

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**ART CHORÉGRAPHIQUE ET ÉCOLOGIE PHILOSOPHIQUE : L'ENVIRONNEMENT DE RECHERCHE
EN DANSE COMME MOTEUR, SUJET ET AUTEUR D'UNE ŒUVRE**

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAITRISE EN DANSE

PAR

ALICE BLANCHET-GAVOUYÈRE

MARS 2025

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

REMERCIEMENTS

Il y a toutes sortes de petites et grandes choses qui m'ont menée à ce cheminement universitaire. Des expériences de vie marquantes, des questionnements qui me taraudent, des livres et des œuvres qui me bouleversent. Je suis reconnaissante que la somme de ce vécu me permette d'y voir plus clair, de mieux comprendre le monde et la place que j'y occupe.

Et il y a toutes sortes de présences qui m'ont permis d'arriver à bon port, de terminer cet exigeant cheminement.

Il y a d'abord ma directrice de recherche Danièle Desnoyers, vraie mentore. Ton engagement, ton honnêteté et ton enthousiasme m'ont donné l'énergie et la rigueur d'accomplir ce projet.

Il y a Penélope Desjardins, complice en tout sens. Ton intelligence n'a d'égale que ta générosité. Sans ta créativité vive, ton sens critique et la justesse de tes mots, ce cheminement académique aurait manqué de lumière.

Il y a des proches, des soutiens indéfectibles, Jacob Cooper, Bernadette Gavouyère, Marc Blanchet, Thomas Blanchet-Gavouyère, Andréanne Martel, Camille Desforges, sans qui je n'aurais pas la résilience que j'ai aujourd'hui.

Il y a le Groupe de recherche sur les écosomatiques, dont j'ai fait parti, qui m'a énormément alimentée et permis de positionner ma pratique clairement.

Il y les trois sites de recherche, qui m'on accueillis, m'ont nourris, mais surtout, m'ont façonnés.

Il y a finalement le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines ainsi que celui de la Bourse Pierre-Lapointe, qui m'a permis de me déployer et de plonger dans la recherche avec un filet de sécurité extrêmement précieux.

À vous toutes, merci d'avoir cru en ce projet de recherche.

DÉDICACE

À toutes ces choses qui nous chuchotent un sens.

À travers la lunette se déploie le paysage. Tout est là : corps et Terre, âme, et vie qui les secouent. D'une molécule à l'autre, le vif désir nous jette dans le présent, passe d'ombre en ombre, puis les brise pour plus de lumière. On entre alors dans la pure présence, celle-là même qui nous accorde au monde — on entend battre son cœur, frémir les feuilles, on n'entend plus rien, et le silence qui résonne alors contre les heures ne nous laisse plus seuls, mais parmi les choses touchées, habitées, nommées une à une.

-Jours de sable, Hélène Dorion

AVANT-PROPOS

Avant toute chose, je tiens à souligner que les terres sur lesquelles cette recherche-création s'est déroulée font partie du territoire traditionnel non c d  des Kanien'keha:ka (Mohawks) ainsi que du territoire traditionnel non c d  de la Confédération des Abénakis et des Wabanakis, qui ont longtemps servi de lieu de rassemblement et d'échange entre les nations.

Tout au long de ce processus, j'ai tenté de comprendre comment l'environnement de recherche agit comme cosignataire des œuvres chorégraphiques. J'ai interrogé cet apport des lieux sur mon imaginaire, ma capacité à entrer en contact avec le vivant et ma pratique artistique. Je sais que sur ce territoire, qui m'a accueillie avec chaleur et hospitalité, je suis une invitée, et j'en suis particulièrement reconnaissante. Lorsque connus, ces lieux seront nommés en langues autochtones pour mieux refléter leurs riches histoires, mais aussi les éloigner de leur appropriation coloniale.

Je reconnais aussi le privilège avec lequel j'ai pu mener cette recherche. Ce processus académique représente pour moi une voie d'empuissancement formidable qui me permet de me réaliser et d'accéder à une meilleure compréhension du monde. Je considère que chacun et chacune devrait avoir cette même chance. Je nous souhaite de travailler ensemble afin de décoloniser, un peu plus chaque jour, les milieux académiques.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
AVANT-PROPOS.....	v
LISTE DES FIGURES.....	x
RÉSUMÉ.....	xii
ABSTRACT.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE.....	3
1.1 Parcours.....	3
1.1.1 Identité artistique.....	3
1.1.2 Questionnements sur l'écologie et voyages à l'étranger.....	4
1.2 Objectif de l'étude, question et sous-questions de recherche.....	5
1.3 État de la question.....	6
1.3.1 Apport du territoire à la création.....	6
1.3.2 Définitions de l'écologie.....	6
1.3.3 L'importance de situer la pensée.....	8
1.3.4 Le potentiel écologique des arts vivants.....	9
1.3.5 Inspirations et pratiques chorégraphiques en lien avec le lieu.....	10
1.4 Pertinence de l'étude.....	11
CHAPITRE 2 CADRE CONCEPTUEL.....	13
2.1 Aspect historique de la recherche.....	13
2.2 Philosophie de l'environnement.....	15
2.2.1 L'écologie profonde.....	15
2.2.2 La recherche-crédation en tant que pratique rituelle.....	15
2.2.3 Le reconditionnement du comportement.....	16
2.2.4 Sympoïétique et imaginaire.....	17
2.3 Spatialités de la danse et du corps.....	18
2.3.1 Penser la création grâce aux écosomatiques.....	18
2.3.2 Phénoménologie et géophilosophie.....	19
2.3.3 Habiter un lieu.....	20
2.4 Espaces chorégraphiques hors théâtre (<i>site dance</i> et thématiques écologiques).....	21
2.4.1 Éthique et réciprocité de la création.....	21

2.4.2	Qu'est-ce qu'un art écologique ?	22
2.4.3	L'art écologique : une « idée-problème »	23
2.4.4	Quelle place pour le spectateur?	24
2.5	Terminologies	25
2.5.1	L'espace, le corps	25
2.5.2	Le paysage	25
2.5.3	Lieu, le site, <i>l'ici</i>	26
2.5.4	L'environnement, l'ensemble.....	26
2.5.5	Le territoire, le contrôle	27
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE-CRÉATION		28
3.1	Recherche-création	28
3.1.1	Points de convergence : méthodologie et écologie	28
3.1.2	Cinq points de vue	31
3.1.3	Trois lieux et leurs imaginaires.....	31
3.1.4	Espace-temps	32
3.2	Méthodes de cueillette de données.....	32
3.2.1	Journal de bord de la chorégraphe-chercheuse.....	32
3.2.2	Récit de l'interprète : co-chercheuse	33
3.2.3	Images et captations	33
3.3	Méthode d'analyse des données.....	33
3.4	Limites de l'étude	34
3.5	Calendrier et certificat éthique	35
CHAPITRE 4 RECHERCHE-CRÉATION ET SYSTÈMES D'ÉMERGENCES		36
4.1	Le lieu naturel : Saint-Augustin-de-Woburn	36
4.1.1.1	Saint-Augustin-de-Woburn : un espace chargé.....	38
4.1.2	Émergences du mouvement.....	38
4.1.2.1	Le vent joueur	39
4.1.2.2	Le vent qui travaille les textures.....	40
4.1.2.3	L'arbre en mouvement.....	43
4.1.2.4	Les arbres comme éléments d'architecture.....	44
4.1.2.5	La faune qui guette.....	46
4.1.2.6	L'élan du sol.....	47
4.1.2.7	La couleur et l'influence du soleil.....	49
4.1.2.8	L'ambiguïté de l'émergence : qui fait émerger quoi ?	49
4.1.3	Situer la pratique artistique : la forêt comme cœur.....	50
4.1.3.1	Pratiquer l'errance	52
4.1.3.2	Se cacher	52
4.1.4	Choix dramaturgiques	56
4.1.4.1	Situer le point de vue : chorégrapheur le regard	56
4.1.4.2	Sortir le quatrième mur des espaces extérieurs	56
4.1.4.3	Importance de l'assemblage visuel	57
4.1.5	Conclusions.....	60

4.2 Le jardin : La Cité-des-Hospitalières	61
4.2.1 Histoire de la Cité-des-Hospitalières	63
4.2.2 Brève histoire des jardins	63
4.2.3 Présence des peuples autochtones autour du Mont-Royal	64
4.2.4 Émergences du mouvement.....	66
4.2.4.1 Les arbres conteurs	68
4.2.4.2 Les présences humaines et animales	69
4.2.5 Design et jardin	70
4.2.5.1 L'espace : un vide à remplir.....	71
4.2.6 Dissonances.....	74
4.2.7 Dramaturgies accidentelles	78
4.2.8 Plasticité des textiles	80
4.2.9 Dramaturgie inhérente à la Cité-des-Hospitalières	80
4.2.10 (Em)brasser l'univers féérique du jardin	82
4.2.11 Conclusions.....	86
4.3 Le lieu urbain : La Petite-Bourgogne et Shaughnessy	87
4.3.1.1 Promenade sérendipienne	87
4.3.2 Histoire de la Petite-Bourgogne et de Shaughnessy	90
4.3.3 Absorber la ville : quelle activation pour les sens?	92
4.3.3.1 L'intransigeance du béton	93
4.3.3.2 Confusion des odeurs.....	96
4.3.4 L'architecture comme coauteur	97
4.3.4.1 Le tunnel : un lieu enclavé.....	97
4.3.5 Le bâton de métal comme matériel dialogique	100
4.3.6 Urbanisme et ligne de fuite	103
4.3.6.1 Fuir sans cesse	104
4.3.6.2 L'anonymat des corps	105
4.3.7 Rendre tous les mondes disponibles.....	106
4.3.8 L'urbanisme, une affliction?	108
4.3.9 Conclusions.....	109
CHAPITRE 5 DISCUSSION	112
1.1 Sens et résonance.....	113
5.1.1 Les sens et les sensations	113
5.1.2 Le sens et la cohérence dans la pratique	115
5.1.3 Somatiser l'environnement.....	117
5.1.3.1 Retour sur la phénoménologie de Merleau-Ponty.....	117
5.1.3.2 Se laisser bouger	118
5.1.3.3 Le corps comme lieu de passage	120
5.1.4 Pourquoi comparer les lieux?.....	122
5.1.5 L'anarchie comme modèle d'écologie et de recherche-crédation.....	123
5.1.6 La recherche-crédation écologique comme espace de réalisation et de liberté.....	126
CONCLUSION	128
ANNEXE A Questionnaires de recherche	131

ANNEXE B Captations 133

ANNEXE C Certificat éthique..... 134

RÉFÉRENCES..... 139

LISTE DES FIGURES

Figure 4.1 Penélope au lieu naturel.....	37
Figure 4.5 Penélope en milieu naturel, l'influence des textiles.....	42
Figure 4.6 Penélope en milieu naturel, l'architecture de la forêt.....	45
Figure 4.2 Penélope en milieu naturel, perspective contre-plongée.....	48
Figure 4.3 Penélope en milieu naturel, lumière et anonymat.....	55
Figure 4.4 Penélope en milieu naturel.....	59
Figure 4.7 Penélope au jardin.....	62
Figure 4.8 Penélope au jardin, le jeu des textiles.....	65
Figure 4.9 Le jardin et les pommiers.....	67
Figure 4.10 Penélope au jardin, la vastitude du gazon.....	73
Figure 4.11 Penélope au jardin, le vent et les textiles.....	77
Figure 4.12 Penélope au jardin, les couches de textiles.....	79
Figure 4.13 Les sœurs Hospitalières au jardin en 1965.....	82
Figure 4.14 Penelope au jardin.....	85
Figure 4.15 Penélope en milieu urbain.....	89
Figure 4.16 Penélope en milieu urbain, la traverse du tunnel.....	91
Figure 4.17 Penélope en milieu urbain, vitesse.....	95
Figure 4.18 Penélope en milieu urbain, le bâton de métal.....	99
Figure 4.19 Penélope en milieu urbain, fuir.....	102
Figure 4.20 Penélope en milieu urbain.....	111
Figure 5.1 — Penélope en milieu urbain.....	116
Figure 5.2 — Penélope en milieu naturel.....	121
Figure 5.3 — Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974.....	125
Figure 5.4 — Office Baroque, 5th Floor looking down, 1977.....	125

Figure 5.5 — Penélope au jardin..... 127

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche-crédation vise à étudier les liens observables entre l'environnement de recherche extérieur en danse et les processus d'écriture chorégraphique. Plus spécifiquement, il porte sur les liens pertinents entre les principes de l'écologie philosophique (Deleuze, Haraway, Desprets, Naess, Stengers) et la pratique de l'écriture chorégraphique.

Basée sur un réel désir d'« écologiser les pratiques » (Desprets, 2017), tant intellectuelles que créatives, l'étude a comme objectif de rendre compte des systèmes d'interrelations du vivant à l'intérieur de trois projets de création en danse. On entend ici, les systèmes d'interdépendance entre l'environnement de recherche-crédation, l'interprète-participante et la chorégraphe-chercheuse. Il est question de comprendre comment les lieux accueillant le processus d'écriture chorégraphique peuvent agir activement comme moteur créatif, comme sujet esthétique et comme coauteur de l'œuvre.

Pour ce faire, la théorie de « résonance » du sociologue Hartmut Rosa (2020) est utilisée afin de développer de nouvelles postures de disponibilité (aussi décrit comme dispositif interne) chez l'interprète et la chorégraphe, ici nommée la pratique d'« errance ». L'étude s'inspire fortement de la pensée de Donna Haraway ainsi que de sa méthodologie d'écriture sympoïétique (2016) dans le but d'entrevoir la recherche comme une aventure intellectuelle collective et transformatrice.

Trois lieux extérieurs sont investis afin de pouvoir comparer leurs contributions à la création : un lieu urbain (centre-ville), un lieu semi-naturel (jardin) et un lieu naturel (forêt). L'analyse phénoménologique de la collecte de données permet de mettre en lumière les contributions souvent silencieuses des sites de recherche au sein des projets de création en danse. Les conclusions amenées dans ce mémoire soulignent l'importance de la malléabilité et de la porosité des lieux dans le processus de recherche-crédation et ouvrent la voie à l'émergence de diverses méthodologies écologiques dans les pratiques chorégraphiques, tout particulièrement celles menées dans des lieux extérieurs.

Mots clés : écologie philosophique, écriture chorégraphique, environnement, sympoïétique, urbanité, jardin, forêt, anarchie

ABSTRACT

This research-creation project aims to study the observable links between the outdoor research environment in dance and the processes of choreographic writing. More specifically, it focuses on the relevant connections between the principles of philosophical ecology (Deleuze, Haraway, Despret, Naess, Stengers) and the practice of choreographic writing.

Based on a genuine desire to "ecologize practices" (Despret, April 20, 2017), both intellectual and creative, the study aims to account for the systems of interrelations of living beings within three dance creation projects. This includes the systems of interdependence between the research-creation environment, the performer-participant, and the choreographer-researcher. The goal is to understand how the sites hosting the choreographic writing process can actively function as a creative enabler, as an aesthetic subject, and as a co-author of the work.

To achieve this, the theory of "resonance" by sociologist Hartmut Rosa (2020) is used to develop new attitudes of availability in the performer and the choreographer, which is referred to as the practice of "wandering." The study is strongly inspired by Donna Haraway's thinking and her sympoietic writing methodology (2016) in order to envision research as a collective and transformative intellectual adventure.

Three outdoor locations are being investigated to compare their contributions to the creation: an urban location (downtown), a semi-natural location (garden), and a natural location (forest). The phenomenological analysis of data collection highlights the often silent contributions of the research sites within the dance creation projects. The conclusions drawn in this thesis emphasize the importance of the malleability and porosity of places in the research-creation process and pave the way for the emergence of various ecological methodologies in choreographic practices, especially those conducted in outdoor settings.

Keywords : philosophical ecology, choreographic writing, environment, sympoiesis, urbanity, garden, forest, anarchy

INTRODUCTION

J'ai débuté mes études supérieures en danse en 2021, tout juste vers la fin des restrictions sanitaires liées à la pandémie de COVID-19. Au moment où le virus a frappé, une sorte de fissure temporelle a précipité mon quotidien effréné dans ce que je qualifierais comme un temps ralenti et accablant, et cela en moins d'une semaine. Cette nouvelle réalité, quoique temporaire, m'a forcée à prendre conscience de mes habitudes d'artistes, mes obsessions personnelles et mes besoins professionnels.

J'ai longtemps cru qu'être artiste, en soi, était une posture de résistance. Cette certitude, celle d'agir en fonction de mes valeurs, me faisait perdurer dans mes activités, malgré les nombreux refus, le népotisme et les conditions de travail précaires. Au moins, j'avais un métier qui donnait un sens à mon quotidien.

Cependant, une fois diplômée du baccalauréat en danse en 2018, je me suis frottée à l'industrie artistique. J'ai rapidement compris, à travers mes expériences professionnelles comme travailleuse culturelle et comme artiste, que mon métier me semblait avoir davantage d'impératifs économiques que de considérations artistiques. Plus le temps passait, plus le sens même de ma profession m'a paru m'échapper. Je me sentais entrepreneure et non artiste. Tout d'un coup, il me parut clair que mes valeurs n'étaient pas alignées dans cette présente posture et il me fallut trouver des pistes de solutions viables.

Précipitées par la pandémie, ces interrogations se sont intensifiées lorsque je fus coupée des répétitions en studios et des occasions d'échanger sur l'art avec mes collègues. Je ne savais plus si être artiste était un fait identitaire ou professionnel, une expérience personnelle ou publique. Je me suis demandé : quelle place l'art prend-il dans ma vie, au quotidien ? Et quelle place ai-je envie et besoin d'y donner ? Suis-je artiste si je ne suis pas en train de conceptualiser une œuvre, de la promouvoir et de la diffuser ? Finalement, quelle est l'étoffe de ma pratique artistique ?

En parallèle à cet événement, j'ai continué à développer une inquiétude grandissante envers la protection de l'environnement et le réchauffement climatique. Depuis le début de mes études supérieures en 2021, la situation climatique s'est sérieusement aggravée, les médias nous en faisant le rappel presque quotidien. Cette crise, elle aussi, m'a forcée à me positionner sur ma fonction d'artiste, mais surtout, de citoyenne. Tout autant au niveau personnel que professionnel, le besoin d'aligner mes valeurs à mes activités artistiques est devenu omniprésent. Et un deuxième questionnement identitaire s'est imposé : qu'est-ce

que je peux faire, concrètement, théoriquement et artistiquement, pour contribuer à l'émergence de pistes de solutions face à la crise climatique ? Comment puis-je mettre mes compétences et mes savoirs créatifs au service de cette cause importante ?

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

J’amorce ce premier chapitre de mémoire de maîtrise en explorant les motivations identitaires et artistiques qui m’ont amenée au cheminement académique de recherche-crédation. Au croisement entre la danse et le politique, ma pratique artistique se voit dynamisée et mise à l’épreuve par la crise climatique actuelle, mais aussi par une remise en question de ma place de citoyenne.

1.1 Parcours

1.1.1 Identité artistique

Après coup, il n’est pas surprenant que j’aie eu cette prise de conscience politique, identitaire et environnementale. Plusieurs de mes œuvres ont traité de notre rapport au travail, et de notre rapport au temps intense et effréné dont on fait l’expérience dans notre société ultralibéraliste. Ce choc identitaire et professionnel allait inévitablement se produire un jour ou l’autre. Mes interrogations étaient latentes.

La première œuvre que j’ai créée et qui a marqué mon imaginaire de chorégraphe portait le nom d’*À temps perdu*. Présentée dans le cadre de mon cours synthèse au baccalauréat, je me suis intéressée à notre rapport au temps rapide, à notre résistance face à l’ennui et à notre impression récurrente de *manquer de temps*. Cette pièce représente aujourd’hui les balbutiements de ma réflexion sur la productivité et le besoin, toujours grandissant, d’agir pour se sentir vivant. Dans la description du programme, j’ai écrit :

Si la vie n’était pas à gagner ni à devenir, peut-être, nous pourrions la laisser valser simplement dans un souffle fuyant et fragile. Peut-être, pour une fois, nous pourrions la regarder franchement et la percevoir comme un paysage aux contours délicats. Peut-être, et je dis bien peut-être, nous pourrions l’admirer pendant qu’elle nous glisse entre les doigts sans pleurer ni regretter. Et si la vie existe et subsiste sans notre moindre effort, nous pourrions découvrir une allure de nous-mêmes aux ambitions sobres et candides. Peut-être, même, nous pourrions la célébrer sans gêne, la contempler sans ennui et la vivre sans avidité. (Blanchet-Gavouyère, 2018)

Ce qui est intéressant d’*À temps perdu* est que, sans le savoir, je remettais déjà en question un certain désir de contrôle sur notre environnement immédiat. Grâce à cette réflexion sur l’ennui, j’ai tenté un autre modèle de création, moins volontaire et autoritaire, afin de créer une structure chorégraphique poreuse.

J'y vois un premier exemple de méthode de création similaire aux principes de l'écologie profonde, concept qui sera déplié un plus loin.

Par la suite, j'ai présenté une performance de quatre heures, au Festival Art Souterrain (2020), nommé *Le petit du grand déclin*. Conçue autour d'un thème similaire, cette œuvre proposait un moment de méditation aux spectateurs et aux passants du métro. L'interprète du projet, Penélope Desjardins, a passé toute la durée de la performance dans une piscine gonflable où les gens pouvaient y déposer des bouts de papiers pliés en origamis ou gribouillés de pensées secrètes. Elle, pendant ce temps, bougeait au ralenti, dans une posture d'ennui visible. Les papiers n'ont jamais été lus ni dépliés, ils étaient volontairement inutiles et non productifs. Pour décrire l'œuvre, j'ai écrit dans le programme du festival :

Si la performance *Le Petit du Grand Déclin* avait le pouvoir de tout recommencer, il nous demanderait d'apprendre à aimer le vide et à s'incliner devant l'écho du vent. Il nous aviserait que notre incurable amour du progrès nous aura rendus éclatants, mais impérieux. Audacieux, mais insolents. Dans un effort de concurrence à l'effervescence et à l'abondance, *Le Petit du Grand Déclin* est une performance vous invitant à agir en toute contre-productivité. [...] Merci de contempler la personne qui contemple, de rester une minute ou une heure et de laisser place à l'ennui, sans honte. Merci de faire de l'espace pour recréer l'espace. Merci de flâner au quotidien. (Blanchet-Gavouyère, 2020)

Sans les nommer comme des performances écologiques en soient, elles traitaient déjà fortement du concept de décroissance économique (Sinai, 2015, p. 219). Ces œuvres étaient toujours une occasion, pour moi, de réfléchir à notre empreinte sur le monde et à notre responsabilité envers notre propre temporalité.

1.1.2 Questionnements sur l'écologie et voyages à l'étranger

Visiblement, les sphères artistiques, écologiques et politiques dialoguaient ensemble dans ma pratique, bien avant que je ne le réalise. Cet entrelacement qui me paraît tellement évident lorsque je crée une œuvre n'est pas si clair au niveau théorique. À force de préciser ma pratique, je me suis rendu compte que j'avais besoin de ressources supplémentaires pour comprendre comment les principes de l'écologie affectaient mon imaginaire et mes manières de créer. C'est en grande partie la raison pour laquelle le processus académique à la maîtrise s'est imposé. J'avais l'envie d'explorer et d'observer les mécanismes de création intrinsèque à mon travail, à travers le prisme de l'écologie philosophique.

Au cours de la même période, j'ai passé près de deux ans en Australie. Ce long voyage m'a permis de concevoir le territoire autrement. Je me souviens distinctement de faire la visite de plusieurs musées et

de réaliser à quel point l'environnement australien – sa terre sèche, ses grandes plages et son soleil intense – influençait une multitude d'œuvres. Je pouvais facilement reconnaître et ressentir les apports du climat dans l'imaginaire des artistes australiens.

Cela a piqué ma curiosité. Quel apport potentiel le climat pouvait-il avoir sur mes œuvres ? Comment le territoire contribue-t-il à mon imaginaire ? Étudier la relation entre l'art et le lieu pourrait-elle faire naître un regard écologique dans ma pratique de la danse ?

1.2 Objectif de l'étude, question et sous-questions de recherche

Ces multiples réflexions m'amènèrent alors à l'objectif de mon étude. Dans le but de consolider les différentes sphères – artistiques, écologiques et politiques – j'eus le désir d'observer l'apport potentiel de l'environnement à mes processus de recherche. Pour ce faire, j'ai décidé d'observer mes procédés de création dans des environnements distincts et aux histoires différentes.

Ma question de recherche est la suivante : comment puis-je élaborer des procédés chorégraphiques écologiques dans le cadre de trois essais chorégraphiques à partir d'un lieu urbain, d'un lieu semi-naturel et d'un lieu naturel ?

J'utiliserai mes sous-questions pour préciser l'objet de recherche : de quelles manières le lieu influencera-t-il la création chorégraphique ? Quels principes de l'écologie philosophique sont transférables à un processus de création chorégraphique ? Il est ici question de comprendre, plus particulièrement, comment le lieu accueillant le processus peut agir activement comme moteur créatif, comme sujet esthétique et comme coauteur de l'œuvre.

Les principes de l'écologie, eux, servent à encadrer les pratiques, à préciser la méthodologie du projet et à assurer une forme d'égalisation des rôles entre l'environnement de recherche-crédation, l'interprète-participante et la chorégraphe-chercheuse. L'écologie, en plus d'offrir des pistes de réflexions théoriques sur la création, troque les rapports de forces pour des relations symbiotiques. Cet échange favorable et générateur entre les différents participants, à mon sens, permettra de donner une place suffisante et légitime aux lieux tout au long du processus.

1.3 État de la question

1.3.1 Apport du territoire à la création

Plusieurs lectures font état d'une réflexion similaire à la mienne, sans toutefois offrir de méthode comparative entre les lieux. Une des lectures m'ayant le plus marquée porte sur l'apport du paysage en danse, celle de Nayla Naoufal décrivant les pratiques artistiques de la chorégraphe Katarina Skar Lisa. Selon cette lecture, il est possible de créer une œuvre dans une éthique de la réciprocité avec l'environnement de recherche. Naoufal explique dans cet article que Lisa conçoit « une manière de se mettre en relation avec le monde qui suscite l'interaction entre les artistes, la communauté et les lieux. » (2020, p. 62) En créant ainsi, Lisa opère un glissement de la fonction *d'objets de création vers des sujets créatifs* et assure de donner une agentivité et une voix à des humains et des non-humains qui ne sont pas inclus, à priori, dans les processus de création. Cette démarche en est une de décentralisation de l'interprète-créatrice au sein de l'œuvre, qui permet de générer de nouveaux types d'interrelations entre les participants. Cette approche m'ouvre une première porte vers ce que pourrait être un procédé de recherche chorégraphique écologique.

Naoufal explique aussi que Lisa « se perçoit comme faisant partie d'un réseau d'êtres interconnectés qui apprennent, créent et deviennent ensemble ». Elle « puise dans les notions de territoire, de lieu, d'espace et de relations » pour explorer « la présence tant matérielle que symbolique du paysage et de ses habitants, des absents, des disparus ». (Naoufal, 2020, p. 61-62) Elle dit également qu'elle conçoit l'environnement comme « un auteur de l'œuvre, traçant les contours, les textures et les états de corps qu'ils façonnent. » (2020, p. 62) Ce concept clé de l'environnement comme coauteur est directement inspiré de cet article et me semble extrêmement révélateur pour cette étude.

