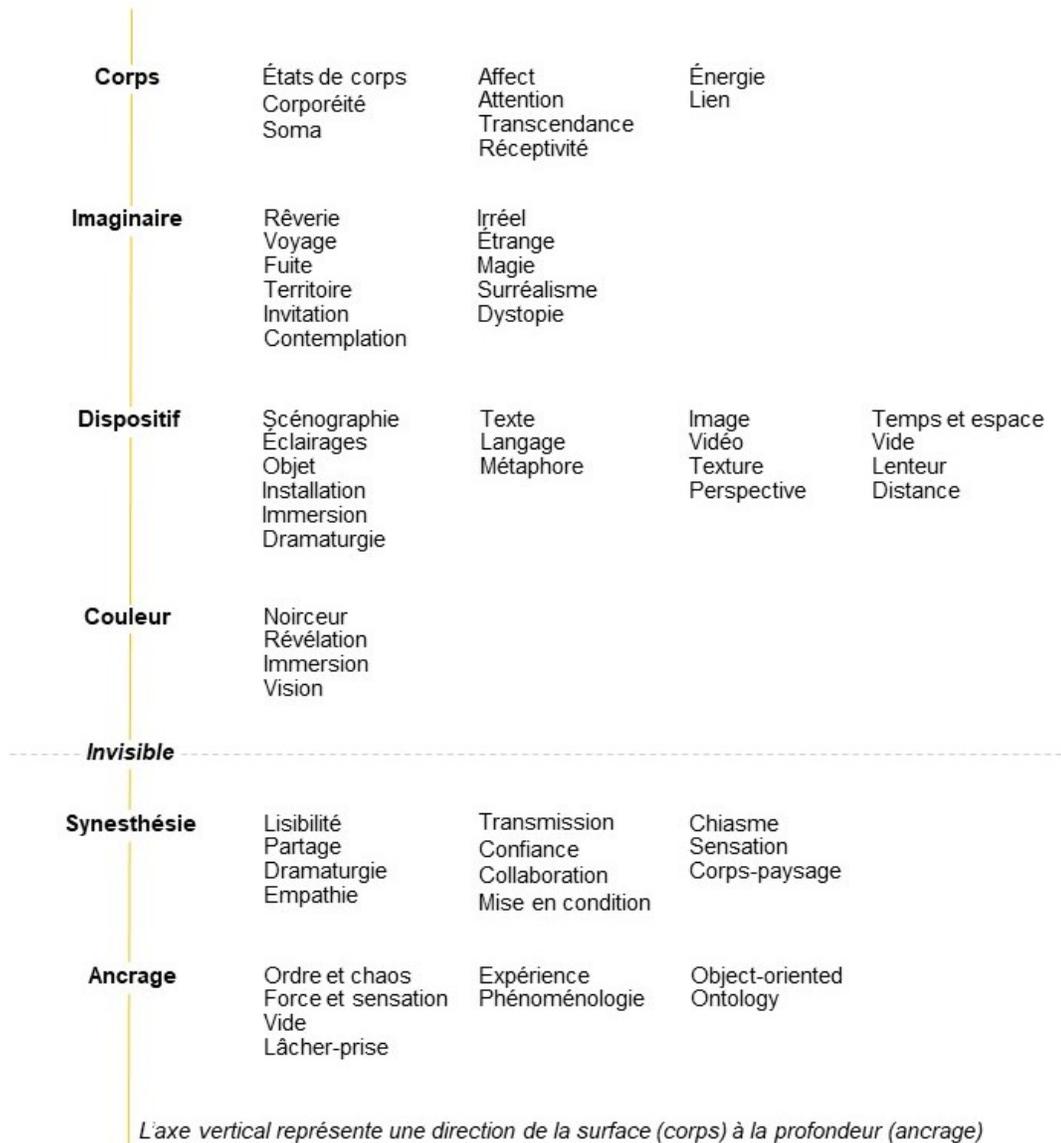


Figure 2.1 : Schéma des concepts

2.2 Concepts-clés et revue de littérature

Les concepts-clés que j'ai identifiés et dont je discuterai à présent, sont les suivants : du cadre de l'émergence, la synesthésie, la couleur, la rêverie, l'état de corps et l'irréel. J'ai choisi ceux-ci car ils m'apparaissaient essentiels à l'analyse que je souhaitais mener et à la compréhension de ce mémoire. Leur combinaison forme un tout, très représentatif de ma pratique en début de rédaction. Complétés par les différentes réflexions aux chapitres 4 et 5, ils deviennent une représentation de ma démarche en fin de rédaction.

2.2.1 Du cadre de l'émergence

Dans son mémoire *La dynamique relationnelle du contrôle et du non-contrôle dans l'émergence de création*, Juteau (2016) présente un positionnement de chercheuse-créatrice similaire au mien. Même si mon travail ne porte pas sur les questions de contrôle et non-contrôle, ses réflexions quant à l'émergence, l'improvisation et l'abandon de la volonté sont très pertinentes vis-à-vis de ma recherche. Juteau envisage l'idée de corps défini par l'affect, un état pendant lequel objet/sujet et actif/passif ne se distinguent plus, laissant place à une zone indéterminée entre action volontaire et influence de l'environnement sur le corps.

L'affect correspondrait notamment à notre capacité à être connecté aux autres, à l'environnement. Étant pure vitalité et potentialité, il est imprévisible. Ne pouvant résulter d'une démarche de planification et de contrôle comme le serait un effet, son émergence semble inviter à un certain abandon de la volonté, à un certain lâcher-prise, un non-contrôle. [...] Comme le dit Merleau-Ponty, il s'agit « d'entrer dans la conscience du monde plutôt qu'être conscient de celui-ci ». Et, nous devons d'abord être « hors de nous », c'est-à-dire être dans le monde pour qu'ensuite s'en suive une réflexion. (Juteau, 2016, p. 4)

Tout comme chez Juteau, l'affect est essentiel à ma recherche de corporités. Je me questionne notamment sur ce qui émerge de façon volontaire et involontaire, notamment vis-à-vis de l'objet. J'ai également trouvé très pertinents les écrits de Gaudet (2012), traitant d'une corporité qui se manifeste davantage qu'elle représente. Travaillant sur le concept de la sensation, elle se tourne vers la pensée phénoménologique et cite Merleau-Ponty, comme suit : « La prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde » (Gaudet, 2012, p. 4); elle ajoute :

Si l'on transfère cette supposition chez le spectateur face au sensationnalisme, celui-ci m'est apparu facilement satisfait d'une proposition, simplement parce qu'il lui était aisé de reconnaître, de comparer et de classer les images perçues. J'ai alors supposé que le spectateur eût tendance à préférer transférer des expériences classifiées comme sentir, dans sa conscience plutôt que d'entrer dans une véritable « conscience de l'expérience vécue. » (Gaudet, 2012, p. 4)

L'étude de Gaudet (2012) tend à favoriser la proposition par rapport à l'exposition, et à laisser en cela le public analyser selon sa propre grille de lecture plutôt qu'imposer un propos déjà établi qui, subjectif de façon inhérente, risquerait de briser l'expérience. L'intuition selon laquelle mon rôle est d'établir un cadre fécond et non de dicter une interprétation s'appuie sur sa compréhension et sa mise en œuvre du concept de maison de Deleuze (1981). Elle précise :

Il s'agit, pour la « maison » de produire une structure de base à l'œuvre qui permettra à celle-ci de sortir du cadre et de jeter ses forces et ses composés de sensations dans le monde. Dans cette recherche-crédation, j'ai ainsi souhaité créer un équilibre entre l'ambiguïté, exposée par les affects dans les corps des danseurs, et certains repères disséminés dans la composition qui permettraient de capter ces affects. Ces repères avaient pour rôle de donner une perspective au spectateur, un point de vue duquel envisager et saisir minimalement la proposition, sans toutefois verser dans un message ou un scénario à transmettre ou à comprendre de façon intelligible. (Gaudet, 2012, p. 30)

Enfin, son positionnement par rapport à son sujet, à la fois proche (introspectif) et distant (critique et objectif) est une inspiration constante au sein de ma propre réflexion.

Somme toute, ces éléments font de son travail un point de repère significatif dans ma démarche de chercher à rendre « lisible » ma synesthésie, à travers la corporéité.

Poursuivant sur les écrits de Deleuze et Guattari (1980), Pouillaude (2008) met en exergue un double paradoxe en danse contemporaine. Le premier est d'amorcer une pièce (phase d'exploration) par de l'improvisation, dans l'objectif d'un projet artistique intentionnel et cadré, rendant donc l'improvisation volontaire et dirigée. Le second est d'écrire (dans le sens de mettre à plat) ce qui a émergé de la première phase afin de présenter la pièce (phase de production), perdant dans une certaine mesure les qualités liées au mouvement involontaire. Deleuze et Guattari (1980) explorent le concept d'émergence en création, soit, l'idée selon laquelle, l'art part de la « maison et sa fenêtre » (Ibid, p. 176) comme métaphore de la structure et son ouverture sur l'espace extérieur.

Les cadres et les jonctions tiennent les composés de sensation, font tenir les figures, se confondent avec leur faire-tenir, leur propre tenue. C'est un territoire, mais qui ne passe par le territoire que pour le déterritorialiser. C'est que le territoire ne se contente pas d'isoler et de joindre, il ouvre sur des forces cosmiques qui montent du dedans ou qui viennent du dehors, et rend sensible leur effet sur l'habitant. [...] Mais toujours, si la nature est comme l'art, c'est parce qu'elle conjugue de toutes les façons ces deux éléments vivants : la Maison et l'Univers, [...] le territoire et la déterritorialisation, les composés mélodiques finis et le grand plan de composition infini, la petite et grande ritournelle. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 176)

Deleuze (1969), s'appuyant sur la pensée stoïcienne, marque une scission entre le corps et l'incorporel, qui se décline dans les oppositions entre un monde des forces et un monde des effets.

« Ainsi la danse n'est pas que du corps; elle est ce qui affirme le corps comme événement. Pour tenir à la fois le corps et l'incorporel, elle se porte à la surface, établissant une continuité de l'envers et de l'endroit. La danse serait donc un art qui suit la frontière, en longeant la surface et passerait ainsi des corps à l'incorporel » (Deleuze, 1969, p. 21)

L'auteur définit le mouvement du corps en proposant que celui-ci ne soit pas seulement actions des corps, mais aussi ce qui fait l'événement du corps. Ces réflexions trouvent écho dans ma pratique dans la mesure où la création corporelle nécessite la construction d'un dispositif (maison) et l'abandon de direction dans une certaine mesure (fenêtre). Ces derniers constituent une base propice à l'émergence de synesthésie, et par ricochet, au mouvement dansé. En ligne avec la pensée de Pouillaude (2008), mon processus dénote une certaine passivité dans l'émergence, suivie d'une activité dans la composition et dramaturgie.

Créer n'est pas se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente et aussi dans son corps ou du moins dans son moi corporel, ainsi qu'à la jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématique. [...], en laissant agir les rituels, le créateur atteint un état d'atemporalité et de non-lieu physique. (Pouillaude, 2008, p. 94)

Fontaine (2004) s'intéresse quant à elle à l'idée du temps, avec des exemples analysés de chorégraphes, dont les plus proches de ma recherche sont Jérôme Bel et Myriam Gourfink. Selon elle, la création de l'irréel peut se faire par un décalage avec le temps et l'espace que nous concevons. Sortir de ce cadre permet de laisser une place à la matérialisation ou la visualisation résultant de la rêverie. Fontaine présente des visions alternatives au temps en fonction de différents chorégraphes. Elle met en valeur le temps de faire un mouvement, le temps de le comprendre et le temps de le contempler.

Plus proche de mon sujet, Henricks (2008) utilise sa synesthésie comme outil d'analyse au sein de sa pratique artistique, spécifiquement dans la matérialisation d'une bande sonore de film, adressée à un public d'art contemporain. Il expose, de façon assez académique, la synesthésie selon une approche historique et étudie notamment l'impact de celle-ci sur les communications à l'ère victorienne; puis décrit sa propre synesthésie à travers des anecdotes et autres moments personnels de son vécu. La vision d'Henricks quant au rapport entre recherche et création est présentée comme suit :

Rather than engaging in hierarchical thinking, I have chosen to think of research-creation as a lateral construct: as two categories that mutually reinforce one another. Studio-based creation is a form of research. Text-based research can be creative and open-ended. [...] It (research-creation) welcomes interdisciplinary approaches, permitting various theoretical currents to be allied. In my research I have privileged cross-filiations, gravitating towards artists, authors, or texts that forge links between two or more disciplinary fields. (Henricks, 2008, p. 4)

Nos approches diffèrent, dans le sens où il utilise la synesthésie comme grille de lecture d'une œuvre qu'il crée. Cependant, son positionnement me permet d'envisager comment appréhender la synesthésie au sein de la création, sans pour autant se limiter à son étude.

2.2.2 Synesthésie, un espace poétique intangible

Synesthésie

Du grec « syn » (ensemble) et « aisthesis » (perception) est défini comme un phénomène d'association constante, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents. (Centre national de ressources textuelles et lexicales)

La synesthésie est un fait observé et étudié depuis le XVII^e siècle, par notamment Locke (1690). Grand nombre d'artistes s'en sont servi dans leurs œuvres, dont les plus cités sont : Charles Baudelaire (*Correspondances*, 1857), Arthur Rimbaud (*Voyelles*, 1871), Henri Matisse, Vincent Van Gogh, Duke Ellington, ou les plus contemporains Thom Yorke et Lady Gaga. Wassily Kandinsky a notamment conçu quatre pièces de théâtre expérimental (1909) dites « Color-tone dramas » et publié ses propres théories sur la couleur et la synesthésie, dans un ouvrage intitulé *Concerning the Spiritual in Art* (1912). Autant de scientifiques en ont étudié les mécanismes, dont Baron-Cohen et Harrison (1997) et Dann (1998) constituant ainsi une littérature exhaustive sur le sujet.

Tel que mentionné auparavant, mon objectif n'est pas d'analyser le processus synesthésique. Cependant, tout comme Henricks (2018), mon étude appréhende la synesthésie comme faisant partie d'un tout. De par son omniprésence au sein de mon processus, celle-ci devient un concept-clé et mon étude devrait chercher à en tracer la nature et à en élucider les mécanismes afin de répondre aux questions de recherche. Même si on estime que 4% de la population présente au moins une forme de synesthésie, cette dernière ne représente pas selon moi une rareté ou un fait exceptionnel, mais davantage une sensibilité peu conscientisée. En effet, la synesthésie recouvre un large éventail d'associations et se recense difficilement, car beaucoup de personnes ne sont pas conscientes de leur condition. Schilder (1984) déclarait en ce sens :

Nous ne devons pas oublier que toute sensation est généralement synesthésique. Ce qui signifie qu'il n'existe pas d'isolation primaire entre les différentes sensations. S'il y a isolation, elle est secondaire. Ce n'est qu'avec quelques difficultés que nous parvenons à distinguer qu'une partie de ce que nous percevons est faite d'impressions optiques. La synesthésie, par conséquent, est la situation normale. (Schilder, 1984, p. 61)

Pour en revenir à mon sujet, ce phénomène neurologique, représente la toile de fond de ma démarche artistique, à la fois pierre angulaire de mon processus de création et fil rouge reliant différentes sources d'inspiration. Afin de partager mes perceptions synesthésiques avec mes interprètes et partenaires, j'ai eu largement recours à l'imagerie, que ce soit par le biais de visuels, de mots ou de sons. L'imagerie est ainsi un concept-clé en cela qu'elle opère des associations d'idées, de textes, d'images et de métaphores, que je rapproche des visions sensorielles émergentes de la condition synesthésique ou de la « mémoire fabulatrice », au sens où l'entend Louise Paillé (2004, p. 61). Selon cette dernière, la mémoire fabulatrice a pour particularité de se tisser à partir d'un fil conducteur suggéré par l'artiste, et est basée sur « une chaîne associative de vécu personnel, dans un espace-temps utopique » (Paillé, 2004, p. 61).

Une définition formelle de l'imagerie serait la suivante :

L'imagerie

Dance imagery is the deliberate use of the senses to rehearse or envision a particular outcome mentally, in the absence of, or in combination with, over physical movement. The images may be constructed of real or metaphorical movements, objects, events, or processes. (Overby & Dunn, 2011)

À partir de cette définition, Paquin (1997) fait le lien entre imagerie et représentation d'un point de vue physiologique et déclare :

Nous sommes tous physiologiquement munis d'un potentiel de représentation, c'est-à-dire d'un système de transcription schématique interne des informations neurologiquement codées. Grâce à ce potentiel, il semblerait que certains d'entre nous aient développé une préférence cognitive pour l'imagerie interne comme mode de traitement non seulement pour des choses pensées et vues, mais également pour toutes sortes de sensations. (Paquin, 1997, p. 127)

D'autre part, Vellera et Gavard-Perret (2013) travaillant sur la corrélation entre créativité et imagerie mentale observent que « compte tenu de leur proximité avec le percept, les images mentales peuvent se manifester sous une ou plusieurs modalités sensorielles : visuelle, auditive, tactile, olfactive, gustative et sensori-motrice » (Vellera et Gavard-Perret, 2013, p. 9). L'imagerie ne se limiterait donc pas simplement à l'image, mais se déploierait plutôt à travers une multitude de formes. Pour ma part, l'imagerie est intimement liée à la couleur, qui prévaut de façon flamboyante au sein de celle-ci.

2.2.3 Couleur

Dans son article *Que signifie : voir rouge? La sensation et la couleur selon Peirce*, Engel-Tiercelin (1984) développe la théorie selon laquelle la sensation ne serait pas une intuition, mais plutôt une inférence entre différents sens, mémoires et contextes.

L'auteure reprend Peirce (philosophe, scientifique et mathématicien) soulignant que les sensations que nous procurent la vue sont des signes de relations entre différents éléments dont l'interprétation doit être découverte déductivement :

Nous nous trompons en imaginant que ce sont les images des objets extérieurs qui se peignent sur le fond de l'œil [...] Nous n'avons aucune image ou représentation absolument déterminée dans la perception visuelle et, d'une manière générale, si l'on considère que la vue peut servir d'argument paradigmatique, on peut étendre l'analyse au toucher, à l'audition et conclure que la sensation n'est ni déterminée, ni simple, ni immédiate. (Engel-Tiercelin, 1984, p. 413)

Elle poursuit, citant Rood (1881) : « la couleur n'est qu'une sensation et n'a aucune existence réelle en dehors de l'organisation nerveuse des êtres vivants » (Engel-Tiercelin, 1984, p. 90).