1.3.2 Définitions de l'écologie

Pour ce qui a trait au concept d'écologie, une grande quantité de définitions existent. Pour cette étude, les théories de l'écologie profonde (ou écologie philosophique de manière plus large) sont certainement celles qui me paraissent avoir les résonances les plus probantes avec la recherche-création en danse. En fait, cette branche de l'écologie vise à questionner d'abord notre relation à l'environnement d'un point de vue philosophique et sociologique. Par exemple, comparé à l'« écologie superficielle (*shallow ecology*) [qui] lutte contre la pollution et l'épuisement des ressources, sans remettre en cause [nos] modes de vie actuels [...] l'écologie profonde, tout en ne méprisant pas ces moyens concrets, conteste l'idéologie de la

croissance illimitée et de l'utopie braconienne. Elle réintègre l'homme dans la nature, l'invitant à prendre conscience de l'interdépendance de sa vie avec le reste de la biosphère. » (Charmetant, 2018, p. 26)

C'est donc dans cette perspective d'interrelation et d'interdépendance que je désire réfléchir à l'apport de l'environnement dans un processus de création. La recherche est plutôt une forme de prise de conscience de ce qui est déjà là et d'un désir de le documenter, plutôt qu'un effort de créer quelque chose d'inédit. La philosophe des sciences belge, Isabelle Stengers, abonde d'ailleurs dans ce sens.

Aujourd'hui, on voit les signes de ce que j'appellerais, à la suite de Deleuze et Guattari, une involution. Pas une évolution de nos savoirs vers plus de sophistication mais une espèce de déshabitude, de désintoxication. Il s'agit de défaire les réflexes, les méthodes, les idéaux d'intelligibilité qui bloquaient ces sciences [sociales] dans une indifférence hostile, pour que quelque chose de nouveau émerge. (Levesque, 2020, p. 22)

Pour cette recherche, je dois effectuer une déshabitude similaire. Dans mon travail de chorégraphe, je me suis toujours beaucoup plus intéressée aux corps des danseurs qu'à l'environnement de recherche. Et si un intérêt se développait pour le lieu, celui-ci était bien souvent instrumentalisé puisque je le modifiais et lui faisais dire ce que j'avais envie qu'il évoque. Je dois, comme Stengers le souligne, défaire des réflexes autocrates envers l'environnement et développer un soin actif de mon partenariat avec lui. Haraway afflue dans le même sens lorsqu'elle dit que « la production de connaissance est biaisée [...] par des rapports de domination. » (Haraway dans Gardey, 2013, p. 181)

Cette réflexion dépasse d'ailleurs grandement le champ artistique. Comme mentionné un peu plus haut, cette recherche en est aussi une identitaire. Dans tout ce processus, je continue à me demander quelle posture j'adopte face à cet environnement. Comment je décide de l'aborder? Comment je lui laisse l'espace de s'exprimer? Pour le philosophe norvégien Arne Naess, fondateur du concept d'écologie profonde, cette déshabitude de certains réflexes nocifs est forcément identitaire puisque « tant que l'homme se percevra comme disjoint de la nature, alors il continuera à la détruire sans s'apercevoir qu'il se détruit lui-même. Nous détruisons la nature parce que nous nous vivons mal. Se vivre bien exige de (re)découvrir notre lien avec la nature, ce qui peut être accompli en approfondissant notre Soi. [...] l'écologie profonde se place à sa racine — et cette racine est ontologique. » (Flipo, 2009, p. 159)

Cette citation de Flipo qui se réfère à la pensée de Naess est révélatrice, car elle propose une piste de solution philosophique et sensible qui s'approche du champ des arts. Elle pose la question : quelle relation

aie-je avec mon environnement immédiat et comment affecte-t-elle ma relation à moi-même? Comme mentionné plus tôt, l'optique de cette étude est d'observer les aller-retour constants entre l'environnement et le soi, afin d'observer son potentiel créatif. Il ne sera donc pas anodin de se demander : comment mon *moi* créatif interagit-il avec le lieu qui accueille ce processus artistique?

C'est pour cela que la pensée écologique me semble si génératrice. Elle m'offre un ancrage théorique pertinent tout en organisant ma pensée autrement et en générant de nouvelles mises en relation. « Comme disait Gilles Deleuze, de penser par le milieu » (Stengers, 2003, p. 49). Cela ouvre la porte à une pensée multidirectionnelle qui évite les pièges de la dualité. Sur le modèle d'une carte heuristique plutôt que celui d'une ligne du temps, l'écologie permet et justifie la recherche par « points d'étoilement » (Lancri dans Le Gosselin & Coguiec, 2009, p. 16). C'est-à-dire que l'objectif n'est pas de connaître l'origine ou la finalité du projet de recherche-crédation, mais bien de découvrir les univers possibles de mises en relation.

Donna Haraway, théoricienne féministe, est l'exemple le plus clair de cette connaissance située qui vise à « multiplier plutôt que répliquer. Favoriser une contamination agissante et régénératrice ; coaliser à partir d'une proposition poétique, politique et théorique inédite. » (Gardey, 2013, p. 171) C'est la rencontre même entre les différents participants de l'œuvre qui permettra à cette coalition poétique d'exister.

1.3.3 L'importance de situer la pensée

Il y a un effort de mise en relation de la pensée et de l'environnement dans les pratiques artistiques nommés plus haut. Cette pensée située se trouve également chez plusieurs philosophes, ce qui me permet d'allier les savoirs théoriques aux savoirs pratiques. Chez Deleuze et Guattari, le concept de géophilosophie « peut ainsi être [lu] comme une suite de variations autour de concepts qui inscrivent la pensée dans l'espace et l'espace dans la pensée. La pensée s'installe ainsi à l'extérieur de la conscience et le dehors s'installe dans la pensée à travers l'extériorité des espaces, des lieux et des territoires. » (Antonioli, 2009, p. 118) Il n'est pas nécessaire, voire souhaitable, de créer une hiérarchie entre l'extérieur et l'intérieur puisque ces deux espaces devraient pouvoir s'emboîter et s'entremêler librement. Ce que soutiennent ces deux auteurs, c'est finalement que l'un nourrit l'autre et que la pensée est fondamentalement située dans l'espace.

Donna Haraway, ayant conceptualisé la connaissance située, nous rappelle d'ailleurs que les espaces, les environnements et les histoires qui nous entourent n'ont rien d'anodin, au contraire. Selon elle, il faut

continuer à entrelacer les savoirs dans des récits complexes, imaginatifs et générateurs de sens. « La réalité n'est pas indépendante des explorations que nous en faisons : elle n'existe pas comme extériorité. La *réalité* n'est connaissable que dans le commerce que nous entretenons avec elle, et ce commerce signale, déjà et toujours, une impureté tant dans la situation du sujet de la connaissance, attaché à (ou défini par) une multitude de liens physiques, sociaux et naturels » (Gardey, 2013, p. 171). Questionner l'apport du lieu, son histoire, ses ramifications et notre relation à celui-ci, dans un processus de création, est donc une méthodologie située résolument harawayenne qui nous invite à mettre à l'épreuve notre relation entre l'imaginaire et la *réalité*.

1.3.4 Le potentiel écologique des arts vivants

Plusieurs auteurs sont d'avis que les arts sont un moyen pertinent d'étudier l'écologie. Dans le contexte de cette crise écologique, certains chercheurs croient que nous sommes devant un problème lié aux imaginaires et aux sensibilités, plutôt qu'à un problème lié à la raison. Par exemple, Bruno Latour pense que « face à cette nouvelle situation cosmologique, le problème politique essentiel aujourd'hui est de se rendre sensible à une matérialité qui n'est plus celle des périodes précédentes. Le deuxième est que les artistes sont très en avance sur le politique pour explorer de nouvelles sensibilités. [...] Le troisième est que, pour parvenir à lier les trois esthétiques (politique, scientifique, artistique), cela exige des modifications de procédure ainsi que des modifications institutionnelles. » (2021, p. 26)

C'est dans l'esprit de trouver de nouvelles procédures, ou plutôt de nouveaux processus chorégraphiques qu'il m'est possible d'explorer une matérialité nouvelle qui rend compte des systèmes d'interrelations entre humains et non-humains. Selon la chercheuse Julie Sermon, les arts vivants seraient d'ailleurs dans une excellente posture pour bâtir des méthodes de création écologiques :

C'est un art « vivant », soit un espace-temps circonscrit, limité, au sein duquel tout un ensemble d'énergies et d'informations vont se trouver mises en circulation et se transformer (d'où le parallèle souvent établi entre représentation et écosystème);
Ce sont des œuvres qui naissent et dépendent des interactions propres à la pluralité d'agents et d'éléments (humains et non-humains, organiques, matériels et immatériels) ;
C'est un art, enfin, qui pose de manière particulièrement aigüe la question du milieu dans lequel les œuvres émergent puis se déploient (relation aux spectateurs, aux lieux de représentation, au présent de la société). (Sermon et Abonnenc, 2021, p. 44-45)

Selon Latour et Sermon, il est possible de croire que la danse est une discipline propice à de telles recherches. En questionnant l'espace-temps, la pluralité d'agents participants et les relations au milieu, la danse se positionne en toute logique comme un domaine extrêmement pertinent pour étudier l'écologie.

1.3.5 Inspirations et pratiques chorégraphiques en lien avec le lieu

Évidemment, l'espace est une composante chorégraphique importante qui peut correspondre, jusqu'à un certain point, au concept d'environnement. Une panoplie de textes en font état, mais traitent en majorité de la relation aux environnements tels les théâtres et les studios de répétitions. Je ne traiterais donc pas de l'espace tout de suite.

Toutefois, la notion *d'habiter* en danse se rapproche davantage d'un espace-temps ou d'un réel enracinement de la pratique artistique dans le milieu de recherche. Par exemple, la chercheuse Katia-Marie Germain définit la notion *d'habiter* comme d'une « dynamique qui unit le corps à l'espace et, en danse, on peut y voir des liens avec le concept d'état de corps en ce qu'il réfère à l'investissement du corps au sein du lieu où il évolue. » (2018, p. 32) Bien que cette notion soit pertinente, on remarque déjà qu'il y a préséance du corps de l'artiste sur le lieu en tant que tel. C'est d'abord l'humain qui habite le lieu et non le lieu qui habite l'humain. À mes yeux, *l'habiter* serait davantage un échange infini entre l'un et l'autre, une cohabitation fructueuse.

Il est donc utile de trouver des termes plus spécifiques tels que ceux avancés par Kwon, (site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related. ; 2002) afin que l'étude se focalise bien sur les échanges entre l'environnement et le processus plutôt que sur les manières dont les corps investissent l'environnement. La recherche risque de répondre d'elle-même à cette question, mais je suis portée à croire que mon approche en serait une de *spécifique au site* (site-determined) et de *réactive au site* (site-responsive).

À titre d'exemple, la cocréation avec un environnement spécifique est évidente dans la pratique de Christine Bellerose. Dans le cadre de son projet *I dance land*, la chorégraphe et chercheuse adopte un processus situé où elle aborde le territoire dans son histoire coloniale. En se percevant comme une invitée (*guest*), elle s'installe dans un lieu et attend que celui-ci l'invite à danser. Pour elle, c'est évidemment un espace d'échange, mais aussi l'adoption d'une posture d'humilité :

Humility is one such gift. When I dance land, I remember humility. I dance holding space. Somatic practices open towards praxis of listening and holding space for possibilities to reveal themselves. This approach to movement research attempts a non-invasive modality while acknowledging disruption. Disruption is a dance that happens on the spot in a time of tension, when I experience my influence on the space, and the spaces influence on me. As one, our dance brings rupture to our individual spaces. (Bellerose, 2018, p. 91)

Bellerose propose alors une méthode de création qui dialogue directement avec le territoire, autant de manières physiques qu'imaginaires. Elle s'enracine dans un lieu et utilise ses sensations pour communiquer avec lui. Elle dit même qu'elle danse en *tenant* l'espace plutôt qu'en l'utilisant ou en le maximisant. Je vois dans l'utilisation du terme *tenir* (*holding*) une forme de réception physique de l'espace, un désir d'être témoin d'un lieu plutôt que d'agir sur celui-ci.

1.4 Pertinence de l'étude

La danse étant un art généralement présenté dans un théâtre, la notion de lieu, voire d'environnement, tend à être moins présente que dans d'autres formes d'arts, comme la performance ou l'architecture. Selon Perrin, « le lieu, c'est l'édifice, c'est cette structure inerte [...] Il implique une indication de stabilité. » (Perrin, 2013, p. 34) Si la notion de lieu est ici vue comme dormante et passive, il n'est pas surprenant que la notion d'espace, en danse, ait préséance sur celle d'environnement. Même les projets *in situ* sont bien souvent créés dans des lieux spécifiques, mais sont ensuite exportés dans d'autres lieux de diffusion, sans égard pour leurs histoires et leurs personnalités propres. Ce déplacement récurrent des œuvres permet difficilement d'évaluer l'apport de l'environnement dans le processus. Dans ce contexte, le lieu est vu comme un instrument : un objet de création plutôt qu'un sujet créatif.

Les projets *in situ* sont, dans beaucoup de situations, fait en extérieur pour rejoindre un autre type de public ou alors, pour rejoindre les spectateurs autrement. Encore une fois, la perspective de danser en extérieur demeure un projet d'abord humain, qui fait peu d'échanges avec la réelle matérialité et la biodiversité du lieu : « ces artistes [de l'*in situ*] ont commencé par explorer des lieux alternatifs et non spécifiques à la danse [...] la démarche a indéniablement pour conséquence la rencontre d'un nouveau public » et exige « de revisiter aussi bien le rapport au geste que le rapport au public. » (Perrin, 2012, p. 56) Ce déplacement des corps dansant vers l'extérieur est donc une opération de modification de la perception des lieux quotidiens. C'est la danse qui modifie le lieu et non l'inverse. L'environnement, dans beaucoup de théories, demeure somme toute passif.

Dans un objectif de valoriser nos relations avec notre environnement immédiat, il me semble primordial d'analyser et souligner l'apport actif et singulier du territoire envers la création, au même titre qu'un interprète ou un collaborateur. Afin de s'extirper des logiques anthropocentristes, il faut équilibrer les rapports de forces et décentraliser l'humain du processus créatif. Ainsi, on vient forcément valoriser l'agentivité du territoire, lui autoriser une intentionnalité sur l'œuvre et reconnaître son identité artistique propre.

De plus, puisque peu d'autres recherches font une étude comparative d'œuvres dans des lieux distincts, il me semble pertinent de faire cet exercice et de mesurer avec une plus grande précision ce que le territoire peut transmettre lors des processus créatifs. Si « l'édifice théâtral dans lequel prend place l'événement chorégraphique a été présenté comme un dispositif perceptif » (Perrin, 2012, p. 21), pourquoi les milieux extérieurs ne le seraient-ils pas?

CHAPITRE 2

CADRE CONCEPTUEL

Tout au long du processus de recherche, de multiples autrices et auteurs ont jeté les bases théoriques qui me seraient nécessaires pour entreprendre ce projet. Grâce à ces lectures, ma pratique artistique s'est affinée, précisée et les contours de l'étude ont pris forme. Dans ce chapitre, je définis les concepts fondateurs qui encadrent ma recherche, mais aussi, quelles inspirations et impulsions créatives m'habitent ? À travers cette sélection de théoriciens, je découvre les liens fertiles qui existent entre la pensée écologique et la pratique de la danse.

2.1 Aspect historique de la recherche

Je ne me considère pas comme une spécialiste de l'histoire en danse et je vais ici réfréner mon désir de faire des conclusions hâtives. Cela étant dit, certains éléments de nature historique sont ressortis du lot et me semblent pertinents à partager.

La théorie de l'écologie profonde, ayant à son origine le chercheur Arne Naess (publications allant de 1938 à 2005), forme l'une des bases conceptuelles de cette recherche-crédation. Au courant des années 1960-70, le milieu des arts en Occident a connu un regain d'intérêt important pour l'écologie et les pratiques en espaces naturels, en plein milieu d'un mouvement de contre-culture aux États-Unis. La chercheuse et artiste canadienne Melanie Kloetzel croit d'ailleurs que la période précédant la guerre froide a engendré un contexte propice au développement d'une pensée écologique. « Ces événements produisirent en effet un terreau culturel dans lequel les concepts écologiques purent germer et croître, impactant de façon déterminante un certain nombre d'(inter)disciplines académiques et de formes d'art apparues après la guerre. » (2023, p. 2) De ces artistes, plusieurs d'entre eux développent leur pratique dans la discipline de la danse. On pense tout de suite à Anna Halprin engagée dans une démarche à la fois politique, communautaire, artistique, somatique, écologique et spirituelle. Avec ses danses en extérieurs (*dance deck*), réalisé dans des milieux ruraux ou naturels, Halprin réfléchissait déjà à la déconstruction « des relations sujet-objet traditionnelles » et à « une attention grandissante à l'intégration de l'humain dans l'environnement naturel, de préférence à sa domination sur celui-ci. » (Clavel *et al.*, 2023, p. 8) Plusieurs autres mouvements aux États-Unis, qu'ils se présentent de manières formelles ou informelles, ont porté des projets similaires dans leurs essences.

Dans les contextes urbains, au cours des mêmes années, Yvonne Rainer se trouve à Lènapehòkink/New York et, elle aussi, s'implique dans des démarches tant communautaires que politiques. En 1967, elle performe *Trio A*, une œuvre résolument minimaliste, lors de la *Angry Arts Week*, une semaine de représentations visant à protester contre la guerre du Vietnam. (Perrin, 2013) À la Judson Church, certains artistes, dont Steve Paxton et Trisha Brown investiront des espaces publics, qu'ils soient naturels ou urbains. Cela dit, à l'opposé d'Halprin, ils essaieront de faire complètement fi du lieu qu'ils occupent afin de se dissocier des contraintes spatiales qu'il amène. « Susciter son espace spécifique à partir du mouvement des corps (au lieu d'insérer les corps et les mouvements dans un espace donné d'avance, ou un rythme préétabli) constitue en réalité une pratique revendiquée et une posture de la danse américaine depuis Merce Cunningham. » (Perrin, 2013, p. 102) Il est intéressant de voir à quel point Halprin, sur la côte ouest, tentait de créer des connexions profondes avec les espaces de recherche, pendant qu'à l'Est, Rainer, Paxton, Brown et Cunningham tentaient de décontextualiser leur rapport à l'espace.

Cet engouement pour les danses créées et présentées en extérieur s'est toutefois essoufflé avec le temps. Les projets *in situ* ont continué d'être produits, mais devant l'institutionnalisation des infrastructures artistiques et l'élargissement des réseaux de diffusion en danse, présenter une œuvre en extérieur semble comporter de multiples défis. On pense, entre autres, à la complexité d'autodiffuser une œuvre, à la difficulté de financer ces pratiques, aux aléas de la météo, ainsi qu'à une plus grande difficulté à assurer la sécurité des sites, tant pour l'équipe artistique que pour le public.

Alors pourquoi voyons-nous aujourd'hui un regain important d'intérêt envers ce type de pratiques artistiques? Qu'est-ce qui pousse les artistes en danse à retourner danser dans les lieux extérieurs? Est-ce que la pandémie de COVID-19 aura renouvelé une curiosité envers les espaces extérieurs? Est-ce que la crise climatique nous pousse à questionner notre relation au lieu? Serait-ce la grande compétitivité du marché des arts vivants qui incite les artistes à se tourner vers de nouveaux lieux de diffusion?

Je n'ai pas de réponse claire à ce sujet, mais Latour amène une piste de réponse intéressante lorsqu'il dit que nous entrons dans une nouvelle ère cosmologique et qu'il faut « se rendre sensible à une matérialité qui n'est plus celle des périodes précédentes. » (2021, p. 26) Devant les crises multiples qui se profilent (climatique, inflation, habitation, aménagement des villes, migrations, etc.), il ne serait pas surprenant qu'on se trouve présentement dans un moment de rupture historique similaire à celui des années 60-70.

Comme pour Halprin, c'est peut-être une nouvelle matérialité sensible à l'environnement que les artistes sont présentement en train de découvrir ou de redécouvrir.

2.2 Philosophie de l'environnement

Comme je l'ai introduit plus tôt, les approches philosophiques qui traitent spécifiquement de l'environnement sont rapidement devenues éclairantes pour l'avancement de cette recherche. Elles m'ont permis de dynamiser ma pensée, jusque-là concentrée sur les enjeux esthétiques, vers une réflexion plus complexe et complète. Avant ces lectures, il m'était difficile de — littéralement — sortir la danse de son cadre théâtral et de penser la discipline à l'extérieur du champ de l'écriture chorégraphique. La philosophie de l'environnement vient donc installer les fondements conceptuels et méthodologiques permettant une structure cohérente à la recherche.

2.2.1 L'écologie profonde

La pensée d'Arne Naess, chercheur norvégien et père fondateur du concept d'écologie profonde, vient soutenir la base conceptuelle de ce projet chorégraphique. En proposant une philosophie écocentrée, ou encore une « écosophie » (Naess, 2017), il invite tout un chacun à se bâtir une écologie qui est propre à soi et à ses intuitions. Pour ce faire, il propose une renégociation de nos relations avec notre environnement centré autour du sentiment de joie et non, par exemple, de culpabilité. Toujours selon lui, l'écologie politique, en référant au militantisme, ne serait pas suffisamment profonde dans ses effets transformateurs. C'est un réel système philosophique complet qu'il conseille de réinventer, basé sur le décentrement du *soi* dans l'environnement, et qui permettrait d'arriver à des interactions harmonieuses entre humains et non-humains. Cette recherche-crédation s'inspire fortement de la philosophie de Naess pour jeter ses bases conceptuelles.

2.2.2 La recherche-crédation en tant que pratique rituelle

Cette théorie de Naess, en incluant l'importance de la joie, fait rapidement écho à des enjeux émotionnels ou encore spirituels. C'est ainsi que le voit le théologien français Éric Charmetant (2018). Pour lui, ce travail introspectif passe par une ritualisation de nos relations à l'environnement, pour en révéler leurs caractères symbiotiques. L'importance de développer des habitudes proches de celles du rituel me paraît pertinente pour l'encadrement de la recherche, mais surtout, pour permettre à ce projet d'agir comme un vecteur de

transformation pour ceux qui y participent : la chorégraphe-chercheuse, l'interprète-créatrice et le lieu d'accueil.

Cette bifurcation de la philosophie de l'écologie profonde vers la pratique rituelle est intéressante, car elle résonne avec les méthodes de création de deux artistes et chercheuses établies à Tiohtià:ke/Montréal qui inspire mon projet de recherche : Caroline Laurin-Beaucage et Camille Renarhd. Dans son mémoire de maîtrise, Laurin-Beaucage (2022) parle de l'importance de ritualiser sa pratique de création lors d'un projet conçu spécifiquement pour un local abandonné. Elle y affirme que la répétition de certains gestes créatifs, comme prendre des photos, écrire ou encore rencontrer quotidiennement son acolyte de création, lui a permis d'entrer dans un espace de découverte sans cesse renouvelé. Pour elle, la ritualisation de sa pratique artistique a agi comme un moteur favorable à la créativité.

Du côté de Renarhd, le rituel est exploré comme moyen de « témoigner de l'importance des savoirs incarnés et mémoriels pour nos mondes et nos corporités contemporain.e.s dans un contexte de crise écologique, politique et artistique. » (2021, p. 49) Ces pratiques rituelles s'ancrent dans les « savoirs incarnés » afin de laisser jaillir le mouvement qui est, par sa réalité, forcément contemporain et témoin du monde actuel. Selon elle, le rituel fait partie inhérente de sa pratique et n'est pas une finalité en soi, mais plutôt une manière de se réapproprier son corps, celui-ci étant issu d'une culture favorisant le positivisme. Bien qu'ayant des méthodes différentes, ces deux pratiques rituelles permettent une dynamisation de l'imaginaire envers le processus créatif et encouragent une matérialisation des ambitions de création dans l'espace de recherche.

2.2.3 Le reconditionnement du comportement

Pour plusieurs philosophes de l'environnement, il est important de souligner que des actions superficielles contre le réchauffement climatique (par exemple le recyclage, la réduction de l'usage du plastique, la diminution des besoins en électricité, etc.) demeurent utiles, mais bien insuffisantes comparées à une réelle prise de conscience. Ce sont d'abord nos relations à l'environnement, constitués en autres de milieux naturels, de milieux urbains, de leurs multiples biodiversités ainsi que de leurs habitants, qui seraient défailtantes.

Dans l'ouvrage *Résister au désastre*, Stengers (Levesque, 2020) parle d'un reconditionnement du comportement, d'une transition viscérale de notre vision du monde. Pour ce faire, elle nous encourage à adopter une pratique qui passe par l'observation, l'attention et l'imagination. Selon elle, cette vision du monde renouvelé permettrait une forme d'écologie du comportement réellement capable de nous sensibiliser aux enjeux environnementaux.

Pour le sociologue allemand Hartmut Rosa, il est également question de notre propre posture envers l'environnement. Sa théorie sur la disponibilité du monde (Rosa et Mannoni, 2020), opposant celle-ci à la disponibilité des personnes, fait naître le concept de résonance. Pour Rosa, le monde nous est plus disponible qu'il ne l'a jamais été auparavant, mais les humains, eux, ne seraient pas nécessairement capables d'entrer en résonance avec celui-ci. À titre d'exemple, il utilise l'événement d'un voyage touristique. Bien qu'il soit possible de se prémunir d'un billet d'avion et de multiples activités lors de son séjour, cela ne veut pas dire que nous serons réceptifs à ces expériences. La disponibilité ne s'achète pas, elle se développe dans un espace intérieur.

Ce concept est pertinent, car il fait aussi valoir le besoin de développer un rituel ou une méthode d'approche du lieu favorisant une franche posture de disponibilité chez l'interprète et la chorégraphe. On pourrait presque parler ici d'un dispositif interne permettant la mise en relation. Comme Stengers l'explique, faire preuve d'attention envers un lieu n'est pas forcément une posture qui s'impose naturellement. Nos comportements sont fortement teintés par nos habitudes anthropocentristes de prise de contrôle sur l'environnement. Ce sont de multiples schèmes identitaires et comportementaux que je cherche à déconstruire dans le cadre de cette recherche. Ces concepts m'aideront à développer les habitudes adéquates à une approche de l'environnement qui sera équitable et respectueuse.

2.2.4 Sympoïétique et imaginaire

Ce désir constant d'actualisation personnel et artistique passant par une attention accrue envers le lieu me guidera, je l'espère, vers l'émergence de nouveaux récits. Je maintiens ma posture d'artiste engagée dans un processus de création, et ce, tout au long de la recherche. C'est alors un geste esthétique qui ressortira de cette rencontre entre le lieu de recherche et les artistes qui l'investiguent.

L'écriture d'Haraway, à mon sens, est un excellent exemple des différents potentiels créatifs que peut provoquer une transformation de notre comportement face à l'environnement. Dans *Staying with the trouble* (2016), la philosophe américaine développe une pensée en arborescence, capable de multiples mises en relation, à la fois *réelles* et *fictives*. Elle crée de grandes histoires souvent basées sur des faits quotidiens qui pourraient pourtant sembler banales.

Cette méthode de réflexion est incroyablement dynamique, car Haraway se permet de créer librement des systèmes de filiations, d'interactions et d'imaginer des toiles de *response-ability*. Elle utilise une méthodologie qu'elle nomme la *sympoiesis* (sympoïétique) qui se rapproche de l'autopoïétique (Rosse, 2002), mais qui ouvre davantage le processus de collecte de données. C'est dans ce type de conception de l'imaginaire, le *créer avec*, que j'ai envie de m'engager. J'y reviendrais plus tard lorsque je détaillerai la méthodologie du projet.

2.3 Spatialités de la danse et du corps

J'ai abordé dans les derniers paragraphes notre relation à l'environnement et les manières dont nos habitudes de communication avec celui-ci pourraient être modifiées. Cette dernière réflexion est explicitement issue, comme mentionné dans mes motivations de recherche, par le contexte géopolitique actuel où une crise climatique sévit. Comme personne engagée dans un processus tant artistique qu'académique, il me semble nécessaire d'élaborer les différents concepts reliés à l'écologie profonde et les utilisations que je compte en faire.

Cela dit, il est tout autant nécessaire, à titre d'artiste chorégraphe, de parler plus spécifiquement de la place du corps au sein de cet environnement. C'est avant tout le médium par lequel passent mes intuitions créatives.

2.3.1 Penser la création grâce aux écosomatiques

L'utilisation du terme « écosomatique » pour définir les pratiques somatiques liées à l'environnement est somme toute nouvelle. Bien que plusieurs œuvres d'art, pensées philosophiques ou même spirituelles,

soient de l'ordre de l'*écosoma*, et ce, depuis un grand nombre d'années, ils ne sont pas généralement regroupés dans un champ d'études commun.

Les écosomatiques, de manière plus générale, sont comprises comme un champ de recherche qui « questionne ces pratiques comme créativités environnementales, non seulement dans leur émergence — comme réponse sociétale à la dégradation du vivant —, mais également au sein du projet de réinscrire la subjectivité corporelle dans la continuité du vivant. » (Bardet *et al.*, 2019, p. 29)

Sans exclure aucun champ de pratique, les écosomatiques accueillent une grande variété de méthodes, de processus et d'imaginaires, tant qu'elles ont comme intérêt le développement d'une relation intime avec le non-humain. Finalement, tout ce qui est à l'extérieur de soi constitue cet environnement avec lequel on tente un rapprochement, une mise en commun. Ce postulat est un ancrage qui solidifie et définit davantage ma posture de chorégraphe, et m'inscrit au sein d'un projet sociétal vaste de connexion avec le non-humain.

2.3.2 Phénoménologie et géophilosophie

Évidemment, par ses recherches portant sur le corps et l'espace, le philosophe français Merleau-Ponty est un incontournable pour mon projet. Dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception* (1976), il discourt de l'expérience humaine comme vécue à travers la *mise en espace* de soi. Autrement dit, un corps sans espace ne peut accéder aux savoirs que le monde lui présente. Pour Merleau-Ponty, le sujet est codépendant de son environnement, car ses capacités de cognitions se développent grâce à ses perceptions. Le corps incarne le monde, et donc, ils sont tout à fait indissociables.

Il est intéressant de soulever cette théorie comme forme de paradigme de recherche. Elle soutient l'importance de développer la pratique artistique dans toute sa matérialité afin d'accéder aux sphères intellectuelles. L'un ne peut exister sans l'autre.

Un peu plus tard, le duo de philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari conceptualise la « géophilosophie » dans le livre *Capitalisme et schizophrénie* (1980). Comme mentionné précédemment, pour eux, il n'y a pas de frontière entre la pensée et l'environnement, ce qui permet de dire que la pensée « s'installe ainsi à

l'extérieur de la conscience et le dehors s'installe dans la pensée à travers l'extériorité des espaces, des lieux et des territoires » (Antonioli, 2009). Ce rapport de correspondance évitant la création de dualités inutiles entre le corps et le lieu me permet de plonger plus franchement dans ma relation avec celui-ci. Ainsi, je peux faire confiance à l'agentivité du lieu sur mon projet de recherche. Par sa présence et à travers mon attention à celui-ci, l'environnement viendra forcément participer, comme chez Haraway, aux récits esthétiques développés.

2.3.3 Habiter un lieu

Malgré toutes ces théories, plusieurs questions demeurent : comment ces *corps-environnement* basculent-ils vers le sujet artistique? Comment habitent-ils un lieu à travers une intention artistique? Les chercheuses Katia-Marie Germain, Melanie Kloetzel et Carolyn Pavlik se sont penchées sur cette question.

Germain, dans le cadre de son mémoire publié en 2018, a cherché à définir l'espace scénographique de l'« habiter ». Son projet diffère du mien dans la mesure où elle a travaillé en intérieur, dans un lieu théâtral. Cela dit, le concept de l'« habiter » demeure proche des préoccupations écologiques puisqu'il se penche sur la fusion du corps avec l'espace, à travers le geste dansant. Cette réflexion ne va pas sans rappeler la phénoménologie de Merleau-Ponty. C'est donc à travers le développement d'un état de corps spécifique qu'elle opère une mise en relation avec l'espace. Encore une fois, le corps ne va pas sans l'espace.

Ce qui est également pertinent avec le projet de Germain, c'est qu'elle y parle de la « fabrication d'un lieu », dans son cas, un lieu scénique (2018). Cela m'invite à reprendre son concept, mais plutôt dans le cadre de danses développées en extérieur. Le lieu étant déjà là, je me demande comment les corps peuvent servir d'« illuminateur » de l'environnement. Cette théorie me permet aussi de me distancier de l'environnement comme d'un cadre inerte, mais de le penser plutôt comme un acteur participant constitué de multiples couches vivantes. Je n'entreprends donc pas, comme chorégraphe, des activités de fabrication, mais bien d'amplification du lieu.

Dans la même veine, Kloetzel et Pavlik (2009) discutent dans un livre coécrit des différentes pratiques artistiques en *Site Dance*, étant les danses créées et présentées dans des lieux spécifiques. Pour elle, ce sont les nombreuses investigations faites sur le lieu, qu'elles soient relationnelles, sensibles, politiques ou historiques, qui définissent le mieux les approches en *Site Dance*. Dans la majorité des cas, les artistes en

danse se plongent profondément dans un espace défini afin de créer des œuvres qui sont accordées, pertinentes ou encore qui font échos au lieu. Ces pratiques démontrent généralement une grande sensibilité envers l'environnement de recherche.

L'exemple de la chorégraphe Eiko Otake, ayant une pratique proche de l'art de la performance, travaille à se « fondre » dans un lieu. Elle porte d'ailleurs des vêtements de couleurs presque identiques à son environnement pour tenter de s'y mouler. Son approche se caractérise par une volonté de faire partie intégrante du lieu, d'y « naître, fleurir et mourir » (Kloetzel et Pavlik, 2009) à travers le processus de création. Lorsqu'on est témoin de son travail, il est facile d'entrer en contact avec l'espace. Son corps agit bel et bien comme une loupe qui permet d'envisager l'environnement autrement. Il ne gobe pas toute l'attention à l'espace, mais permet d'y apporter un regard nouveau. C'est exactement cette posture de recherche que je souhaite adopter.

2.4 Espaces chorégraphiques hors théâtre (*site dance* et thématiques écologiques)

Comme expliqué plus tôt, la grande majorité des auteurs et penseurs de la philosophie de l'environnement parle de dynamique de réciprocité comme moyen d'améliorer la qualité des relations entre humains et non-humains. Par chance, les interactions sur le modèle de la réciprocité sont facilement applicables aux processus créatifs, ce qui est particulièrement vrai dans le cas des arts vivants. Je tenterai aux sous-points suivants d'établir ce que pourrait être un art chorégraphique écologique sans en essentialiser la pratique.

2.4.1 Éthique et réciprocité de la création

D'abord, la question de l'éthique est centrale à une réciprocité franche des relations lors d'un processus de création. Dans son livre *The Ethics of Art*, Guy Cools parle d'un apprentissage de l'écoute (Cools et Gielen, 2014). Il y fait un parallèle avec le regain d'intérêt, dans le milieu des arts, pour les approches dialogiques, elles aussi centrées sur la question de l'éthique. Ce même type de dialogue soucieux et respectueux que l'on entretient avec les spectateurs lors de la présentation d'une œuvre *in situ* me semble transférable au lieu qui accueille la recherche-crédation. Qu'arriverait-il si nous portions autant d'attention

au paysage qu'aux spectateurs? Pourquoi ne pas valoriser aussi cette réciprocité avec l'espace de création? Ce sont des questions qui m'accompagneront tout au long de la recherche.

Il y a aussi l'artiste sami Katarina Skar Lisa (Naoufal, 2020), comme mentionné dans la revue de littérature, qui inspire fortement ce travail de recherche. Son désir d'inclure le paysage tout entier à ses processus créatifs lui permet d'apprendre de celui-ci. Elle s'engage dans un dialogue de réciprocité avec les humains et les non-humains afin de créer des œuvres qui développent des sensibilités propres au lieu.

2.4.2 Qu'est-ce qu'un art écologique ?

Les chercheuses Nathalie Blanc et Julie Ramos offrent d'ailleurs une définition intéressante de ce que pourraient constituer les arts écologiques. Bien que ce livre nommé *Écoplasties* fait plutôt état de la pluralité des pratiques en arts plastiques, plusieurs informations s'y trouvant sont extrêmement justes et pertinentes dans le cas des œuvres chorégraphiques. Elles y parlent notamment des *écoarts* comme d'une opération « de partage des sensibles » qui « définissent des manières d'être ensemble ou séparés, *en face de* ou *au milieu de*, dedans ou dehors, proches ou distants. » Elles y parlent littéralement de forme de dispositifs « capable de s'opposer à l'ordre établi. » (2010) Elles établissent donc des barèmes ou des indices spatiaux extrêmement pertinents qui permettent de mieux situer cette recherche environnementale en art. Elles posent la question : quels espaces habite-t-on et comment situent-ils notre pratique?

Mais pour elles aussi, la question d'éthique et de réciprocité est centrale. Lorsqu'elles tentent de définir la portée des questions environnementales, la question du contrôle de l'humain sur son environnement revient continuellement. Quelle dynamique de contrôle, ou de non-contrôle, désire-t-on adopter?

Ces questions accompagnent les pratiques et les propos des artistes contemporains. Elles concernent la vision de l'environnement et de l'écologie qui pourrait en découler : l'idée que nous habitons un monde dont nous ne pouvons pas avoir l'entière maîtrise, l'attention aux relations et aux dynamiques d'ensemble plutôt qu'aux objets ou aux organismes isolés, aux processus inattendus, qui émergent dans le cours de l'action et qui sont le propre de ces dynamiques en présence. Imaginer ainsi serait s'inscrire dans le sillage du pragmatisme, au moins sortir l'art de l'exception esthétique pour associer l'expérience esthétique à la vie ordinaire. Cela n'implique pas de penser de telles pratiques en termes de réussite ou d'échec,

en termes d'efficacité ou d'efficience, mais de voir dans l'esthétique un registre contribuant à la richesse du monde, au fait que l'être humain n'est plus une exception ontologique dont l'art, censé figurer le propre de l'homme, serait la preuve. (Blanc et Ramos, 2010)

Cette référence est, à mes yeux, un point d'ancrage absolument central à cette recherche-crédation. Elle invite à prendre soin, à développer une qualité d'attention et à se laisser surprendre par le dynamisme et la vitalité du monde vivant, sans se préoccuper à outrance de la finalité du projet. Ce qui importe, dans mon cas également, est le chemin parcouru et la qualité transformatrice des échanges engagés tout au long de la recherche.

2.4.3 L'art écologique : une « idée-problème »

Pour continuer sur cette même idée, plusieurs autres chercheuses telles que Miwon Kwon et Julie Sermon réfléchissent les écartes pour la grande variété de résultats, de sensibilités et d'esthétiques qu'ils apportent à la question de l'écologie, sans en essentialiser ses effets.

Comme expliqué plus tôt, Sermon conçoit les arts vivants comme des lieux pertinents d'études de l'écologie, car ils posent d'ores et déjà la question de l'écosystème, des interactions (humaines ou non-humaines, organiques, matérielles ou immatérielles) et du milieu (lieu de présentation, relation aux spectateurs). (2021, p. 46-47) J'en comprends que certaines habitudes de création sont déjà connues et mises en place, dans la discipline de la danse, pour favoriser ce type de réflexion et cette réciprocité des relations. Ce sont dans les méthodes et non nécessairement dans les résultats que cet art se montre écologique. Une œuvre chorégraphique peut adopter, par exemple, une méthodologie écologique, sans parler explicitement de réchauffement climatique.

Kwon qualifie d'ailleurs ces approches artistiques d'« idée-problème » (Kwon, 2002), dans le sens où le problème soulevé est le même (destruction de l'environnement), mais provoque des réflexions, des sensibilités et des imaginaires multiples, voire exponentiels. Cette manière de définir les approches qu'elle nomme comme « site-specific » est beaucoup moins limitante et permet aux artistes de s'extirper des logiques d'abord économiques de la question environnementale (réduction des GES, militantisme écologique à travers l'art, développement durable, etc.). Kwon ouvre ici un éventail plus vaste de potentiels capables de nous faire imaginer d'autres mondes et d'autres récits, un peu comme Haraway le

souhaite. Cela dit, il me semble important de spécifier ici que les logiques économiques et politiques sont également essentielles à un développement sain du milieu des pratiques artistiques. Je n'invalide en aucun cas les œuvres qui agissent dans ce sens. Encore une fois, et comme pour tous les autres thèmes abordés en art, il est souhaitable qu'une myriade de points de vue et d'opinions soient mis en lumière quant à une même problématique.

2.4.4 Quelle place pour le spectateur?

L'une des particularités importantes de l'art *in situ* porte sur la place du public dans l'œuvre, dont je n'ai pourtant pas encore traité dans ce texte. Pour beaucoup d'artistes, créer et présenter des œuvres en extérieur est une façon de démocratiser les disciplines et d'aller toucher de nouveaux publics. Ce type de présentation offre une autre forme de cadre puisque, bien souvent, la présence des gens sur place se produit de manière informelle (promeneur tombant par hasard sur le site, gratuité de la présentation, artistes déambulant dans les rues, espaces circulaires de présentation, etc.). La réception de ce type d'œuvre se fait alors dans un contexte tout à fait différent, ce qui impacte grandement les esthétiques de ses projets. Des artistes reconnues comme Trisha Brown ou encore Anna Halprin ont utilisé les espaces extérieurs, quoique différemment, mais toujours pour aller rejoindre de nouvelles communautés.

Dans le cadre de ce projet, j'ai plutôt décidé de ne pas me pencher sur le rôle du spectateur à titre de témoin de l'œuvre. Pour justifier ceci, je me base sur la pensée de Jacques Rancière lorsqu'il théorise le concept de « théâtre sans spectateurs » (2008). Par-là, il invite les créateurs à faire preuve de davantage d'interactivité dans leurs pièces, afin d'émanciper les témoins présents. Rancière regrette la posture du spectateur comme passive et immobile quant au contraire, l'art lui semble être un acte engageant et dynamisant.

Dans le cadre de cette recherche-création, j'ai absolument besoin que tous les membres présents soient également des participants actifs à la création, afin de conserver la méthode de travail écologique détaillée plus haut. Ajouter des spectateurs, même dans un contexte décontracté, viendrait soit fausser les interactions de réciprocité entre les différents acteurs ou encore, ajouter un trop grand nombre de données à analyser. Évidemment, étant dans un lieu extérieur, il n'est pas impossible que certains passants deviennent témoin du processus. Il est inévitable de faire place à ce type d'interaction qui fait partie intégrante des particularités propres à chaque site. Mais je peux toutefois dire que, d'un point de vue

théorique, je fais le choix de créer un « théâtre sans théâtre ni spectateurs » pour reprendre les mots de Rancière.

2.5 Terminologies

Le vocabulaire concernant l'espace et notre relation au lieu est vaste et multidisciplinaire. La notion de territoire, par exemple, est différente en politique qu'en géologie. Je pense donc qu'il est important, au sein du cadre conceptuel, de définir ces mots et ce qu'il représente dans ma pratique artistique. Il y a certains mots que j'ai également choisi de ne pas utiliser, je crois important d'en souligner les motifs.

2.5.1 L'espace, le corps

D'abord, le concept d'espace est probablement le terme spatial le plus englobant que j'ai trouvé. L'espace est d'ailleurs une composante chorégraphique en soi, faisant état de la manière dont un lieu est habité par les corps dansants. En philosophie, l'on pourrait résumer le concept d'espace à un « milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables. » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, s. d.) L'espace est un terme vaste qui permet de regrouper plusieurs sous-thèmes comme celui de paysage ou de site.

Pour faire le pont entre l'espace en danse et en philosophie, Paul Valéry parle de l'espace à titre de « corps imaginaire comme le temps un mouvement fictif. Dire : « dans l'espace », « l'espace est empli de », – c'est définir un corps. » (1996, p. 233) Cette définition vient justement conceptualiser la place de l'espace comme un corps potentiellement agissant ou du moins, comme un sujet à part entière.

2.5.2 Le paysage

Le paysage, quant à lui, me paraît être un terme qui rappelle davantage les notions d'esthétiques. Le paysage, on l'apprécie à travers nos sens, à travers sa portée à nous toucher. Ce terme spécifie donc la notion de point de vue qui, dans le cadre de cette recherche, est mon point de vue de chorégraphe chercheuse. De manière littérale, le paysage est une « vue d'ensemble », une étendue spatiale vécue à partir d'un point précis.

Bien souvent, on associe la notion de paysage à la capacité de voir. Pourtant, un paysage fait preuve de plus de vastitude tant dans ses usages que dans son origine. Par exemple, toujours selon le dictionnaire du CNRTL, le paysage est aussi un « ensemble des conditions matérielles, intellectuelles formant l'environnement de quelqu'un, de quelque chose. » Par exemple, un paysage intellectuel ou politique fait référence aux étapes ainsi qu'aux morceaux qui constituent un certain milieu. Un paysage chorégraphique peut donc se présenter comme un ensemble lié et alimenté par diverses sources, inspirations et objets d'art. Cet assemblage crée alors une unité temporelle physique à laquelle on peut se référer.

John Brinckerhoff Jackson considérait, déjà en 1980, le paysage comme une construction spatiale créée par des communautés et non comme un espace fixe et passif. « Le paysage, en tant que manifestation visible, n'est que le sous-produit de ceux qui y travaillent et y vivent, parfois se rassemblant, parfois restant isolés, mais toujours dans la reconnaissance de leur dépendance mutuelle. » (Brayer, 2013) Il y aurait alors une composante corporelle, humaine et spécialement sociétale à ce paysage qui est en fait toujours constitué de vivants. C'est du moins ce que croit Tim Ingold. (Brayer, 2013) Le paysage se présente comme un lieu plus ou moins éloigné, mais dont on peut reconnaître les contours.

2.5.3 Lieu, le site, *l'ici*

L'utilisation du terme *lieu* me semble définir l'endroit de la présence, celui où l'on se trouve dans un instant donné. Le lieu ou encore le site est un fragment spécifique de l'espace et se réfère à une parcelle définie de cet espace. Pour moi, le lieu a donc davantage un caractère qui lui est propre. Il est constitué d'un nombre limité de vivants, de molécules et d'actions, qui font de lui un corps ayant une identité. Les lieux sont faits d'histoires, de significations et d'imaginaires qu'ils évoquent.

Le lieu peut être aussi considéré comme un milieu, tant physique que psychique. Par exemple, le « lieu de la pensée » est un endroit immatériel, mais il en demeure tout de même un lieu. Le lieu se vit généralement dans le moment présent, ce pour quoi il est *l'ici*.

2.5.4 L'environnement, l'ensemble

Finalement, l'environnement est plutôt un ensemble d'éléments, de conditions et de phénomènes qui se produisent autour d'un objet ou d'un sujet donné (CNRTL). Dans le terme environnement, il y a forcément

une attention aux systèmes d'interactions et d'interdépendances reconnus dans un espace. Dans le contexte d'une recherche traitant d'écologie profonde, l'environnement renvoie souvent à des espaces exclusivement naturels. Toutefois, si l'on se base sur les théories phénoménologiques, l'environnement est plutôt *tout ce qui se trouve autour et dans* le sujet étudié. C'est pourquoi le terme environnement est pertinent à utiliser lorsque l'interprète aura à témoigner de son expérience au travers de son carnet de pratique.

2.5.5 Le territoire, le contrôle

Je termine le cadre conceptuel en décidant de ne pas utiliser le mot territoire, puisque celui-ci réfère trop rapidement à des notions politiques, voire coloniales. Le terme territoire me ramène à des enjeux de contrôle de l'espace qui ne trouvent pas d'écho probant dans cette recherche-création.

Adoptant une approche intellectuelle située et reconnaissant mon héritage de femme blanche établie sur des terres non cédées par voie de traités officiels, je préfère laisser à d'autres le soin de définir ou de redéfinir positivement ce terme aux potentiels constructifs et imaginatifs.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE-CRÉATION

Il faut d'abord rappeler que ma démarche universitaire en est une de recherche-création. Bien que les deux dernières années d'études m'aient surtout engagée sur le penchant théorique de la danse, de la philosophie et de l'écologie, il demeure que la collecte de données de mon projet se fait sur le terrain de la création, aux côtés d'une collègue interprète. Dans ce chapitre, j'étaye la forme que le projet prendra et les repères méthodologiques qui seront utilisés afin d'assurer la validité et la rigueur des données.

3.1 Recherche-création

La recherche-création est pour moi un type d'exploration qui marie la rigueur de la démarche universitaire à la foisonnance des processus artistiques. Ma pratique de la création chorégraphique étant d'ores et déjà soutenu par des processus de recherche intellectuelle, j'ai toujours senti ce croisement comme fertile, me permettant d'approfondir mes propos, tous en les nuancant. Je pense notamment à l'œuvre *  temps perdu* où une multitude d'essaies, de textes philosophiques ou politiques, ont servis à générer du mouvement, à dynamiser des discussions et inspirer des scènes complètes. La pratique de danse semble toujours, à mes yeux, se densifier lorsqu'elle prend contact avec la complexité de certaines théories. Et donc, de par leurs singularités, ces recherches appellent des méthodologies qui se rapprochent des enjeux créatifs, presque pensées et développées sur mesure pour chaque projet.

Le professeur Marcel Jean, en discourant sur la nature même des processus de recherche-création, parle d'une « approche qui voudrait concevoir l'aventure de la création dans sa plus grande exigence intellectuelle. [...] On peut penser que ces nouvelles structures [de recherche-création] à leur début offraient un espace de liberté qui donnait l'espoir que l'on puisse voir la pratique de l'art, la création, comme une activité intellectuelle en dialogue avec le monde et le présent. » (Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 34) C'est effectivement à cette jonction théorico-pratique que la profondeur de ma pratique émerge, justifiant l'importance et la pertinence de ce type d'étude. De manière personnelle et toujours intuitive, la démarche intellectuelle vient nourrir le processus de création et vice-versa dans un continuum constant.

3.1.1 Points de convergence : méthodologie et  cologie

Je considère la construction d'une méthodologie artistique comme un exercice créatif, mais périlleux. Plusieurs artistes, j'en suis sûre, seraient d'accord avec moi : rares sont les processus de création qui

adoptent des méthodologies entières avant même d'arriver en studio. Bruneau reconnaît même que « la recherche-création exulte et se réalise dans la volonté de maintenir en équilibre deux postures qui semblent au départ s'opposer : celle du théoricien et celle du praticien. » (2007, p. 70)

En même temps, cette manière de fonctionner m'amène vers d'autres lieux intellectuels, à la rencontre de champs nouveaux, qui sont jusqu'ici inconnus dans ma pratique. Notamment, la reconnaissance d'une méthodologie propre et inhérente aux théories de l'écologie philosophique. J'ai la chance d'observer un sujet (l'environnement), qui m'offre un système d'analyse et d'interactions que je considère facilement adaptable à la recherche-création. Dans un certain sens, à travers cette méthodologie, le fond et la forme de cette étude s'allient, consolidant ses différentes composantes.

Plus directement, l'écologie m'apprend l'importance des systèmes et des effets que les différents agents ont l'un sur l'autre. Lorsqu'il est question d'écologie, il est possible de définir ces interactions comme un « rapport triangulaire entre les individus d'une espèce, l'activité organisée de cette espèce et l'environnement de cette activité. » (Koninckx et Teneau, 2010) En soi, il n'est pas réellement possible d'étudier le lien entre la danse et l'environnement de recherche, sans faire des allers-retours entre les artistes, leurs pratiques artistiques et le lieu concernant ces activités.

Il paraît évident que l'étude adopte une méthodologie phénoménologique, car elle aborde la question des phénomènes même qui mène aux échanges. J'adhère à la définition de la phénoménologie comme d'un « support de recherche suppos[ant] une démarche inductive qui part de l'étude d'expériences vécues et décrites par des personnes. Il s'agit de comprendre le sens d'une expérience, d'en saisir son essence pour celui qui l'a vécue tout en respectant la posture de celui qui a expérimenté un phénomène. » (Ntebutse et Croyere, 2016, p. 29) La méthodologie phénoménologique, visant à expliciter pour conceptualiser, aide à inspirer et construire ma méthode de cueillette.

Vient après la question de l'esthétique. Même si j'ai parfois l'impression que mon sujet de recherche m'amène vers des théories appartenant davantage aux champs des somatiques, des sciences sociales ou encore des sciences politiques, je m'intéresse d'abord à l'étude de l'écologie sous un aspect esthétique.

L'utilisation de la sympoiétique d'Haraway vient ici combler les interstices qui pourraient se développer entre les théories de l'écologie philosophique et ma pratique artistique. Encore une fois, le fond et la forme s'alignent. Contrairement à l'autopoi tique où les données sont autoproduites dans un système imaginaire

et fictionnel de production de soi-même, la sympoiétique s'accroche à cette même idée que le réel ne peut être traduit de manière objective, mais produit ses données à travers un système collaboratif. Ledit système méthodologique peut demeurer imaginaire, fabulatoire, tout en partageant le pouvoir agissant et l'autonomie fictionnelle à l'extérieur de soi (Hexagram, 2020). C'est dans ce type de conception de l'imaginaire, le *créer avec*, que j'ai envie de m'engager.

Je crois donc qu'il est essentiel de reconnaître le caractère subjectif de cette étude. D'abord, l'échantillonnage du projet est minimal (une interprète au sein de trois lieux de création), c'est plutôt le caractère fictionnel, le récit intellectuel, qui importent. Comme Haraway le fait habilement dans ses ouvrages, je m'intéresse aux manières dont l'écologie s'implique dans nos réflexions et comment elle agit sur notre imaginaire. On pourrait parler d'une forme de « tentative de faire correspondre la diversité chaotique de notre expérience sensible à un système de pensée logique. » (Einstein dans Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 72) L'expérience sensible décrite est évidemment la mienne, mais également celle de l'interprète ainsi que celle des lieux qui nous accueillent.

Ensuite, l'analyse esthétique demande aussi de plonger dans la subjectivité des sujets afin de faire ressortir des éléments marquants de la recherche. Elle demande de générer des mises en lien, par exemple, entre les composantes du lieu qui exercent une mouvance tangible et leurs impacts sur mes choix chorégraphiques. Comment le vent, les oiseaux, la lumière, la température affectent mon imaginaire et agissent comme co-auteur de l'œuvre ? Cette sympoiétique me permet notamment d'adopter un style d'écriture qui ressemble à la manière dont je crée des œuvres : en faisant des suppositions, des rapprochements et en créant des dispositifs de recherche dans l'espace. Cela me permet aussi d'adopter une posture de rédaction créative qui génère de nouveaux récits et des filiations imaginatives. (Haraway, 2016)

Ce système de recherche imaginaire a d'ailleurs besoin d'un partenaire intellectuel qui n'a pas encore été nommé et qui me semble essentiel : le doute. Dans ce processus créatif, la question de l'incertitude est une alliée, une force qui permet de creuser davantage ma question de recherche. Le doute s'installe toujours au tout début de mes processus créatifs, comme un agent de chaos qui me force pourtant à m'organiser et à prendre le risque de débiter un projet. Dans ma pratique, et dans cette recherche, le doute est un fantastique catalyseur de savoirs. Ntebutse et Croyere parlent même du doute comme une constante, mais précisent que « [...] l'incertitude est une garantie d'authenticité. Les méthodes sont alors

faites de délibération et de réflexion sur le sens de[s] questions. » (2016, p. 30) Lancri, lui, parle de la *nuite*, comme une métaphore à cet espace sombre où l'on fait de la recherche à tâtons, sans toujours savoir ce que l'on cherche avant de l'avoir trouvé. (Gosselin et Le Coguiéc, 2006) Ce doute qui mène à l'authenticité est nécessaire dans la pratique artistique. Cette composante fait alors partie intégrante de l'écosystème de cette recherche-crédation et galvanise la curiosité intellectuelle.

3.1.2 Cinq points de vue

Comme je l'ai mentionné plus haut, il est important dans cette recherche de rendre compte de plusieurs points de vue afin de magnifier la diversité propre aux enjeux écologiques. C'est pourquoi je considère que les acteurs du projet sont ; le lieu urbain, le lieu semi-naturel, le lieu naturel, l'interprète et la chorégraphe-chercheuse. À travers mes outils de collectes, je m'assurerai d'obtenir des données qui reflètent la posture de chacun de ses acteurs.