Ces propos peuvent être complétés par Morvan (2015), qui, dans son livre *La vision et l'harmonie des couleurs - Nouveaux regards*, soutient l'idée selon laquelle la perception de la couleur d'un objet dépend de la lumière qu'il reçoit, des couleurs qui lui sont voisines et de l'appareil visuel récepteur, ceci sans négliger les qualités intellectuelles, le vécu socioculturel et l'âge du percepteur. Par ailleurs, « dire qu'une fleur est rouge, c'est dire qu'elle a la propriété d'absorber toutes les radiations de la lumière blanche sauf la radiation rouge, qui est réfléchiée vers l'œil. Ainsi la partie cachée de complément explique l'apparence des couleurs, qu'elles soient vives, rompues ou neutres » (Morvan, 2015, p. 53). En ligne avec ma recherche-création, l'auteur souligne qu'une couleur peut déclencher des mécanismes biologiques pouvant engendrer de fortes émotions. En d'autres termes, les rayonnements précédemment mentionnés peuvent avoir des effets biologiques sur les êtres vivants quand ils sont absorbés, même faiblement, par ce qu'il nomme un « récepteur approprié ». Une de ses observations se révèle intéressante pour ma recherche, car elle recroise un fait davantage intuitif à ma pratique :

Les sensations diffuses, imperceptibles et difficilement exprimables, ne parviennent pas nécessairement au champ de la conscience. Au niveau cortical, elles seront tout simplement effacées ou stockées en mémoire à toutes fins utiles. L'appareil sensitif enregistre bien plus de choses que l'esprit n'en perçoit. Il existe des sensations visuelles dont nous n'avons pas conscience. (Morvan, 2015, p. 57)

Lorsque je traite de la perception colorée, je ne réfère pas seulement à ma condition synesthésique, mais dans un spectre plus large à l'impact perceptif de la couleur. Grand nombre d'écrits, à la fois historiques, sociologiques, philosophiques et physiologiques tentent d'expliquer et rationaliser ce phénomène.

Dans l'ouvrage *Histoire des couleurs*, Brusatin (1996) déclare ceci :

On n'est cependant pas fondé à construire une science qui puisse disserter sur la vie imaginaire de la couleur, comme détachée des objets qui la portent et des émotions colorées qui la définissent; une science traitant la couleur comme une émission d'énergie, peut être invisible à l'œil humain, sensible uniquement à des fréquences bien définies – qui montrent les couleurs « naissances latentes » et « golfes d'ombre ». (Brusatin, 1996, p. 37)

Traiter de la lumière implique de l'obscurité. Choisir de révéler sous un faisceau lumineux telle ou telle fraction du corps ou de l'espace nécessite en contrepartie d'en cacher d'autres aspects. Ce processus artistique de révélation et de dissimulation est présent dans la peinture du XVI^e siècle, avec notamment l'exemple de Caravage.

D'abord, dans son ouvrage *L'envers du visible : essai sur l'ombre*, Milner (2005) rapporte que De Vinci envisageait l'ombre comme un principe actif, assurant la visibilité des objets. Dans son écrit *Traité de la peinture*, il exposait déjà que l'ombre serait une substance au même titre que la lumière. « L'ombre est plus puissante que la lumière, car elle peut interdire absolument la lumière et en priver les corps entièrement, tandis que la lumière ne peut chasser toute ombre des corps, du moins des corps opaques » (De Vinci, 1651, p. 72). Caravage, dans une approche similaire, accentua le

caractère énigmatique d'un univers où les évidences sensibles étaient de toutes parts bordées de mystère. Ses œuvres sont liées à la mouvance Ténébriste et au caractère religieux de la peinture à cette époque. Néanmoins, ses travaux de clair-obscur sont un glissement par rapport à la Renaissance italienne, des considérations de lumière et noirceur, aujourd'hui apparemment très normalisées dans les techniques scénographiques contemporaines. (Milner, 2005, p. 70)

2.2.4 Rêverie, imaginaire et autre divagation

Rêverie

Terme qui dérive du verbe « resver », signifiait vagabonder et « desver » pour perdre le sens. « Resverie » apparaît vers 1210 et « reverie » vers 1350. Le mot rêverie, présent à partir de 1680, renvoie en ancien français à des ébats tumultueux, à la réjouissance, et aussi en langue classique à des délires, des perturbations d'esprit dues à la fièvre, ainsi qu'à des entêtements intéressés et furieux. (Le Robert historique)

Aujourd'hui, le terme réfère davantage à un « état de conscience passif et agréable dans lequel l'esprit se laisse captiver par une impression, un souvenir, un sentiment, une pensée et laisse aller son imagination au hasard des associations d'idées » (Centre national de ressources textuelles et lexicales).

Le concept de rêverie est très présent au sein du courant surréaliste, mené par André Breton (1924) et est défini comme suit :

Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. (Breton, 1924, p. 36)

Bien que très proche de l'état de création et du processus dans lesquels je souhaite procéder, le surréalisme réfère aussi à des considérations historiques et politiques auxquelles je ne souhaite pas m'associer. Néanmoins, j'en conserve certaines idées comme « l'absence de tout contrôle exerce par la raison » et « la toute-puissance du rêve. » (Ibid)

Certainement plus proche de moi, et s'adressant directement au cadre du spectacle scénique, le chorégraphe Boris Charmatz utilise, pour sa part, le terme de rêve éveillé, qu'il envisage comme suit :

De la rencontre entre les logiques quasi oniriques du spectateur et de l'artiste peut surgir la puissance du spectacle en tant qu'il produit et libère de l'inconscient, lève des censures et signale des symptômes dont on n'avait pas conscience. Il s'agit de se laisser aller à une forme de rêverie dans le cadre de structures très définies qui permettent le jeu de résonances et d'associations, de condensations, de déplacements. (Charmatz, entretien avec Launay, 2003, p. 177)

En écho avec la rêverie, Merleau-Ponty, auteur incontournable de la pensée de l'imaginaire, nous permet de rattacher le rêve au sensible. Selon lui, « L'imaginaire étant l'invisible le plus immédiatement rencontré [...] la pensée de l'imaginaire serait alors l'envers le plus intime du questionnement à partir du sensible » (Merleau-Ponty, cité par Colonna, 2003, p. 111). Plus loin, Colonna (2003), approfondit le concept d'imaginaire merleau-pontien en lien avec l'absence et le rapport sujet/objet, dont il sera question plus loin avec le travail de Tristan Garcia (voir p. 25). Colonna ajoute ainsi :

L'énigme essentielle de l'imaginaire vient de ce qu'il réussit à conférer une présence à ce qui demeure absent. Selon la définition de Kant, l'imagination est la faculté des intuitions hors de la présence de l'objet. L'absence peut être celle de l'éloignement spatial, ou bien celle du passé, ou encore celle de l'inexistence pure et simple. Dans chaque cas, l'imaginaire surmonte d'une certaine manière l'absence de l'être qui semblait pourtant faire défaut irrémédiablement. Ce miracle se produit tantôt dans ce qu'on peut appeler par

commodité l'imagerie mentale, cette voyance qui nous rend présent ce qui est absent, tantôt dans le tableau, les images matérielles, ou le jeu du comédien. Il y a ainsi un mystère de l'image, qui n'est jamais un simple reflet, mais une quasi-essence. (Colonna, 2003, p. 112)

Cet imaginaire se retrouve, dans le cas du sensible et de la danse, au plus profond des êtres, et se révèle comme état de corps.

2.2.5 État de corps

État

Manière d'être (soit stable, soit sujette à des variations) d'une personne ou d'une chose. (Centre national de ressources textuelles et lexicales)

Corps

[Chez les êtres vivants organisés] Ensemble des parties matérielles constituant l'organisme, siège des fonctions physiologiques et, chez les êtres animés, siège de la vie animale. (Centre national de ressources textuelles et lexicales)

Guisgand (2012) définit l'état de corps comme « l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement et, à partir duquel le public 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). De façon complémentaire, la chorégraphe Meg Stuart définit l'état de corps « comme une manière d'être et d'habiter la danse » pour « atteindre un certain paysage émotionnel et y montrer la fragilité et le doute dans le corps » (Stuart, 2010, p. 46).

La notion d'être qui réside dans le terme d'état, et que l'on retrouve dans les définitions de Guisgand (2012) et Stuart (2010) trouve des liens très forts avec les concepts de corporéité (voir p. 49), d'empathie (voir p. 55) et de sensation. La corporéité et l'état de corps sont des concepts allant de pair, le premier étant un événement, lorsque le

second est un état, renvoyant aux idées de stabilité, disponibilité, présence, qualité de mouvement et manière de considérer le corps (Guisgand, 2018). L'empathie et la sensation entrent quant à elles dans l'équation alors que l'état de corps se laisse regarder et expérimenter par autrui (le plus souvent le public).

La chercheuse-créatrice Caroline Gravel (2012) propose, dans la même lignée, une perspective mettant en lumière l'affect. Le terme état de corps, dérivant du terme latin « affectio », devenu ensuite « affection » en français, correspondrait ainsi à une modification qui « affecte la sensibilité, sentiment, passion » (Centre national de ressources textuelles et lexicales). Il serait donc envisageable que « notre corps soit affecté par différents procédés ou techniques corporelles. Les différentes affections modifient nos états émotifs, sensoriels, ou cognitifs et transforment jusqu'à la plastique du corps. » (Gravel, 2012, p. 45). José Gil (2000) complète cette pensée, et précise que, « du caractère immanent de la danse naît l'incarnation du sens » (p. 8). Plus précisément : « danser c'est non pas « signifier », « symboliser » ou « indiquer » des significations ou des choses, mais tracer le mouvement grâce auquel tous ces sens prennent naissance. Dans le mouvement dansé, le sens devient action » (Gil, 2000, p. 10).

De ces différentes références, ma compréhension résulte en une explicitation et une validation de la valeur corporelle se situant, en filigrane, entre, et à l'intérieur même des mouvements dansés dits chorégraphiés. Je l'envisage comme une couche sacrée qui vit en parallèle de la danse technique, écrite et séquencée; et dont la présence et la mise en exergue modifient du tout au tout la lecture de la danse.

2.2.6 L'irréel dans la matérialité

Irréel

Irréel est l'inverse du terme « réel », issu de la « réalité ». (Centre national de ressources textuelles et lexicales)

Réalité

Dérive d'un mot forgé au XIII^e siècle par le philosophe scolastique Duns Scot, la « *realitas* ». Construit à partir du latin « *res* », la chose, ce mot désigne alors à la fois le principe et l'actualité d'un objet donné. Dans la tradition scotiste, la réalité d'une pierre, par exemple comprend à la fois son essence (l'idée de pierre qui permet d'identifier toutes les pierres existantes) et son concret (cette pierre en particulier). L'irréel peut aussi être entendu au sens d'absence de réalité, qui n'existe pas ou n'existe que dans l'imagination. (Dictionnaire européen des philosophes)

Au-delà de ces auteurs incontournables de la littérature en danse, et déjà cités ici (dont principalement : Maurice Merleau-Ponty, Michel Bernard, Gilles Deleuze), je me suis aussi tournée vers des écrivains moins communs, mais qui m'inspirent grandement dans leurs recherches par rapport au corps et aux objets, dans un contexte d'espace-temps, ainsi que le lien physique et énergétique, visible et invisible, entre ces trois éléments. Walter Benjamin (1936) discute dans son ouvrage *The Work of Art in the Age of Mechanical reproduction*, de l'évolution du rapport à l'objet d'art avec l'apparition du film, de la photo et de la vidéo. Cette évolution, qu'il nomme aussi la « reproduction mécanique » aurait représenté un changement de paradigme conséquent. Le fait qu'une pièce soit d'origine rendrait possible l'authenticité, amenant à l'aura. Il définit celle-ci comme un phénomène unique de distance entre un objet et un individu, peu importe la proximité réelle, et qui est souvent évoqué dans un contexte de rite et de spiritualité. Walter Benjamin avance l'idée selon laquelle la reproduction mécanique causerait la perte de l'unicité et la permanence, et par conséquent affaiblirait l'aura de l'objet artistique. Il dessine aussi une contraction entre la reproduction mécanique et le désir

des masses contemporaines à vouloir se rapprocher de l'objet d'art, tant physiquement qu'humainement.

Il définit l'aura comme suit :

We define the aura of the latter as the unique phenomenon of a distance, however close it may be. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch. This image makes it easy to comprehend the social bases of the contemporary decay of the aura. (Benjamin, 1936, p. 17)

D'après Benjamin (1936), l'aura aurait perdu de son éclat avec la Révolution industrielle au XVIII^e siècle et notamment l'avènement de la reproduction d'objets. Il rapproche ceci d'un désir personnel de la masse contemporaine à vouloir ramener les choses plus proches, physiquement et humainement; idée que l'on peut rapprocher au désir de possession; et que l'on retrouvera d'ailleurs dans la pensée de Morton (voir p. 23). Cependant, les arts vivants, incluant la danse, restent selon moi un des arts qui ne peut complètement tomber sous le joug de la reproduction mécanique. Certes, la danse est aujourd'hui souvent présentée sous format photo, vidéo, en réalité virtuelle, et ceci via de nouveaux canaux comme le cinéma, les réseaux sociaux, etc. En revanche, il me semble que le public comprend et accepte l'idée selon laquelle la danse possède un pouvoir d'expérience beaucoup plus fort en présentiel que via un écran.

Plus contemporain, Timothy Morton est un philosophe qui développe, dans la lignée des théories Object-oriented ontology, des nouvelles conceptions relationnelles et dynamiques entre objets, dans une perspective non hiérarchique entre l'humain et le non-humain. Le Object-oriented ontology, traduit en français par le « réalisme

spéculatif », s'inscrit plus largement dans le « ontological turn² », et se fonde sur la théorie qu'une réalité existe indépendamment de notre représentativité et subjectivité. En d'autres termes, les « choses³ » sont présentes au-delà de la portée de la conception humaine, et l'existence au sens large ne se limite pas à la perception de l'individu. Le courant Object-oriented ontology se distingue de la phénoménologie qui assoit la réalité au sein de l'expérience, de la perception et de l'individu; ainsi que du corrélacionisme, qui soutient l'idée de l'accès au monde comme contenu de notre conscience. Ce courant est représenté principalement par Graham Harman (États-Unis) et Quentin Meillassoux (France). Timothy Morton (2013), propose l'idée selon laquelle la réalité elle-même n'est ni mécanique ni linéaire lorsqu'il en advient de la causalité. La causalité est envisagée comme un élément mystérieux, au sens grec « mysteria » rapportant à ce qui n'est pas dit ou ce qui est conservé comme secret. Timothy Morton (2013) remet en question la réalité des objets, les liens entre ceux-ci, ou encore les notions d'espace et de temps. Il confronte la distinction que nous faisons entre objet et non-objet, humain et non-humain, brisant au passage la notion et le rapport entre sujet et objet. Ses théories, notamment celles de l'hyperobjet, me sont pertinentes, car elles abordent l'idée de magie que je cherche à développer. Morton (2013) pense l'hyperobjet en tant qu'entité présentant de larges dimensions temporelles et spatiales et rompant avec les conceptions traditionnelles premières de l'objet. On retrouve ici l'idée d'une existence invisible, de l'aura, et aussi de ce qu'il nomme le « withdraw » soit l'idée selon laquelle le rapport des objets dans le monde suit toujours une logique de retrait (substitution) dans une vision dynamique.

² « The ontological turn refers to a change in theoretical orientation according to which difference are understood not in terms of a difference in world views, but a difference in worlds and all of these worlds are of equal validity. » (Heywood, 2012, p.143)

³ On parle ici de « chose », traduit de l'anglais « thing », pour éviter les distinctions sujet/objet et objet et non-objet.

Dans l'ouvrage *Realism Materialism Art*, Graham Harman (2015) soutient l'idée selon laquelle toute chose est objet. Il distingue ici l'objet réel de l'objet sensuel de la façon qui suit. Par « sensuel » il entend l'objet non matériel comme un concept, une pensée, etc. Il déclare ainsi : « l'objet réel n'est pas dépendant de la personne qui l'expérimente, tandis que l'objet sensuel l'est » (Harman, entretien avec Cox, Jaskey et Malik, 2015, p. 115). C'est donc le concept d'expérience qui vient dissocier les deux types d'objets. Il cite un exemple : « Si je meurs, la ville de Cairo continue d'exister, mais ma perception de celle-ci disparaît ». (Ibid)

Tristan Garcia, un autre penseur associé à l'Object-oriented ontology, part du postulat que les objets sont dans les choses.

Les objets s'accumuleraient, car rien ne cesse jamais d'être possible à mesure que de nouveaux objets deviennent possibles. Il y a de l'existence qui se perd, mais le possible ne fait jamais que s'accumuler. Quand bien même tout se perdrait, la perte de tout serait encore une chose de plus qui s'ajouterait aux possibilités passées de ce qui a été et qui n'est plus. La possibilité des choses ne peut qu'augmenter : toute diminution d'être, d'existence est un événement qui vient s'ajouter à la possibilité de l'existence qui a été entamée. Formellement, une diminution d'existence est une augmentation de possibilité. (Garcia, 2015, p 105)

Katie Ward, une de mes paires chorégraphes concentre une grande part de sa pratique sur l'imagination, reprenant notamment des concepts de Garcia (2015). Décrivant sa dernière création, elle explique que la façon dont nous percevons la réalité est une imagination et développe ainsi un imaginaire collectif entre les performeur.e.s et spectateur.trice.s. Elle déclare : « I see imagination and reality as one thing. They are conditioning each other all the time. [...] I am interested in the mind – body connections, and what kind of imageries occur from the body. » (Ward, 2018)

En résumé, cette revue de littérature permet de couvrir théoriquement les concepts essentiels à ma recherche-crédation, tout en donnant lieu à une meilleure appréhension

du contexte dans lequel ma pensée évolue. Dans le prochain chapitre, j'établirai comment ma recherche-création s'articule entre ce cadre théorique et la pratique en studio.

CHAPITRE III

DÉMARCHE DE CRÉATION ET MÉTHODOLOGIE

3.1 Approche méthodologique

Je m'inspirerai tout d'abord du texte de Bruneau & Villeneuve (2007), *Traiter de la recherche création en art*, afin de présenter le cadre de ma recherche-crédation. Ces auteurs mettent notamment en exergue la notion de scénario, qui permet de révéler un phénomène grâce à une production artistique. Je poursuivrai avec la mise en place d'une méthodologie de travail, en m'inspirant notamment du texte de Laurier et Gosselin (2004), *Des repères pour la recherche en pratique artistique*. J'utiliserai leurs écrits relatifs aux modes de recherche poétique pour praticien.ne.s-chercheur.e.s du domaine des arts :

Un premier mode amène l'auteur de l'étude à se centrer plus spécifiquement sur sa propre démarche alors qu'il est aux prises avec une idée qui demande à s'incarner avec l'œuvre à naître. Les données recueillies et leur traitement concernent alors plus spécifiquement le cheminement de l'auteur qui vit la dynamique d'instauration de l'œuvre. Le mode consiste donc à focaliser principalement sur la pratique de création artistique pour la connaître, pour en extraire un savoir. (Laurier et Gosselin, 2004, p. 176)

Cette recherche-crédation suivra une approche de type heuristique. Son objectif n'est pas d'atteindre une solution, mais davantage d'approfondir ma démarche et de faire des découvertes à partir de mes expériences de terrain. Nous évoluerons entre l'exploration et la compréhension de concepts. Aussi, le processus sera auto-ethnographique, c'est-à-dire basé sur l'observation et l'analyse de mon expérience telle que vécue sur le moment.