Les lieux n'étant pas en mesure d'archiver eux-mêmes leurs états dans le cadre de cette recherche, je serai garante de collecter les informations que je considère comme pertinentes, tels la température, le niveau d'humidité ou encore la qualité de la lumière. C'est un processus de collecte qui demeure, lui aussi, fondamentalement subjectif. Bien que certaines informations soient davantage objectives, il reste que la collecte de données liées aux lieux est traversée par ma sensibilité et ma curiosité propres. Il est donc intéressant d'analyser la collecte au travers de mes impressions du lieu et des imaginaires qu'ils génèrent.

3.1.3 Trois lieux et leurs imaginaires

Ces trois lieux d'accueil ont été séparés en catégories provenant de l'urbanisme. On y retrouve le lieu urbain, propre à la ville et s'opposant à la ruralité ; le lieu naturel, un espace non-organisé par les communautés humaines ; et le lieu semi-naturel, rappelant des espaces naturels qui, eux, ont été entièrement conçus et organisés par des individus.

Au-delà de ces catégories qui viennent scinder des espaces pour les classifier ou les diviser, ce sont plutôt leurs imaginaires qui m'intéressent. Lorsque l'on pense à l'urbanité, par exemple, on envisage tout de suite une grande densité de population, une infrastructure lourde, un grand nombre d'habitations, mais aussi, on pense au béton, au métal, à la rapidité des gestes, à la diversité des origines de ses résidents... Lorsque l'on pense aux jardins ou aux milieux naturels, ce sont d'autres imaginaires qui sont appelés. C'est de cette manière que j'aborde ces différents lieux aux identités variés, à travers les esthétiques qu'ils commandent.

3.1.4 Espace-temps

Le moment de la journée durant lequel la recherche se déroule exerce également une influence sur le processus. Le soleil, la végétation et la faune n'agissent pas de la même façon tout au long de la journée. C'est pourquoi j'ai attribué des plages horaires variées lors des différentes semaines de résidence. Sans en faire une collecte de données en soi, il est intéressant de voir comment le temps, la météo, le soleil influencent nos impulsions chorégraphiques.

3.2 Méthodes de cueillette de données

3.2.1 Journal de bord de la chorégraphe-chercheuse

Les données sont recueillies tout au long du processus grâce à un carnet de pratique contenant mes observations personnelles, ainsi que des éléments factuels sur le lieu. Le journal a été séparé en jours de répétitions. Si des réflexions théorico-pratiques émergentes, telles que la formation de concepts spécifiques, des liens évidents avec l'écologie philosophique ou encore des citations d'auteur.rices externes sont données lors de la résidence, elles sont également retranscrites au journal.

Je désire aussi récolter des notions concernant les aspects historiques, urbanistiques ou encore politiques, sur chaque lieu de résidences avant même d'entrer dans le processus de collecte. Ceux-ci sont tirés des notions d'écologies, mais aussi de l'histoire macro et micro de chaque lieu, tel que des éléments d'histoire, d'architecture ou encore de relations entre le lieu et les peuples autochtones. Ces informations sont partagées avec la co-chercheuse en début de séance de création. Une introduction portant sur le sujet débute également chaque sous-section du quatrième chapitre.

Dans le cadre de ce projet, je conçois ma posture de chorégraphe comme particulièrement analytique. L'interprète agissant comme éponge ou encore comme traductrice du lieu, je tendrai plus à souligner la poésie là où elle me semble apparaître, organiser et temporaliser les gestes qui créent du sens dans l'espace, et situer nos corps dans l'environnement. À partir de ce travail d'infusion du lieu, mes actions viseront à dynamiser les discussions, nos relations et interactions, tout en proposant des dispositifs chorégraphiques stimulant nos sens. Comme mentionner au sous-chapitre 2.3.3., mon travail de chorégraphe en sera essentiellement un d'amplification du lieu et non de fabrication de celui-ci.

3.2.2 Récit de l'interprète : co-chercheuse

En parallèle, l'interprète a aussi tenu un carnet de pratique. Cet outil de prise de notes lui permet de recueillir des informations sur ses sensations, son vécu et son imaginaire tout au long des différentes résidences. Ces informations sont également organisées par journée de recherche. Toutefois, ce carnet a l'avantage d'être axé sur le point de vue subjectif de l'artiste. Elle peut donc utiliser un ton descriptif, narratif ou encore poétique pour partager son expérience. Cela permet de faire jaillir un discours sensible qui traduit une réelle expérience corporelle et texturée de la recherche.

Il est important de noter que les réflexions de l'interprète, lorsque collectées, sont toujours clairement citées dans ce mémoire. Comme le mentionnent Ntebutse et Croyere, « la méthode des récits phénoménologiques est collaborative entre le chercheur et les participants avec des interprétations qui sont proposées et validées. La grille d'analyse n'est pas préconçue ; elle tente d'induire de la pratique des résultats en termes de qualités morales, émotives, esthétiques. » (2016, p. 30) Il est donc essentiel de redonner le crédit intellectuel à mes collaborateurs tout au long de la rédaction. Je fais de même, tant que possible, pour les crédits de collaboration qui reviennent aux lieux de création.

3.2.3 Images et captations

Troisième documentation prévue, chaque lieu de recherche a fait l'objet de documentation photographique. Cela permet de garder une trace visuelle de chaque lieu qui nous a accueillis. Ces images se retrouvent au sein du mémoire, un peu partout, afin d'illustrer et de soutenir certaines idées, notamment les théories découlant des couleurs ou de l'architecture du lieu. Des captations ont aussi été prévues et seront accessibles via les annexes.

Les captations sont rendues disponibles afin d'offrir une référence visuelle et sonore aux lecteurs sur les processus de recherche-crédation utilisés dans ce mémoire. Ces vidéos servent d'exemples et d'archives, mais ne sont pas des œuvres à part entière dans leur format numérique. Elles doivent être mises en relation avec les écrits pour être correctement contextualisées.

3.3 Méthode d'analyse des données

Les données récoltées sont ensuite analysées, toujours selon un modèle phénoménologique. Les notes prises durant le processus sont organisées selon un modèle créatif et poétique. « [L']expérience se donne à saisir dans des formes de langage diversifiées propres à celui qui l'a vécue : des histoires, des métaphores,

des dictons, des croyances, des représentations (18). », toujours sous la forme d'un retour dans le passé. (Ntebutse et Croyere, 2016, p. 30) Par exemple, des mises en relations ou des systèmes de correspondances pourront être créés entre des sensations et des éléments de la météo, ou encore, entre la musicalité du vent et celle des corps. Ces mises en relations, comme le fait Haraway, permettront de faire émerger de nouveaux récits. Mon approche de l'écriture est donc presque narrative.

Pour ce qui est de l'articulation théorique, elle demeure généralement dans les champs de la philosophie et de l'esthétique. La discussion entre les éléments théoriques se fait librement, sur un modèle sérendipien, entre les éléments ressortant de la collecte de donnée et les lectures qui accompagnent l'écriture. Ensemble, sur le modèle de *l'étoile*, je travaillerai la *nuite* pour faire mon *jour*. (Lancri dans Gosselin et Le Coguiec, 2006, p. 10)

3.4 Limites de l'étude

Cette étude, par son caractère phénoménologique, créatif et subjectif, n'essaie pas de réduire à un discours unique les liens entre la danse et son environnement. Cette mise en dialogue entre les différents acteurs génère un discours et un imaginaire qui est unique en son sens. Étant la personne qui récoltera et analysera ces données, il est évident que ce sont mes obsessions créatives qui sont mises en reliefs. Un autre artiste pourrait obtenir un discours bien différent, même en adoptant exactement la même méthode. Il est donc important de retenir que cette étude ne peut en aucun cas révéler l'essence des pratiques écologiques en art, mais plutôt en offrir un exemple.

De cette même idée, il est aussi important de rappeler que les lieux, comme les personnes, ont leurs identités propres et ne sont pas interchangeables. Ce qui veut dire que ma recherche ne servira pas à généraliser les effets, par exemple, des lieux urbains sur la danse. Encore une fois, cette recherche ne peut pas servir à essentialiser les lieux d'accueils.

La variabilité de la recherche soutient d'ailleurs son ancrage phénoménologique. « L'expérience est racontée par celui qui l'a vécue, mais le récit varie du fait de la temporalité (le moment où l'expérience est racontée ; le temps qui s'est passé entre l'expérience et la narration ainsi que les événements qui se sont produits pendant ce temps). » (Ntebutse et Croyere, 2016. p. 30) Ce choix de méthode est la force de cette étude, mais en définit également ses limites.

3.5 Calendrier et certificat éthique

Cette recherche a reçu l'approbation et la certification éthique en collecte de données primaires au *Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains* (voir annexes). Les résidences se sont déroulées du :

- 5 au 9 octobre 2023 à Saint-Augustin de Woburn (milieu naturel)
- 17 au 21 octobre 2023 aux jardins de la Cité-des-Hospitalières en transition (milieu semi-naturel)
- 23 au 26 octobre 2023 au passage entre la station de métro George Vanier et le CCA à Tiohtià:ke/Montréal (lieu urbain)

CHAPITRE 4

RECHERCHE-CRÉATION ET SYSTÈMES D'ÉMERGENCES

4.1 Le lieu naturel : Saint-Augustin-de-Woburn

Pour la première phase de notre recherche, en lieu naturel, nous nous sommes rendues, Penélope et moi, à Saint-Augustin-de-Woburn, un petit village de paroisse de la MRC du Granit en Estrie d'environ 600 habitant.e.s (Statistique Canada, 2016). La municipalité se trouve à moins de 30 minutes de la ville de Namag8ntegw/Lac-Mégantic et à 5 minutes de la frontière canado-américaine.

Autrefois nommée la colonie de Channay, les premiers colons s'y seraient installés autour de 1880 après un exode important de Québécois au sud de la frontière. Dans le but de favoriser l'immigration francophone, la Compagnie de crédit et de colonisation des Cantons-de-l'Est, ou Compagnie Nantaise, qui veut au même passage développer l'industrie forestière dans la région, recrute en France de potentiels colons responsables d'occuper le territoire du canton de Woburn (Fournier, 2012). Ces colons se seraient entre autres installés sur ce qui est connu aujourd'hui comme le rang Tout-De-Joie, se trouvant à quelques minutes à pied de notre lieu de recherche. Encore aujourd'hui, plus de 200 ans plus tard, la région du Granit doit toujours une grande partie de son économie à l'industrie forestière. (Lapointe, 2021)

De l'autre côté du Namag8ntegw/Lac-Mégantic, bordant Piopolis, se trouve un autre lac nommé le Lac aux Araignées. Ce lieu est considéré comme le plus vieux site archéologique au Québec faisant état de preuves d'outils utilisés par les Abénakis il y a environ 12 000 ans. Le territoire était, sans surprise, habité bien avant l'arrivée des colonies à la fin des années 1800 (Radio-Canada, s. d.).

Lors de cette recherche, je découvre que l'histoire coloniale de ce territoire, bien qu'elle soit courte, fait l'objet d'une documentation beaucoup plus fournie et accessible que celle liée aux premiers peuples. Comme l'historien Brian Gettler le mentionne, il y a une « tendance historiographique à mettre de l'avant la nation québécoise au détriment d'autres groupes » (Gettler, 2017) dans le but de créer un seul récit national cohérent. N'étant pas historienne de formation, il m'est difficile de venir équilibrer les histoires de manières adéquates. Je tiens toutefois à souligner que je ne fais pas l'apologie de l'histoire coloniale, au contraire, cette introduction me permet d'ancrer ma pratique avec humanité et de tenter, une page à la fois, de rendre visible une certaine diversité de récits.

Figure 4.1 Penélope au lieu naturel



4.1.1.1 Saint-Augustin-de-Woburn : un espace chargé

Je me retrouve donc à Saint-Augustin-de-Woburn, sur un terrain de chalet appartenant à mes parents, avec le privilège énorme d'y avoir accès et d'y être pour faire de la recherche universitaire au deuxième cycle. Ces terres qui ont été divisées et valorisées 150 ans plus tôt sont aujourd'hui le lieu de nombreux souvenirs. Je ne peux qu'avoir une gratitude immense de m'y trouver et une humilité renouvelée à l'approche de cette recherche.

Ce lieu de 6000 pieds carrés appartient à mes parents depuis 2018 et fait face au mont Gosford. Chaque fois que je m'y trouve, le lieu me permet un repos que je ne reconnais pas ailleurs. Les bruits y sont doux, enrobant, et le réseau cellulaire ne s'y rend pas encore. Ce lieu me met dans un état d'ouverture et de calme qui est difficile à reproduire en milieu urbain.

En y arrivant pour créer, j'ai tout de suite des souvenirs qu'y émergent : les parcours écosomatiques impromptus dans le bois accompagné de ma chienne Luna, le bonheur de cueillir des fraises sauvages avec une patience qui me surprend moi-même, les séances photo avec mon amie Nanne Springer, les feux de camp, la Voie lactée, beaucoup de rires volumineux.

En contrepoint à sa chaleur, ce lieu est aussi empreint d'une grande férocité. J'ai aussi le souvenir des arbres qui chutent violemment au sol, des nuits si noires, des bourrasques agressives qui nous font croire à l'effondrement du toit de la bâtisse, de la peur constante de croiser un coyote, la froideur impitoyable de l'hiver et du sentiment d'être seule au monde. Autant de mémoires comme un tissu épais et qui, inévitablement, s'invitent dans mon espace de création, dans mon imaginaire de chorégraphe.

4.1.2 Émergences du mouvement

Lorsque nous commençons la recherche, le 5 octobre 2023, la question de l'émergence fait immédiatement surface. Nous nous installons tout en bas du terrain, là où trois pommiers sont plantés, pour s'engager dans ce processus avec le lieu. Nous gardons en tête les questions suivantes : qu'est-ce qui de l'environnement me meut et quels choix fais-je avec ces inspirations ou aspirations ? Quelle est l'émergence de ce processus ?

Pour ce faire, et comme mentionné au chapitre portant sur la méthodologie, j'ai tenté d'évacuer le plus possible mes projections et mes désirs sur le lieu, afin de le laisser émerger de lui-même. Pour amorcer ce dialogue, nous le ferons grâce à notre pratique d'errance.

En sillonnant le lieu, sans projeter immédiatement nos désirs sur lui, nous découvrons de quoi il est constitué. De cette promenade, je comprends rapidement que mon ignorance des termes scientifiques liés à la flore rend le lieu complexe, ambigu et multicouche. Je le regarde comme l'on admire une toile d'araignée, sans vraiment comprendre sa constitution. Dans ce sous-chapitre portant sur le lieu naturel, je tenterai, grâce à nos carnets de pratique, de nommer et circonscrire quels sont les différents éléments du lieu qui me semblent actifs dans ce processus de coautariat.

4.1.2.1 Le vent joueur

Tout d'abord, le vent, surtout en forêt, est un élément de l'environnement extrêmement important qui crée des mouvements récurrents dans toute matière malléable et flexible. Dès le départ, le vent s'est invité comme un compagnon de jeu en faisant « tourner les feuilles de mon cahier, impactant ma prise de notes, ma calligraphie et mon train de pensée ». (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 1) Déjà, il affichait son air espiègle.

De mon point de vue, le vent faisait frétiler les feuilles sur les branches d'arbre qui, parfois, tombait sous sa pression. De ce mouvement découlaient des sons, ceux d'un clapotement parfois léger, parfois intense, selon la puissance du vent. « Les feuilles des bouleaux qui reçoivent le vent en premier. » (Desjardins, 2023, p. 1) Les branches craquent et tombent, les feuilles au sol sont sèches et crépitent. Ceci est le bruit de l'automne, le « bruit d'une nouvelle saison qui commence. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 1)

Le vent, au-delà de ces effets immédiats, agit sur la durée comme bâtisseur d'architecture. En faisant tomber au sol autant de matières, allant des feuilles légères à l'arbre entier, le vent est un auteur important de la configuration du lieu. « L'architecture inhérente au lieu, par ses chemins, ses espaces ouverts et ses espaces recouverts, m'invite à un certain dispositif. Un passage, un trajet se dessine au fur et à mesure. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 5) Le vent, de concert avec les arbres, a donc créé des sillons qui ont permis à mon œil de s'orienter, de générer des espaces négatifs, que j'ai pu étudier.

« Beaucoup d'arbres sont arrachés, tombés, brisés, suspendus. La forêt est chaotique. Les feuilles tombent elles aussi. Je traverse le bois là où il n'y a pas de passage, je me faufile, les branches, sans résiliences, se brisent sous mon passage. J'amasse les feuilles comme pour les prendre dans mes

bras, elles m'accompagnent comme une musique. De mes cheveux, les feuilles tombent de moi comme si j'étais un tronc. Certaines s'y agrippent, mélangées aux branches et à la sève de bouleau. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 1)

Il eut donc une relation étroite entre le vent et la chute. Penélope décrivait le lieu comme un « espace très dramatique. La chute est à son comble, les bourrasques de vent font du bruit et du théâtre. La météo est assez douce, mais on sent qu'elle peut se revirer à tout moment. Le pacte est précaire. » (2023, p. 5) On y sentait bien cette fragilité, cette possibilité d'un revirement de situation météorologique, que d'autres arbres tombent et que nous aussi, nous chutions.

Ces mouvements de « vent par vague » (Desjardins, 2023, p. 5) ont généré des choix gestuels qui sont demeurés présents même lorsque le vent s'est calmé. Comme s'il s'était invité pour murmurer quelques inspirations qui nous ont collés à la peau.

De ce fait, ses absences furent remarquées, laissant un grand vide qu'on a vite fait de remplir. « Il n'y a pas beaucoup de vent, on entend bien nos souffles, nos pas, nos idées. » (Desjardins, 2023, p. 8) Le vent, tant dans son absence que dans sa présence, à laisser une marque indissoluble sur nos façons de bouger comme sur notre réflexion face à l'acte créatif. Penélope, dans son carnet, parle d'un vent qui lui a « soufflé des impulsions qui ont rythmé les changements de focus ». (2023, p. 1) Le vent, lors de cette semaine de création, fut un coauteur important, évident et générateur dans cette pratique.

4.1.2.2 Le vent qui travaille les textures

Au niveau pictural, le vent agit surtout comme générateur de textures. Un grand drap (voir figure 4.5), qui est en fait un rideau, s'est modulé aux aléas du vent. En lui faisant prendre différentes formes, des références visuelles fortes ont émergé. Le choix d'opter pour un matériel flexible et translucide n'est d'ailleurs pas anodin. Au carnet de pratique, j'y écris que le « drap, diaphane, oblige Penélope à créer des mouvements angulaires qui forment et déforment l'espace. L'idée d'alterner entre le *montrer* et le *cacher* revient souvent. Elle joue sur plusieurs plans, celui de l'environnement, son expression faciale et la mouvance des membres de son corps. » (Blanchet-Gavouyère, 2023) Paireur avec le drap, le vent agissait de manière franche et facile à documenter. Il est en fait devenu un acteur dramaturgique important, façonnant les symboles que l'on reconnaît dans cette recherche. Au jour 4, je rapporte que :

Le drap sur la branche d'arbre, comme un rideau sur une tringle, permet d'entrevoir le travail du vent sur le corps. Il entre en dialogue avec Penélope. Les images se succèdent, mais demeurent

fuyantes, sous les aléas du poids : cerf aux longs bois, bras d'écorce, voile, drapeau rose, traîne ou trace... (2023, p. 6)

Sans vraiment nous révéler quoi que ce soit de précis, sans en imposer un sens, le vent a contribué et a alimenté ces histoires qui jaillissent de cette recherche gestuelle. Le drap, quant à lui, servait en quelque sorte de récepteur ou encore de canal de communication avec le lieu. Dans le cadre de sa recherche-crédation *Ancestral bodies dancing snow*, la chercheuse et artiste Christine Bellerose décrit son parasol (*parosolo*) de 12 pieds, couverts de 78 franges, qu'elle tient fermement dans ses mains. Lors de ces séances de danse en extérieur, le vent qui emplit le parasol l'oblige à se contracter les muscles ou encore à produire du mouvement. Certains jours, le vent activait les franges du parasol tandis que d'autres jours, les franges retombaient sur son corps. « These are the times I wondered if the wind purposefully picked up to dance in partner with *Parasolo*? The movements still carry the weight and softness of silk in my body memory. » (Bellerose, 2018, p. 89) Pour Bellerose, danser avec *Parasolo* en extérieur était donc une coécriture avec le vent, le parasol étant un objet de mise en relation. Il me semble que ce drap que nous avons utilisé est, lui aussi, un vase communicant.

Figure 4.2 Pénélope en milieu naturel, l'influence des textiles



4.1.2.3 L'arbre en mouvement

Outre le vent, plusieurs éléments de l'environnement ont eu des impacts clairs et documentés sur notre processus de création. L'une des contributions les plus probantes est l'impact des formes des arbres et de ses branches sur notre travail postural.

Étant nous aussi érigées vers le haut, il parut évident de créer des relations entre notre propre verticalité et celle des arbres, faisant d'eux des compagnons de recherche. Penélope fait remarquer dès le premier jour que « la taille des pommiers courbe [s]on dos, arrondie [s]a nuque, [la] ramène au sol. » (2023, p. 1) Les pommiers étant des arbres courts, leur forme l'a impliqué dans une posture lourde et enraciné au sol. Ce sont aussi des arbres qui ont des branches aux allures entortillées et arquées qu'elle décrit comme un « entrelacement [qui] évoque les étreintes » (Desjardins, 2023, p. 1). Une certaine gestuelle d'enchevêtrement est alors ressortie de cette empathie arborée.

À contrario, d'autres arbres plus droits l'invitent à imiter leur verticalité et à se « tenir sur un tronc coupé » (Desjardins, 2023, p. 2), comme si elle était la continuation de ses racines. En convoquant son imaginaire, elle s'est ainsi mise dans la posture de ce défunt arbre. Elle en contemple l'absence pour en générer images et sensations.

Au jour 4, elle parle aussi d'un arbre qui, arrivant à la fin de la saison estivale, « est pratiquement sans feuilles. » (2023, p. 7) À s'impliquer chaque jour dans un lieu, on voyage à travers le temps, on est témoins de ses transformations et états, pour en remarquer certaines présences comme certaines absences. La chute des feuilles au sol en est un exemple frappant. Chez la participante, cette chute est même devenue un élément dramaturgique : « La chute des feuilles m'appelle au drame ; on se protège des pièges, des gouffres, des sols épineux. » (2023, p. 5) Par-là, elle fait référence au sol couvert de feuilles mortes comme créant une sorte de couverture protectrice. On comprend que ces éléments naturels sont rapidement devenus des références symboliques, voire, scénographiques, fortes au sein de la recherche.

Les branches, elles aussi, ont vivement contribué à l'idéation de la séquence en milieu naturel. Au jour 3, j'ai rapporté que le vacillement d'une branche que l'on tend avec sa main provoque des mouvements aux allures de tourbillons légers et chaotiques. Penélope rapporte une expérience similaire le jour d'avant lorsqu'elle dit : « le rebond d'une branche, sa manière indisciplinée de chercher l'inertie ; mon torse qui imite les rebonds, les rotations, les cercles imparfaits. » (2023, p. 3) De cette mouvance de la branche a

surgi une danse de résonance, qui nous a permis à toutes les deux de renforcer nos mises en contact avec le lieu. D'une mouvance à une autre, dans un esprit de circularité.

« Frémir, frissonner, les frissons et les aiguilles parlent la même langue. Danser le frottement des chandails contre la peau, imaginer la chair de poule des conifères. » (Desjardins, 2023, p. 2)

4.1.2.4 Les arbres comme éléments d'architecture

Contrairement au vent qui est mobile et seulement visible à travers les mouvements d'un matériel externe, les branches et les arbres ont agi comme réelle structure. En organisant le lieu et en créant des espaces négatifs ainsi que des espaces inaccessibles, les arbres ont encadré l'environnement. D'un point de vue strictement visuel, cette architecture arborée s'apprécie sur deux plans : le plan horizontal et le plan vertical.

D'abord, pour le plan vertical, les arbres comme des colonnes orientent notre regard sur leurs hauteurs imposantes. Ces colonnes nous ont permis de créer des passages, mais aussi des rapprochements visuels qui mettent en lien la verticalité des arbres à la verticalité du corps humain.

Ensuite, sur le plan horizontal, ce sont plutôt les branches au sol qui créaient une autre forme d'architecture, celle-ci beaucoup plus chaotique, moins accueillante. Ces branches ne créent que peu d'opportunité et bloquent plusieurs passages, rendant l'accès à la forêt compliqué. En même temps, ces branches tombées par centaines nous ont inspiré une forme de dramaturgie inhérente au lieu : celle de la chute. Au jour 2, Penélope parle déjà de cette « chute de tout » :

S'entrelacer pour chuter,
prendre place et fondre dans le paysage.
Je sens que je veux me faire lente, puis je me surprends de petits éclats, une sorte de fulgurance une pomme qui tombe de l'arbre. (2023, p. 3)

Cette impression que tout pouvait chuter était si présente qu'elle était impossible à ignorer. De ces multiples chutes en couche, nous avons alors utilisé ces branches comme support. « Une grande branche devient un outil de jeu et invite à une approche posturale du mouvement. La création de jeu d'équilibre engage la ceinture scapulaire. Ce dialogue crée des images qui répondent à l'architecture des arbres tombés au sol. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 6) Ces arbres ont créé une réelle infrastructure pour cette recherche. Sans eux, le résultat aurait probablement été tout autre. (voir figure 4.6)

Figure 4.3 Penélope en milieu naturel, l'architecture de la forêt



4.1.2.5 La faune qui guette

Le lieu naturel choisi était aussi largement peuplé par la faune, plus particulièrement les insectes. Que ce soit par les sons produits ou les traces qu'elle laisse, la faune impose sa présence. Dès les premiers jours, j'ai remarqué l'omniprésence des insectes qui « nous occupent et nous montent dessus, nous tournent autour, piquent notre curiosité, piquent notre sang, suscite mon enthousiasme ou mon anxiété, mon inconfort, ma peur de la maladie de Lyme. » (2023, p. 1) Autant de belles rencontres que de moins belles, les insectes ont certainement occupé une grande partie de mon attention lors de ces premiers jours. Penélope, de son côté, traite dans son carnet du chant des insectes qui emplissent le silence de la forêt ainsi que d'une mouvance d'entortillement, provoqué par les moustiques. (2023, p. 1) Ces insectes ont vraisemblablement participé à l'émergence de la gestuelle. Au carnet, j'y dis d'ailleurs que « tout me pique, m'agressent, me tâche, laissent ses marques sur moi comment je laisse mes traces sur eux. Ma peau est rouge de morsures. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 1) Ce sentiment de danser dans l'inconfort, dans une certaine douleur, je m'en souviens bien, m'a amenée vers des choix de gestes imprécis, confus et désorienté. Comme une lutte entre moi et le lieu, dans le but d'y trouver ma place.

Ces insectes, par leur acharnement, m'ont poussée à me déplacer, à m'activer. Au lieu de regarder Penélope explorer le lieu, assise dans l'herbe et d'un seul point de vue, j'ai réalisé que je peux créer ma propre histoire de regard. Je commence donc à la suivre, à me rapprocher, m'éloigner, pour créer un théâtre mouvant. Je découvre mon regard comme un outil cinématographique qui entre et sort de l'espace intime de l'œuvre.

Nous avons aussi rencontré une faune de plus grande taille. Au troisième jour, « nous avons vu un chevreuil en matinée se promener là où nous avons dansé la veille. Son passage nous inspire un ancrage au sol différent et des actions plus rythmiques. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 5) Je me souviens bien de mes pieds qui frappent le sol autrement, à la fois avec vigueur et légèreté, mouvement propre au chevreuil vu plus tôt. Suivant cette rencontre, « quatre mésangeais nous scrutent. Avec leurs déplacements fréquents, ils m'offrent des idées de construction de l'espace. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 5) Avec leurs vols croisés et leurs bonds d'une branche d'arbre à une autre, ces oiseaux semblaient, eux aussi, chorégraphier l'espace.

À mi-chemin entre présence et absence, nous savions bien que cette forêt était habitée et, qu'à tout moment, nous pourrions faire la rencontre d'animaux ou d'insectes. Ce sentiment de vigilance nous a activé le système nerveux, l'esprit, les yeux et a mobilisé notre curiosité, notre imaginaire.

4.1.2.6 L'élan du sol

Dans l'intimité du matin, je me sens très sensible au sol, à sa température (assez froide), à sa texture inégale. Je me sens plus ancrée, mais aussi légère. Les gestes coulent les uns dans les autres. (Desjardins, 2023, p. 8)

Le sol cahoteux, avec ses dénivelés, ses trous, son humidité variable et ses empilements de matières, a également contribué à la production de matériel chorégraphique.

Dès le premier jour, je mentionne dans mon carnet de pratique que le sol, inégal, m'amène dans une « posture d'ivresse, de maladresse, de perte d'équilibre et de chute. » (2023, p. 2) Ces chutes à répétitions, toujours surprenantes, m'amènent vers de nouvelles perspectives, renouvèlent mon regard sur le lieu.

Je tombe au sol, car il y a beaucoup de trous. La chute m'amène vers un pissenlit dont le pollen tombe de sous sa fleur. Chaque pas est calculé et des centaines d'éléments s'y trouvent en grands tas qui inondent le sol (branches, insectes, feuilles, épines, terre). Je ne prends pas mon sol pour acquis, je l'explore, je le désire. (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 2)

Le caractère imprévisible du sol a permis de déjouer mes attentes et de créer un rapport candide à la découverte, loin de la précaution et de la prévoyance. Par exemple, lorsqu'un trou dans le sol m'a fait tomber, et que mes yeux découvrent une fleur générant chez moi une impulsion de mouvement, il n'y a aucun doute que c'est le lieu qui m'a chorégraphié, et non l'inverse. Il est clair qu'à ce moment, c'était lui qui était le moteur de cet élan.

De son côté, Penélope, elle, dit que « le relief du sol m'a fait tomber une fois sans le vouloir, plusieurs fois par exprès. » (2023, p. 5) Ce rapport à la chute s'est donc opéré dans une forme d'échange. Le sol agissant comme moteur, propice à l'émergence du mouvement, est ensuite récupéré par Penélope qui en fait un objet chorégraphique. Un rapport clair de *coautariat* s'établit alors.

Au-dessus de ces trous se trouvaient des amoncèlements de matières comme des branches, des feuilles en grande abondance, de la boue et du gazon. Ces éléments, surtout par les sons qu'ils émettent lorsque nos pieds s'y posent, ont été des ajouts intéressants au processus de création. Penélope en parle de

manière récurrente. Elle remarque que les « feuilles mortes se chiffonnent sous [s]on poids » et que le « cliquettement des feuilles » lui inspire de se déplier, comme pour déverser son poids tel un bâton de pluie. (2023, p. 1)

Au-delà de l'aspect sonore, l'aspect visuel est aussi devenu important dans la recherche. Au jour 3, je note que : « Les lignes et les formes créées par les troncs d'arbres qui jonchent le sol m'évoquent une vulnérabilité que j'ai envie d'honorer. » (2023, p. 5) Ces couches de matières mortes, étant omniprésentes sur notre lieu, ont vite fait de me rappeler le caractère passager et transitoire du vivant. Cette mort, ce sol « couvert de feuilles qui se décomposent » (Desjardins, 2023, p. 7) mouillées et puantes, a fini par créer une symbolique forte, impossible à ignorer. Un rappel de notre propre finalité.

Le sol a également agi comme vecteur de mémoire dans ma pratique. Ce lieu si souvent visité contenait en lui des souvenirs de quiétude, d'apaisement et de repos. Une fois assise sur ce sol, dans un contexte de création, cette sensation me revient presque intuitivement. Au jour 2, j'y dis que « cet état m'amène à m'allonger au sol. J'y découvre une perspective différente, celle d'une danse aux proportions inversées, la tête dans le gazon. Peut-être faut-il situer notre regard différemment ? » (2023, p. 3) Tout bonnement, cette action de m'étendre au sol m'a invitée à regarder la danse de Penélope différemment, à travers des couches de gazon, de branches et de feuilles mortes. (voir figure 4.2)

Figure 4.4 Penélope en milieu naturel, perspective contre-plongée



4.1.2.7 La couleur et l'influence du soleil

De manière davantage picturale, l'élément le plus évident est la relation d'interdépendance entre les couleurs du lieu et la lumière du soleil.

Le soleil, tout dépendant du moment de la journée, de la météo ou encore du niveau d'humidité dans l'air, a mis en surbrillance certains éléments. Lors de la dernière période de recherche, je mentionne au carnet de pratique que le soleil « modifie grandement les couleurs des vêtements, des accessoires, de la peau et des cheveux. Il trace des lignes sur le sol, se faufile entre les arbres et crée des formes, des ombres. » (2023, p. 7) Il y a également certaines mentions concernant sa chaleur, mais c'est surtout sa présence visuelle, son organisation spatiale, que je retrouve dans les carnets de pratique. Penélope, cette même journée y dit que la « deuxième fois qu'on traverse notre création, tout semble à propos de la lumière. Les variations de chaleur, de même que la saturation des feuilles ou encore la superposition des tons m'offrent une forme de fulgurance. C'est une sorte de partition de lumière. » (2023, p. 8) Il y a donc un lien étroit entre l'interprétation que nous faisons du lieu — de la danse que l'on incarne — et la transformation de la lumière.

Penélope remarque aussi que, lors d'une matinée grise, que « les verts explosent. Les conifères montent la garde. Le chevreuil est brun foncé. » (2023, p. 5) La qualité de la lumière, très blanche, est venue faire ressortir certains éléments de l'environnement qui n'apparaissent pas dans son carnet de pratique la veille : aucune mention de la couleur verte ne s'y trouve. Il me paraît certain que le soleil vient jouer un rôle indéniable, voire omniprésent, dans la pratique et la perception de danse en extérieur.

4.1.2.8 L'ambiguïté de l'émergence : qui fait émerger quoi ?

Une chose semble évidente dans les données présentées ci-dessus : le lien de causalité entre désir de mouvements et réel mouvement dans l'espace est difficilement identifiable. L'émergence des idées, des esthétiques et du sens, entretiennent un rapport circulaire, dans une relation de réciprocité entre moi-même, Penélope et le lieu qui nous accueille. C'est ce terrain commun, partagé entre nous, qui permet à ses allers-retours d'exister. La question de l'origine, puisque l'émergence du mouvement est collective, est à mon sens évacuée, voire, inutile.

L'artiste et chercheuse Amélie Rajotte, dans son mémoire de maîtrise portant sur l'émergence d'un territoire commun en danse, émet que dans « cette perspective, personne ne peut prévoir la finalité d'une

œuvre, pas même le chorégraphe, et personne ne peut donc prétendre en être l'auteur unique, car elle émerge d'une multitude d'actions et d'intentions humaines. » (2017, p. 29) Dans ce contexte-ci, les actions et intentions ne sont pas qu'humaines, ce qui confirme que plusieurs coauteurs détiennent ensemble le droit ultime sur l'œuvre, autant dans son émergence que dans sa finalité.

On assiste ici à une forme d'œuvre collective, un projet en écoconstruction. Pour Guy Cools, ce processus de création se fait à travers la boucle de qualités perceptives, intuitives, articulationnelles et expérientielles de l'artiste (Cools et Gielen, 2014, traduction libre). Cette boucle se commence et se termine par la perception. Selon lui, c'est à ce moment que le *déclenchement créatif* se produit et que les autres éléments de la boucle s'enclenchent, de manières successives. Penélope nomme bien cette succession lorsqu'elle précise :

On crée une déambulation par accumulation. D'abord le tableau des entrelacements. On refait et on ajoute. Le tableau de la branche, la « séquence » d'Alice. À chaque répétition/ajout, les éléments s'embrassent et s'embrasent. Mille sens émergent. Je ne sais pas si c'est notre propension à « créer » le sens, mais mes gestes se densifient. (Desjardins, 2023, p. 5)

Cette dynamique théorisée par Cools se retrouve clairement dans cet espace commun de création. La phase de perception fut celle de l'errance, celle de la découverte du lieu, sans attentes spécifiques. Ensuite, l'intuition nous a guidés et se lit à travers nos curiosités, nos obsessions, ces éléments de la nature que nous avons voulu comprendre et incarner. Nous avons ensuite articulé un sens conjoint à ces événements, à ces mouvances présentes dans l'espace afin de produire une expérience, ou plutôt le résultat d'un processus de transformation commun.

4.1.3 Situer la pratique artistique : la forêt comme cœur

Tous ces éléments de l'environnement qui sont étayés plus haut font donc partie de la personnalité et de l'agentivité du lieu au sein du projet de création. À mes yeux, ce processus de création qu'on peut qualifier de *réactif au lieu* (Kwon, 2002) permet de déceler et comprendre les mouvances d'un mini écosystème et, par le fait même, façonne l'art chorégraphique.

Ce qui m'a paru frappant dès le début de cette recherche, c'est la complétude et la complexité de cette forêt. Lorsque l'on entre dans un théâtre ou dans une salle de répétition, le lieu brille par son inanité. Cet espace vide où l'absence de l'art semble si évidente ne demande qu'à être rempli, construit et animé.

Cette perspective de l'entrée en salle est une forme de liberté totale qui demande toutefois un immense effort de créativité.

Dans le cas de notre lieu naturel, tout n'est pas à construire, au contraire, la forêt est déjà là et soutient nos différentes actions. Dès le deuxième jour de recherche, je mentionnais que « l'environnement offre une construction qui est déjà complète, mais aussi changeante. C'est inspirant et plus fluide que d'avoir à construire entièrement un espace théâtral. » (2023, p. 4) Je notais que, non seulement, le lieu avait déjà en lui une scénographie entière, d'une complexité à peu près impossible à imiter, mais aussi une flexibilité, une humeur, une interactivité. Les feuilles sont tombées un peu plus chaque jour, le soleil s'est levé et couché quotidiennement et chaque nouvel enchaînement était une création en soi, impossible à reproduire.

En parallèle à ce phénomène, une sorte d'habitation à l'environnement s'opère aussi. Même si plusieurs de ses composantes changent constamment, une forme de connaissance de l'endroit se bâtit chez l'interprète.

Maintenant que je connais plus le lieu, je sens que je cherche aussi à le déjouer. Je reconnais des dénivelés, des endroits humides ou la résilience d'une certaine branche. Dès lors, je sens que mes interventions sont plus audacieuses, plus comme des perches franches, moins à tâtons. (Desjardins, 2023, p. 7)

En ayant cumulé les essais chorégraphiques dans cet endroit, Penélope explique ici qu'elle commence à le connaître suffisamment pour le surprendre, un peu comme le lieu le fait avec elle. Elle aussi, se montre changeante, flexible et capable de se renouveler chaque jour. Pour moi, ce commentaire de Penélope transmet précisément la qualité du dialogue, tout en réciprocité, qu'elle entretient avec ce lieu.

Ce qui est précieux de cette imprévisibilité, c'est que le moment de *perception artistique* théorisé par Cools est donc constamment réactivé. Chaque nouvelle journée provoquerait-elle une nouvelle boucle (perception — intuition — articulation — expérience) ? Serait-ce possible que les lieux extérieurs, par leur transformation constante, nous obligent à des cycles plus courts, presque instantanés ? À peu près tout de l'œuvre peut changer d'un jour à un autre : la qualité de la lumière, la puissance du vent, la stabilité du sol, la température, les couleurs, les odeurs, la présence de la faune. Du moins, dans le cadre de ce projet, les notes prises dans les carnets m'indiquent clairement que la réactivation perceptive est si commune et

puissante à travers la pratique d'errance, que le stade de perception prime forcément sur les autres composantes créatives.

4.1.3.1 Pratiquer l'errance

Si l'étape perceptive de la création est si prépondérante dans ce projet de recherche, c'est entre autres grâce à cette pratique de l'errance que nous avons développée. Devant la difficulté à faire ressortir les éléments participatifs de l'environnement, sans en galvauder ses composantes ou en projetant sur lui nos désirs, il nous a paru impératif de se donner un temps d'ancrage.

Cette errance se définit comme un moment donné en début de répétition pour apprivoiser le lieu, déambuler en son cœur et ainsi en prendre le pouls. Ce temps privilégié avec le site nous incitait à *sortir de nous*, pour nous enraciner avec plus de présence dans cet endroit qui nous accueille. Découverte, curiosité, rigueur et respect sont des attitudes qui s'entremêlent dans cette rencontre entre lui et nous.

Ce moment nous permet d'adopter une posture patiente et attentive, dès nos premiers instants sur le site. De cette posture de réceptivité, de « résonance » (Rosa et Mannoni, 2020), nous pouvions commencer à avancer des hypothèses sur les éléments de transmission du lieu, sa mouvance et son agentivité artistique. Le « paysage est pédagogie » et donc l'œuvre « émerge du paysage et est conçue pour en faire partie. » (Naoufal, 2020, p. 61) C'est en s'impliquant dans cette relation de réciprocité qu'une écoute rigoureuse peut émerger. Sans quoi, il est facile de parler du lieu comme d'un endroit dépossédé, purement utilitaire, qui peut être modulé selon nos désirs. L'errance est en quelque sorte devenue un rempart à l'exagération, un frein à vouloir tout savoir, tout contrôler de la conception d'une œuvre.

Penélope parle d'ailleurs de ce moment d'enracinement au lieu comme d'une référence importante à son travail. « Lorsque j'*entre* en interprétation, j'entends les mille voix du lieu, de l'environnement. Cette expérience me ramène aux instants plus exploratoires de la recherche. J'aime cette idée que la conversation entre nos voix est assez naturelle. » (Desjardins, 2023, p. 7) On comprend que lorsqu'elle danse, le lieu *lui habite le corps*, comme son corps habite le lieu.

4.1.3.2 Se cacher

Afin d'opérer une réelle plongée dans le lieu et se *laisser habiter par lui*, pour qu'il nous bouge par procuration, nous avons travaillé le mouvement en tentant de nous y fondre. Pour créer cet effet de fonte,

il fallut être humble dans notre approche du mouvement et faire attention à ne pas survaloriser la présence du corps dans l'environnement. Bien que le corps soit le vecteur d'interprétation du lieu, il peut vite prendre toute la place et surplomber les autres éléments de l'environnement. Il faut aussi se rappeler que je travaille à partir de la posture de chorégraphe et donc, d'un point de vue externe qui stimule fortement le sens de la vue.

Par exemple, lorsque nous avons dansé en plein centre d'une aire ouverte de la forêt, toute mon attention est venue se focaliser sur le corps de Penélope pendant que la forêt, elle, fut littéralement relayée à l'arrière-plan. La danse, dans la grande majorité des cas, étant l'art du mouvement du corps humain, il est parfois difficile de s'extraire de cet anthropocentrisme assez constitutif à notre discipline.

La stratégie que nous avons adoptée pour contourner l'hyperfocalisation réflexe envers le corps est de danser avec la tâche : se cacher. Avec ceci en tête, Penélope *a joué à disparaître* derrière des arbres, des feuilles, des morceaux de vêtements, d'accessoires ou encore à cacher son visage avec ses cheveux. Ce qui, du corps, attirerait le plus mon attention était le visage, plus spécifiquement, les yeux. Tant et aussi longtemps que dans sa danse, je ne voyais pas son visage de manière claire, les membres de son corps ne m'ont pas semblé avoir plus d'importance que le reste du lieu. (voir figure 4.3) Autrement dit, sans le visage, il n'y a que peu de rapport hiérarchique avec l'environnement. Une jambe qui perce le mur de la forêt, à elle seule, n'attirait pas mon regard davantage qu'une branche d'arbre qui bouge dans le vent. Toutefois, si Penélope me fait face et que son visage est entièrement disponible à ma vue, la forêt semble tout à coup s'effacer, perdre en intérêt ou en intensité. Elle devient un contrepoint à Penélope et sa place de coauteur est plus difficile à percevoir.

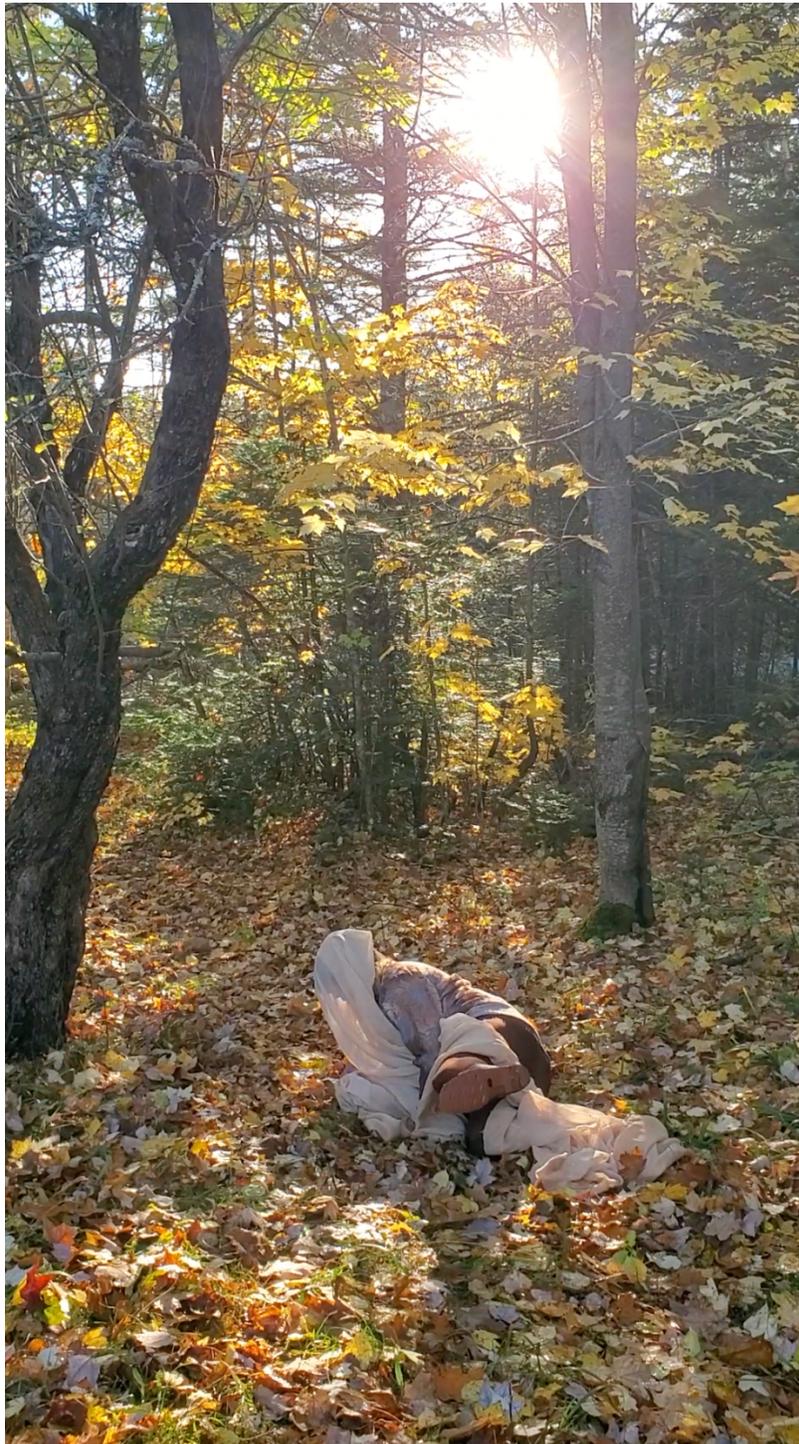
Pour Le Breton, « dans la hiérarchie morale de la géographie du corps, le visage (avec les organes sexuels) incarne la valeur la plus élevée. » (2017) Il n'est donc pas surprenant que le visage, dans ce contexte, semble être le point focal de mon attention. Sa symbolique et sa capacité à raconter des histoires tendent à être plus fortes que les autres parties du corps. Finalement le visage est davantage « personnel » et culturel que les autres membres.

Dans nos sociétés contemporaines en effet, le visage est le lieu de la reconnaissance mutuelle [...] Entrer dans la connaissance d'autrui implique de lui donner à voir et à comprendre un visage nourri de sens et de valeur, et faire en écho de son propre visage un lieu égal de signification et d'intérêt. (Le Breton, 2017)

Cette réalisation que mon attention se porte d'abord sur le visage est importante, car après tout, cela veut dire que je ne vois pas dans l'environnement cette même « reconnaissance mutuelle », cet « écho à mon propre visage ». Nul besoin de mentionner qu'entre la forêt et Pénélope, il y a un monde de différence. Derrière le visage de Pénélope se cache un système de code, de sens, d'états et d'émotions développés sur plusieurs centaines de générations. Un langage que je sais lire. Tandis que le visage de la forêt, lui, m'est ambiguë, opaque. J'en ai une compréhension extrêmement limitée, mon regard n'y étant pas entraîné.

Morizot et Zhong Mengual parlent d'ailleurs de cette « illisibilité du paysage » comme une forme de crise de la sensibilité. « Nous avons une multitude de mots, de types de relations, de types d'affects pour qualifier les relations entre humains, avec les artefacts ou avec les œuvres d'art, mais bien moins pour nos relations au vivant. » (2018) C'est d'ailleurs une constatation que j'ai faite dès le premier jour de recherche. J'y parle d'un sentiment « d'ambiguïté » omniprésent envers la forêt qui donne l'impression d'un chaos aux couches multiples, voire infinies. « Je ne peux pas en nommer les composantes. J'ai une non-connaissance des espèces d'arbres, de fleurs » (2023) et finalement, une ignorance évidente du langage de la forêt.

Figure 4.5 Penélope en milieu naturel, lumière et anonymat



4.1.4 Choix dramaturgiques

4.1.4.1 Situer le point de vue : chorégraphier le regard

Nous avons découvert plus haut que de nombreux éléments de l'environnement ont inspiré des choix de postures, de gestuelles et d'états de corps pour cette œuvre collective. J'ai constaté que les insectes m'avaient forcée à me déplacer sur le terrain, question d'éviter leurs morsures. Ainsi, dès les premiers jours de recherches, je me suis mise à regarder la danse en bougeant, au lieu d'être assise ou encore d'observer à partir d'un point de vue à peu près fixe, comme le font souvent les spectateurs ou les chorégraphes. Ces déplacements constants m'ont fait prendre conscience de l'existence de différentes possibilités d'organisation de l'espace. Un peu comme l'animal faisant du bruit dans la forêt, mais que nous ne pouvions pas voir, je guettais Penélope du regard, la suivant dans ce circuit.

Cette activation physique, cette mobilisation dans l'espace de la posture de chorégraphe m'a amené vers une autre forme de dramaturgie : l'écriture chorégraphique du regard. En effet, en suivant ainsi Penélope, j'ai réalisé que je pouvais créer un chemin qui m'est propre, variant les écarts entre les sujets, la hauteur du regard (regarder une scène d'en haut, ou encore derrière une branche touffue) et les mises en relation spatiales que j'avais envie de créer. À travers mon regard, j'ai fini par chorégraphier la scène de manière cinématographique.

Il est certain que l'utilisation de mon téléphone personnel pour enregistrer les captations a joué aussi en ce sens. Avec cet outil, j'ai pris plaisir à déjouer ce regard et à mettre l'objectif devant des scènes non conventionnelles. Par exemple, à plusieurs reprises, je filme des éléments de la nature pendant que Penélope se trouve presque hors champ. Cette chorégraphie du regard m'a permis également de jouer à déhiérarchiser les éléments de l'environnement, à cacher et révéler certaines composantes de l'œuvre. En plus d'être chorégraphe, je suis aussi devenue une spectatrice active ou encore une spectatrice émancipée, dans le sens que Rancière évoque. (2008)

4.1.4.2 Sortir le quatrième mur des espaces extérieurs

Cette posture de chorégraphe-spectatrice, toutes deux émancipées et agissantes, m'ont permis de faire disparaître le quatrième mur des espaces extérieurs. Plusieurs fois dans mon expérience en tant que spectatrice, j'ai assisté à des œuvres *in situ* qui reproduisent, par habitude, par confort ou par choix, le format de théâtre à l'italienne. Même si l'espace est ouvert, parfois même circulaire, il y a une forte

tendance à recréer ce quatrième mur. En dehors de son infrastructure, le théâtre est un concept codifié et son identité peut facilement être reconnaissable hors les murs de ses institutions.

Plusieurs raisons expliquent entre autres cette propension à la frontalité des œuvres en danse contemporaine : reconnaissance et respect des codes théâtraux, désir de contrôler le regard du public, jeux et conceptions d'éclairage qui requièrent des angles spécifiques, création minutieuse d'illusions et d'effets d'optique, ou simplement le désir de créer une frontière claire entre l'espace de jeu et l'espace d'écoute, entre le « lieu de la vie » et le lieu de la fiction. Dans son mémoire de maîtrise sur la danse *in situ*, Léna Massiani (2011) discute de cette frontalité et de ses effets. « Dans quelque lieu qu'il se donne, tout spectacle suppose la coexistence, simultanée et distincte, de deux espaces : celui où l'on joue et celui où l'on regarde (et écoute) jouer. » (Dort, 1988. p. 40) Il n'est pas surprenant que ces codes théâtraux, qui définissent les rôles des performeurs et ceux des publics, soient reproduits même lors de prestations faites à l'extérieur des théâtres.

Pour Michel Bernard, cette distinction entre l'espace « de la vie » et le l'espace de jeu, permet à l'artiste de s'enfermer dans « une bulle fictive toujours changeante qui, paradoxalement, l'exclut du monde avec lequel il veut se fondre et fusionner. » (Huesca, 2003) L'espace théâtral, qu'il soit reconnu à l'intérieur ou à l'extérieur de son infrastructure, crée donc une séparation entre son environnement et l'artiste qui l'étudie. Ce désir d'apprendre à *nous fondre* au sein du lieu explique peut-être mon besoin de faire tomber le quatrième mur et de zigzaguer sur le site.

Pour agir dans une conception rigoureuse de l'écologie, il fallait pouvoir considérer tous les éléments de l'environnement à la fois comme sujets quotidiens et sujets poétiques, réels et fictionnels. Il me paraît alors cohérent de m'être, moi aussi, laissé bouger dans l'acte chorégraphique, en déambulant sur le site pour faire éclater cette bulle fictive.

4.1.4.3 Importance de l'assemblage visuel

Lorsque je regarde la captation faite du lieu naturel, je remarque à quel point, dans ma pratique de créatrice, je porte attention à l'architecture chorégraphique, à l'assemblage visuel de la proposition : ses couleurs, ses textures, son architecture, sa lumière. Je suis d'ailleurs très sensible aux pratiques performatives provenant du champ des arts visuels. Si je me rapproche de son vocabulaire disciplinaire, on pourrait parler de proposition esthétique en *gestes picturaux*. À titre d'exemple, la pratique plastique

de Carolee Schneemann est parfois décrite comme une forme de « peinture cinétique » (Breitwieser *et al.*, 2015), un visuel en mouvement. Bien qu'elle maintienne fermement son statut de peintre, elle cherche à « défier les limites bidimensionnelles du canevas » et « à matérialiser la forme et l'action du geste de peindre dans toute sa puissance. » (Pugliese, 2021, p. 2) Étant issue du champ de la danse, j'ai l'impression d'opérer un travail similaire, mais inversé : tenter de faire ressortir la plasticité du geste dansant.

Ce désir de voir l'assemblage visuel en mouvement, telle une peinture-action, vient de l'idée que « la toile en tant que surface sur laquelle un objet serait représenté » est conçu par « les nouveaux peintres [...] comme une arène, le lieu d'un événement. » (Breitwieser *et al.*, 2015). Il ne fait aucun doute que mon approche pour cette recherche-crédation s'apparente à ce processus d'extériorisation de la pratique. J'y vois un désir de faire sortir la danse de son cadre – dans ce cas-ci, le théâtre – pour la dynamiser dans une *arène*, un espace ouvert et réceptif.