Les explorations en studio sont prévues sur une durée de 10 semaines environ, dont la moitié se feront avec la participation d'une interprète. Chaque séance sera préparée en amont avec des exercices exploratoires choisis. J'userai de textes extraits de : *On va*

où, là? de Meg Stuart (2010) et *A Choreographer's Handbook* de Jonathan Burrows (2010). La préparation des explorations inclura l'identification des matériels lumineux et musicaux en fonction d'une couleur. Ainsi, chaque ensemble scénographique sera mis en place en fonction d'une couleur particulière.

Une fois en studio, le temps de travail sera composé de recherche en mouvement, de captation vidéo et visionnage, d'écriture et d'analyse de mouvement. Les exercices exploratoires seront répétés quelques fois, et seront chacun d'une durée de 20 à 50 minutes. Le travail sera documenté par captation vidéo, mais aussi par la tenue d'un journal de bord et d'un journal d'images. En effet, je documenterai ma recherche avec des visuels qui m'inspirent ou qui sont liés à ma synesthésie. Ceci est aussi un outil de partage, dans le sens où ce journal traduit partiellement ma synesthésie. J'analyserai ces documents de travail et en extrairai des réflexions, questions et pistes de recherche.

Les études exploratoires se suivront dans le temps, mais de façon distincte. Les questions, sujets et exercices de chaque étude seront établis avant l'entrée en studio. Ceux-ci s'alimenteront et évolueront en fonction des unes et des autres. Il y aura donc une résonance assumée et désirée d'une étude à une autre. L'objectif est d'accorder une flexibilité au processus et au rapport entre créatrice et création.

Pour mes premières séances, je souhaite explorer les couleurs : rouge et bleu. Pour le rouge, j'utiliserai plusieurs ampoules rouges placées au sol, et la bande sonore du film *Climax*⁴ (de Gaspard Noé, 2018), avec pour indications de se concentrer sur la chaleur générée par l'ampoule et le corps, ainsi que leur lien. Pour le bleu, je travaillerai avec des bandes de D.E.L.s bleues délimitant l'espace dansé, sur la bande sonore de *Under the Skin*⁵ (de Jonathan Glazer, 2013). J'y explorerai l'émergence de l'étrange dans un

⁴ *Climax*, Gaspard Noé (2018) : [imdb.com/title/tt8359848/](https://www.imdb.com/title/tt8359848/)

⁵ *Under the Skin*, Jonathan Glazer (2013) : [imdb.com/title/tt1441395/](https://www.imdb.com/title/tt1441395/)

personnage dansé. Cet environnement renvoie à une atmosphère sombre et un vocabulaire corporel mystérieux.

Le temps de recherche des études se composera d'improvisations dansées avec et sans scénographie, ainsi que d'explorations de rêves éveillés. Utilisant comme stimuli des textes, des sons, des images et des lumières, le rêve éveillé est un laisser-aller de l'esprit et du corps, qui n'implique pas toujours du mouvement, mais au moins une attention particulière sur l'intérieur du corps. Il permet de laisser émerger l'imagination mentale et corporelle. Les improvisations peuvent, quant à elles, être libres, avec paramètres ou suivant des partitions pensées en amont. Les improvisations comprennent notamment des temps consacrés à la création de magie ou d'irréel corporel, ou bien l'utilisation restreinte de certaines parties du corps ou d'espaces. De plus, des éléments extérieurs, incluant du matériel visuel (images), textuel ou sonore, feront partie de l'exploration. Enfin, je consacrerai un temps conséquent à l'écriture et la lecture.

3.2 Perspectives méthodologiques

Je me suis, dans un premier temps, intéressée aux écrits de pair.e.s académiques, principalement Juteau (2016), Gaudet (2012) et Henrick (2018). *Livre Livre* de Paillé (2004) m'a aussi aidé à comprendre comment me situer en tant que chercheuse-créatrice, dans le cadre d'un mémoire en recherche-création.

Livre Livre de Paillé (2004) est un texte de référence lorsque l'on démarre un processus créatif avec une posture de chercheuse-créatrice. L'auteure décrit le « profil de démarche » (p. 50) comme étant constitué des étapes suivantes : saisissement, formage d'une idée directrice, codage, travail pratique et présentation de l'œuvre. La section sur le code organisateur de l'œuvre se trouve être particulièrement pertinente pour ma recherche. Paillé envisage celui-ci comme le « passage d'une imagerie mentale personnelle à une abstraction d'ordre symbolique dans l'érection d'un système

plastique, exigeant notamment une connaissance des codes et le fait d'interchanger les univers. » (Paillé, 2004, p. 50). Le code déterminerait aussi l'organisation du système. Se référant à Anzieu (1980), Paillé distingue deux attitudes face au code : le renforcer par le surcodage ou le nier par le brouillage, ou encore une variance entre ces deux pôles. Ceci se rapproche de ce que je connais sous le nom de conceptualisation. Par ailleurs, Paillé décrit ce qu'elle nomme la « mémoire fabulatrice » (2004, p. 61), dont je pense me servir grandement dans mon processus : « La mémoire construit des réseaux relationnels de par son activité de forger des chaînes associatives. Elle crée des relations entre les réminiscences et des situations de vie. La mémoire fabulatrice invente donc, à partir du fil conducteur que lui suggère le créateur, un espace-temps utopique » (Paillé, 2004, p. 61).

Loupe (1997), apporte une compréhension complémentaire à Paillé (2004), dans son approche du sensible et le monde perceptif, dans la lignée de la pensée Heideggerienne. Pour Loupe (1997), l'expérience esthétique est liée à la perception sensible d'un objet qui se donne à nous et reste ce qu'est la poétique, soit la possibilité d'inventer des mondes, souvent irréels, avec une capacité de les rendre sensibles. Dans son livre *Poétique de la danse contemporaine*, l'auteure discute en profondeur de la genèse d'une création et revient plusieurs fois sur l'émergence du corps au sein de ce même corps, selon une perspective poétique.

Ensuite, parce que nous pensons que le sens premier de la danse est de lire dans le corps même qui l'enfante, et qui s'enfante en elle. Que l'intention, claire ou obscure, de l'acte poétique en danse passe par le mouvement comme processus générateur et des états de corps et des états de pensée. (Loupe, 1997, p. 49)

Elle poursuit, à travers un exemple de Delsatre (théoricien du mouvement), et envisage le corps comme une « autre scène, où le geste n'est plus le support mimétique d'un référent déjà structuré. Mais au contraire une émanation (sinon un constituant) de cette scène même, dont il est à la fois l'agent d'ouverture et l'agent de lecture » (Loupe,

1997, p. 49). C'est sur ces mots que s'est construit mon désir de création dans le cadre de mon mémoire; et que j'ai notamment choisi de présenter des tableaux et non une pièce, afin de pouvoir me consacrer exclusivement à la quête de cette « émanation ».

3.3 Travailler en collaboration

Décortiquer un processus chorégraphique jusqu'à présent intuitif, en tous cas, non étudié, requiert l'implication d'une présence autre que soi. Que cela soit une présence physique ou virtuelle, vivante ou matérielle, cette instance permet un aller-retour dans la réflexion, l'exploration et la direction.

J'ai choisi de travailler avec la chorégraphe-interprète Louise Michel Jackson, car nous partageons une démarche artistique proche ainsi que des intérêts communs marqués pour l'émergence du mouvement à partir de la lumière. Sa présente pièce en création, *Bright Worms*, se concentre sur la bioluminescence, soit la création et l'émission de lumière par un être vivant, ici par l'interprète. Louise Michel Jackson sera en studio avec moi pour une durée de 21 heures, ainsi que pour la présentation devant jury. Je la nomme « interprète » dans ce document par souci de simplicité, mais elle est en réalité interprète-collaboratrice, voire une partenaire, dans le sens où sa contribution va au-delà de l'interprétation. En effet, la recherche-crédation et les propositions que je fais, évoluent en fonction de la présence de Louise Michel.

Son implication correspondrait au rôle de participant, selon la catégorisation proposée par Fortin et Newell (2008). Ces derniers identifient quatre rôles au.à la danseur.se, tous établis par leur relation avec le chorégraphe : l'exécutant.e, l'interprète, le.la participant.e et l'improvisateur.trice. Le.a participant.e utiliserait l'improvisation et les exercices de composition. Son expérience vécue, intellectuelle et perceptuelle serait sollicitée lors de la création. Ainsi sa subjectivité deviendrait un outil assumé et souhaité, au sein du processus.

CHAPITRE IV

RÉCIT DE PRATIQUE

L'ensemble de la recherche s'est étalé sur 10 semaines, à laquelle s'est ajoutée une semaine supplémentaire de préparation à la présentation. J'ai d'abord procédé à des sessions d'exploration en studio en solitaire, puis avec l'interprète. Les sessions avec Louise Michel Jackson ont commencé avec ma participation en tant que chorégraphe et interprète, puis, au fur et à mesure que mes intentions se sont clarifiées, je suis sortie de ce rôle d'interprète pour me consacrer à l'observation et la direction. Nous avons essayé différents exercices exploratoires et moyens de partage, notamment les tableaux d'images et les textes. Le résultat final, présenté devant le jury (le 5 février 2020, voir Annexe 1), a été performé par Louise Michel Jackson seule. Ma présence dans l'espace scénique s'est limitée à un accompagnement de cette dernière; spécifiquement à la lecture d'un poème et la manipulation du dispositif. À travers le processus de recherche, deux phénomènes ont émergé. Tout d'abord, la palette de mouvements était au départ assez vaste en termes de distance (hauteur/largeur de la kinesphère et déplacements) et de vitesse, pour finalement s'ancrer dans un lent micromouvement. Nous avons ainsi épluché les couches de la danse pour nous concentrer sur ce que nous pensions en être l'essence, soit les états de corps. De même, nous travaillions au début dans la comparaison entre un dispositif chargé, puis vide, pour finalement privilégier la conception d'un dispositif épuré où seuls les éléments pertinents à la recherche dansée ont été conservés.

Ce processus sera décrit dans le présent chapitre selon quatre thèmes, soit : la synesthésie et l'imaginaire, la maison et la scénographie, le mouvement et les états de corps.

4.1. Synesthésie imaginaire : un processus de traduction

Le périmètre entre ce qui touche à ma synesthésie et à mon imaginaire a des contours très flous; ceux-ci se chevauchent et se recoupent. Au cours de cette recherche, j'ai réalisé qu'ils sont indissociables et que leur combinaison constitue le point de départ de mon processus de création. Dans son ouvrage *De la création chorégraphique*, Bernard (2001) prolonge les observations de Merleau-Ponty sur la nature chiasmatisée de la sensorialité et distingue quatre chiasmes.

Le premier est fondamentalement « intrasensoriel » dans la mesure où, en fonction même de cette intrication du pathique et du dynamique, de l'impressif et du dynamique, toute sensation a une double dimension simultanée active et passive. Le second, qualifié d'« intersensoriel », désigne la correspondance croisée entre nos cinq sens (« L'œil écoute », « mes doigts voient », etc.). Le troisième peut être dit « parasensoriel » puisque mes sensations s'articulent avec une énonciation [...]. Enfin, un quatrième chiasme réside dans les interférences multiples, contingentes et pourtant inéluctables entre ma sensorialité propre et celles des autres corporalités qui entrent en relation avec la mienne : il peut donc être appelé « intercorporel ». (Bernard, 2001, p. 156)

Ces quatre chiasmes trouvent un écho et une application à ma recherche. En réalité, il me semble que les chiasmes se nichent dans toute forme de danse par essence, dans le sens où leur présence serait inhérente à la combinaison mouvement et sensation dont la danse est composée. Il s'agirait donc plus de révéler et d'activer ces chiasmes, plutôt que de les créer. Ceci étant, le second chiasme intersensoriel trouve une résonance particulière à mon processus, dans la mesure où il adresse spécifiquement une correspondance croisée des sens, qui correspond à la synesthésie par définition. De plus, il me semble que les quatre chiasmes de Bernard rassemblent, selon le prisme de la sensation, les éléments qui permettent au mouvement de devenir état de corps avant tout autre chose (voir p. 59).

Revenant à ma synesthésie, celle-ci s'articule entre la couleur, la musique, les chiffres et les formes. La connexion à laquelle je fais le plus appel est la combinaison couleur-musique. Ma synesthésie est intuitive et omniprésente. Cependant, je ne l'écoute pas tout le temps. Je n'ai pas besoin de l'activer mais plutôt de laisser la porte ouverte, ce qui correspondrait à un état pendant lequel je ne réfléchis pas. L'improvisation dansée, qui constitue une large part de mon processus de création, est un temps où mon lâcher-prise mental est très vif. C'est aussi un moment où j'utilise beaucoup de musique. Par conséquent, cela a du sens que ma synesthésie se manifeste à ce moment-là et vienne imprégner mon corps en mouvement.

Que ce soit dans le studio ou ailleurs, la couleur que je perçois s'accompagne d'une texture, d'une température et d'un affect. C'est une matière dans laquelle mon être entier se plonge. Ce n'est en rien un moment intense. D'ailleurs, comme grand nombre de synesthètes, j'ai longtemps cru que la synesthésie était très normale, et expérimentée par chacun.e. Je perçois plusieurs teintes, mais celles qui m'émeuvent le plus ces derniers temps sont le violet translucide, le rouge d'une rose, le vert émeraude velours, l'ocre qui dégouline et le bleu vague tempête.

Ma synesthésie évolue lentement avec le temps, tout comme l'utilisation que j'en fais. En d'autres termes, ma condition n'a pas toujours été ce qu'elle est aujourd'hui, et elle continuera certainement à changer avec le temps. Par exemple, je voyais avant de la couleur dans les chiffres et dans les lettres, phénomène qui s'est amoindri. À l'inverse j'ai développé des visions colorées accrues lorsque je suis dans des états somatiques ou dans des cas de douleur et plaisir corporels. Il est tout à fait possible que ma synesthésie évolue en direction de mes besoins. En danse, j'ai aussi appris à réveiller cette synesthésie par l'imaginaire et la mémoire physique de telle ou telle musique évoquant une certaine teinte dans mon corps. Autrement dit, la couleur, la musique et l'affect ne s'activent pas systématiquement, mais il m'arrive d'utiliser des moyens pour

les éveiller. La mémoire physique, l’imaginaire et la synesthésie sont donc très imbriqués; et cette dernière joue un rôle de moteur à la création de mes univers.

4.1.1 Les tableaux d’images – paysages, atmosphère et corps

Afin de partager le visuel imaginaire qui m’habite et que je souhaite transposer dans la danse, j’ai recours à différents moyens, dont le tableau d’images (voir Annexe 5). Au cours de mes explorations en studio, et notamment la préparation de mes explorations dansées, j’ai ainsi constaté que j’avais besoin de référer à un imaginaire visuel et que ceci faisait partie de mon processus créatif.

Le tableau d’images est une collection continue de photos que je rassemble et qui me sert de source d’inspiration. Je l’utilise notamment pour exprimer à mes collaborateur.trice.s dans quel imaginaire je place la création en devenir. Ce partage est tout particulièrement important lorsque je considère ma synesthésie : les associations qui en découlent pour moi ne se produisent pas forcément chez les autres. Je dois donc non seulement partager mon imaginaire mais ma synesthésie même; un processus qui donne lieu à une forme de traduction. Ces tableaux d’images peuvent être assimilés à ce que Julie Sermon et Yvonne Chapuis (2016) nomment : « partitions performatives ». Les auteures distinguent deux types de partitions : graphique et performative. « Graphique, en ce qu’elle réfère à des modes de notation et de codification d’une œuvre, qui visent sa transmission suivant des règles préétablies; performative, lorsqu’elle est plutôt associée au processus de création, à des façons de créer une œuvre » (McKinnon, 2019). Mes tableaux d’images ont cette fonction génératrice que Sermon et Chapuis (2016) observent chez les artistes Antonia Baehr et Myriam Gourfink par exemple (Sermon et Chapuis, 2016, p. 45).

Dans le cadre de cette recherche-création, j'ai ainsi décidé de partager de nombreuses images avec l'interprète. Celles que j'ai choisies de lui montrer, représentant des paysages, des décors et des corps, étaient surtout issues de films de science-fiction dans le but de développer une gestuelle de l'étrange et du non-humain. Cet intérêt pour le corps étrange est au cœur de ma démarche artistique et faisait partie de mes indications de base. Cependant, l'influence des références de science-fiction s'est progressivement estompée au cours de la recherche avec l'interprète et ceci pour deux raisons. Tout d'abord, j'ai choisi de délaisser cet aspect, car il m'a semblé que la recherche d' tats de corps nécessitait une épuration dans le processus. Aussi, trop d'informations n'enrichissaient ni la qualité d'interprétation ni la qualité d'expression. Ainsi, j'ai remarqué que Louise Michel, comme plusieurs interprètes avec qui j'ai travaillé dans mes précédents projets, ne s'accrochait souvent qu'à deux voire trois éléments maximum parmi la dizaine que je pouvais lui suggérer.   cela s'ajoute mon second constat : amener des références plus proches de l'interprète s'est révélé beaucoup plus fructueux. Dans le cas de Louise Michel, cela a été relativement aisé étant donné que nous partageons un intérêt commun pour ce qui vit dans la noirceur; Louise Michel se penchant spécifiquement sur les êtres bioluminescents. En puisant dans cet univers des fonds marins, de méduses et planctons lumineux, j'ai ainsi pu l'amener à cette corporéité non-humaine qui m'intéressait.   cette évolution en termes de contenu, s'est ajoutée une adaptation de la forme même, ou de l'outil, de traduction de ma synesthésie : le texte venant progressivement remplacer les images.

4.1.2 Les textes

L'usage de textes s'est instauré progressivement face au constat que, malgré les adaptations dans le choix des images, cette forme de partage avec Louise Michel montrait certaines limites.

En effet, j'ai observé que son corps ne conservait pas tout au long des explorations ces images. Je pouvais les percevoir à certains moments dans sa danse, pour un laps de temps d'environ quelques minutes ici et là, mais pas en continu. Je soupçonne que ce décalage d'appropriation de l'image dans le corps dansé entre elle et moi, naît du fait que ma synesthésie me fait percevoir des couleurs et images dès le moment où je laisse cette porte s'ouvrir. Le partage ayant lieu en début de session, avant l'exploration physique, faisait de sorte que Louise Michel travaillait avec le souvenir, et non la présence, des images. Alors que je suis habituée à continuer de visualiser telle ou telle visuel pendant que je danse, pour nombre de mes interprètes, il semblerait que l'attention au visionnement initial se perde de façon discontinue.

En revanche, l'utilisation du texte, qui est assez nouveau dans ma pratique, s'est révélée être un moyen beaucoup plus efficace pour transmettre mon imaginaire à Louise Michel et le faire perdurer. Je lui ai lu des extraits du *Désert des Tartares* de Dino Buzzati (1940), *Les Fleurs du mal* de Baudelaire (1857), *Dune* de Franck Herbert (1965), *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury (1950), *La Main gauche de la nuit* de Ursula K. Le Guin (1971), *Les Villes invisibles* de Italo Calvino (1972); ou encore des articles scientifiques sur l'univers et le vide, principalement issus de la revue *Discover Magazine*. Mon choix de textes repose sur ce qui m'inspire et ce que j'imagine pouvoir aussi inspirer l'interprète. J'ai choisi Baudelaire en raison de la place importante, voire centrale, qu'occupe la synesthésie dans son œuvre poétique. Les textes des auteurs italiens Dino Buzzati et Italo Calvino proposent une grande richesse tant dans leur forme que leur contenu : une écriture particulièrement texturée et la description de paysages étranges, peu familiers, changeants et colorés. Enfin, dans la lignée des tableaux d'images tirés de films de science-fiction, j'avais choisi Frank Herbert, Ursula K. Le Guin et Ray Bradbury, des auteur.e.s classiques du genre.

Au cours des pratiques, j'ai remarqué que le texte ne résolvait pas tout : comme pour les images, tout ne fonctionnait pas; certains textes n'éveillant que peu de réactions

pour Louise Michel. Parmi les auteur.e.s proposé.e.s, le plus fertile était Italo Calvino. Je suppose que ceci s'explique de par ses choix de mots, évocateurs plutôt que descriptifs, laissant ainsi plus de place à l'imaginaire du lecteur, et ici de l'interprète. Plus efficaces encore, se sont révélés être les textes que j'écris moi-même, influencée par les auteur.e.s qui m'inspirent. La différence principale étant que je pouvais les adapter au corps et aux intérêts de Louise Michel.

Ces textes (voir Annexe 4), que je rédige avant d'entrer en studio, se focalisent sur la description d'un environnement imaginaire. Je mentionne aussi des sensations physiques mais tente de ne pas les imposer. Avec Louise Michel, j'ai développé un nouveau texte à chaque exploration, afin de conserver la spontanéité de sa réaction corporelle et ainsi éviter une reproduction. Car, chaque individu détient un champ de sensible qui lui est propre, j'ai cherché à développer un vocabulaire spécifique à Louise Michel. En ligne avec mes observations déjà mentionnées par rapport aux images, j'ai pu observer que Louise Michel réagissait particulièrement bien aux mots touchants à la bioluminescence, aux fonds marins et aux lumières du ciel. Elle réagit aussi très bien aux matières, et notamment celles des surfaces.

À titre d'illustration, j'ai remarqué que Louise Michel est très sensible aux références d'un sol disparate, comme la mention de son haut de corps sur un sable mouvant et le bas sur une terre rocailleuse. Ceci vient directement impacter sa qualité de mouvement, car elle peut faire appel à sa mémoire physique et son imaginaire, tout en travaillant entre ces deux textures, simultanément ou en différé. Cet exemple est significatif aussi puisqu'il témoigne de l'équilibre à trouver entre étrange et familier. En effet, mon objectif étant à la fois la quête de l'étrange et d'états de corps, je référais le plus souvent à des paysages qui n'existent pas dans le but d'éviter qu'elle ne reproduise directement un souvenir contextuel. L'enjeu était de trouver un équilibre entre une familiarité lui donnant des repères et un inconfort afin qu'elle ne s'installe pas dans ses acquis. Or, si le sable évoquait chez Louise Michel des sensations et souvenirs connus, lui permettant

d'entrer dans un premier état de corps, le passage à la terre rocailleuse amenait une déstabilisation créatrice : il ne s'agissait pas simplement d'une plage comme elle avait pu en expérimenter mais d'un paysage changeant nécessitant de s'y adapter et créant des sensations nouvelles.

D'autre part, je soulignerai aussi que la lecture du texte avait lieu pendant l'exploration, au tout début de celle-ci; tandis que les images étaient visualisées avant la pratique, soit à l'extérieur de l'exploration. Cette intégration de la lecture décuple l'impact sur l'expérience; renforçant le texte, comme l'envisage Ricœur (1991) : « l'expérience phénoménologique double de passivité et d'activité permet de désigner comme réception du texte l'action même de le lire; selon le concept d'esthétique et d'affect » (Ricœur, 1991, p. 243). À la croisée de la sémiotique et de la phénoménologie, se place ainsi l'importance des mots, dans ce qu'ils recèlent de pouvoir d'évocation. L'imagination serait, pour Ricœur, un procédé linguistique et une finalité phénoménologique; une « articulation phénoménologie-herméneutique, puisque le but, selon Ricœur, est en somme de nous permettre poétiquement d'accéder à ce que le concept nous refuse d'une certaine manière, à savoir une connaissance de la vie ou du monde sensible que seul l'imaginaire permet de configurer » (Fœssel, entretien avec Van Reeth, 2013). C'est ainsi que le texte s'est intégré au dispositif imaginaire, de façon plus physique et sensorielle, à travers l'expérience de Louise Michel.

4.2 Scénographie : concevoir l'espace où naît la danse

Avant même d'entrer en studio, je présentais la nécessité de conserver un cadre flexible et ouvert. Tout comme je le mentionnais plus haut (voir p. 38), éviter la répétition et par conséquent la reproduction paraissait essentiel. Cela a permis à l'interprète de laisser émaner une palette d'états de corps intuitifs, bruts et entiers. Ainsi, chaque exploration se constituait d'une scénographie et/ou d'indications différentes, que je concevais au fur et à mesure du projet.

4.2.1 La scénographie : description et considérations

La scénographie réfère dans le cadre du présent processus essentiellement à la lumière. La musique et les costumes font aussi partie de la scénographie par définition, mais sont beaucoup moins présents, car je n'ai pas fait varier leur nature pour en observer l'impact sur le mouvement. À la lumière, se sont aussi ajoutées quelques textures de sol; que j'ai travaillées en complément de l'exploration avec la lumière blanche.

Dans les faits, la scénographie s'apparente à un dispositif, dans le sens où elle devient un cadre avec des mécanismes, dans lequel naît et évolue l'interprète en mouvement. Le dispositif est un concept important dans la pensée philosophique de Foucault (*L'Ordre du discours*, 1970 et *Surveiller et punir*, 1975), repensé et réactualisé par Agamben (2014). Ce dernier définit le dispositif comme : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (p. 80). Pour ces deux auteurs, la question centrale du dispositif repose sur le contrôle et le pouvoir. Quand bien même mon dispositif a une vocation tout autre, force est de constater que des parallèles peuvent être tracés, notamment la volonté d'orienter les dynamiques entre le dispositif et les êtres vivants, d'où résultent une surveillance et un système de gratification (que je personnifie). Les pensées de Agamben et Foucault s'étendent sur un spectre aussi large que la société, tandis que le mien se limite à l'espace du studio, décrit ci-après. Mon dispositif se rapproche davantage du concept de la « maison » selon Deleuze (1991), que Gaudet (2012) transpose à la création dansée comme la « structure de base à l'œuvre qui permettra à celle-ci de sortir du cadre et de jeter ses forces et ses composés de sensations dans le monde » (Gaudet, 2012, p. 29).

Mon dispositif lumineux se bâtit ici à partir de recherches et créations professionnelles antérieures. Ma dernière pièce *Kaléidoscope* (2018) incorpore une lumière D.E.L.s diffuse, installée au plafond, variant lentement du rose, au pourpre, bleu et enfin vert. Le vocabulaire chorégraphique évoluait en parallèle de ces variations. Je travaillais déjà à ce moment-ci sur l'influence des couleurs sur la corporéité, mais n'adressait pas directement le processus de la synesthésie. Ma prochaine pièce BLEU NÉON (prévue pour 2020) utilise aussi un dispositif lumineux coloré et adresse davantage le lien couleur-corporéité en tant que fondation au mouvement. Pour ma présente recherche-crédation, j'utilise un dispositif constitué d'ampoules à incandescence, éclairages ultraviolets, de néons en tubes, de D.E.L.s en tubes et bandes, des spots Lekolites, ainsi que d'autres petites formes d'ampoules variées. Pour chaque exploration, j'ai utilisé un type d'éclairage pour une couleur, à laquelle j'ai ajouté une bande sonore qui reflétait directement la couleur que je percevais via ma synesthésie.

Ce dispositif a donc été mobilisé et exploré en jouant sur les multiples variables qu'il rend possible soit : les points d'entrée et type d'interaction, les couleurs, les intensités, la taille, le placement, la chaleur ou encore la texture. Toutes ces étapes ne se sont pas retrouvées dans la présentation finale, mais ont néanmoins fait partie du cheminement qui nous conduit à celle-ci. Cette dernière était constituée de quatre études, dont les vidéos sont consultables (voir Annexe 1), ainsi qu'une courte description sous forme de partition (voir Annexe 2).

4.2.2 Plusieurs angles d'utilisation

Nous avons utilisé le dispositif lumineux, au sein de la création, selon différents points d'entrée. Tout d'abord, j'ai demandé à Louise Michel de considérer le dispositif comme une aire de jeux. Elle y a développé un parcours, où elle se rendait d'un îlot à un autre; un îlot étant une station caractérisée d'un éclairage et d'une couleur. Je lui ai ensuite

demandé d'explorer le dispositif en tant qu'architecture; elle manipulait ainsi les objets pour en construire des formes. Nous avons aussi joué avec les propriétés physiques des objets, notamment la tension de la bande de D.E.L. et la chaleur de l'ampoule à incandescence. La tension a trouvé beaucoup d'écho dans le corps, car elle renvoie directement aux lignes qui nous traversent, elles apportent aussi un affect entre douleur et résilience. Enfin, nous avons exploré l'objet lumineux, selon l'approche de Morton (2013, voir p. 23), soit l'idée selon laquelle l'objet présente une forme de vie de par ses relations dynamiques avec l'environnement. Concrètement, ceci a consisté à considérer la lumière et la couleur comme des éléments aussi vivants que l'interprète et d'altérer ainsi le rapport entre l'interprète et le dispositif.

4.2.3 L'impact de la disposition

Umberto Eco (1985), dans *How Culture Conditions the Colors We See* développe l'idée selon laquelle l'effet chromatique dépend de plusieurs facteurs, incluant « la nature de la surface, la lumière, le contraste entre les objets ainsi que les connaissances et expériences passées de la personne qui les observe ou les manipule » (Eco, 1985, p. 158). Au cours de ces différentes explorations avec le dispositif lumineux, il est apparu que la disposition de ce dernier venait altérer la qualité du mouvement. D'une part, dans ce que la scénographie impacte traditionnellement, soit, ce qui est révélé ou non. D'autre part, dans l'émergence du mouvement né du rapport entre le dispositif et l'interprète.

4.2.4 Couleur, chaleur, texture, lumière et obscurité

Le processus de recherche s'est axé sur une palette de couleurs incluant le rouge, le violet, le bleu, l'orange, le vert et le blanc, qui s'est ensuite déclinée entre des teintes claires, intenses et sombres. Dans son ouvrage *Théorie des couleurs*, Goethe (1810)

expose une série d'expérimentations cherchant à définir les couleurs, dans leur rapport à la lumière et à l'obscurité, dans une démarche pour comprendre la perception visuelle de celles-ci. En opposition avec la pensée newtonienne selon laquelle la lumière blanche est une superposition de lumières colorées monochromatiques, Goethe recense et décrit ses expériences de couleurs, rendant son approche davantage empirique et expérientielle; ce que d'autres qualifieront de spirituel ou artistique, en comparaison avec Newton qualifiée de scientifique ou physique (Le Rider, 2000). Zuppiroli et Bussac (2002) synthétisent les différentes approches de la couleur, à travers l'histoire dans le *Traité des couleurs*, et insistent sur le fait que la couleur est avant tout affaire de sensation, et que c'est dans les interactions lumière-matière que les couleurs trouvent toujours leur origine : « photoexcitations du rétinale, mais aussi absorption, réflexion et diffusion de la lumière à la surface des corps qui, modelant les énergies et les distributions spatiales des lumières réémises par les objets éclairés, créent les conditions initiant les images visuelles » (Zuppiroli et Bussac, 2002 p. 259-263). La couleur a donc été envisagée d'un point de vue scientifique, mais aussi sous un angle psychologique et culturel, notamment quand il s'agit de sa perception.

Revenant à nos pratiques en studio, j'ai constaté que le bleu tendait à créer des ondulations, soit une expansion en longueur; tandis que le rouge amenait plutôt des vibrations et un travail davantage en profondeur, ainsi qu'une forme d'animalité et de violence. Le violet a, en revanche, pour Louise Michel comme pour moi, une dimension psychédélique, un lâcher-prise mental qui se traduit par un déliement de la zone nuque-colonne-épaules et de la mâchoire. De façon générale, la couleur impactait directement sa respiration – lente avec le bleu et soutenue avec le rouge – ainsi que sa tension musculaire. D'autre part, j'ai pu observer que les couleurs ne trouvaient pas le même écho chez Louise Michel et chez moi. Elle est par exemple moins sensible au bleu que moi. Nos explorations ont donc consisté à trouver les couleurs évocatrices et d'observer quel type de mouvement venait s'y créer. D'autre part, au cours de nos sessions, il est devenu de plus en plus clair que peu importe comment la lumière

blanche était traitée, celle-ci ne correspondait en rien à une absence de couleur. En effet, nous avons utilisé des blancs chauds, et d'autres froids tendant vers le bleu et le vert. Dans tous ces cas, le blanc présente une teinte, qui, bien que moins marquante qu'une ampoule rouge par exemple, n'en reste pas moins une teinte avec un impact. De fait, opposer le blanc à la couleur et le considérer comme une forme de vide, n'était finalement pas pertinent.

Plus spécifiquement, le blanc, surtout lorsque diffusé du plafond, créait un environnement lumineux plus diffus, qui laissait moins place au mystère de la noirceur, contours du corps qui se dessinent, à la réverbération sur la peau. Aussi, la lumière au plafond est plus usuelle et banale, surtout dans un studio, elle se remarque ainsi moins et passe pour l'éclairage général et ordinaire de l'espace. Dans l'optique de créer un mouvement lié à la magie et à l'étrange, le blanc était moins porteur, tant en termes d'effet visuel, que d'imaginaire corporel. Ainsi, dans l'étude 2 (présentée devant le jury), qui porte spécifiquement sur le blanc, j'ai choisi de conserver la lumière au sol, car même blanche, elle semblait envelopper davantage le corps de l'interprète dans le mystère que la lumière au plafond. D'autre part, car le blanc ne générait que peu d'imaginaire corporel chez Louise Michel, j'ai décidé d'ajouter une couche de matière à laquelle l'interprète pourrait se rattacher : un papier peint épais et texturé et un plastique translucide, tous deux au sol. En effet, face à la lumière blanche, j'observais une certaine confusion, ou du moins un manque de direction dans ses intentions de corps. Il m'apparaissait qu'elle ne trouvait pas assez de matière à l'imaginaire dans la neutralité de la blancheur.

La chaleur a aussi été très riche à explorer. Une lumière bleue et froide n'a pas le même impact qu'une lumière rouge et chaude, sur le corps et pour l'imaginaire corporel. Il est important de noter que cette chaleur pouvait être perçue aussi de manière très physique: en effet, si les D.E.L.s restent froides, les ampoules à incandescence deviennent chaudes, voire brûlantes, à force d'être allumées. Cette chaleur physique

s'est révélée être une variable de plus, stimulant des mouvements et déplacements spécifiques de l'interprète jouant sur sa proximité aux ampoules, et donc à la source de chaleur.

En combinant le jeu sur l'emplacement et la couleur, nous avons aussi travaillé sur ce que la lumière révèle et la noirceur englobe. Une lumière diffuse tendait à être plus stérile dans le cadre de cette recherche, à l'inverse d'un éclairage plus focalisé qui permettait un jeu de révélation (voir Figure 2). En effet, la distance, et donc les ombres, sont plus intéressantes à travailler dans ce dernier cas. Aussi, dans l'obscurité, Louise Michel avait la possibilité de choisir ce qu'elle révélait, maintenant une ou plusieurs parties de son corps dans le noir. Le concept de révélation à travers la couleur est très présent dans le travail de James Turrell. Ce dernier va beaucoup plus loin dans sa vision en déclarant : « La lumière n'est pas tant quelque chose qui révèle, étant donné que c'est la révélation elle-même » (Turrell, 1985). Tout comme Olafur Eliasson, artiste éclairagiste et scénographe, Turrell conçoit des espaces lumineux et colorés vides où l'attention est portée sur la relation qui se noue entre le visiteur et cet espace.

Cela m'a amené à penser la notion de vulnérabilité. La lumière diffuse, blanche en particulier, rendait visible chaque partie du corps de Louise Michel, et chacun de ses mouvements, la rendant à mes yeux plus exposée et donc vulnérable. Ses mouvements tendaient à être, par conséquent, plus restreints et plus timides. À l'inverse, plus l'espace était sombre, et plus Louise Michel trouvait une aisance à être, à se révéler et à jouer avec ce qu'elle choisissait de dévoiler ou de cacher. Somme toute, cette noirceur lui permettait d'être plus en symbiose avec la lumière et de devenir un seul corps (voir Figure 2).



Figure 4.1 : Louise Michel Jackson, La noirceur

Ce constat m'amène à un des points importants pour ce travail soit la question de savoir ce que j'entends par « quelque chose qui marche ». Or cela est directement lié à ma synesthésie puisque, à mes yeux, le processus fonctionne lorsqu'en regardant Louise Michel, je vois la couleur. Je ne la perçois plus comme une interprète, ni même comme une personne, mais presque comme un paysage : elle devient la couleur, littéralement.

4.2.5 Le choix des musiques et des costumes

Nous avons, au cours des explorations, utilisé différentes trames sonores. J'ai notamment choisi les artistes Chittakone Baccam (2016, 2018 et 2019), M83 (2004), Arnaud Rebotini (2019) et les bandes originales des films *Climax* (2018) de Gaspar Noé et *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer; qui sont toutes des trames sonores que j'utilise dans mes explorations en général.

Lors de l'écriture de mon premier chapitre, et avant d'entrer en studio, je pensais travailler sur la synesthésie en modulant l'éclairage et la musique pour en effectuer une analyse comparative d'impact sur le mouvement. J'observe depuis longtemps une concordance assez systématique entre son, couleur, mouvement et affect. En effet je note une constance dans cette association à travers le temps. Par exemple, je perçois toujours la bande originale Climax (2018) comme rouge sanguine, et l'affect reste continuellement lié à une forme d'animalité primaire ou d'une pulsation. J'avais donc pour intention de tester et questionner ces concordances pour en voir les impacts, en combinant, par exemple, une trame sonore avec un mouvement qui ne représentaient pas la même couleur à travers mon prisme synesthésique.