De cette pratique performative découle aussi l'importance de montrer le « temps réel » de l'action et donc, le temps réel de l'art. De cette justesse temporelle découlent des caractéristiques esthétiques comme : la qualité de l'expérience haptique, l'immédiateté, l'éphémérité et l'indétermination (Simonds, 2014). Étant différentes formes de coprésences, celles-ci sont particulièrement appréciables lors de contextes de création flexibles qui permettent une transformation et une réorganisation de la matière artistique.

Dans le cas de notre lieu naturel, comme je l'ai déjà mentionné, il se montre changeant, en constante transformation et donc, similaire au contexte d'*arène*. En réaction à cet espace immense de possibles, nous nous modulons pour créer un objet sans cesse renouvelé. C'est un travail qui me paraît à la fois tranchant dans son authenticité, à la fois touchant dans sa vulnérabilité. Nul doute que cette pratique de la danse résonne avec la vision du *théâtre cinétique* de Schneemann.

Figure 4.6 Penélope en milieu naturel



4.1.5 Conclusions

La posture qui se dégage fortement de cette recherche en lieu naturel est notre grande curiosité envers la chute. Dès les premiers jours, nous avons tenté d'honorer les multiples chutes en couches : celles des arbres, des feuilles, de la température, de notre propre corps, mais aussi ces chutes historiques, ces pertes immenses à laquelle nous nous sommes frappées. C'est une sorte de mélange entre mes recherches, la saison de l'année et l'imaginaire de Pénélope qui a fait ressortir aussi clairement cette composante dramaturgique.

Cette théâtralité du lieu, nous y avons eu accès grâce à notre pratique d'errance qui est devenue une vraie méthode de mise en relation. Dans une humilité constamment renouvelée et dans un respect du site, nous avons tenté de faire fi de nos appréhensions afin de le laisser se déployer, à même nos corps. Cette profonde posture d'empathie nous a servi d'outil pour *laisser entrer en nous* l'environnement.

Afin de tenir cette pratique d'humilité avec rigueur, nous avons travaillé une danse à travers la consigne : se cacher. Nous avons donc tenté de cacher le visage de Pénélope, grâce à des textiles, des positionnements en angle ou encore avec des branches, pour éviter sa survalorisation symbolique dans l'espace. Cela nous a permis de cacher une chose, pour en illuminer une autre.

Cette pratique d'errance nous a également amené à un autre constat : celui de la prépondérance de l'activité perceptive sur les autres éléments de la boucle créative de Cools. De par ses transformations constantes et des ajustements que l'on doit apporter au projet chorégraphique, le moment de curiosité et de « déclenchement créatif », qui passe d'abord par la perception du lieu, est constamment réactivé. Les boucles créatives, dans le cadre de cette recherche, sont donc devenues beaucoup plus courtes. Une boucle d'une durée d'une journée au lieu de plusieurs mois, voire plusieurs années.

Finalement, le lieu nous a invités à désacraliser l'espace et à délaisser le quatrième mur de la proposition chorégraphique. Le site est devenu le lieu à la fois de la fiction et le lieu de « la vie ». Il s'opère alors une déhiérarchisation complète des rôles et des attentes que nous avons envers l'environnement.

4.2 Le jardin : La Cité-des-Hospitalières

Notre deuxième site de recherche est le jardin de la Cité-des-Hospitalières qui s'étend le long de l'avenue du Parc, aux angles de l'avenue des Pins et de l'avenue Duluth, dans le quartier Ville-Marie de Tiohtià:ke/Montréal. Ce lieu, faisant partie de la propriété des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, a été acquis en 2017 par la Ville de Montréal à des fins de réorientation et de préservation. (La Ville de Montréal, s. d.)

Au moment de l'achat, la Ville stipule que la « Cité-des-Hospitalières constitue un espace unique, protégé de l'activité intense de la ville par le mur du complexe autrefois cloîtré. Une diversité d'usages se sont enchevêtrés au fil du temps sur une structure qui est demeurée largement inchangée. » (La Ville de Montréal, s. d.) Édifice patrimonial et témoin de l'histoire de Tiohtià:ke/Montréal, la Cité semble s'être figée dans le temps, en plein cœur de la métropole québécoise.

Afin de conserver cet héritage unique, la Ville de Montréal a décidé de donner de nouvelles vocations à ce lieu. Avec ses lignes directrices qui s'approchent grandement des modes de fonctionnement de l'écologie philosophique tels que le bien commun, la reconnexion et l'enseignement, la Cité est un endroit tout désigné pour notre recherche.

Dans le cadre de cette résidence de création universitaire, j'ai bénéficié du soutien de la compagnie de théâtre Sibyllines afin d'avoir accès aux lieux. Pour cette recherche, j'ai donc eu la chance d'occuper le jardin de la Cité-des-Hospitalières pour un total de 5 jours.

Figure 4.7 Penélope au jardin



4.2.1 Histoire de la Cité-des-Hospitalières

L'histoire de la Cité-des-Hospitalières en est une de colonisation, intimement liée à l'établissement du fort de Ville-Marie. En 1611, Samuel de Champlain établit ce fort pour protéger les colons des peuples autochtones. Celui-ci se trouve dans ce qu'on nomme aujourd'hui le Vieux-Montréal. Au sein de ces murs se trouve la première construction de l'Hôtel-Dieu, fondé par Jeanne Mance. « Fortement exposé aux inondations » (Gauthier, 2016), l'Hôtel-Dieu se relocalise en 1861, au mont Sainte-Famille. À la mort de Jeanne Mance, en 1673, l'hôpital sera mis sous la direction des Religieuses Hospitalières.

C'est en 1858, que les Religieuses décident de déménager l'hôpital au pied du Mont-Royal et d'en construire un complexe où se trouve également un monastère, une chapelle et un orphelinat, tout cela afin de subvenir aux besoins grandissants des malades. (Gauthier, 2016) Le jardin, lui, sert à faire pousser des herbes médicinales ainsi que des arbres fruitiers et des potagers, afin de soigner les patients et nourrir les religieuses. (Letarte, 2019) Ce n'est qu'en 1960, lorsque le Québec se dote d'institutions laïques, que les Religieuses se retireront progressivement de l'administration de l'Hôtel-Dieu.

4.2.2 Brève histoire des jardins

L'établissement de jardins voués aux cultures de plantes médicinales date en fait de l'époque mésopotamienne. (3500 à 3000 av. J.-C.) Il y a un lien direct et observable entre les soins, la santé et l'entretien des jardins autour des lieux de soin. (Serres, 2020) L'architecture de la Cité-des-Hospitalières, plus spécifiquement, rappelle les hôpitaux moyenâgeux français avec ses jardins angulaires, enclavés et ses bâtiments aux inspirations néogothiques. (Gauthier, 2016) Il n'est donc pas surprenant que les jardins occupent une grande partie du site et qu'ils aient été conservés par les religieuses. Bien qu'ils aient été réaménagés plusieurs fois, en fonction des besoins évolutifs, le jardin garde aujourd'hui un design proche de celui d'origine.

Pour témoigner de son importance, l'une des valeurs principales de la Cité est sa force paysagère. Tout un travail d'architecture du paysage a été réfléchi, mis en place et conservé depuis sa construction. On y compte trois grandes vagues d'influences : Victor Bourgeau (design traditionnel et analogue, similaire aux hôpitaux français), Gascon Parant (inspiré du modernisme européen, crée une grande cour minérale) et Lambert de Wit (renouveau paysager avec sentiers et plates-bandes pour remplacer les jardins nourriciers). (Jacobs, 2018) L'aménagement des lieux sera, plus tard dans ce chapitre, sujet à l'étude.

4.2.3 Présence des peuples autochtones autour du Mont-Royal

La Cité-des-Hospitalières étant située à l'est du Mont-Royal, ses jardins offrent une vue directe sur son sommet. Avant qu'il soit nommé ainsi par Jacques Cartier, ce mont servit « de point de vue, de terrain d'habitation et de culture, de lieu d'inhumation et même de lieu d'extraction de la pierre » aux peuples autochtones. Plusieurs dizaines de sépultures préeuropéennes ont été découvertes sur les versants du Mont-Royal. (Tremblay, 2016) « Des villages autochtones ont peut-être été construits sur le flanc sud-est du mont Royal, pour les protéger des vents froids d'hiver soufflant du nord-ouest. » (Noakes, 2021) Le lieu aurait été signifiant pour la nation iroquoise/Haudenosaunee.

Un peu plus au sud-ouest se trouve le site archéologique Dawson, au coin des rues Metclafe et Maisonneuve. Un ancien village de cette même nation a été découvert en 1859. Des tessons de poteries ont été déterrés, aux côtés d'ossements humains et de traces d'établissements, « tels que des vestiges d'anciens pieux de maison longue et des cercles formés de charbon de bois indiquant l'emplacement des feux de cuisson. » (Gagné, 2013) Non loin de la Cité, les terres étaient visiblement occupées, habitées et étaient le symbole de la culture iroquoise. Aujourd'hui, il ne reste presque aucune trace évidente de ces présences autochtones autour du Mont-Royal. Ce qui diffère grandement de l'héritage patrimonial de la colonisation qui, lui, est manifeste (croix du Mont-Royal, Collège Notre-Dame, Hôtel-Dieu, hôpital Royal Victoria, etc.) Cette prise de conscience quant à la disparité des valeurs patrimoniales nous habitera tout au long de la recherche dans le jardin.

Figure 4.8 Penélope au jardin, le jeu des textiles



4.2.4 Émergences du mouvement

À l'inverse du lieu naturel, le jardin est un endroit organisé, aménagé et conceptualisé par une ou plusieurs personnes. Des chemins y sont tracés, des sections y sont créées et un certain sens de l'ordre est établi. À plusieurs endroits, on y retrouve des repères culturels, historiques et symboliques comme des statues, des plaques commémoratives ou encore, dans le cas de la Cité, une chapelle. Ils sont généralement composés « de pelouses, de massifs, de fleurs et d'arbres. » (Clerk, 2011) Le jardin de la Cité répond parfaitement à cette description.

Ce qui nous frappe d'abord, lorsque nous arrivons au jardin, c'est l'importance qui est donnée aux arbres dans le paysage. On y retrouve d'immenses épinettes enlignant le chemin vers la chapelle, un saule surplombant une balançoire sur roue en bois et des dizaines de pommiers tordus qui laissent tomber leurs fruits rouges sur le sol. Chaque arbre est isolé, entouré de pelouse ou d'arbustes. Nous pouvons les regarder, les observer, comme si nous étions au musée. Le jardin « a pour ambition d'offrir une saisie de l'univers entier, magnifié et enfermé dans l'espace clos de ses quatre murs. » (Peylet, 2006) Le site est aéré, discipliné, dompté, ce qui permet de le regarder en entier, ou presque. Somme toute, peu de superpositions sont notables.

À titre de rappel, lorsque nous arrivons dans un nouveau lieu, nous tentons toujours de débiter la recherche par une pratique d'errance. Penélope et moi, nous nous promenons, dans le silence, pour prendre le pouls de l'ambiance du lieu, en comprendre ses nuances, ses détours, et ainsi éveiller une curiosité propre à l'unicité de l'endroit. Nous gardons continuellement en tête cette question : comment le lieu agit-il sur l'émergence d'une gestuelle et d'un propos chorégraphique ?

Dans le cas du jardin, il fut difficile de faire cette première rencontre avec le site. Il fallut trouver une attache claire et les arbres sont devenus une forme d'ancrage dans le paysage.

Figure 4.9 Le jardin et les pommiers



4.2.4.1 Les arbres conteurs

Les premiers éléments de l'environnement qui ont généré du mouvement ont été les arbres. Je me souviens des « feuilles des saules [qui] semblent valser pudiquement dans un vent doux. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 1) Il me semble que les arbres, par leurs mouvances et leurs architectures, ont fait germer des intuitions dansantes. Au deuxième jour de la recherche, « je me promène sous le saule qui m'invite à me faufiler entre ses branches pleureuses. Je scinde l'espace de mes bras très droits, tentant d'adopter une bidimensionnalité totale. Cela m'amène à me déplacer entre les pommiers en m'imaginant créer des lignes, des traces, scinder l'espace. » (2023, p. 3) Les longues feuilles du saule, comme des plumes, valsaient dans les airs, créant des espaces de jeux à traverser ou à transgresser. Avec lui, j'ai inventé un pas de deux où chaque coup de vent, chaque impulsion, est venu transformer notre danse improvisée.

Cet arbre imposant et j'oserais dire, théâtral, se révèle être une scénographie en soi. « Complexe, détaillée, mobile, vivante, elle organise l'espace et agit comme un cocon. On peut s'y cacher ou s'y dévoiler. » Cette scénographie inhérente au lieu permet, dans cet espace ouvert et dégagé, de créer des jeux de profondeur, de hiérarchiser l'espace. Le saule est en fait devenu notre lieu de contemplation, de réflexion. De cet arbre jaillissaient toutes les autres actions, mouvements et impulsions. Un *lieu repère*.

Dès le premier jour, ces variétés de troncs et de branches m'invitent à bouger, « certains sont construits en bulbes, d'autres en labyrinthes, en spirales, en cul-de-sac. D'autres sont érigés avec fierté vers le ciel. » Penélope aussi parle des pommiers en disant que : « les torsions des pommiers [...] font bouger autrement : j'aime leurs nœuds qui semblent raconter des tourments. [...] Le tas de pomme m'émeut drôlement. » (Desjardins, 2023) Un peu comme-ci chaque arbre eut une histoire à interpréter, un vécu à fabuler. « Ça sent le pin, le bois et les pommes qui pourrissent. » (Blanchet-Gavouyère, 2023) Et nous décidons de la mouvance de ses odeurs.

En lisant la collecte de donnée, il est évident que Penélope aussi s'est enracinée dans le lieu à travers les figures arborées. Déjà au premier jour de recherche, elle se dit : « Je me demande pourquoi le lilas est en fleur. Je compte sept pommes dans le creux d'un arbre. Je remarque les feuilles rouillées de la rhubarbe. Je vois des invitations partout. » Tous ces sujets comme des partenaires curieux, participants à la construction d'un imaginaire commun et hautement mobilisateur.

Mais déjà au jour trois, cette curiosité se transforme. « Au sol, d'autres discours pourraient émerger. À la manière des arbres, tout en appelle à la verticalité. Je cherche une tension, un contrepoint. Je pose mes mains sur la pelouse : je serai patiente. » (Desjardins, 2023) Le dialogue entre elle et le lieu commence à prendre forme. Au-delà d'une première curiosité, conduit par l'attrait de la nouveauté, Penélope cherche d'autres voix qui sauront raconter des histoires diverses et parfois même, contradictoires. Elle cherche sa propre voix aussi ; la voix de la dissonance, celle du commentaire ou encore celle discrète qui peine à jaillir. Littéralement, elle interprète, elle module l'espace.

4.2.4.2 Les présences humaines et animales

Bien que ce lieu soit fermé au public, les diverses présences humaines et animales se font forcément sentir. Le jardin est tout de même en plein cœur d'une grande ville. Certaines rencontres furent toutefois surprenantes, comme celles des multiples lapins qui habitent le jardin et grignotent les pommes au sol. À chaque répétition, nous avons surpris un lapin en train de nous observer pendant nos essais chorégraphiques. Ils ont « peur de moi quand je danse. » (Desjardins, 2023, p. 4) Leurs sautilllements de fuite, qui semblent gais et légers, ajoutent au caractère féérique du jardin.

D'autres présences animales se sont fait ressentir, comme celles des chats, des écureuils et des oiseaux qui se mobilisaient à leurs manières dans l'espace. Mais aucune autre présence n'était aussi visible que celle de l'humain. Son omniprésence est d'ailleurs claire dans les carnets de notes, relatant une prépondérance des activités humaines, tantôt écrasantes, tantôt joyeuses. « Dans les grands espaces, menés par des humains, on ne se surprend pas de voir des visages. » (Desjardins, 2023, p. 4)

Ce sont surtout, comme mentionné plus tôt, au niveau auditif que ces présences se manifestent. Lors du deuxième jour de recherche, Penélope parle du fait que : « Les bruits de la ville sont assez imposants. L'avion, la voiture, la ventilation : les moteurs s'emballent et nous ancrent au cœur de la métropole. Il existe une dissonance entre le paysage sonore et le paysage visuel. » (Desjardins, 2023, p. 3) Bien que les jardins eux, soient paisibles et ressourçants, on ne peut s'extraire complètement de notre situation géographique. La ville semble à distance, lorsque nous sommes protégés par ces imposants murs de pierres, mais « tout circule autour de nous. » (Desjardins, 2023, p. 1)

En même temps, cette dissonance se module au fur et à mesure que nous habitons le jardin. Au jour trois, Penélope écrit qu'« aujourd'hui, les sons de la ville ne m'écrasent pas autant. Je les oublie un peu. » (2023,

p. 5) Les bruits s'entremêlent et créent une toile de fond, une bande sonore. Elle dit entendre « la ville, le mouvement, la voix d'Alice, le vent dans les arbres. Le silence m'arrive plus facilement aujourd'hui. » (2023, p. 5) Lorsqu'elle parle des bruits de la ville, elle fait ici référence aux machineries lourdes, aux voitures et à leurs klaxons, au bruit de la ventilation de l'hôpital, à la musique d'une radio, aux sirènes d'ambulance et au bruit des ballons de volleyball du terrain voisin. Nul doute que plusieurs entités, souvent anonymes, participent à la trame auditive de notre recherche. Un « présage de cohabitation ». (Desjardins, 2023, p. 1)

4.2.5 Design et jardin

Pour ce qui est de l'intérieur des jardins, nous avons rencontré seulement quelques présences humaines : un aménageur paysagiste, quelques religieuses en promenades et des employés de la Cité en pause du midi. Néanmoins, la présence humaine était très visible dans les jardins, ceux-ci étant fortement esquissés et organisés. Par exemple, lors de notre errance du premier jour, je me souviens m'être rattachée aux « traces de quatre roues, appartenant à l'aménageur paysager [qui] laissent des invitations sur le sol, comme des exemples de trajets à prendre. » (2023, p. 1) Penélope aussi le remarque : « Les traces de roues attirent les pas, les courses, les petits sauts. » (2023, p. 4) De ces empreintes qui détonnent avec l'uniformité du gazon, je me suis laissée guidée dans des trajets nouveaux, à la rencontre de lieux qui m'étaient secrets. Mes bottes fermement raccordées à ces lignes tracées comme ci, aucun autre sol n'existait. À ce moment, j'ai senti que le lieu m'investissait, et non l'inverse.

Ce gazon, sa platitude et son uniformité, m'ont néanmoins paru être le « symbole de notre amour du contrôle. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 2) Fraichement coupé, il m'a rappelé davantage un tapis de feutre qu'un sol riche et fourni. C'est une terre qui a su raconter une histoire, mais qui n'offre pas de variété en soi. « Ce lieu, il est ouvert et organisé, mais il est peu malléable. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 4)

Cette monotonie jure avec la diversité des plantes, arbres et arbustes du jardin. Eux sont présents en abondance et sont visibles. Cet entretien régulier, cet aménagement humain, permet une autre forme de cohabitation où chaque espèce a sa place. Cet espacement entre les plantes, organisé et entretenu, permet d'observer plus clairement cette végétation :

Le gazon permet l'espace de regarder les arbres dans leur unité, chose beaucoup plus difficile dans un lieu non-organisé. On entre dans un jardin comme on entre dans un musée.

Il y a même parfois des écriteaux proches des plantes, comme les cartels explicatifs que l'on retrouve dans les espaces muséaux. (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 2)

Il y a donc une dichotomie entre l'abondance de la flore et l'insignifiance du gazon. C'est « le jardin lui-même qui nous dissimule la nature » en tant qu'écosystème. (Dagognet, 1982) Cette dissonance, elle me semble propre à l'architecture des jardins et elle fut complexe à chorégraphier. Je reviendrai sur cette notion un peu plus loin dans ce sous-chapitre.

4.2.5.1 L'espace : un vide à remplir

À plusieurs moments de la recherche, Penélope et moi avons relaté une difficulté à entrer en contact avec le lieu. Notre pratique d'errance, par exemple, nous a paru moins profonde que celle vécue au sein du lieu naturel. Les deux périodes de résidences étant rapprochées dans le temps, nous arrivions forcément avec un bagage déjà acquis à Saint-Augustin-de-Woburn. Il fut difficile de ne pas comparer les lieux, l'un devenant le fantôme de l'autre.

Il est difficile de ne pas convoquer les mêmes idées qu'à la dernière résidence. J'ai parfois envie de ramener certaines découvertes faites dans le lieu naturel à ce nouveau lieu, mais je résiste et me repose la question : qu'est-ce que le site appelle vraiment ? (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 4)

Devant cette impression de grand vide causée par le gazon, ainsi que ces bruits parfois étouffants, il nous fallut la rigueur de réinventer complètement notre mise en lien. Notre pratique d'errance à elle seule ne semblait plus suffire, n'offrant pas suffisamment de prises, de détails et de nuances pour qu'on s'y accroche. Une nouvelle méthode a alors émergé.

Après un trop grand nombre d'heures de répétition, l'inspiration ne vient plus. Nous décidons de bouger et jouer sans attentes. Le lieu se révèle autrement, comme un parc pour enfant où les rires jaillissent et l'intuition règne. (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 6)

Suite à ma séance de danse improvisée avec le saule, je me suis mise à imiter les mouvements de l'environnement, tels des gestes automatiques. Je tentais de créer une mouvance différente pour chaque nouvel élément que mes yeux apercevaient. Une proposition d'abord basée sur le sens de la vue, cette danse s'est mise à être rapide, chaotique et surprenante, même pour moi. Comme si les différents éléments du jardin me commandaient un geste à chaque regard. Parfois, mon corps l'interprétait de manière littérale (sauter comme un lapin). D'autres impulsions étaient plutôt sensibles, comme une

incorporation d'une texture (bouger comme l'écorce d'un pommier). Faite de chutes, d'ondulations, de rires et de théâtralité exagérée, cette danse était exutoire, trop saccadée et rapide pour s'ancrer dans l'entendement. Elle m'a semblé jubilatoire, ludique et fugace.

Dans une forme de création gestuelle, certains mouvements me reviennent comme des motifs, des empreintes et des symboles. Je suis rarement (si) littérale, mais j'apprivoise le geste du pissenlit, celui du chat, du pommier, celui des trous dans la terre. Ce langage m'offre un lexique à déployer ; des prémisses pour l'émergence d'une poésie collective. (Desjardins, 2023, p. 4)

Comme Penélope le mentionne, il y a « peu de mystères : tout se dépouille. Il n'y a pas de cachette. » (2023) Cet espace complètement dévoilé demande une forme d'engagement qui est lui aussi dépouillé, littéral. « Je sens que tout m'est donné à voir : alors je veux tout regarder. » (2023, p. 1) Cet effet d'exposition de l'environnement est propre au jardin où l'on révèle les « trésors que la nature tient habituellement dissimulés, enfermés dans ses entrailles. » (Peylet, 2006) De ce regard perçant sur le lieu naît une potentialité, une forme de collaboration artistique, une poésie en nuée.

Le simple fait que ce jardin soit spacieux nous a amenés à prendre plusieurs décisions. En soi, la vastitude du site est devenue l'un des éléments faisant émerger du mouvement et des déplacements. « L'espace entre les choses élargit la foulée de mes pas. » (Desjardins, 2023) Ce qui provoqua davantage de courses et de sauts, mais aussi un besoin d'accélération, une envie de se déployer dans l'espace.

Également, Penélope parle d'un désir d'investir le centre, à l'inverse du lieu naturel où ce sont plutôt les espaces périphériques qui nous attirent. Comme s'il était évident, convenu, de remplir le centre d'un espace vide. Il est vrai que l'aération entre les arbres permet un tout autre travail, plus proche de l'espace théâtral :

La lumière du soleil, en angle caractéristique de l'automne, crée des taches d'ombres qui passent à travers les feuilles des arbres. Ces taches créent des images et des textures sur Penélope et ses textiles. L'espace dégagé entre les arbres, à contrario de la densité de la forêt, permet de bien voir ce travail de la lumière. (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 5)

Finalement, le jardin contient cette architecture que l'on attribue habituellement à l'espace scénique. Des choix organisés, des espaces négatifs suffisants, une modulation de la lumière satisfaisante, rappellent souvent la pratique scénographique sur scène. Si on le compare au lieu naturel, le « jardin n'est pas la nature, c'est une invention de l'esprit, un espace à part, étranger » et donc, un lieu monté, imaginé, une

œuvre d'art. Il n'est pas surprenant qu'une corrélation existe entre l'imagerie du jardin et la construction de l'espace scénique, notamment l'utilisation du mot *scène* pour décrire le sujet d'un tableau – tel un paysage – mais aussi pour évoquer un plateau.

Figure 4.10 Penélope au jardin, la vastitude du gazon



4.2.6 Dissonances

Ce lieu est devenu pour nous, à force de l'habiter, un endroit de contradiction. Ce que la vue nous permettait de constater était fort différent de ce que nos oreilles pouvaient entendre. Il s'opère alors une forme de dysharmonie, une dissension cognitive qui crée un inconfort, une impression de fracture. Au deuxième jour, Penélope soulève déjà cette difficulté : « Les jardins ont quelque chose de paradisiaque : une aura de secret aussi. Entourée de la ville et derrière les murs, l'existence des jardins est presque ambiguë. » (2023, p. 1) Comme si, plus nous écoutions le lieu, plus nous ne pouvions faire fit de son artificialité, la tension dramaturgique étant trop forte. D'un côté du mur, le monde est idyllique. De l'autre côté, il est pénible, accablant. Il a donc fallu mater cette sensation d'ambiguïté.

Le lieu du silence : entouré de bruit. [...] un grincement, une sirène. Je voudrais voir une machinerie, une matière, une construction. J'entends plutôt le cri d'une femme. J'imagine un petit récit : je veux des histoires. (Desjardins, 2023)

Au deuxième jour, je parlais déjà d'un sentiment de dystopie entre la ville, grouillante d'activité, et les jardins, isolés et paisibles. « De notre côté du mur en pierre, nous sommes accompagnées de seulement quelques lapins, chats et écureuils. De l'autre côté du mur se trouve la rue Parc où les voitures roulent à grande vitesse et où un nombre alarmant de personnes en situation d'itinérance vivent. » (2023, p. 3) Le jardin, confectionné de toute pièce, est forcément un lieu qui détonne. Il est d'ailleurs bien souvent introduit et valorisé au sein d'endroits où les populations sont denses – pensons à Central Park dans la ville de New York – et finit par donner une impression de fausseté, de trucage. Chez Foucault, le jardin est perçu comme une hétérotopie, « sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux. » Le jardin est le lieu de la fiction avec sa « nature choisie, civilisée et idéalisée [...] ainsi que sa clôture qui le met à l'abri du monde. » (Sicotte, 2011) Extrait du quotidien, le jardin devient un endroit fantasmé, universalisé, qui se tient loin de la matérialité du monde et de ses écologies.

De cette même idée, « le parc paysager, en tant qu'espace intermédiaire entre ville et campagne, [...] a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. » (Poirson, 2013) Cette réalisation est curieuse, car n'est-il pas le propre d'un théâtre que de pouvoir rassembler ou unifier plusieurs espaces-temps en un même lieu ? C'est d'ailleurs pourquoi Poirson aborde « la conception d'un jardinier-dramaturge » faisant naître un « *pays d'illusion conçu comme* un jardin extraordinaire où seraient réunis tous les temps et tous les lieux. » Cette vision

même du jardin comme un espace romantique où nature, êtres vivants, théâtralité, lumières et rêveries se côtoient, semble à mes yeux décalée. Il représente « le gout malsain pour une propriété plus solidement enclose [qui] entraîne les murs et les murailles. » (Dagognet, 1982)

Dur de passer sous silence le privilège que nous avons d'occuper ce lieu, fermé au public et cloisonné, comme protégé de l'impétuosité du centre-ville et de l'épuisante réalité vécue par certains de nos concitoyens. Cette posture, à mi-chemin entre confort et nervosité, était difficile à tenir. « Il faut du capital culturel pour faire d'une architecture ancienne plus qu'une maison délabrée : un patrimoine. » (Ripoll et Tissot, 2010) Danser ainsi, au sein d'un endroit idéalisé, crée aussi une forme de dissonance.