Cependant, dans la réalité du studio cette idée ne fonctionnait pas et engendrait des indications confuses. La synesthésie est une condition très intuitive et organique. Me retrouver avec des informations contradictoires, comme par exemple, un son bleu aérien et un éclairage rouge sanguin, me faisait perdre en clarté dans ce que j'étais censée lire dans l'interprétation de Louise Michel. Je me rendais aussi compte que ceci pouvait être confus pour Louise Michel. J'ai ainsi choisi, pour les explorations et la présentation finale, d'utiliser des trames sonores qui reflétaient la même couleur que l'éclairage. J'ai ainsi opté pour un chemin direct entre ces deux éléments scénographiques.

Pour la présentation finale, le choix du costume a suivi la même logique de simplicité. Nous y avons seulement ajouté le fait que Louise Michel porte d'abord un habit qui la couvre quasi complètement (un pantalon vert et une veste claire à manches longues), qu'elle retire à mi-parcours, pour finir avec une tenue qui la découvre davantage (un short jaune et une brassière claire). Ce choix de retirer des couches de vêtements au cours du déroulé s'explique par la volonté de créer un parallèle entre la danse et le costume, soit la dynamique vers le dévoilement et l'intimité entre l'interprète et le public.

Ainsi, en ce qui concerne la musique et le costume, nous nous plaçons dans un désir de minimalisme et de simplicité.

4.3 Mouvement, état de corps et lâcher-prise

La recherche a commencé par un périmètre assez large de mouvements et de kinesphère. Nous sommes passées à travers des grandes formes debout et des voyages à différentes vitesses. Comme indiqué plus haut (voir p. 41), nous avons joué avec le dispositif selon une multitude d'angles, ce qui s'est reflété aussi dans le mouvement : être la lumière, être la couleur, construire une architecture lumineuse, manipuler l'objet, être le vide ou encore traverser le texte (liste d'exemples, sans ordre).

4.3.1 La quête du micromouvement et de la danse interne

J'ai essayé d'orienter Louise Michel en la guidant mais sans pour autant la contraindre à une forme de mouvement. L'intérêt pour moi demeure dans le fait que l'interprète puisse apporter un vocabulaire dansé différent du mien et enrichir par la même occasion la proposition. Il m'a paru important, dans un objectif de transmission, de laisser à Louise Michel une page blanche au départ, pour l'amener graduellement à ce qui m'intéressait, soit le micromouvement et la danse interne. Nous avons été guidées tout du long par ce que Meg Stuart (2010) nomme « l'intention d'augmenter le volume du bruit interne ou l'exposition de l'intérieur » (p. 15). Elle pose notamment les questions suivantes : « Comment traduire les sensations et les monologues intérieurs en mouvements? [...] Est-il possible de capturer les espaces vers lesquels nous voyageons quand nous rêvons éveillés, les souvenirs et les projections qui obscurcissent notre conscience? » (Stuart, 2010, p. 15).

Nous avons puisé de ce même ouvrage de Stuart, une série d'exercices appelés comme suit : « Voyager dans les mondes qui changent » (p. 161), « Comme tout est bizarre aujourd'hui » (Ibid) et « Cercle d'énergie » (p. 159). Ces exercices se basent sur la création d'un imaginaire corporel au sein d'un groupe, et travaillent notamment les implications et impacts de l'énergie et des objets, qui sont des thèmes récurrents dans ma pratique. Nous avons également pratiqué des exercices exploratoires inspirés du livre *A Choreographer's Handbook* de Jonathan Burrow (2010), ouvrant à différentes méthodes de développement de matériel chorégraphique. Ces dernières poussent à sortir de ses propres procédés de création habituels afin d'aller chercher de nouvelles pistes. En studio, nous avons travaillé à partir des thèmes : « Originality / Paradox » (p. 61), « Technique / Parrot on your shoulder / Authenticity / Daily practice / Dancing » (p. 66) et « Keeping it going / Pacing » (p.83).

Au bout du compte, nous en sommes arrivées à un travail très minimaliste où Louise Michel a étiré la subtilité du mouvement dans le temps et la profondeur, allant bien au-delà du point où je me rends d'ordinaire. Il est certain que le cadre de travail a énormément contribué à ces avancements. En effet, mon processus d'exploration est en général temporellement plus court de moitié, et se concentre davantage sur la production d'une pièce. Cette recherche n'ayant pas pour autre objectif que de développer la qualité de mouvement, et laisser émerger des états de corps, ceci a largement contribué à son propre aboutissement.

4.3.2 Les états de corps

L'étude en profondeur de l'émergence d'états de corps est une clé de réponse importante par rapport à mon questionnement posé en début de recherche qui d'ailleurs trouvait peu sa place dans mes processus de création et production précédents. Le terme « état de corps » trouve de nombreuses définitions qui m'ont longtemps paru abstraites. Des

multiples écrits en danse, j'ai notamment conservé ceux de Guisgand (2012) qui m'ont amenée à entrevoir l'état de corps comme une couche supplémentaire d'expression à la danse, une peau additionnelle qui recouvre le corps, rattachant l'en dedans à l'en dehors et accessible via un état d'écoute et de pleine présence de l'interprète. Cette recherche m'a justement permis de consacrer le temps nécessaire à ce sujet, soit l'attention sur le moteur du mouvement plutôt que sa forme. À travers le processus de recherche-crédation, l'état de corps s'est révélé, selon mes observations, via le passage par un lâcher-prise de l'interprète et un état méditatif, incorporant simultanément une forme d'extériorisation et d'intériorisation corporelle. Concrètement, ceci s'est réalisé à travers la mise en place d'un temps élastique et la liberté permise par les improvisations. En effet, nos séances dansées étaient de durée variable, en fonction de l'interprète, allant de 20 à 50 minutes environ. Un temps significatif était accordé à entrer dans le corps, sans mouvement aucun, afin de laisser cette émergence prendre forme. Les états de corps les plus intéressants pour moi sont ceux qui se lisent dans la subtilité du non-mouvement, dans l'attention que l'interprète est capable de générer à partir du rien; somme toute une émanation de l'invisible. En ce sens, Bernard (2001) décrit à juste titre la forme d'aura que le danseur développe à travers sa « kinesphère fictive, qui surdétermine la kinesphère visible par toute sa force énonciatrice. [...] Le travail sensoriel complexe du danseur porte en lui-même une fiction originaire qu'il exhibe, déploie et véhicule par sa seule performance scénique » (Bernard, 2001, p. 101). C'est sur ces idées de force énonciatrice et de fiction originaire que nous cherchons à faire éclore une danse plus subtile et profonde.

Par extension, la notion de corporéité plutôt que celle de corps est aussi mise en avant, dans la mesure où ma pratique s'investit davantage dans l'idée d'un corps capteur et vecteur du sensible, assumant pleinement l'influence issue de son bagage propre. Alors que le mot corps suppose une réalité anatomique « universelle, permanente et autonome » (Bernard, 2001, p. 71), la corporéité se rapproche davantage de l'événement ou du phénomène, comme un « spectre sensoriel et énergétique d'intensités hétérogènes et

aléatoires » (Ibid). Ceci est en ligne avec la pensée de Perrin (2006), selon laquelle, « la corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme corporéité entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces » (Perrin, 2006, p. 102). On parle ainsi de corporéité plutôt que de corps, au sens où l'entendent Fortin et Newell (2008), soit l'idée selon laquelle l'accent est mis sur « le corps humain dans toute sa complexité biologique et psychologique avec tous ses processus culturels » (p. 92). L'état de corps et la corporéité sont des composants essentiels à la danse, en ce qu'ils sont porteurs d'une qualité de mouvement et de subtilité de partage aux membres du public. Ils sont une forme d'essence de notre rapport au monde dans le sens où l'interprète se voit donner un espace de révélation et une ouverture de son être.

4.3.3 Le lâcher-prise

Que ce soit dans le choix des textes et des images comme source d'inspiration, dans les éléments du dispositif ou encore dans la suggestion des mouvements, j'ai pu constater qu'un élément clé a été mon propre lâcher-prise, venait aussi engendrer celui de l'interprète.

Le lâcher-prise, induit dans la recherche d'état de corps, forme un rapport particulier entre le corps et l'environnement. Sans se situer dans l'improvisation à proprement parler, la frontière entre actions volontaire et involontaire se floute, ce que Spinoza (1965) décrit sous le thème d'affect. Poursuivant avec la première définition que j'énonçais au chapitre 1 (voir p. 10), l'affect se définit par comme étant : « ces affections de corps qui augmentent ou diminuent, favorisent ou empêchent sa puissance d'agir » (Spinoza, 1965, L'éthique, volume 3, définition 3). Similairement, la distinction entre ce qui est activé dans le corps par la lumière et ce qui ne l'est pas, reste

très vague. En réalité, la définition de cette distinction n'importe pas tant. Ce qui prévaut c'est la disponibilité du corps à accueillir, transformer et émaner.

Ce processus a aussi permis de renforcer mon rôle en tant que chorégraphe. Avant d'amorcer cette recherche-crédation, je concevais déjà mon rôle comme étant celui de créer un cadre à la création⁶ et de guider celle-ci. Je n'ai jamais senti que mon apport était celui de dicter une chorégraphie au sens strict. En se concentrant sur l'état de corps et en abandonnant la forme par la même occasion, force a été de constater que plus je laissais de l'espace à l'interprète, plus celle-ci révélait une richesse dans sa corporéité. « Laisser de la place » a consisté essentiellement dans ce projet à donner le temps naturellement nécessaire à l'interprète pour faire émerger le mouvement. Ainsi, une fois le texte lu et le dispositif placé, je n'interférais plus avec la progression de l'interprète. Ma participation se limitait à allumer et éteindre les éclairages, en suivant l'interprète et non l'inverse. À cela s'ajoute un deuxième élément, qui est lié : faire confiance. Une confiance mutuelle entre Louise Michel et moi a été essentielle dans ce processus de création, permettant justement de soutenir le lâcher-prise mentionné plus haut.

Au travers de ce projet, je réalise aussi que la lenteur, qui imprègne presque toutes mes créations n'est pas le fruit du hasard. Celle-ci laisse à l'interprète, autant qu'au public, l'espace d'entrer progressivement dans l'univers que je souhaite créer. La lenteur permet d'installer et percevoir l'imaginaire et ce que Fontaine (2004) nomme « la visualisation résultant de la rêverie » (p. 103). L'univers se construit progressivement, par accumulation de petits éléments, de micromouvements, d'états de corps. Par conséquent, un équilibre est à trouver entre maintenir une attention et créer un «

⁶ Je réfère ici au dispositif (couleur, taille, durée) et aux indications d'imaginaire que je transmets essentiellement par l'image.

décalage avec le temps et l'espace que nous percevons pour en faire naître l'irréel » (Fontaine, 2004, p. 103).

4.4 Accumulation

L'intention initiale de présenter quatre différentes études pour ma présentation finale, reposait sur l'idée de permettre à l'interprète et au public de naviguer par comparaison entre différents dispositifs et états de corps afférents. Cependant, il semblait inévitable qu'un tableau ne contamine pas le suivant, autant dans l'émergence de mouvement que dans la lecture. Embrassant ce nouveau constat, j'ai composé une partition où chaque tableau se nourrit du précédent. Ceci a permis de former, par couches cumulatives, un voyage où l'interprète pénètre lentement l'univers imaginaire et entre en symbiose avec le dispositif. L'accumulation rend possible l'expérience du « pouvoir fictionnaire et des dynamiques des métamorphoses incessantes » (Bernard, 2001, p. 270).

Pour ces mêmes raisons, j'ai aussi choisi de ne pas demander à l'interprète de faire des transitions dansées d'un îlot à un autre. J'ai plutôt opté pour le choix d'une transition sans éclairage, permettant à l'interprète de passer, sans être vue, d'un tableau à un autre. En plus de clarifier la progression de la partition, ceci a permis à Louise Michel et au public de prendre un temps pour absorber le tableau passé, tout en maintenant une attention malgré une lenteur de mouvement constante et continue.

CHAPITRE V

RÉFLEXIONS POST-TERRAIN DE CRÉATION

Objects in mirror are closer than they appear.

— *Timothy Morton, Realist Magic Objects, Ontology, Causality (2013, p. 15).*

Ces dix semaines en studio décrites dans le chapitre 4 ont été très riches en découvertes. J'ai pu faire des liens, répondre à des questionnements, mais aussi prendre du plaisir à explorer du matériel que je conserverai certainement pour mes développements artistiques en devenir. Je discuterai dans ce chapitre des éléments qui méritaient un approfondissement. Tout d'abord, je reviendrai sur l'expérience de la couleur, en particulier pour les non-synesthètes. J'approfondirai ensuite mes réflexions quant au dispositif, en mettant en dialogue les pensées phénoménologiques et issues du courant Object-oriented ontology. Enfin, je conclurai ce chapitre avec plusieurs considérations pour un apprivoisement du dispositif, notamment sur les sujets d'équilibre et d'inclusion du public.

5.1 Retours sur l'expérience de la couleur

Mon expérience de recherche avec l'interprète-collaboratrice Louise Michel Jackson fut porteuse d'avancements substantiels, notamment, grâce à son bagage en tant qu'interprète-créatrice et notre désir partagé, d'établissement d'un langage commun. En d'autres termes, nous avons pu, ensemble, briser la barrière que constituait la transmission de ma synesthésie, grâce à notre désir ancré dans la chair de produire un imaginaire corporel émanant de la lumière, dans une corporéité de l'expérience et non

de la reproduction ou représentativité. D'autre part, bâti sur la fondation de ce désir partagé, l'établissement d'un langage commun a rendu possible la transmission de ma synesthésie. Dans une perspective plus globale, la synesthésie n'est autre qu'une sensibilité artistique personnelle, intuitive et non verbalisée, comme nombreux sont les artistes en font l'expérience. De ma rencontre artistique avec Louise Michel, je me questionne à présent sur l'expérience de la couleur et la transmission à des niveaux plus larges. Les deux sections qui suivent regroupent différentes réflexions à ces sujets.

5.1.1 Considérations pour non-synesthètes

Les démarches artistiques des artistes visuels Turrell et Eliasson sont proches. Le premier, associé au mouvement californien des années 70 « Light and Space » est influencé par le courant phénoménologique (en particulier par Merleau-Ponty et Husserl); tandis que le second s'est lui-même inspiré de James Turrell et collabore actuellement avec Timothy Morton, philosophe issu du courant Object-oriented ontology. Tous deux s'intéressent aux relations créées entre le public et l'œuvre, marquée par la couleur immersive issue de la lumière et la déstabilisation des sens (privation et abondance), en particulier pour les œuvres *Breathing Light* (2013) de James Turrell et *Your blind movement* (2010) de Olafur Eliasson. Leur travail s'intéresse à la perception et la réaction du public, alors que je me concentre sur l'interprète, en particulier pour ce processus qui n'est pas destiné à être une pièce présentée au public. Ceci m'engage dans une réflexion sur la perception de la couleur au sein d'une installation immersive, allant au-delà du sujet de la synesthésie. Dans les œuvres *Yellow Corridor* (1997) et *Room for one colour* (1997) par exemple, Eliasson expérimente comment les images résiduelles révèlent de façon continue, le rôle de la personne qui observe, en tant que corps percevant la couleur. Ces deux installations enveloppent le public dans une illumination de lampes à monofréquence, émettant uniquement de la lumière jaune, limitant ainsi la vision au jaune et noir (voir Figure 3).



Figure 5.1 : Olafur Eliasson, Yellow Corridor (1997)

Michelle Kuo (curatrice et historienne) recentre le thème du rapport regardant/regardé (très présent dans la démarche de l'artiste) au concept d'empathie.

Elle précise :

Rather than casting art as a transcendent and static totality – a picture or statue that remained the same regardless of who looked at it or where it was – the concept of empathy placed newfound emphasis on the mind and the body of the viewer. It highlighted the act of perceiving in shaping, event creating, the work of art. (Eliasson, 2018, p. 7);

Et conclut plus loin :

This kind of empathic projection is crucial not just to the reception but to the creation of form, identifying empathy as one of the driving forces behind art that sought to directly affect the human psyche, sensorium, and body in space. (Eliasson, 2018, p. 8)

En lisant ces mots, ainsi que d'autres écrits publiés à propos du travail de Turrell et Eliasson, je réalise, peut-être à nouveau, qu'une des clés réside dans l'empathie. Dans l'empathie résiderait une orientation dans l'expérience de la personne qui regarde ce type d'installations où les sens (principalement la vue, mais pas que) et le rapport à l'œuvre sont déstabilisés. Je précise « peut-être à nouveau », car l'empathie, qui correspond à la « capacité de s'identifier à autrui, d'éprouver ce qu'il éprouve » (Centre national de ressources textuelles et lexicales), renvoie à mon objectif de recherche initial de partager et transmettre ma synesthésie. L'empathie, dans le cas présent, inclut les deux composantes primaires énoncées par Berthoz et Jorland (2004), que sont : « une réponse affective envers autrui qui implique parfois (mais pas toujours) un partage de son état émotionnel » et surtout « la capacité cognitive de prendre la perspective subjective de l'autre personne » (Berthoz et Jorland, 2004, p. 57).

Dans le cadre de ma recherche et de la présentation finale, la relation empathique est multidirectionnelle et comprend les relations qui se tissent entre Louise Michel, le public et moi-même. Tisseron (2010) étudie l'empathie au sein d'un groupe, et en dégage une pyramide (voir Figure 4). Celle-ci se compose de trois étages où chaque étage supérieur correspond à des relations plus riches mais partagées par un plus petit nombre, par rapport à l'étage inférieur. L'empathie directe (étage 1) du « je me mets à la place de l'autre » prédomine dans les moments de partage, c'est-à-dire aux moments où je transmets ma synesthésie à Louise Michel lors de nos sessions de recherche, et lorsque le jury assiste à la performance. En revanche, je considère l'empathie réciproque « j'accepte que l'autre se mette à ma place » (étage 2) et l'empathie eximissante « j'accepte que l'autre m'informe sur ce que je suis et me révèle à moi-même » (étage 3) comme étant de force et de temps égaux, dans les deux cas susmentionnés. La nature du travail somatique fait de sorte que la personne émettrice (Louise Michel ou moi) se met aussi en posture de réception. On retrouve l'état d'ouverture dans la corporéité selon Bernard (voir p. 49), où le corps reçoit et intègre son environnement à sa danse.