Selon une étude menée en France, « la localisation des initiatives de végétalisation [...] montre une implantation inégale sur le territoire de la ville [...] qui reproduit la géographie des disparités sociales de Lyon. » (Deschamps, 2020) En d'autres mots, les citoyens qui habitent les quartiers modestes ou encore défavorisés ont moins accès à ces espaces verts. Les jardins, même aujourd'hui, sont en grande majorité fréquentés par une population aisée et éduquée. Comme pour le théâtre, les jardins font face à un problème d'accessibilité, qu'elle soit géographique, culturelle ou financière.

Pis encore, l'étymologie du mot jardin, « jart », désigne une clôture. « Il y a donc, si l'on se réfère à la généalogie, une fusion du sens entre la notion de jardin et celle de clôture. Parler du jardin revient donc inmanquablement à évoquer un lieu qui est par définition clos. » (Laroze, 1990, p. 112) Ce grand mur de pierre est le symbole de cette division, de cette entrave à l'accès. Bien qu'il ait été érigé pour cloîtrer la Cité et servir de protection, il « *crystallise un malaise*, une relation dyadique dont le mal-être est palpable. » (Ganivet, 2015) Il traduit malgré lui une violence, un désir de fermeture et de rejet. Il empêche aussi d'avoir accès à l'horizon, cloîtrant la vue : « Le paysage nous arrive par et avec la mort des jardins : il signifie la ruralité rendue à elle-même. Le théâtre de la nature et des champs, qui appartient à tous, [a] été bâillonné, interdit. » (Dagognet, 1982) Il semble donc évident que, dans une optique de processus écologique, le mur offre une dramaturgie désolante, loin des théories sur l'interdépendance des vivants.

La chercheuse française Elisa Gavinet, qui étudie l'esthétique du mur géopolitique, avance d'ailleurs que la structure murale, « par sa matérialité archaïque [est] en conflit avec l'image du monde post-moderne et technologique de notre quotidien. » (2015, p. IX) Devant cette représentation du concept de frontière qui semble dépassé et inutile, il n'est pas surprenant que les artistes aient envie de défier son immobilité,

son immuabilité. « [S]i la cartographie est un outil initialement militaire, le champ artistique peut s'employer à le transcender et jouer sur les représentations de l'espace pour le dépasser. » (2015, p. IX) C'est en grande majorité ce mur, érigé tout autour des jardins, qui a concrétisé cette impression de dissonance. C'est pourquoi nous avons dansé dans cet inconfort, en évitant de nous en extirper, en étant honnêtes sur la réalité de ce lieu et de sa puissance symbolique.

Cette fortification protège aujourd'hui la Cité-des-Hospitalières de la ville elle-même et des multiples crises qui y éclatent. « Événements disruptifs, crises et catastrophes sont historiquement liés à la ville et participent à sa fabrique. » (Ghorra-Gobin, 2023) Comme mentionné plus haut, si le jardin est à mi-chemin entre la ville et la campagne, il semble offrir aux passants l'opportunité de, simultanément, goûter à une nature fictionnelle en plein cœur d'une urbanité remplie de crises. Si l'on choisit d'occuper ce lieu, il faut accepter de vivre cette dissonance.

Figure 4.11 Pénélope au jardin, le vent et les textiles



4.2.7 Dramaturgies accidentelles

Comme pour la portion de recherche en milieu naturel, l'utilisation de textiles est devenue une manière d'entrer en contact avec le lieu, tel un vecteur de communication. Tout particulièrement dans le cas du jardin – lieu peu malléable – la capacité de jouer semble réduite et le textile vient augmenter les possibilités de dialogue. Dans un ouvrage portant sur la pédagogie du terrain de jeux pour enfant, l'architecte paysagiste et enseignante Cornelia Hahn Oberlander discute de l'importance de la flexibilité d'un lieu. Elle y donne l'exemple du sable, un élément essentiel et souvent présent sur les terrains de jeux.

Vous pouvez le tamiser entre vos doigts, le laisser glisser de vos mains, le creuser, le manger, vous en couvrir, collecter des herbes, des plumes, des bâtons, des coquillages, des petits cailloux et vous créer un jardin, vous en servir pour façonner des gâteaux lors d'une fête d'anniversaire imaginaire. (Oberlander, 2023, p. 24-25)

L'utilisation des textiles m'a paru être d'une nature similaire. Sa plasticité, sa volatilité et ses couleurs ont permis de commenter l'espace, d'en nuancer sa dramaturgie et d'y apporter notre part d'imageries personnelles. À travers ces tissus, nous avons senti les balbutiements d'un dialogue qui était ardu à engager autrement. Encore une fois, le lieu étant immobilisé dans son architecture, les prises se font plus rares. Oberlander rappelle que si « les terrains de jeux sont pédagogiques, les matériaux en sont les enseignants. » (Oberlander, 2023, p. 24) Et comme de fait, les textiles ont vraisemblablement mené cette danse.

Je réitère l'importance du textile dans ma manière d'entrer en contact avec l'environnement. La matérialité des tissus m'offre d'autres moyens, me permet de convoquer des imaginaires qui dépassent mon corps et mes habitudes de mouvements. Par exemple, la jupe en acétate me guide vers des mouvements plus posturaux, architecturaux. (Desjardins, 2023, p. 7)

Figure 4.12 Penélope au jardin, les couches de textiles



4.2.8 Plasticité des textiles

Contrairement à la recherche en lieu naturel où nous avons utilisé des textiles diaphanes et flexibles, nous avons ici des textiles plus structurés, opaques et théâtraux. Ceux-ci ont été inspirés par le lieu et ont été présentés sous différentes couches portées l'une sur l'autre :

- un premier textile blanc, en vinyle, couvrant le corps complet de Penélope comme un cocon ;
- un deuxième en forme de jupe triangulaire bleue et brillante, faite d'acétate ;
- un troisième, toujours une jupe, mais cette fois-ci faite d'un jupon et d'un tissu diaphane bleu et vert, davantage flexible.

Plus la proposition chorégraphique avançait, plus Penélope se déshabille de ces différentes couches. L'action de laisser « les textiles au sol comme des traces [font] références aux différentes épaisseurs d'histoire du lieu. » (Blanchet-Gavouyère) Comme si chaque textile laissé au sol représentait à la fois une offrande, à la fois un artéfact. Le choix de plasticité du matériel, étant flexible, mais tout de même structurant et rigide, a permis de créer des images fortes, voire statuesques, dans les jardins et de raconter des histoires qui leur font échos.

4.2.9 Dramaturgie inhérente à la Cité-des-Hospitalières

Si j'ai choisi de nommer cette section « Dramaturgies accidentelles », c'est qu'il m'a paru clair que le lieu, avec son histoire et sa valeur patrimoniale imposante, commandait un certain jeu dans l'espace. Non seulement son architecture paysagère raconte une histoire, mais son mandat religieux aussi.

Nous nous sommes vite rendu compte qu'en utilisant le textile blanc en vinyle, l'imagerie de la religieuse était très présente. Dès le deuxième jour de recherche, je réalise que l'« utilisation des rideaux de douche pour créer des formes rappelle les fantômes du lieu, les nombreuses sœurs qui y ont habité. On crée en comprenant bien le poids historique du lieu. La croix du Mont-Royal surplombe toutes nos activités. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 4) Impossible alors de s'extirper de ce contexte pour créer.

La forme de la jupe, dans le lieu où l'on se trouve, convoque des récits qui me précèdent.
Mon visage apparaît et je pense aux hospitalières. Je pense au silence. Je pense à la lenteur.
(Desjardins, 2023, p. 7)

Dans un studio ou sur la scène d'un théâtre, on croit, à tort ou à raison, que le lieu est vierge d'histoires et qu'on peut y introduire n'importe quel récit. La salle de spectacle, comme le lieu de toutes les libertés. En

création *in situ*, si l'on effectue un travail rigoureux de dramaturgie, on ne peut ignorer la charge de géographie historique que contient le site.

Tim Ingold, anthropologue, parle d'une *perspective habitante* (dwelling perspective) « selon laquelle le paysage se constitue comme un enregistrement durable - et un témoignage - des vies et des œuvres des générations passées qui ont habité en son sein, et ce faisant, y ont laissé quelque chose d'eux-mêmes. » (Ingold, 1993) Le paysage devient alors la marque d'un passé qui lui appartient, d'une temporalité dépassant celle du présent.

Ainsi, bien que l'utilisation de la grande bâche de vinyle n'ait pas été pensée comme un commentaire du caractère religieux du jardin, le site en appelle autrement. Il nous réaligne sur son identité et sur la réalité du terrain. De ces dramaturgies accidentelles qui émergent de la pratique, nous avons fait le choix de parfois l'amplifier, parfois de s'en éloigner. À peine une minute de notre proposition contient un référent à la cornette des religieuses. L'image se dissipe dans le vent qui vient faire tomber le textile au sol.

C'est à ce moment que la plasticité du textile est devenue essentielle. À titre d'outil sculptural, celui-ci eu la capacité de se transformer et de générer – à l'aide du sol, du vent ou de Pénélope – des choix architecturaux dans l'espace. Le textile est donc devenu une sorte d'agent bâtisseur de sens, capable d'organiser l'histoire racontée sur le site.

Figure 4.13 Les sœurs Hospitalières au jardin en 1965



4.2.10 (Em)brasser l'univers féérique du jardin

Au-delà du caractère religieux, le jardin de la Cité induit un univers féérique et romantique à notre proposition. Lors de la période romantique, « le jardin devient un espace de prolifération euphorique de la nature qui reflète et nourrit l'intériorité passionnelle des protagonistes. » (Sicotte, 2011) Lorsque nous dansons dans l'espace, le poids issu de l'histoire des jardins force un certain récit. Ce choix de ton n'étant toutefois pas proche de ma signature artistique, nous avons travaillé à embrasser cette dramaturgie, mais aussi à la déconstruire. À offrir un contrepoint à cette théâtralité formalisée.

Cette envie de transgresser la *beauté* du jardin n'est pas nouvelle. Selon Sicotte, le courant littéraire de la fin-de-siècle rejette l'idée que « le jardin classique et romantique [est] un lieu de fusion heureuse entre l'homme et une certaine nature ». Le jardin fait les frais de « relectures désenchantées, mais encore pleines d'un désir de sens, le jardin décadent privilégie le pôle culturel, voire artificiel, d'une façon si extrême que la nature horticole se présente sous une forme délétère et mortelle. » (2011) Encore une fois,

le jardin se présente comme un milieu écologique et artistique dystopique, dissonant. Il est sujet à une lecture tantôt paradisiaque, tantôt tragique.

Cette lecture ambivalente du lieu, à travers l'écriture chorégraphique, s'est matérialisée par le choix de costumes et textiles, ainsi que le choix de la gestuelle. D'abord, le choix de la jupe fut subversif. En utilisant un vêtement qui est le symbole de la féminité, de la légèreté et de la politesse, au sein d'une cité de religieuse, les jupes nous ont permis de commenter le lieu et d'en rendre ce vêtement presque ridicule. En courant, sautant à pieds joints, tombant sur le sol et en portant des souliers de course, Pénélope déconstruit, par la danse, l'imagerie de la jupe. À force de bouger d'une manière ludique, de se saisir de grands élans soudains et de changer de direction constamment, elle donne un air enfantin à un espace qui semble sacré, parfois lourd. Comme le fait une jeune enfant qui ne voit pas dans ce vêtement, ou dans ce lieu, une forme de symbole. Ainsi, le côté majestueux du jardin se dissout un peu.

Ensuite, puisque la proposition chorégraphique s'est déroulée sous forme de grand chemin, cela nous a permis de jouer avec les couches d'arbres pour recréer notre scénographie au fur et à mesure. Au tout début, nous nous trouvions sous le saule, caché sous la toile de vinyle. Cet arbre, imposant, commandait une certaine scénographie douce, paisible, bucolique.

En contrepoint, la bâche de vinyle blanche qui se forme et se déforme dans le vent est venue ajouter une couche de complexité à la scène. Le textile et les feuilles de saules étant en dialogue avec un vent commun, la bâche créa une image de voile de bateau ou encore de sac mortuaire. Le jardin continue à faire ressortir le caractère ambigu de la scène, sans jamais s'arrêter sur une lecture unique. Le lieu « fait se rencontrer l'organisation rationnelle de la nature, fruit de la pensée humaine, et l'illusion d'une nature sauvage ; il est naissance et déperdition des choses. » (Peylet, 2006)

Penélope se déplace ensuite vers le fond du jardin, là où plusieurs arbustes se trouvent en ligne bien droite. En suivant ces chemins tracés de plantes, Pénélope se défait de ses différentes couches de textiles qu'elle abandonne sur le sol. Ainsi, elle y dévoile son visage, son buste et se libère des vêtements qui la contraignaient de danser. En suivant la haie, elle perce l'entrée de la partie postérieure du jardin : le champ de pommiers.

Une fois dans le champ de pommiers, sa gestuelle se délie et une fougue jaillit de son corps. Le lieu semble se désharmoniser sous ses à-coups, ses impulsions inattendues, ses poings serrés, sous la puissance de sa

peau. La jupe qu'elle porte détonne et expose l'esthétique risible du jardin. Je suis alors frappée par la similitude entre la scène et le jardin : tous deux lieux d'universalisation et de subversion à la fois. Un lieu qui a le potentiel d'en contenir plusieurs autres.

Figure 4.14 Penelope au jardin



4.2.11 Conclusions

À la vue de la conclusion de ce chapitre, un drôle de sentiment m'habite. L'ambiguïté du jardin, irrésolue, demeure flottante, mystérieuse, impossible à saisir, comme le terrain de sable d'Oberlander. Bien que nous ayons hanté ce lieu plusieurs jours, son identité semble toujours m'échapper, fugace et complexe, toujours démultiplié dans son potentiel historique, politique, géographique, esthétique et écologique. Comme si les champs disciplinaires se tiraillaient dans les fondements et les origines de ce lieu entièrement naturel et culturel à la fois.

Devant cette nouvelle portion de recherche, je continue à me questionner : qu'est-ce qui constitue un lieu ? Quelles en sont les superficies, les limites ? Quelles histoires, mais aussi quels présents, quels futurs pour ceux-ci ? Je commence à saisir que l'approche de danse *in situ* est essentiellement une approche de projection, de fantasme ou de fabulation du lieu. Danser en extérieur, c'est savoir déplier cette toile de responsabilité (Haraway), mais aussi choisir certaines de ces composantes. Tout ne peut pas être matière à l'étude dans un même temps, comme le jardin ne peut réellement encapsuler une forêt.

Si l'on doit conclure sur ce que le jardin a amené à cette danse, c'est une réaffirmation des postures respectives.

Une sensation me revient, une chose que j'ai ressentie à Woburn. Quand la voix d'Alice est précise et ses indications singulières, les autres voix m'apparaissent. Il devient très clair que certains choix lui reviennent, que certains choix m'appartiennent et que d'autres nous dépassent toutes les deux. Cela m'apaise et m'anime. (Desjardins, 2023, p. 6)

Lieu de la fiction et de l'imaginaire, le jardin est l'endroit de tous les possibles. Il est l'endroit de tensions entre les différentes voix qui s'essaient à un dialogue, les artistes en étant les médiateurs. Le penchant culturel et hautement symbolique du jardin vient complexifier cette discussion qui nous parut tellement authentique en milieu naturel. Il ne fait pas de doute que les différents sites ont bien leurs identités propres.

4.3 Le lieu urbain : La Petite-Bourgogne et Shaughnessy

4.3.1.1 Promenade sérendipienne

Afin de trouver un endroit pour cette portion de recherche, j'ai décidé de me promener dans la ville, en quête d'un lieu qui pourrait accueillir ce projet. Je suis partie de chez moi et je me suis promenée jusqu'à ce que quelque chose émerge, qu'un lieu m'appelle. Sur mon chemin, je réalise la complexité de la tâche. Les lieux, en ville, sont tous utilisés, fonctionnels. Mis à part les friches de bord d'autoroute, presque aucune parcelle de terre ne semble inutile, improductive. Du trottoir au parc, tout à une fonction et appartient à quelqu'un ou à quelque chose (une municipalité ou une compagnie). Si j'eus envie d'investiguer ce genre de lieu, j'aurais eu à demander un permis qui aurait occasionné bureaucratie et multiples tâches administratives. À mes yeux, cette étape venait briser ce lien de proximité avec le lieu, jusqu'à le rendre inorganique. J'eus envie d'anarchie, c'est la promenade qui m'y incita.

C'est donc avec l'idée de trouver un endroit qui semble étrange, inadapté, mais aussi, qui encapsule mon imaginaire de l'urbanité — du bruit, du béton, des boulevards, des passants — que je continue ma balade. Je marche dans des parcs, sous des viaducs, dans des marchés. Une bonne amie, Delphine Lou, m'invite à me rendre au jardin du Centre Canadien d'Architecture (CCA) qu'elle décrit comme un lieu calme où il fait bon étudier. Pour me rendre, je prends la rue Saint-Antoine qui borde la route 136, surélevée. Tout juste avant la station Georges-Vanier, j'aperçois un petit carré de brique, situé entre deux édifices, qui contient en son centre un grand bac à fleurs. Le *square* est curieux, il semble inutile, exactement comme je le souhaite. Aucun banc n'est aménagé pour s'y asseoir, aucune murale à voir non plus. On dirait une antichambre urbaine, sans identité claire.

Je continue ainsi ma promenade vers le CCA qui n'est qu'à quelques minutes de là. Il faut traverser un long viaduc pour émerger dans le centre-ville, à proximité de l'université Concordia. Ce lieu est fait d'une courbe constante, nous empêchant d'apercevoir le bout du tunnel lorsque l'on y entre. Les lumières accrochées au plafond y sont chaudes, voire orangées, et créent des faisceaux théâtraux. Tout est fait de béton, sauf pour une rambarde métallique qui nous sépare des automobiles. Le bruit y est intense, assourdissant.

Lorsqu'on atteint le bout de ce tunnel, je suis accueillie par des centaines de vignes, vertes d'été, qui recouvrent le béton et pendouillent à la sortie. Le contraste est frappant. Après avoir marché dans un univers de béton sur plusieurs kilomètres, apercevoir autant de verdure comprend une certaine magie.

Une fois sorti de ce tunnel, le CCA se trouve à notre gauche. Le devant de l'édifice s'étale en un grand jardin plat, fait de gazon. Lorsqu'on longe le mur de l'édifice vers le boulevard René-Levesque nous arrivons au Jardin de sculptures qui offre une vue sur La Petite-Bourgogne. Ces lieux rassemblés, le *square*, le tunnel, le terrain du CCA, encapsulaient bien mon imaginaire de la ville : lieu hautement ordonnancé, contenant une quantité imposante d'asphalte, de gratte-ciels, de déchets, d'infrastructures de transports, mais aussi des lieux culturels prestigieux et imposants, témoin d'une richesse propre aux grandes villes. C'est ainsi que le chemin urbain est né.

Le lieu que nous avons choisi d'investiguer s'est donc déployé sous forme d'un chemin d'un kilomètre au cœur de Tiohtià:ke/Montréal. Débutant à un *square* sans nom au coin de la rue Dominion et de la rue Saint-Antoine, le chemin de recherche se termine au Jardin de sculptures du Centre Canadien d'Architecture. Un grand belvédère, construit dans les années 1980 et « réalisé par l'artiste-architecte montréalais Melvin Charney dans le cadre du programme d'intégration des arts à l'architecture du gouvernement du Québec, le jardin se divise en sections narratives qui rappellent l'histoire de la ville et de son architecture : le Verger, le Pré, l'Arcade, l'Esplanade, le Belvédère et les Colonnes allégoriques. » (Tourisme Montréal, s. d.)

Figure 4.15 Penélope en milieu urbain



4.3.2 Histoire de la Petite-Bourgogne et de Shaughnessy

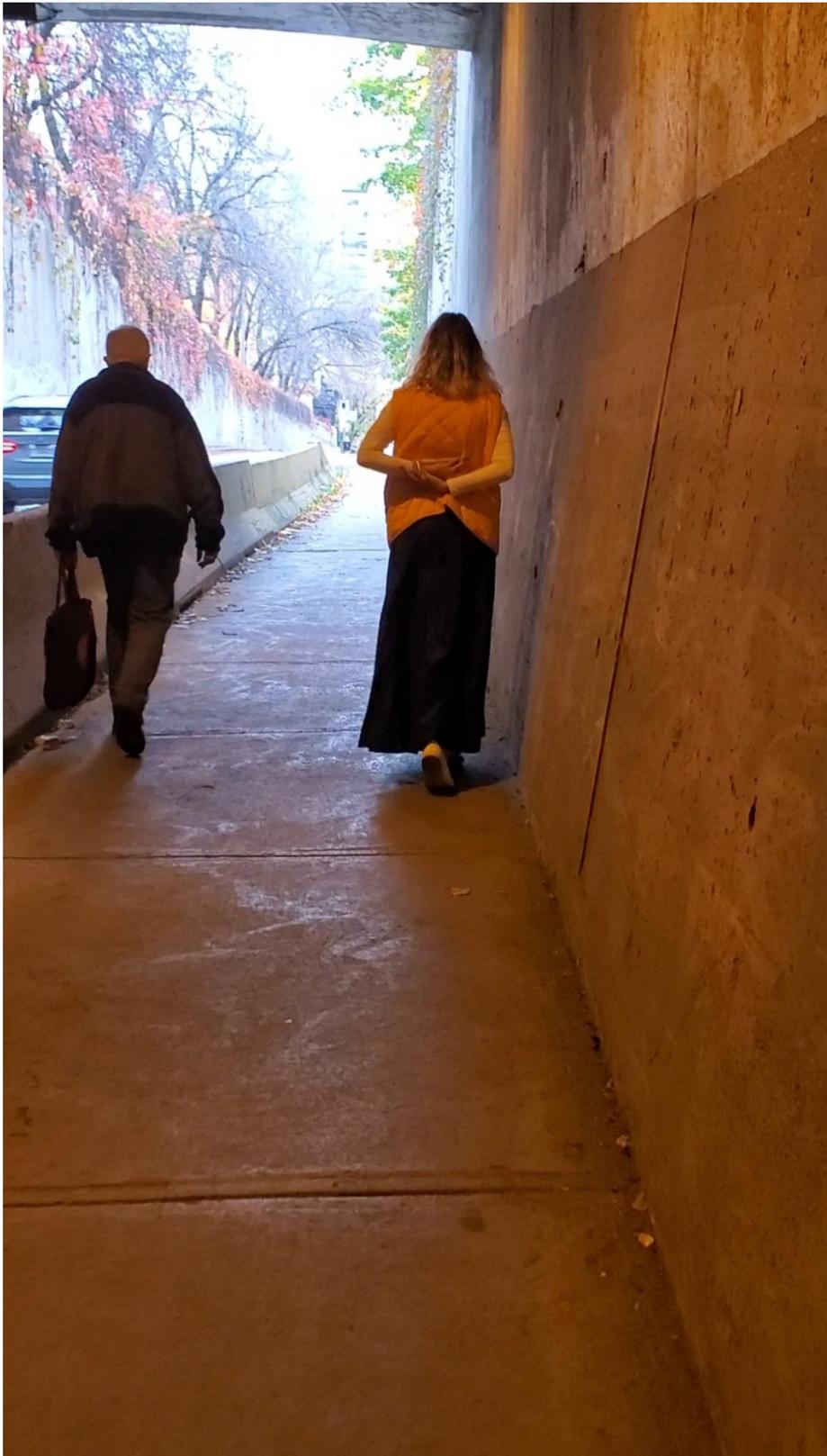
Petit quartier de l'arrondissement du Sud-Ouest, La Petite-Bourgogne est un lieu historique de la communauté noire, anglophone et ouvrière de Tiohtià:ke/Montréal. Suite à l'abolition de l'esclavage par l'Empire britannique (1834), les membres des communautés afro-descendantes deviennent, pour la majorité d'entre eux, des travailleurs aux statuts précaires. (Williams, 2020) Pour plusieurs, le chemin de fer situé à proximité du quartier sera leur gagne-pain, bien que largement insuffisant.

De l'autre côté du chemin de fer, une toute autre histoire se crée. À l'extrémité ouest de l'arrondissement Ville-Marie, le quartier Shaughnessy entoure la maison qui porte le nom de son ancien occupant, Thomas Shaughnessy. Le quartier englobe également l'université Concordia, le CCA et le Forum de Montréal.

Thomas Shaughnessy, homme d'affaires né aux États-Unis, fut le président du chemin de fer Canadien Pacifique de 1899 à 1918. (Eagle, 2008) Riche et extrêmement influent à son époque, le président qui devint ensuite baron, habita dans une grande et luxueuse demeure du boulevard Dorchester (maintenant connu sous le nom de boulevard René-Levesque). Cette demeure fait maintenant partie du Centre Canadien d'Architecture. (Centre Canadien d'Architecture, s. d.) Le quartier est donc nommé ainsi en l'honneur de l'homme d'affaires.

On remarque alors que d'un côté du chemin de fer, un homme d'affaires américain s'est fortement enrichi pendant que, de l'autre côté de celui-ci, la communauté afro-descendante a été maintenue dans une relative pauvreté et une ségrégation continue. Lorsque j'ai choisi ce site, je ne savais pas qu'il était le symbole d'une si grande disparité socioculturelle. L'emblème d'un centre-ville qui extrait les ressources et tire profit des quartiers populaires. En passant d'un quartier à un autre, en empruntant spécifiquement le viaduc sous le chemin de fer, ce parcours me semble maintenant être lourd d'Histoire.

Figure 4.16 Penélope en milieu urbain, la traverse du tunnel



4.3.3 Absorber la ville : quelle activation pour les sens?

Lorsque nous faisons notre première journée de recherche en milieu urbain, à peu près tout semble différent des autres résidences artistiques. L'environnement contient des stimuli qui nous paraissent à la fois intenses, à la fois fuyants, et les endroits de répit, de confort, sont rares. Dans un effort de toujours révéler ou réveiller l'apport de l'environnement au processus de création, nous essayons de plonger avec rigueur dans nos sens, même si l'expérience n'est pas particulièrement confortable.

D'abord, ce sont les couleurs du lieu qui nous semblent étranges. Pour Penélope, il y a « beaucoup de tons de gris et de bruns. Les voies, le béton, la brique, l'asphalte se relayent et semblent recouvrir chaque surface. » (Desjardins, 2023, p. 3) Pis encore, elle écrit, « d'ici, tout est gris. Agencée au ciel, on dirait que la couleur est proscrite. Du sol au ciel, il y a un indice du mois de novembre, imminent. » Le manque de couleurs vives est également un élément que j'ai vite remarqué. Les seules couleurs qui semblent avoir une réelle place dans cette portion de la ville sont celles des magasins, des enseignes, des publicités.

Les vignes vertes embouchant le tunnel sont maintenant rouges, nous sommes à la fin du mois d'octobre. « Le ciel et les édifices décuplent mille tons de grisaille. On pourrait croire que c'est terne, mais je trouve que tous les éclats de couleurs ressortent. En sortant du tunnel, les rouges sont magnifiques. » (Desjardins, 2023, p. 1) Il est vrai que dans ce lieu terne, chaque couleur avait le luxe de l'unicité. Nos choix de costumes et d'accessoires ont donc été plus vifs afin de permettre au corps de se démarquer dans cet océan de béton.

À l'extrême opposé, le bruit, lui, est omniprésent. On y entend « les chantiers, les camions, les sirènes, les moteurs... Le silence paraît une invention impossible. » (Desjardins, 2023, p. 1) Le début du parcours, situé sur un grand boulevard, tout juste à côté d'un chantier de construction sous le tunnel, était un endroit extrêmement bruyant. Ce qui fait que l'attention était « très différente des autres moments, très fragmentée. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 1) Chaque fois que nous tentions de plonger dans nos sens, nous nous retrouvions souvent surstimulées, saturées par le bruit au point de ne pas pouvoir interagir avec d'autres éléments.