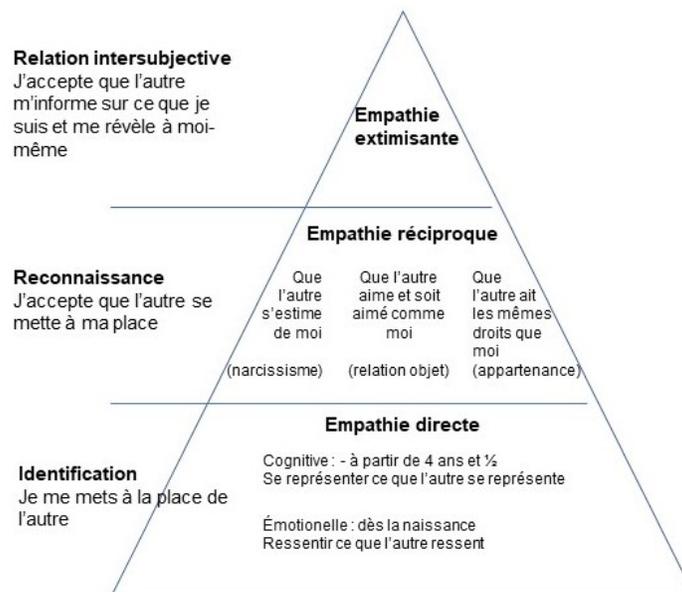


Figure 5.2 : Tisseron, *Pyramide de l'empathie* (2010)

Revenant aux exemples de Turrell et Eliasson, je conclurai cette section en faisant le lien entre l'empathie que l'on cherche à amener et le sens du détail que ces deux artistes présentent dans le parcours proposé à leurs audiences. La perception et l'expérience de la lumière ne sont pas laissées au hasard, et contribuent à leur impact, soit la réception générale de l'œuvre.

5.1.2 La transmission comme élément clé

Cette étude m'a permis de réaliser l'importance de partager ma synesthésie à mes collaborateur.trice.s et de développer les moyens pour ce faire. Dans une perspective plus large, il est question ici de rendre lisible une vision et d'établir un langage commun, soit un enjeu porté par un grand nombre d'artistes synesthètes ou non. Dans mon cas, et tel que précisé dans le chapitre 4, l'utilisation d'images, bien qu'essentielle à mon propre cheminement imaginaire, a trouvé ses limites lorsqu'employée pour

transmettre. J'en retiens ici que ce qui fonctionne pour moi ne fonctionne pas nécessairement pour les autres, et qu'avoir consacré du temps à explorer d'autres biais a été un investissement très porteur. Avec Louise Michel, l'utilisation de textes s'est révélée beaucoup plus féconde que ne l'étaient les images. Les textes que j'ai écrits pour guider les improvisations m'ont permis de donner davantage de matière et d'indications à l'interprète de par la richesse sémiotique du langage. Ayant lieu au sein même de l'exploration, la lecture renforce la puissance des images qui viennent s'inscrire dans l'imaginaire de Louise Michel.

Comme le souligne Umberto Eco (1985), la perception de la couleur doit aussi prendre en compte « l'impact du langage et de la structure sémiotique » (p. 158); en d'autres termes, le langage utilisé pour communiquer la couleur fait déjà partie de la perception de celle-ci. Les mots que j'utilise sont choisis avec précaution, et pour Louise Michel en particulier. Dans une recherche d'équilibre entre guider et laisser cours (voir p. 61), j'utilise un vocabulaire dont le sens est tantôt vague, tantôt précis, dense ou ténu. Je citerais par exemple :

S'étendre dans le sable.
 Sentir le poids de tes organes se laisser absorber, et la peau de tes bras et de tes pieds se laisser effleurer.
 Tu peux sentir la brise venir soulever des grains qui te frôlent.
 Là où tu te trouves il n'y a pas de bruit. Il ne fait ni jour ni nuit.
 (Voir Annexe 4)

Je choisis des termes riches en sensation, sans pour autant préciser cette dernière. Le sable, par exemple, renvoie à de petits frottements sur la peau, un banc de plage chaud, un corps qui s'enfonce ou qui se voit ensevelit. Les mots sont utilisés pour leurs pouvoirs d'évocation et de génération d'imaginaire; pour leur capacité à « faire figurer le monde au-delà des concepts » (Ricœur, 1975, p. 90). J'use de leur fonction poétique pour partager à Louise Michel le monde sensible qui m'habite, et que le concept et l'image de la synesthésie ne transmettent pas.

D'autre part, il est intéressant de réfléchir au rôle que joue l'éducation dans l'existence de la synesthésie. Merleau-Ponty (1964) soulignait déjà ce lien en affirmant que la synesthésie, qui est par essence relative à la perception porte aussi un enjeu d'apprentissage : « Si nous ne nous en apercevons pas (de la synesthésie), c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir » (p. 265). Ceci résonne avec mon désir de défaire certaines conceptions et automatismes, ici spécifiquement d'habitudes de pairage de sens; afin d'ouvrir à de nouvelles sensibilités et perceptions, soit le chiasme intersensoriel (voir p. 33), où la perception devient « le véhicule et le vecteur du jeu étrange de ces forces croisées et hétérogènes qui définissent le mode d'une corporéité » (Bernard, 2001, p. 156). Concrètement, nous avons fait l'expérience en studio de regarder la couleur avec notre peau ou écouter la musique en utilisant nos yeux. La question ne réside pas dans le fait de savoir si oui ou non ces deux actions sont possibles physiologiquement, mais plutôt d'ouvrir un imaginaire et d'aller chercher de nouvelles façons d'être dans le corps. Un de mes intérêts consiste par exemple en la création d'un corps-paysage. À travers les textes ou l'éclairage, je cherche à éveiller des sensations et des réminiscences de nature, comme l'océan, le sable ou encore la forêt. Par exemple :

Au loin, se déploie un paysage infini – cime des pins – tu sens l'écorce lointaine.
Se distingue la lune par-delà les monts. Il fait jour.
(Voir Annexe 4)

À mes yeux, l'exploration « fonctionne » au moment où le corps de Louise Michel devient cette étendue de nature; le paysage. De la même façon que son corps devenait lumière (voir p. 44), ici, sa forme n'est plus humaine (au sens physiologique) mais se transforme en autre chose. Je ne cherche pas à ce que Louise Michel ressemble littéralement à une forêt ou un océan, mais plutôt qu'elle se fonde avec l'univers imagé

que je lui transmets. Il ne me semble pas que ceci soit une conséquence de ma synesthésie, bien que liée, car faisant partie de ma sensibilité. À la Figure 5, Louise Michel devient un paysage lumineux, une aurore boréale ou un bord de mer.

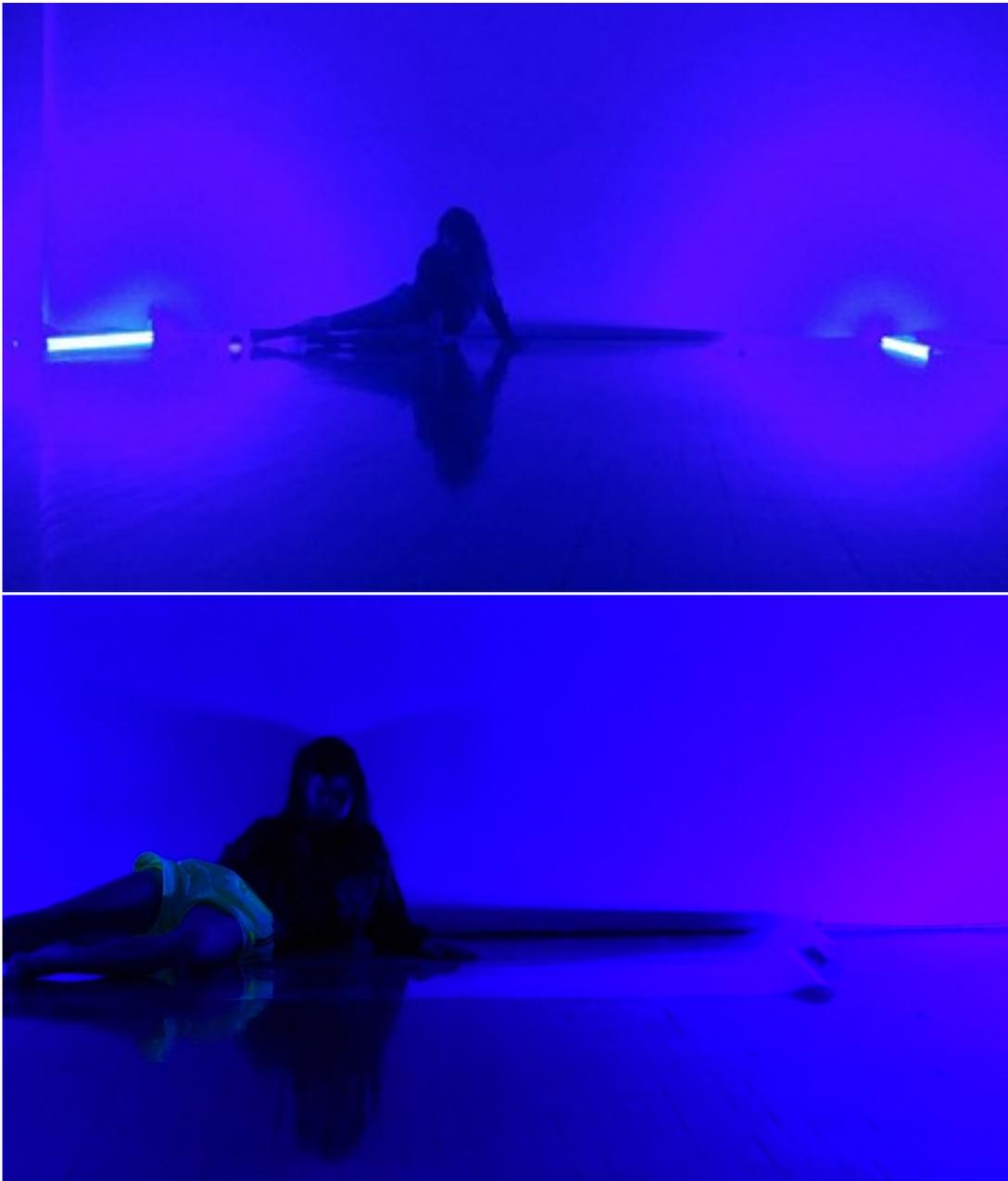


Figure 5.3 : Louise Michel Jackson, Corps-paysage

Par rapport à la question de la transmission, il est pertinent de revenir au fait que la transmission se doit d'inclure la grille de lecture de l'autre (ici Louise Michel) afin de pouvoir se réaliser. En d'autres termes, il est essentiel que je comprenne et prenne en compte le champ de sensibilités de Louise Michel si je veux lui transmettre ma vision de façon riche et porteuse. La question des sensibilités se retrouve au cœur des écrits de Laurence Louppe, qui constate : « Danser consisterait à rendre lisible le réseau sensoriel que le mouvement à chaque instant fait rejaillir, et travaille en son propre retour » (Louppe, 1997, p. 77). Ceci prend place à travers la série d'explorations improvisées guidées et construites progressivement, résidant dans les creux chaotiques deleuziens, là où « la chair est seulement le révélateur qui disparaît dans ce qu'il révèle : le composé de sensation » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 173). Ainsi, mon rôle au sein du processus de création consiste surtout à réunir les conditions nécessaires pour cette action du « rendre lisible », en d'autres termes à concevoir un environnement propice à l'éclosion de création, en collaboration avec l'interprète.

Je souhaite préciser ici que l'utilisation du terme lisible se distingue de l'idée de rendre visible. En effet, on s'applique ici à faire ressortir d'une noirceur, à la lumière de quelques éclairages, un mouvement, subtil mais bien présent. Didi-Huberman (1992) définit : « Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte. » (p. 51); ce à quoi Bernard Noël (1988) complète : « Entre la pensée qui se demande ce qu'est la réalité et la réalité elle-même, il y a le visible. La pensée incorpore le visible puis le restitue à la réalité sous la forme d'un objet mental. [...] Le visible, c'est la chambre blanche, où tout se donne à voir, lumineusement. L'invisible, c'est la chambre noire qui, en moi, transforme tout ce qui est hors de moi en visible. » (Noël, 1988, p. 26-27). Rendre visible s'ancre dans un processus de révéler au monde ce qui git à l'intérieur, dans un dialogue entre ce qui est réel et ce qui est irréel. Rendre lisible est une démarche proche mais pour autant différente. Une indication, ou un biais est engagé. En remontant la logique du lisible plutôt que du visible dans l'histoire des

arts performatifs, il me semble qu'un tournant s'effectue au moment où la narration se soustrait. En effet, travaillant de plus en plus dans la conceptualisation plutôt que la narration, les chorégraphes de nos jours ne s'engageraient-ils pas de plus en plus dans un échange sur le lisible avec le public? ⁷

Pour en revenir à mon rôle au sein du processus, je distingue celui-ci de la fonction de chorégraphe au sens plus traditionnel, de créer et transmettre des séquences dansées. Je me détache d'une écriture précise dans la forme et porte surtout mon attention sur la corporéité. En ce sens, je suis ce que Michel Bernard (2001) nomme le glissement du rôle de chorégraphe, illustré par l'exemple de Boris Charmatz qu'il qualifie de « meneur de jeu »; l'idée selon laquelle il invite à une « exploration indéfinie des états de corps comme dans l'hétérogénéité de leur présence comme lieu de flottement » (Bernard, 2001, p. 137).

5.2 Comprendre le dispositif (dans sa triangulation avec le corps et l'objet)

J'ai amorcé cette recherche à partir d'un sentiment de frustration vis-à-vis de la place trop importante que prenait le dispositif scénographique dans mes créations, éclipsant le travail de corps si précieux à mes yeux. Pour autant, je n'étais pas capable de m'en défaire; de créer pleinement sans une présence de ces couleurs vives dans le studio. J'ai appris de cette recherche que retirer le dispositif n'est ni réaliste ni souhaitable, car, les objets lumineux, sources de croisements sensoriels dans ma corporéité, constituent cet « enchevêtrement chiasmique » (Bernard, 2001, p. 57) qu'est ma pratique, et dont la nature serait profondément altérée si on en venait à lui en soustraire cette partie.

⁷ La question du public ne faisait pas partie de mon périmètre initial de recherche, mais j'ai finalement choisi d'y consacrer une section (5.3) afin de, notamment, répondre à cette question.

De mon questionnement initial a ainsi disparu l'idée d'isoler le mouvement du dispositif. La réponse a plutôt résidé dans le fait d'appivoiser le dispositif, de reconnaître les dynamiques de forces, d'accepter ce qui ne se perçoit pas et de concevoir avec les éléments composant l'ensemble de la création, afin de magnifier les potentiels du dispositif et du corps combiné.

5.2.1 De la reconnaissance des forces

Ainsi, mon avancée a été de faire la paix avec le dispositif, de comprendre que pour laisser transparaître les états de corps, celui-ci devait non pas disparaître mais se faire plus discret et ouvert. Le rapport entre chaos et ordre est un élément phare dans les travaux de Deleuze et Guattari (1991), pour qui « l'art lutte avec le chaos » (p. 203), soit, ni contre, ni pour, mais bel et bien avec. La conception d'une structure imaginative, de par l'ordre qu'elle apporte, devient un passage qui permet à la sensation d'exister; et ceci, à partir du chaos. Reprenant l'image de la maison de Deleuze & Guattari (1991), il s'agit ici de construire un ordre tout en laissant une fenêtre ouverte sur le chaos; le terme « ordre » se rapportant au dispositif chez Agamben (voir p. 40). Une fenêtre peut être transversale. On la retrouve dans plusieurs aspects de cette recherche-crédation, et plus précisément dans l'absence d'un mouvement écrit et dicté, des durées d'explorations qui varient en fonction de comment se construit l'exploration d'elle-même et du temps requis par l'interprète pour entrer dans l'exploration. Ce à quoi s'ajoute, des textes, de la musique et une conception du dispositif scénique renouvelé pour chaque session, de façon à ce que l'expérience soit toujours nouvelle, bien que familière, pour l'interprète. Ces fenêtres sur le chaos s'inscrivent ici dans un désir de proposer une structure suffisamment claire pour guider l'interprète, tout en laissant une ouverture vers une forme d'improvisation, afin que Louise Michel puisse faire jaillir cette variable chaotique de la sensation. Ainsi, « L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue

un chaosmos [...]. L'art transforme la variabilité chaotique en variété chaoïde, par exemple l'embrassement gris noir et vert du Greco; l'embrassement d'or de Turner ou l'embrassement rouge de Staël. L'art lutte avec le chaos, mais pour le rendre sensible » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 202). On nous renvoie ici à la sensation et au sensible qui se placent au cœur de la recherche sur les états de corps. Ces derniers contiennent de façon immanente une fenêtre sur le chaos, tant par ce qu'ils « captent de tensions ou d'intentions » (Guisgand, 2012) que par ce qu'ils génèrent. « L'artiste rapporte du chaos des variétés qui ne constituent plus une reproduction du sensible dans l'organe, mais dressent un être du sensible, un être de la sensation, sur un plan de composition anorganique capable de redonner l'infini » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 201). Se libère ainsi, de ces interstices, une sensation qui se donne à lire.

Enfin, l'ensemble est sous-tendu par une lenteur du mouvement dansé, à la fois accordée et désirée – ce que j'envisage comme un temps nécessaire pour permettre au corps de se déposer, en d'autres termes, d'entrer dans cet état ouvert méditatif, soit une autre fenêtre laissant passer du chaos. « La sensation est contemplation pure, car c'est par la contemplation qu'on contracte, se contemplant soi-même à mesure qu'on contemple les éléments dont on procède. Contempler, c'est créer, mystère de la création passive, sensation. La sensation remplit le plan de composition, et se remplit de soi-même en se remplissant de ce qu'elle contemple : elle est 'enjoyment' et 'self-enjoyment' » (Deleuze et Guattari, 1991, p 211). Ainsi, je réalise à travers ce processus que ma recherche constante d'équilibre entre l'ordre et le chaos, qui se traduit par la composition du dispositif, constitue la pierre angulaire de ma démarche artistique et une réponse à mes questionnements en début de ce processus.

Le regard d'André Lepecki sur l'utilisation de l'objet sur scène m'a permis de rattacher conceptuellement les écrits de Deleuze et Guattari (1991) et d'Agamben (2014) à des pratiques spécifiquement chorégraphiques et contemporaines. En effet, j'entends bien l'intelligence des propos énoncés par ces trois auteurs, mais reste tout de même

perplexe quant à leur application à la danse, qui plus est contemporaine (en termes de courant) et actuelle (en termes de temps). Dans une époque marquée par les récents mouvements de la non-danse (milieu des années 90, avec Jérôme Bel, Boris Charmatz, Carlotta Sagna), de l'expérience immersive, du décloisonnement des disciplines artistiques et l'impact des pensées féministes, queer et notamment leurs implications de systèmes non hiérarchiques; comment est-ce que les pratiques de danse invitant à l'imaginaire peuvent être envisagées comme un espace d'ordre et de contrôle, psychique chez Deleuze et Guattari et social chez Agamben? Les écrits de Lepecki (2016), adressés directement aux pratiques performatives actuelles, m'ont éclairée sur ces liens sous-jacents et donc une nouvelle compréhension et acceptation des propos d'Agamben et Deleuze et Guattari au sein même de la création en danse.

En effet, dans son ouvrage *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Lepecki (2016) se penche sur les raisons et conséquences de l'introduction d'objets au sein de créations chorégraphiques. Il retient 3 raisons : la recherche d'un effet scénographique, le remplacement d'un.e interprète, ou encore l'« être », soit la présence simple de l'objet sur scène à sa fonction la plus neutre appelée chose simple (« mere thing »). André Lepecki part du questionnement d'Yvonne Rainer, artiste en danse américaine très active dans les années 60 : « move or to be moved by some thing rather than oneself » (Rainer, entretien avec Battcock, 1968). En d'autres termes, la question est de savoir s'il est possible, dans un contexte d'improvisation dansée, que le corps se meuve face à un élément dit « chose », de façon égalitaire, sortant ainsi du rapport objet/sujet. Ce dernier réfère à la distinction philosophique selon laquelle un objet est ce qui est appréhendé par un sujet. Selon Lepecki, le fait même que l'artiste choisisse de créer et de présenter une œuvre, de concevoir son espace et de choisir son interaction, donne déjà lieu à la formation d'un dispositif, au sens donné par Agamben, soit la « capacité de capturer, orienter, déterminer, intercepter, modeler, contrôler et assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2007, p. 31).

Lepecki rejette donc le concept de chose simple dans un contexte chorégraphique, et réaffirme par la même occasion le rapport sujet/objet. Mon dispositif correspondrait-il à un tel lieu de contrôle et de domination? J'aurais souhaité répondre par la négative. Nul ne souhaite envisager son espace de création comme tel, surtout lorsque l'on travaille sur l'invitation au voyage corporel. J'ai été longtemps attachée à l'idée que l'objet était, dans le cadre de ma démarche, une chose vivante. En effet, à travers le prisme de ma synesthésie, la lumière n'est pas juste une lumière, ma perception est vivante et indépendante de ma volonté dans le sens où je ne contrôle pas les images qui m'apparaissent, ni dans le temps, ni dans le contenu. Cependant, ma perspective a été bouleversée par Lepecki lorsqu'il souligne à plusieurs reprises qu'un objet ne se limite pas au tangible ou à l'inorganique et qu'une chose se distingue d'un objet lorsqu'il se dégage de sa fonction d'instrument. Ainsi mes éclairages, utilisés pour générer une lumière, même perçue comme vivante, n'en restent pas moins des objets.

Lepecki propose comme illustration la performance *Untitled* (2004) de Maria José Arjona⁸, avec laquelle mon processus entre en résonance. Pour *Untitled* (2004), Maria José Arjona produit en grand nombre et pendant plusieurs heures (six à huit heures pendant cinq jours consécutifs) des bulles de savon imprégnées de pigment vermillon. Les bulles recouvrent au fil des heures, les murs et la performeuse, de taches rouges renvoyant à un visuel de boucherie et de massacre. De par l'action continue du souffle, Maria José Arjona finit par entrer dans un état d'étourdissement, tout en poursuivant son œuvre. Le rapprochement avec mon processus tient dans l'utilisation des bulles de savon, plus précisément comment celles-ci orientent la pièce créée et se détachent du contrôle de la performeuse, qui les a pourtant produites. Selon ma lecture, les deux êtres (la performeuse et les bulles) sont à la fois objet et sujet au sein du dispositif performatif. Ainsi, je comprends, et transpose à mon processus qu'aucun des éléments

⁸ *Untitled*, Maria José Arjona (2004) : prometeogallery.com/en/artist/maria-jos-arjona

n'est une chose, mais que du rapport multilatéral de contrôle et d'interdépendance se dégage la valeur artistique de la proposition. En cela, mon point de vue diffère tout de même de celui de Lepecki chez qui le rapport de contrôle reste unidirectionnel (emprise du.de la chorégraphe sur l'objet) du fait même que ce.cette dernièr.e conçoit la performance. Il me semble qu'à l'intérieur des lignes de création subsiste, si on le désire, une échappatoire pour l'objet, un espace où celui-ci se détache du contrôle de celle ou celui qui conçoit. En ce sens on pourrait dire qu'il vit sa propre vie.

Il s'avère qu'avec l'intention de créer, donc de guider un imaginaire, vient aussi une structure et des indications, soit l'exercice d'un certain contrôle, qu'il est plus intéressant d'embrasser, plutôt que de repousser, car porté de façon inhérente. En juillet 2020, j'ai fait partie de la performance de Katie Ward⁹, *Machine for Really Real Imaginaries*, où chaque spectateur.trice performe et se voit distribuer un rôle et un script à lire. Le script est composé d'une partie écrite à lire et d'une partie improvisée. Entre ce qui est lu et improvisé se dessine un imaginaire commun. J'ai choisi de mentionner cette performance car Katie Ward s'inspire depuis plusieurs années du travail de Tristan Garcia, un philosophe affilié au courant Object-oriented ontology que j'ai déjà cité et dont la recherche entre en résonance avec mon propos (voir p. 23). *Machine for Really Real Imaginaries* interpelle car elle intègre de façon assumée, dans son titre (« machine ») et dans son processus (script) l'idée du dispositif. De ce dernier et l'acceptation de son caractère directeur, Katie Ward engage les participant.e.s vers la création d'un imaginaire à la fois individuel et collectif. La narration qui se dégage de cette rencontre s'est construite par accumulation des histoires fictives que chaque individu apporte librement, tout en se laissant guider par un script commun et imposé. On retrouve ici de nombreux éléments mentionnés précédemment : la création par accumulation (voir p. 51), le rapport sujet/objet, omniprésent, qui peut également

⁹ Katie Ward : katieward.org/

s'inverser lorsqu'un.e participant.e ne suit pas le script ou qu'une histoire personnelle prend le dessus sur ce dernier; et pour finir, le désir de laisser entrer du chaos, et la considération de celui-ci comme valeur artistique (voir p. 63).

À l'inverse et en complément de cette réflexion se trouvent les théories de l'Object-oriented ontology. À l'inverse, car elles confrontent l'idée de perception, et en complément, car elles ouvrent à une toute autre voie de compréhension.

5.2.2 À la présence de l'invisible

Le courant Object-oriented ontology m'intéresse depuis longtemps, car il met en avant l'idée selon laquelle objets et non-objets existent et dialoguent dans une réalité au-delà de la perception humaine. Son intégration à mon processus a permis d'appliquer à ma pratique dans ce champ de recherche philosophique, qui pénètre depuis peu les sphères de la danse. La théorie Object-oriented ontology permet la validation d'une relation existante, bien que non visible, issue de la synesthésie, entre l'objet (lumière) et le non-objet (moi). Cette dernière se distingue du regard jusqu'ici porté sur la synesthésie; pour lequel prime le raisonnement scientifique, soit, comprendre les mécanismes de cette particularité physiologique et ensuite d'en observer les conséquences (voir p. 14). En d'autres termes, le schéma d'approche traditionnel de la synesthésie est de chercher à comprendre les mécanismes de cette particularité physiologique et ensuite d'en observer les conséquences. Le courant Object-oriented ontology saute l'étape physiologique et valide, de par son hypothèse de base (réalité extérieure à la perception humaine), que la synesthésie, et les liens mystérieux qu'elle porte, existent. Avant d'avoir connaissance de ces idées, j'usais souvent du terme de « magie » pour évoquer les présences et forces invisibles dans l'espace. Cela m'a permis de mieux appréhender l'invisible tout en me donnant des clés de transmission de mon imaginaire aux collaborateur.trice.s. Les éclairages devraient-ils se contenter d'être des

objets inanimés? Avec les théories Object-oriented ontology, un espace imaginaire peut s'ouvrir au sein de ma démarche, où une ampoule devient la réverbération d'une étoile (Figure 6) et où la distance qui sépare l'éclairage du corps se transforme en un espace de tension vibratoire palpable (Figure 7) par exemple.



Figure 5.4 : Kim-Sanh Châu, Réverbération de la lune.



Figure 5.5 : Louise Michel Jackson, Espace de tension et de vibration entre le corps et l'ampoule

De façon similaire, le courant Object-oriented ontology permet aussi de valider l'existence de l'aura, au sens entendu par Walter Benjamin (1936), soit cette présence immatérielle émanant de l'objet (ici l'éclairage). Turrell et Eliasson façonnent la lumière colorée dans cette optique d'aura, soit ce lien d'attraction invisible entre la lumière et la personne.

L'objet est là-bas, certes, mais l'éclat vient de ma rencontre, il est un événement de mon regard et de mon corps, le résultat du plus intime de mes mouvements. [...] Quelque chose comme un vent. C'est à strictement parler, une qualité d'aura. Une énigme miroitante. (Turrell. Entretien avec Didi-Huberman, 2001, p. 1)

Dans son ouvrage, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman (1992) précise et complète la définition de l'aura au sens de Benjamin (1936) en tant qu'un espacement « œuvré [...], comme un subtil tissu ou bien comme un événement unique, étrange, qui nous entourerait, nous saisirait, nous prendrait dans son filet » (p. 103). En accord avec ce que l'aura porte d'illusion, ou au contraire de vérité, Didi-Huberman souligne surtout le regard œuvré par le temps; pouvoir du regard qui est prêté au regardé par le regardant, et qui laisse ici à l'apparition le temps de se déployer comme pensée, nous ramenant à la fonction contemplative de telles performances.

La conversation pourrait ici s'ouvrir sur l'implication d'une spiritualité, thème que l'on retrouve régulièrement dans la littérature en danse, car c'est une clé de compréhension à ce qui n'est pas physique mais bien présent. Cependant, je ne m'engagerai pas dans cette voie car ceci pourrait représenter un mémoire à lui seul. Le courant Object-oriented ontology faisait déjà partie de mes intérêts avant de démarrer ce mémoire et j'y trouve à ce jour de nombreuses réponses, sans pour autant écarter l'exploration d'autres pistes ultérieurement.

5.3 Apprivoiser et composer le dispositif

5.3.1 Taille et degré de technicité

Au cours de ce processus, nous avons exploré différentes tailles d'éclairage, allant de la petite ampoule au sol aux multiples spots au plafond. Ma dernière pièce *Kaléidoscope* (2018) présentait un éclairage plafond diffus, dans lequel la salle entière se plongeait. Avec Louise Michel, ce qui fonctionnait le mieux était d'extraire la lumière colorée de la noirceur. Dans cet environnement sombre, l'interprète entrait dans son corps et se révélait au spectateur plus aisément, laissant le temps à chaque parcelle de son être de s'investir dans ces deux processus simultanés. Je ne soutiens pas ici que ce type de travail ne trouverait pas sa place dans de plus larges scénographies, cependant je reconnais qu'à ce moment présent de mon cheminement, j'estime qu'un éclairage simple, de taille réduite et manipulable à même le plateau reste plus apte à traduire mon propos. J'y vois une facilité à engager avec le dispositif, à en comprendre ses implications et à le manipuler en conséquence, permettant en parallèle une concentration dirigée essentiellement sur les états de corps. De plus, il y a l'idée d'une manipulation de la scénographie exposée au public, en cohérence avec l'idée d'accompagner l'interprète dans son voyage et de laisser une place plus libre à l'objet dans l'espace.

Il en ressort finalement un équilibre à établir entre les différents éléments d'une création artistique. J'ai trouvé des réponses dans l'ajustement de la taille, du temps et du partage et, à plus grande échelle, je me questionne maintenant sur le cadre de diffusion. Le modèle selon lequel l'artiste émergent.e débiterait dans des petites salles, pour progressivement se diriger vers des salles plus grandes me semble tout à fait questionnable. J'observe dans le paysage de la danse montréalaise, de nombreux.se.s artistes établi.e.s qui court-circuitent ce schéma en proposant, par exemple, des parcours déambulatoires, des installations chorégraphiques ou encore des dispositifs

immersifs; en d'autres termes, des « grandes salles » au sein desquelles le public peut être proche de l'interprète. Les implications qu'engendrent ces différents formats d'accueil du public en termes d'expérience pour ce dernier sont abondantes et complexes. Cependant, je souhaite toucher à celles qui me paraissent le plus pertinentes dans le cadre de ma recherche. Rancière (2008) pose le paradoxe suivant : « Est -ce que ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance? » (p. 18). Cette question sous-tend une inégalité entre chorégraphes et publics, basée sur la notion d'actif et passif dans l'action de regarder; et confronte les bonnes intentions des chorégraphes choisissant de réduire la distance entre la performance et le public. Une nuance importante, il me semble, est à poser entre la distance réduite et la distance variable. Dans le cas premier d'une distance réduite imposée, il paraît clair qu'une inégalité entre le.a chorégraphe et le public se dessine; cependant cette inégalité existe, pour les mêmes raisons, dans le cas d'une distance traditionnelle entre le plateau et les gradins. Il me semble que l'existence du consentement peut répondre, au moins en partie, à ce paradoxe, et touche davantage à l'interaction proposée dans la distance réduite, que dans la distance elle-même. La question du consentement m'est apparue particulièrement vive en 2018, avec plusieurs articles émergents de considérations par rapport à l'intimité; par exemple lorsque les danseur.ses dans *10000 gestes* (2017) de Boris Charmatz pénètrent sans prévenir l'espace du public (Wingenroth, 2018). Dans les formats précis mentionnés plus hauts, que sont, le parcours déambulatoire, l'installation chorégraphique ou le dispositif immersif, le public choisit à quelle distance il souhaite vivre l'expérience, et ceci n'engage pas nécessairement plus d'interaction de sa part que s'il était dans une configuration de salle à l'italienne. La distance, l'interaction et la posture active/passive, seraient donc à distinguer.

5.3.2 Faire entrer le public

Cette dernière remarque me permet de toucher à un point non inclus dans mon périmètre de recherche, soit la place du public dans cette recherche d'équilibre. Dans un même ordre d'idée de produire une promiscuité entre public et interprètes, j'observe actuellement, et plus spécifiquement chez les chorégraphes qui se concentrent sur l'imaginaire, un désir d'interaction avec le public. Par exemple, Katie Ward fait entrer son public, en déambulation, main dans la main dans le théâtre (*Infinity Doughnuts*¹⁰, 2014), Erin Hill fait venir son public au lever du soleil en extérieur (*Sunrise Commitment*¹¹, 2019), Benoît Lachambre et Sophie Corriveau proposent aux spectateur.trice.s de manipuler la scénographie, tout comme les interprètes le font (*Fluid Gounds*¹², 2018). Dans les cas que j'ai choisis, le public est invité à participer, ou du moins, prévenu en amont de sa future participation. Est-ce simplement un phénomène dans l'air du temps ou peut-on corréliser cette invitation avec une expérience imaginaire décuplée pour le public? Les exemples mentionnés me laissent à penser que, dans cette participation se niche une activation de la part des spectateur.trice.s, quant à entrer dans l'imaginaire de la création.

Je ferai un détour ici en revenant à Rancière (2008), qui énonce :

Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité [...] Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire (p. 24).

¹⁰ Infinity Doughnuts, Katie Ward (2014) : tangentedanse.ca/evenement/infinity-doughnut

¹¹ Sunrise Commitment, Erin Hill (2019) : offta.com/archives/2019/en/evenement/sunrise-commitment/

¹² *Fluid Gounds*, Benoît Lachambre et Sophie Corriveau (2018) : parbleux.qc.ca/portfolio/fluid-grounds/

Tout en reconnaissant l'importance et la pertinence de Rancière, il me paraît tout de même intéressant de relier l'interaction avec le public (mentionné dans les trois pièces en exemples) et l'activation de l'imaginaire pour celui-ci. Il me semble que cette interaction permet de créer un lien et une ouverture, dans le même ordre d'idée de la structure imaginative dont j'ai déjà discuté (voir p. 63). À partir de cette structure, imposant un ordre et laissant entrer un chaos, il s'agit de faire entrer le public, comme on a fait entrer l'interprète, afin de faire surgir l'imaginaire. Dans ces propositions se tiendrait une main tendue à produire les mêmes gestes, pour amener à ces mêmes états de corps. Ainsi, lorsque Benoît Lachambre et Sophie Corriveau (*Fluid Grounds*, 2018) proposent de poser le ruban adhésif (qui est l'action principale effectuée par les performeur.e.s), ils invitent en réalité les spectateur.trice.s à entrer dans les mêmes états de performance, incluant le travail d'imaginaire et de liens énergétiques (le propos au cœur de la pièce).

CONCLUSION

L'œuvre visuelle trompe et détrompe ; d'un côté elle appartient au réel par sa matérialité ; de l'autre, à la fiction. Conçue mentalement, elle n'atteint sa pleine dimension qu'en échappant au mental pour se réaliser. Toujours, il s'agit de mettre au monde une vision, qui emprunte au monde ses matériaux et son apparence, mais qui a son lieu hors de lui. Et cette vision ne s'accomplit que si, remise au monde, elle réussit à le changer.

— Bernard Noël. *Journal du regard* (1988, p.90)

Le cheminement entrepris dans le cadre de mon mémoire a vu plusieurs détours, prises de conscience et évolutions. Ce processus m'a permis de remettre en question de multiples aspects de ma pratique, desquels se sont dégagés un ancrage de certains points, et une perspective nouvelle pour d'autres. Bien que la recherche n'ait pas toujours évolué en ligne avec ma question et mes sous-questions initiales, je ressors de cette expérience avec le sentiment sincère d'avoir vu grandir ma pratique; ce qui répond aux attentes que j'avais lorsque j'ai débuté ce mémoire et conclut donc ce dernier positivement.

En démarrant ce processus, il y a 18 mois, je m'attendais à devoir justifier tel ou tel procédé artistique au sein de ma pratique, effectué pour des raisons qui se situent entre l'intuition et l'habitude. Le présent processus de recherche-crédation a plutôt consisté à dénouer et creuser mes façons de procéder, à faire des liens avec des concepts et des pratiques plus larges, dans un objectif global de compréhension. Dans la pratique professionnelle de chorégraphe, je me retrouve régulièrement en situation de

justification, que ce soit avec des dramaturges, des regards extérieurs, et dans une moindre mesure, des commissaires et du public. Il semblerait que j'avais intégré l'idée selon laquelle une démarche artistique évolue par la justification – une forme de confrontation, qui des fois porte une certaine violence. À l'inverse, ma direction de recherche m'a davantage guidée et soutenue à aller défaire et aplatir mes différents processus, pour ainsi éclairer et comprendre ses zones d'obscurité.

De ma question initiale « Comment générer et rendre visible l'irréel? » s'est lentement dessiné un parcours en méandre, parsemé de blocages et de révélations, débouchant sur des réponses multiples, assez éloignées de ce que j'aurais imaginé au départ. Une part de réponse a été dans l'acceptation que l'irréel est déjà présent à travers les états de corps, mon rapport synesthésique à la scénographie et mes intérêts chorégraphiques. Une seconde part a consisté en la réalisation qu'il ne s'agirait pas ici de rendre visible mais plutôt lisible, à travers le dispositif au sens large. Une distinction s'établit ainsi entre le dispositif au sens restreint, comme je l'entendais en début de processus et qui inclut seulement la scénographie; et le dispositif au sens large, qui implique la scénographie, mais aussi les méthodes de travail en rapport avec l'interprète et le public, ainsi que les considérations philosophiques qu'impliquent l'utilisation d'objets (Lepecki et Morton) et au contrôle (Agamben).

L'idée de rendre lisible est par ailleurs intriquée, à la fois comme cause, et comme conséquence, avec mon intérêt pour la noirceur en ce que l'on révèle, et la conception du dispositif. Par cela j'entends l'importance soulignée pour la dramaturgie dans l'intention de rendre lisible la subtilité des états de corps au public. En effet, l'état de corps et la corporéité sont, selon mon expérience, présents dans toute forme de danse dès le moment où le corps est mis scène pour son existence propre. Cependant, les approfondir consiste en une couche supplémentaire, qui nécessite l'existence d'une grille de lecture – une grille du sensible – donnée à l'interprète comme au public. À partir de ce constat ont pris forme deux réflexions : la première concernant la relation

collaborative avec l'interprète; et la seconde à propos de l'équilibre à trouver au sein du dispositif.

Il est certain que ce cheminement a été très influencé par ma relation artistique avec Louise Michel, que j'envisage comme une collaboratrice-interprète au sein du processus. Nos intérêts communs marqués pour l'obscurité et ce qui en ressort, ainsi que le micromouvement et le lâcher-prise, m'ont permis d'approfondir et consolider ces éléments. Nous avons appris à nous connaître au travers de nos démarches; pour elle de comprendre ce que ma synesthésie impliquait, et pour moi d'adapter mes méthodes de transmission par rapport à sa grille de lecture. En effet, via le texte principalement, j'ai appris à intégrer ce qui stimulait son imaginaire, en lien avec cette direction de corps-paysage que je souhaitais prendre. Ceci a permis de mettre en valeur le travail collaboratif où, d'une certaine façon, la méthodologie d'exploration et de création est adaptée à la perception de l'interprète. Le fait de transposer une chorégraphie sur un corps requiert un temps significatif, qui, il me semble, est accepté et bien compris dans le milieu professionnel. Cependant, lorsqu'il s'agit d'une création tournée essentiellement sur des états de corps et une quasi-absence de mouvements écrits, il m'apparaît que le facteur temps est à considérer comme significativement plus long, et à envisager comme de l'exploration plutôt que de la répétition.

À partir de cette expérience, j'entrevois un futur artistique plus épanoui, ayant compris l'importance à investir dans la collaboration, la transmission et le temps de recherche. Aussi, envisageant aujourd'hui mieux ma synesthésie dans ce rapport complexe, et en même temps très simple à la création, il me semble que mes prochaines pièces intégreront mieux celle-ci – de façon plus affirmative et organique. Car, en fin de compte, la synesthésie s'imisce dans beaucoup plus d'aspects que le simple lien entre couleur et mouvement dont il était au départ question.

D'autre part, ce processus de recherche-création a mis en lumière la nécessité de concevoir un dispositif scénique, déjà existant dans ma pratique, dans une mesure permettant la transmission de l'état de corps recherché et, par extension, permettant aussi la lisibilité au public. En effet, la taille, la texture et l'intensité de mes différents éléments scénographiques impactent et transforment la lisibilité des  tats de corps. J'ai pris le temps, au cours de mes sessions en studio, de comparer différents types d'éclairages et d'observer leurs influences sur le corps dansé. Les éclairages de petite taille ont permis à Louise Michel une entrée dans le corps plus douce et mystérieuse, en lien avec mon intérêt initial pour l'étrange et la rêverie, pour se laisser porter vers des univers oniriques, avec un attrait très marqué pour la révélation. De la même manière, la texture de la lumière et de la composition de l'objet lumineux, ainsi que l'intensité de l'éclairage, sont venues appuyer cette même tendance, donnant une direction plus claire et solide à l'intention chorégraphique.

Sur un plan à philosophique, le sujet du dispositif a été plus difficile à appréhender, en particulier car celui-ci implique des considérations de capture et de contrôle. En d'autres termes, des attributs qu'il m'est difficile d'accueillir au sein de mes créations, que j'envisage plus comme des échappées que comme des carcans. Cependant, l'étude des textes de Lepecki (2016) et la revue des performances de Maria José Arjona (2004), Katie Ward (2020) et Benoit Lachambre et Sophie Corriveau (2018) me permettent au contraire d'embrasser le cadre du dispositif. J'y entrevois   présent plus une charpente au sein de laquelle le.a créateur.trice conçoit les paramètres d'ouverture à l'imaginaire du public, revenant ainsi au sujet de la grille de lecture précédemment mentionnée. De cette structure, peuvent se dessiner les fenêtres du chaos, qui laisseront ainsi passer la sensation, dont nous avons tant besoin pour donner naissance aux  tats de corps. C'est ainsi un dispositif qui se construit, non seulement avec la scénographie, mais aussi avec des dynamiques de forces et de sensations entre le.a chorégraphe, l'interprète et le public. J'aurais ici développé surtout ces dynamiques entre chorégraphe et interprète car ce sont celles qui m'interpellent le plus à ce moment-ci de mon cheminement. Le

rapport avec le public est un tout autre sujet, vaste et déjà bien fourni de références, que je laisse ici en ouverture.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Payot & Rivages.
- Anzieu, D. (1980). *Psychanalyse et culture grecque (Confluents psychanalytiques)*. Paris : Les belles lettres.
- Battcock, G. (1968). *A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A*. Minimal Art : A Critical Anthology. New York : E.P. Dutton.
- Baron-Cohen, S. et Harrison, J. E. (1997). *Synaesthesia: Classic and contemporary readings*. Cambridge : Blackwell Publishers.
- Benjamin, W. (1936). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Somerset, Grande Bretagne : Prism Key Press.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Édition Centre national de la Danse.
- Berthoz, A. et Jorland, G. (2004). *L'empathie*. Paris : Editions Odile Jacob.
- Bouchard, M-P. et Després, E. (2010). « Présentation », Postures, Dossier Utopie/Dystopie: entre imaginaire et réalité, Hors-série n°2, p. 9-16.
- Breton, A. (1924). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, Folio essais.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en arts : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Sainte Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Brusatin, M. (1996). *Histoire des couleurs*. Paris : Champs art.
- Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge.
- Charmatz, B. et Launay, I. (2003). *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*. Pantin, Dijon, France : Centre national de la danse, Presses du réel.
- Colonna, F. (2003). *Merleau-Ponty : le réel et l'imaginaire*. Milan : Mimesis; Paris : Librairie philosophique.

- Corps (2020, août). Dans Centre national de ressources textuelles et lexicales. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/corps/>
- Cox, C., Jaskey, J. et Malik, K (2015). *Realism Materialism Art*. Annandale-on-Hudson: Center of Curatorial Studies, Bard College Stenberg Press.
- Dann, K. T. (1998). *Bright colours falsely seen: Synaesthesia and the search for transcendental knowledge*. New Haven : Yale University Press
- Didi-Huberman, G, (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2001). *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dystopie (2020, août). Dans le Larousse. Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/>
- Deleuze, G. (1969). *Logique des sens*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit.
- De Vinci, L. (1796) (version originale, 1651). *Traité de la peinture*. Paris : Chez Deterville, rue du Battoir.
- Eco, U. (1985). *How Culture Conditions the Colors We See. Umberto Eco's seminal essay printed in Signs* (ed. M. Blonsky). Baltimore : The Johns Hopkins University Press.
- Eliasson, O. (2018). *Experience*. Londres et New York City : Phaidon.
- Empathie (2020, août). Dans Centre national de ressources textuelles et lexicales. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/empathie>.
- Engel-Tiercelin, C. (1984). *Que signifie : voir rouge? La sensation et la couleur selon Peirce*. Archives De Philosophie, 47(3), 409-429. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/43034832>.
- État (2020, août). Dans Centre national de ressources textuelles et lexicales. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/état>

- Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Pantin : Centre national de la danse.
- Fortin, S. et Newell, P. (2008). *Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains*. Dans S. Fortin (dir.) *Danse et santé : Du corps intime au corps social* (p. 87-114). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Gaudet, C. (2012) L 'ambiguïté comme vecteur de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques. Mémoire (Maîtrise en danse). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Gil, J. (2000). *La danse, le corps, l'inconscient*. Terrain, n° 35, pp. 57-74. Récupéré de <https://journals.openedition.org/terrain/1075>.
- Goethe, J. W. (1810). *Theories of Colors*. Cambridge et Londres : MIT Press.
- Guisgand, P. (2012). *Étudier les états de corps*. Spirale, arts, lettres, sciences humaines. 242. p. 33-34.
- Guisgand, P. (auteur) et Plasson, F. (réalis.). (2018). *Les états de corps*. Dans Numéridanse (prod.). Récupéré de <https://www.numeridanse.tv/node/70692>
- Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re)prise de rôle*. Mémoire (Maîtrise en danse). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Henricks, N. (2018). *Making sound visible: synaesthesia and spectatorship in media art*. Thèse (Doctorat en études et pratiques des arts). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Heywood, P. (2012). *Anthropology and What There Is: Reflections on 'Ontology*. The Cambridge Journal of Anthropology. University of Cambridge. doi : [10.3167/ca.2012.300112](https://doi.org/10.3167/ca.2012.300112).
- Juteau, A. (2016). *La dynamique relationnelle du contrôle et du non-contrôle dans l'émergence de la création*. Mémoire (Maîtrise en danse). Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Laurier, D. et Gosselin, P. (2004). *Des repères pour la recherche en pratique artistique. Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.

- Le Rider, J. (2000). *La non-réception française de la « Théorie des couleurs » de Goethe* ». Revue germanique internationale [En ligne]. Récupéré de <http://journals.ope.nedition.org/rgi/781>.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Abingdon-on-Thames : Routledge, Taylor & Francis.
- Locke, J. (1690). *Essay concerning human understanding*. Book III. London: Basset.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Collection La pensée en mouvement, Éditions Contredanse.
- McKinnon, J. (2019). Partition/Ensemble : SQET/ACRT 2020 Appel aux responsables de groupes de travail [article de blogue]. Récupéré de <http://catract.ca/partition-ensemble-sqet-acrt-2020-appel-aux-responsables-de-groupes-de-travail/>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Milner, M. (2005). *L'envers du visible : essai sur l'ombre*. Paris : Seuil.
- Morton, T. (2013). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: University of Michigan Library, Open Humanities.
- Morvan, Y. (2015). *La vision et l'harmonie des couleurs - Nouveaux regards*. Paris : Ex Aequo éditions.
- Noël, B. (1988). *Journal du regard*. Paris : Éditions P.O.L
- Overby, L-Y. et Dunn, J. (2011). *The History and Research of Dance Imagery : Implications for Teachers*. Aurora, États-Unis : International Association for Dance Medicine & Science
- Paquin, N. (1997). *Le corps juge : sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*. Montréal : XYZ éditeurs.
- Paillé, L. (2004). *Livre livre : la démarche de création*. Trois-Rivières : Éditions d'Art Le Sabord.
- Perrin, J. (2012). *Figures de l'attention: Cinq essais sur la spatialité en danse*. Paris : Les Presses du réel.
- Pouillaude, F. (2008). *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Vrin.

- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Réalité (2004). Dans Cassin, B. (dir.) *Vocabulaire européen des philosophies – le dictionnaire des intraduisibles*. Paris : Seuil, Le Robert.
- Rêverie (1992). Dans Rey, A. (dir.) *Le Robert historique*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Rêverie (2019, septembre). Dans Centre national de ressources textuelles et lexicales. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%AAverie>.
- Ricœur, P. (1991). *Temps et récits - Tome 3, Le temps raconté*. Paris : Éditions Seuil.
- Rood, O. (1881). *Students' Text-book of Color; Or, Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry*. New York : D. Appleton and Company.
- Sermon, J. et Chapuis, Y. (2016). *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (XX^e et XXI^e siècles)*. Dijon : Presses du réel.
- Shilder, P. (1984). *L'image du corps : Étude constructive des forces de la psyché*. Paris : Gallimard.
- Spinoza, B. (1965) (version originale, 1677). *L'Éthique vol.3*, Paris : GF-Flamarrion
- Stuart, M. (2010). *On va où, la?* France : Les presses du réel – Danse & arts de la scène – Nouvelles scènes
- Synesthésie (2020, juin). Lexicographie, psychologie. Dans Centre national de ressources textuelles et lexicales. Récupéré de <https://www.cnrtl.fr/definition/synesthesie>.
- Tisseron S., (2011). *Empathie, le danger de la mystification* [article de blogue]. Récupéré de <http://lecube.com/revue/empathie/empathie-le-danger-des-mystifications>.
- Turrell, J. (1985). *Occluded front: James Turrell*. Édité par Julia Brown. Larkspur Landing, États-Unis : Lapis Press.
- Van Reeth, A (anim.), Fœssel, M (invité) (2013, 21 novembre). *La pensée de Paul Ricœur (épisode 4) : Le pouvoir de l'imagination* [webradio]. Dans France Culture Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/la-pensee-de-paul-Ricœur-44-le-pouvoir-de-limagination>
- Vellera, C. et Gavard-Perret, M-L. (2012). *Créativité et capacité d'imagerie mentale : Validation d'une relation*. Cahier de recherche n° 2012-04. Grenoble : Université

Pierre Mendès France. Récupéré de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00849802/document>.

Ward, K. et Mariela, N. (2018). *From stage to page* [article de blogue]. Récupéré de <https://fromstagetopage.wordpress.com/>

Wingenroth, L. (2018). *We need to talk about non-consensual audience participation*. Dance Magazine. Récupéré de <https://www.dancemagazine.com/we-need-to-talk-about-non-consensual-audience-participation-2611218336.html?rebellitem=2#rebellitem2>

Zuppiroli, L. et Bussac, M-N. (2002). *Traité des couleurs*. Lausanne, Suisse : Presses Poly Univers Romandes (PPUR).

ANNEXE 1
LIENS VIDÉO

Quatre études filmées lors de la présentation finale du 5 février 2020 :

<https://cargocollective.com/kimsanh-uqam>

ANNEXE 2
PARTITION

Étude 1 Entrée dans le corps. Traversée des bois. Distance.
Absorber la lumière. Glisser. (entrer)
[Ligne de D.E.L. verte + poème pour Louise Michel
+ ambiance sonore de Abul Mogard & bruit de l'espace]

Étude 2 Void. Vulnérabilité. L'évidence d'un blanc
comme couleur. (élargir)
[Papier peint blanc texturé au sol + forêt de six
ampoules blanches de toute taille]

Étude 3 Au cœur. Le corps comme couleur. Révéler
l'obscurité. (plonger)
[Deux tubes de LED bleu posés au sol en parallèle +
ambiance sonore de Abul Mogard]

Étude 4 Toucher. Devenir un. Une microviolence pour la
fin. (contenir)
[Enchevêtrement de D.E.L. rouge + ampoule rouge à
incandescence + bande originale du film Climax, composé par
Thomas Bangalter]

ANNEXE 3
DIFFUSION DE 2012 À 2020 (SÉLECTION)

Scène

BLEU NÉON 2020

MAI (Montréal, arts interculturels)

The Factory (Vietnam)

Kaléidocope 2018

Arsenal

SIDance (Corée)

Dancebox (Malaisie)

Festival Crossing Over (Vietnam)

Tangente

Black & Scholes 2015

Europe Meets Asia in Contemporary Dance (Vietnam)

RAW Art Space (Malaisie)

MAI (Montréal, Arts Interculturels)

Festival Quartiers Danses

Vidéo

MIDLAND 2020

Living Away Festival (États-Unis)

Salon 58

ORE 2017

Festival Crossing Over (France, Vietnam)

Regards Hybrides (Tangente, tournée au Québec)

Breaking the Shoreline 2015

Choreographic Capture (Allemagne)

Festival Videomovimiento (Colombie)

Inner Smoke 2015

Festival Quartiers Danses

Tangente : Rencontres Internationales Regards Hybrides
Espressioni Festival (Italie)
Festival Videomovimiento (Colombie)
Festival Crossing Over (Vietnam)

ANNEXE 4
TEXTES (SÉLECTION)

S'étendre dans le sable.

Sentir le poids de tes organes se laisser absorber, et la peau de tes bras et de tes pieds se laisser effleurer.

Tu peux sentir la brise venir soulever des grains qui te frôlent.

Là où tu te trouves il n'y a pas de bruit. Il ne fait ni jour ni nuit.

Tu n'es pas sur une plage, lentement tu commences à sentir des roches plus ou moins saillantes et plus ou moins grosses. Ce n'est pas confortable mais ce n'est pas inconfortable non plus.

La texture du sol est inégale, certaines parties de ton corps reposent sur du mouvant, d'autres du solide.

Ton corps se meut dans ce sable rouge – compact et brillant à la fois.

— *Texte lu à Louise Michel Jackson, en début d'exploration (2 novembre 2019)*

Tu es allongée sur de la mousse.

Lentement, ton corps se dépose sur cette texture spongieuse.

Tu laisses ta tête se déposer lourdement.

Le poids de ton crâne s'enfonce dans la mousse.

Ce sol chaud est accueillant et enveloppe ton corps.

Lentement, chaque creux de ta peau vient marquer le sol de son poids.

Une lumière cotonnée réchauffe la surface de ton corps, et s'étend jusqu'à ces extrémités.

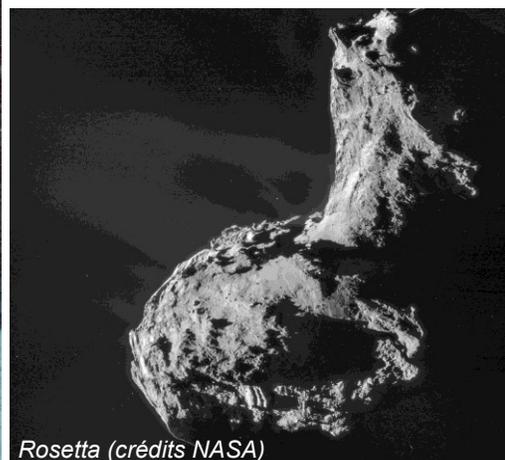
Au loin, se déploie un paysage infini – cime des pins – tu sens l'écorce lointaine.

Se distingue la lune par-delà les monts. Il fait jour.

— *Texte lu à Louise Michel Jackson, en début d'exploration (12 novembre 2019)*

ANNEXE 5
TABLEAUX D'IMAGES (SÉLECTION)

Univers



Créature



Under the Skin (réalisation : Jonathan Glazer)



World War Z (réalisation : Marc Forster)

Sable



Désert des Tartares (réalisation Valerio Zurlini, écrit par Dino Buzzati)



Désert noir (credits Vincent de Louvigny)



Source inconnue