Nous sommes au cœur de la ville, le béton nous entoure, et surtout, le bruit. Je me sens fatiguée, surtout en raison du bruit incessant. Nous avons accès à un peu d'intimité, ce qui est plutôt réconfortant. (Desjardins, 2023, p. 3)

Tous les bruits que nous avons collectés pendant la semaine de recherche sont issus d'un moteur ou du moins, d'une machine. « Les voitures, en si grand nombre qu'on ne les distingue pas ou peu. C'est un seul bruit blanc. Un chant triste. L'intérieur d'un coquillage. » (Desjardins, 2023, p. 5) Notamment, le bruit des klaxons impatients, celui des freins qui crissent, des pneus qui roulent sur l'asphalte mouillé, du train qui passe, du pieutage, des sirènes des camions d'urgence. « Je reconnais moins de fatigue. La ville, par ses stimuli constants, me garde alerte. » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 1) Comme si, avec tout ce bruit, je n'avais pas droit à des moments d'errances, constamment rappelé à l'ordre de la ville. Une musique chaotique et grinçante qui me rappelle malgré moi que le danger est imminent, que la collision peut survenir à chaque instant. « Les bruits et actions du lieu sont taxantes et ça devient difficile de répéter notre séquence [trajet] plusieurs fois. Ça prend beaucoup d'énergie et de préparation pour le faire une fois par séance. » (Blanchet-Gavouyère, 2023)

Ce qui est étrange, c'est que, en parallèle aux bruits, rien de la ville ne semble bouger, mis à part pour les passants et la machinerie. L'infrastructure étant lourde et omniprésente, rien ne semble avoir de porosité, ou de capacité à entrer en dialogue. Tout est construit pour rester en place, immobile, mort, prévisible. Le bruit semble artificiel devant cette vue rigide, comme asynchrone. Le philosophe australien Glenn A. Albrecht parle d'ailleurs d'une forme de nécrophilie – plus spécifiquement éconécrophilie – qui s'opère dans les lieux hautement organisés.

Bien que la vie soit caractérisée par une croissance de manière structurée et fonctionnelle, la personne nécrophile aime tout ce qui ne grandit pas, tout ce qui est mécanique. La personne nécrophile est motivée par le désir de transformer l'organique en inorganique, d'approcher la vie de manière mécanique, comme si toutes les personnes vivantes étaient des choses. (traduction libre d'Albrecht, 2019, p. 88)

Exactement comme on l'a noté, la ville semble être entièrement inorganique, incapable de grandir par elle-même, asphyxiée par le béton et les itérations mécaniques et structurelles constantes. On dirait que la ville ne respire pas.

4.3.3.1 L'intransigeance du béton

À l'évidence, le béton est devenu une source d'inspiration importante. Que ce soit pour sa texture, sa couleur, sa consistance ou le son qu'il provoque. Au début de la séquence dansée, le « bruit du béton et de l'asphalte nous inspire une section de jeux de pieds au sol. » (Blanchet-Gavouyère, 2023) Je me souviens précisément de ces lignes tracées un peu partout qui nous guident ou nous repoussent. Une petite section

de gazon se trouve à côté et nous explorons la frontière entre le végétal et le minéral. On en amplifie sa gravité, son importance : passer du côté du gazon nous semble traverser une frontière. Ingold nous rappelle que pour « atteindre un lieu, il n'est pas nécessaire de franchir une frontière, mais il faut suivre un certain type de chemin. Ainsi, il ne peut y avoir d'endroits sans chemins, le long desquels les gens arrivent et partent. » (traduction libre d'Ingold, 1993) Les traces sur le sol comme une indication aux piétons d'un espace adéquat, peut-être même accueillant. Le chemin nous guide, nous met à pied d'œuvre.

Pour Penélope, le bruit du béton impacte l'émergence, mais surtout, la qualité de ses mouvements. « La pluie adoucit mes pas, change l'adhérence de mes chaussures. Le bruit du béton n'est plus le même. » (2023, p. 4) Le son provenant d'une semelle qui peine à glisser sur l'asphalte, sec et rêche, devient plus rond et agréable avec la pluie. « La pluie me semble adoucir la ville, la rendre plus moelleuse. Il y a quelque chose de triste, mais avec le jour qui se lève, il y a un présage de lumière. » (2023, p. 4)

La pluie s'est donc présentée comme l'un des seuls éléments naturels capables de réellement modifier, ou du moins varier, l'atmosphère du quartier. « Le bruit de l'eau qui s'écoule me ramène à la gravité, ma mouvance veut être plus liquide : il y a une sorte de contradiction avec la tâche. » (Desjardins, 2023, p. 4) Effectivement, l'eau qui ruisselle sur le béton plat, sans capacité d'absorption, se met à faire bouger le paysage, faire tremper les feuilles d'arbres, faire courir les passants et recroqueviller les oiseaux. L'eau semble faire déborder la ville de ses contours dessinés et de sa planification attentive.

Une fois sous le tunnel, le bruit est omniprésent et gronde, comme pour nous laisser savoir que ce viaduc est un lieu de passage, inhospitalier, rien de plus. « Le bruit des voitures sonne comme une tempête. » (Blanchet-Gavouyère, 2023) Les voitures passent à une vitesse folle; sans relâche et sans visages, elles déshumanisent le lieu. Je m'attache au regard de Penélope qui, elle, rend l'espace poétique et fait jaillir son potentiel esthétique. « L'agressivité des sons de la ville détonne avec la douceur des mouvements de Penélope, [qui elle] agit comme un commentaire ou un contrepoint à l'énergie vive de la ville. » (2023) Ensemble, nous trouverons une place pour cette porosité des mondes que l'art demande et que la ville semble empêcher.

La poésie est un commencement. [...] Je parle de poésie : je ne parle pas de poème. Je parle de poésie en marche. Poésie debout, mouvante, émouvante, bougeant en nous et nous invitant de ce fait à nous mettre en mouvement. (Côté, 2014, p. 13)

Figure 4.17 Penélope en milieu urbain, vitesse



4.3.3.2 Confusion des odeurs

La ville s'est donc présentée à nous comme un lieu profondément dissonant. Son canal le plus flagrant étant les odeurs. Lorsqu'on se réfère aux écrits du cahier de pratique, je remarque que les odeurs se pointent avec une diversité poignante, déstabilisante. Au premier jour, les odeurs qui embaument le lieu sont celles de feuilles mouillées en décomposition, de pluie et de vidanges. Pour Penélope, c'est l'odeur de pluie, d'automne, d'essence aussi. À un moment, il y a « une odeur de vomie, des effluves de carton mouillé. » (2023) Il y a vraisemblablement une panoplie d'odeurs qui s'enchevêtrent et qui rend notre lecture confuse.

Au deuxième jour, ce sont les odeurs d'assouplisseur qui viennent à moi, et rien d'autre. Penélope, elle, parle des « odeurs de feuilles mouillées, de pailis de cèdre humide. Aussi, ce que j'imagine être une odeur de pollution. » (2023) Le troisième jour, c'est plutôt l'urine de chat et au quatrième jour, plus rien. Apparemment, autant Penélope que moi, nous ne sentons plus rien.

Ce paysage nasal est d'une complexité sans nom, offrant des informations contradictoires et difficiles à attraper. Les odeurs, étant fuyantes par nature, nous immergent dans des espaces olfactifs qui semblent nous échapper ou encore qui se bousculent continuellement. Sans doute, les odeurs nous ont surpris, voire choqués, davantage qu'elles ont généré du mouvement.

Il y a fort probablement une question de lisibilité de l'odeur qui n'est pas acquise chez Penélope et moi. Latour parle d'ailleurs d'une éducation à la sensation ou encore d'*apprendre à être affecté*. Par exemple, il parle de « la formation des "nez" pour l'industrie du parfum à travers l'utilisation de "mallettes à odeurs" » qui permettent aux apprentis de s'exercer.

Ce n'est pas par hasard que la personne est appelée "un nez", comme si, par la pratique, elle avait acquis un organe qui définissait sa capacité à détecter des différences chimiques et autres. À travers la session de formation, elle a appris à avoir un nez qui lui permettait d'habiter un monde (richement différencié et odorant). (Latour, 2004)

Comme artiste en danse, nous avons *appris à être affectées* par la peau, par la vision et l'audition, par la voix, mais pas autant par le nez. Difficile donc, de transformer les odeurs en gestuelle dansée.

4.3.4 L'architecture comme coauteur

Devant un lieu qui nous parut peu malléable et qui ne comporte presque rien de vivant, nous nous sommes accrochés aux éléments architecturaux. La structure du lieu, son ossature, est finalement ce qui a généré la plus grande portion du matériel chorégraphique. C'est « la qualité de la lumière, les couleurs, les [différentes] formes de béton » qui nous ont rattachés au site, à sa personnalité. (Blanchet-Gavouyère, 2023)

4.3.4.1 Le tunnel : un lieu enclavé

Par exemple, pour la section sous le tunnel (voir figure 4.15), j'écris dans mon carnet de pratique que les « lumières artificielles du tunnel sont aussi belles et riches que des lumières de scène. » (2023) Créant de multiples colonnes lumineuses et rappelant la qualité d'une *fresnel*, ces lampes esthétisent et réchauffent un espace qui semble lugubre, presque dangereux. Sous cette lumière, on découvre un béton qui se transforme en feutre ou en velours. « Le béton a un effet drôlement somatique. Il inspire le son, le bruitage et un travail de texture. » (Desjardins, 2023, p. 3)

La configuration du tunnel y est aussi pour quelque chose. Cette longue courbe qui nous empêche continuellement de voir son embouchure crée une forme de plongée complète dans le béton. Soudainement, tout ce qui nous entoure est artificiel, immobile, froid. Penélope dit : le « tunnel (viaduc) m'intrigue autant qu'il me repousse. Quelque chose dans son allure me rend angoissée alors que je trouve aussi cet espace très *scénographique*. Les éclairages orangés et l'écho du son créent une dramaturgie très mystérieuse. » (2023, p. 1) Le lieu semble appelé une certaine poésie, mais n'est aucunement construit pour l'accueillir.

De ce passage circulaire, je note au deuxième jour que Penélope développe une mouvance souvent ronde, enveloppante, courbée ou arquée, fortement inspirée par l'architecture du tunnel.

L'imaginaire du tunnel est fait de vibrations, de pénombre, de mots d'amour effacés. Mon corps en prend la vulnérabilité, le glissement, la tension coulante. L'ascension se fait par vague. C'est l'autoroute et la mer qui affluent. (Desjardins, 2023)

Une danse toute en circularité qui invoque bizarrement les bords de mer, l'imaginaire nautique. Un peu plus tôt, j'ai mentionné que le son des voitures qui roulent dans un lieu clos, écho, rappelait le bruit d'une tempête. Semble que ce tunnel ait représenté pour nous une vraie plongée et lorsqu'on arrive à sa sortie, on a l'impression d'émerger des bas-fonds de la mer dans un air maintenant léger, un paysage ouvert. « Aujourd'hui je sens que le tunnel me charge. En sortant de ce dernier, j'ai envie de fulgurance, d'éclats, de largesse. » (Desjardins, 2023, p. 5) Comme si un poids qui pèse sur le corps, soudain, disparaît.

Figure 4.18 Penélope en milieu urbain, le bâton de métal



4.3.5 Le bâton de métal comme matériel dialogique

Pour le lieu naturel et le jardin, nous avons utilisé plusieurs textiles pour favoriser notre mise en lien avec le site. Le milieu naturel – des textiles légers et diaphanes – et le jardin – des tissus moins résilients, structurants et généralement opaques. Dans le cadre du milieu urbain, il m’a paru évident que notre élément d’accessoire devait être un objet qui reflète la froideur et l’immobilité de la ville. La grande barre de métal¹ qui fait crisser le béton sous sa rigidité est un écho direct à l’ambiance urbaine.

L’accessoire a seulement été utilisé au Jardin de sculptures, lieu ouvert où les œuvres d’art, posées sur des piédestaux, jaillissent d’un sol recouvert de cailloux. Contrairement au tunnel, ce Jardin offre une vue sur le quartier avoisinant. Le ciel y paraît immense, comme celui d’un désert.

Finalement, un peu comme à la Cité-des-Hospitalières, les accessoires utilisés ont tendance à faire ressortir les éléments prépondérants du lieu, en dévoilant une histoire qui semble cachée en plein jour (*hidden in plain sight*).

Par exemple, l’utilisation de la barre bleue dans un lieu gris et brutal rappelle beaucoup l’image du bourreau faisant claquer sa barre sur les barreaux des portes de prison. Dans un autre lieu, la sémantique de ce geste aurait pu être complètement différente. C’est là qu’il est clair, pour moi, que la danse a certaines capacités à révéler, ou du moins souligner, l’imaginaire d’un lieu. (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 7)

Comme si cet accessoire, simple dans sa forme, avait le pouvoir de démultiplier tout un schéma de symboles variés. Le bâton est bel et bien un vase communicant, car il permet d’entrer en contact avec ces mondes qui nous paraissent perdus, brouillés, mais qui sont pourtant à notre portée.

La gestuelle des différents lieux se dépose l’une dans l’autre. Le parcours déplie le sens des mouvements de bras, des jambes, des mains et des pieds. L’usage du bâton a ainsi permis de relever les autres textures, les autres mouvances. Rigide et froid, le métal dialogue avec la gravelle, le béton, mes omoplates et mon sternum. (Desjardins, 2023, p. 5)

Je réalise que Penélope aussi est un vase communicant, une porte d’entrée vers un dialogue sensible avec le lieu. En fait, elle me permet « de regarder le lieu, à travers sa danse. J’ai l’impression qu’elle me donne accès au lieu, sans que je me projette moi-même, avec mes propres réflexions. À travers sa sensibilité, il y

¹ À l’origine, la barre de métal devait être une barre d’haltérophilies. Celle-ci étant lourde, elle a été remplacée par le manche d’un balai qui lui est creux et dans ce cas-ci, bleu clair.

a quelque chose de [plus] lisible, qui m'extrait d'un système de sens préconçu. » (2023) Comme si, lorsque j'arrive dans un endroit, peu importe sa nature, je lui donne un ensemble de caractéristiques et d'émotions qui me semblent appropriées. Ce système de sens est généralement préconçu et fermé. Par exemple, une forêt est un lieu calme, vert, rempli de pins où je me sens confortable, donc, toutes les forêts sont ainsi. Finalement, je ne sais pas si je m'intéresse vraiment au lieu ou si j'essentialise sa fonction.

La pratique de danse en extérieur vient donc renégocier cet imaginaire que l'on fige parfois sur les sites. Au même titre que le symbolisme français en poésie qui, notamment, fait la recherche de sens et de sensations à partir de la réalité d'un point de vue (Champigny, 1967), je vois dans le corps de Pénélope une somatisation du paysage qui permet à la fois de sortir de soi, de plonger dans le lieu, mais aussi d'y découvrir d'autres récits.

[Le paysage], les artistes veulent à la fois s'y fondre et l'incorporer. Stimulant les imaginaires, les vides, les pleins, les différences de niveaux, les choses et l'entre-des-choses, une fois revisités, donnent l'occasion d'investir et de percevoir autrement les espaces alentour. (Huesca, 2012)

En attrapant le lieu à travers les yeux, la bouche, les cheveux, la peau de Pénélope, j'ai « l'impression de voir le lieu pour de vrai. » (2023) À la limite, je ne regarde pas le lieu selon mes a priori, mais avec les siens, ce qui permet un changement de paradigme. Pénélope agit comme une éponge, absorbe le lieu de ses sens, et le laisse parler à travers elle. Elle effectue littéralement un travail d'interprétation qui permet de me sortir de moi-même, de me projeter dans la sensibilité de l'endroit et de son architecture.

Figure 4.19 Penélope en milieu urbain, fuir



4.3.6 Urbanisme et ligne de fuite

Au-delà de l'architecture, il y a une organisation urbaine encore plus imposante et vaste : l'urbanisme. Celui-ci est essentiel au projet. C'est cette discipline qui a dessiné les chemins, introduits des passages, superposés des lieux d'intérêts tel un commissaire du piéton. L'urbanisme « influence le passage que j'ai choisi. Les choix de lieux, de parcs, de places publiques, de routes, de trottoirs, de passages alternatifs, m'inspirent un trajet. » (2023)

Il y a donc dans la ville une quantité impressionnante de traces, témoins de la complexité de sa structure. « Il y a des traces et des trajets préexistants qui nous invitent à faire certains choix de déplacements. Par exemple, les lignes de briques au sol créent des patrons de mouvements de pieds, tandis que les chemins et les trottoirs servent de déplacements plus rapides, à la course ou à la marche. » (Blanchet-Gavouyère, 2023) Certains endroits sont ouverts et sont conçus pour qu'on y foule le pas, c'est le propre de l'urbanisme que d'organiser les lieux ainsi.

En revanche, je me dis que les lieux sont tellement disponibles qu'ils en deviennent surexposés, impossible d'y bâtir un sentiment d'intimité. « Les lieux trop ouverts, comme le Jardin des sculptures, influencent beaucoup le phrasé, presque trop. Il reproduit l'espace scénique et les scénographies. » (Blanchet-Gavouyère, 2023) Étrangement, ces lieux contiennent un espace suffisant pour danser, mais sont tellement grandioses ou encore préfabriqués qu'ils finissent par se refermer sur eux-mêmes. Le système de sens qu'ils évoquent semble en vase clos, leurs dramaturgies, achevées.

Danièle [Desnoyers] est là comme témoin. Elle parle du fait qu'un lieu faisant état d'une abstraction claire permet plus facilement de trouver un ancrage dans l'imaginaire. À mon sens, c'est parce que le lieu est malléable dans sa sémantique. Encore une fois, les lieux ayant une intention prédéfinie n'offrent que très peu d'espaces de libertés. (Blanchet-Gavouyère, 2023)

Bien que le site semble ouvert, dans le sens où il est public, accessible et conçu pour accueillir notre passage, il demeure qu'une sensation de fermeture nous talonne. « Le lieu est tellement fermé (jugement d'autrui), peu accueillant (peu d'espace de liberté ou de malléabilité) et peu sécuritaire (déchets dangereux, verre brisé, sol peu résilient). » (Blanchet-Gavouyère, 2023, p. 4) L'ouverture de la ville me semble alors être une chimère. Tout semble déjà fabriqué, achevé et il devient difficile de trouver une brèche d'où la poésie peut éclore.

4.3.6.1 Fuir sans cesse

De ce sentiment d'imposture, d'inhibition et d'inconfort est né un besoin de mobilité, de toujours se propulser un peu plus loin. Comme si, devant la grandeur de la ville, mais aussi, face à mon impression d'inadéquation constante, je désirais pister un nouveau lieu, en quête d'une oasis. « La curiosité et la surprise motivent les déplacements. Il semble toujours y avoir quelque chose de nouveau à découvrir. L'espace semble infini et aux identités multipliées. » (Blanchet-Gavouyère, 2023) La ville, contenant en son sein tellement de possibles, donne la bougeotte, inspire la frénésie.

Pour en faire un comparatif clair, le lieu naturel, bien qu'immense, ne nous a pas projetés dans un besoin de déplacements amples. J'attribue cette différence à la sensation de bien-être, de confort que l'on a pu ressentir en ce lieu. L'inhospitalité du lieu urbain m'a donné envie de muter éternellement vers d'autres possibles. Je me dis que la « grandeur sans fin de la ville permet de créer des points de vue variés, de modifier les rapports aux distances. On s'imagine qu'il peut y avoir un autre ailleurs. » (2023) Cet autre ailleurs, où l'esthétique d'une danse est bienvenue, j'ai eu l'impression de devoir constamment le chercher, sans jamais le trouver.

Par exemple, au premier jour de recherche, le désir de retrouver un peu de verdure dans la ville me tenaille. Cette curiosité vive qui consiste à chercher de la vie qui pousse entre l'asphalte m'a, entre autres, activé le corps. Penélope dit : « Je suis touchée à l'idée de retrouver un jardin qui soit toutefois bien différent, car très urbain. Cette récurrence me donne une confiance, comme un clin d'œil au lieu précédent. » (Desjardins, 2023, p. 1)

Elle continue en mentionnant que l'espace est « liminal, un espace de transition, je sens que les transitions gestuelles me préoccupent et me touchent davantage. » (2023) Comme si aucun site n'était un *lieu-repère*. Notre passage étant toujours bref, voire fantomatique.

Devant les aménagements urbains, je me sens animée par ce qui est caché. Je pense aux torsions, aux réseaux, aux traditions. Les structures me semblent finalement bien fragiles. Je me laisse bouger par la vulnérabilité des lieux, les fractures, les torsions, les creux. S'admettre que les structures sont faillibles n'est pas pour autant un désaveu. (Desjardins, 2023)

Penélope fait ici un contrepoint éloquent à la rigidité de la ville, à son manque de flexibilité. De cette vue inébranlable, elle imagine une résilience théorique à ces structures, une malléabilité que l'on ne voit pas,

mais qu'on projette. Lors de la recherche, elle m'explique que pour tenir, un pont doit avoir une certaine résilience et que forcément, même s'il n'est pas possible de l'entrevoir par les sens, on peut s'y projeter dans l'imaginaire, par l'intellect. Entrevoir la vulnérabilité de quelque chose n'est pas un désaveu confidentiel. Au contraire, de cette résilience, elle y laisse une trace artistique à échelle humaine. Cette fragilité devient alors une porte d'entrée vers l'imaginaire.

La longueur du trajet implique une sorte d'endurance au sens de l'engagement et de la concentration. Comme c'est un trajet que l'on a emprunté plusieurs fois, il porte aussi des morceaux de notre passage. Je sens que de frayer mon passage à travers cette partie de la ville fait partie du récit, comme les graffitis, les failles dans le béton, les phares de voitures. (Desjardins, 2023)

4.3.6.2 L'anonymat des corps

De ces choix d'urbanismes a jailli la notion d'anonymat qui est extrêmement présente en milieu urbain. « La ville n'a pas besoin de me voir pour que je la voie. Je suis le témoin et le personnage. » (Desjardins, 2023)

Selon le recensement de la population de 2021, l'agglomération de Tiohtià:ke/Montréal compte un peu plus de 2 millions de personnes. (Statistiques Canada, s. d.) J'ai chaque jour l'impression de croiser des centaines de personnes que je ne reverrais probablement jamais. Il est facile de se dissoudre dans la foule, d'en perdre son identité aux yeux des autres. Dès le début de la résidence, je me demande, « comment peut-on l'utiliser [l'anonymat] à notre avantage afin de transformer un déplacement quotidien en geste poétique? » (Blanchet-Gavouyère, 2023) Ces deux fonctions de corps, étant à la fois citoyens de la ville et émetteurs de gestes artistiques, peuvent-elles cohabiter? Tout cela dans le but de créer des danses qui se fondent au paysage urbain. Des corps qui imprègnent une poésie, sans pourtant désavouer le tissu urbain.

Pour Penélope, « le trajet semble inviter à la marche, au fait de se déplacer. Alice évoque la notion de *piéton anonyme*. Je me sens interpellée. » (2023) En plein cœur de la ville, nous avons souvent eu l'impression d'être scrutées, examinées, lorsque nos propositions de corps défiaient fortement la *normalité* de la ville. Comme si nous transgressions les balises mises en place : l'art est un débordement de sa fonction. « Les réactions des passants à nos activités tantôt augmentent mon attention au lieu, tantôt la réduit. » (2023) De ce regard externe, j'eus parfois l'impression de densifier nos propos, d'exagérer nos gestes et de transmettre cette affirmation : *oui, c'est bien de la danse, vous ne rêvez pas*. En même temps,

ces regards sur nous auxquels nous n'étions pas toujours préparés avaient le pouvoir de nous fragiliser, de nous donner l'envie de cesser notre danse et de se conformer à la mouvance urbaine.

C'est cet espace d'intimité, absent de jugement, qui nous manqua pour faire une plongée en soi satisfaisante, cette immersion personnelle qui permet aux sensations de s'accrocher à un environnement.

Je crois avoir besoin d'intimité pour interpréter, mais je ne suis pas certaine que ce soit le bon mot. Je cherche une chose que j'ai trouvée sous le saule, dans le tunnel, dans le tissu. Je sais que, lorsque je touche à ce besoin, je déplie un imaginaire et le livre à ce qui m'entoure. Je suis dès lors beaucoup plus poreuse à l'environnement. (Desjardins, 2023)

Il faut quand même un chez-soi, un accès à notre monde intérieur pour sentir les bribes de la créativité montée en nous. Difficile à opérer dans un lieu qui fait miroiter sur nous un anonymat malgré nous, une dispersion de l'identité. Il n'a pas toujours été facile donc, de trouver cet espace intérieur qui permet de générer du matériel. Penélope, interprète d'expérience, finit toutefois par tirer son épingle du jeu. Lors du dernier jour de recherche, nous y étions tôt le matin, quelque part entre 7 h et 8 h. « L'achalandage du matin change mon rapport au regard. Dans le tunnel, je croise moins de passants face à face. Cela me fait réfléchir à mon dos. Je voudrais voir par les omoplates. » (2023) Penélope ajuste donc ses gestes en fonction de ce regard externe qui l'invite à se dévoiler, à s'investir dans l'espace et se propulser dans sa fibre artistique. Les passants, témoins de la recherche, deviennent membre à part entière de l'écosystème.

Étrange paradoxe qui s'étend devant nous. Même dans un sentiment d'anonymat complet, on ne semble pas trouver cette liberté, cette permission à l'intimité. On pourrait croire que l'anonymat permet un relâchement, une sensation de désinvolture ou d'indépendance. J'ai peut-être cru, à tort, que la ville permet une disponibilité constante à soi, une autonomie ultime. Pourtant, lors de cette recherche, je me suis plutôt sentie clandestine, spectrale.

4.3.7 Rendre tous les mondes disponibles

Cette impression de flotter sur un lieu, sans jamais pouvoir s'y ancrer, fait un appel direct à la notion de déterritorialisation de Deleuze et Guattari. Devant la multiplication des possibles, le sens de notre réalité vient, selon les deux penseurs, à se dématérialiser, à se désacraliser.

[...] tout, sans exception, est destiné à devenir marchandise ...c'est-à-dire à entrer dans le règne de la quantité, de l'évaluation, de l'achat, de la vente et du profit — à quoi il faut

ajouter les mouvements de population, les délocalisations, la circulation ininterrompue et frénétique des gens, des biens, des objets, une sorte de nomadisation généralisée, valorisée et favorisée par les développements du « télé » sous toutes ses formes : télévision, Internet, ordinateurs portables, téléphones sans fil, avions, etc. : tout ce qui nous permet (ou nous promet) une quasi— « ubiquité », qui nous permet de nous détacher de plus en plus de la « terre », de voler au ciel comme des dieux, c'est-à-dire, pour parler comme Deleuze, de nous « déterritorialiser » [...] (Ramond, 2010)

La ville, enfant fidèle du régime économique capitaliste, agit alors comme un accumulateur de mondes, boulimiques de possibles. La ville permet d'empiler les réalités les unes sur les autres, qu'elles soient matérielles ou immatérielles. Lorsque Deleuze et Guattari décrivent cette déterritorialisation dans *L'anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, ils font référence à un système de codage des désirs, qui, dans le capitalisme, se décode soudain en flux. La théorie de transformation des codes en flux, et inversement, est difficile à résumer, mais il reste que pour les penseurs, le capitalisme donne lieu à une désacralisation des objets et sujets (décodés), pour les réinvestir, les acheter ou les vendre (et les repasser au stade de flux et désirs).

Pour le travailleur libre, déterritorialisation du sol par privatisation ; décodage des instruments de production par appropriation ; privation des moyens de consommation par dissolution de la famille et de la corporation ; décodage enfin du travailleur au profit du travail lui-même ou de la machine. (Ramond, 2010)

Cette lecture du lieu capitaliste, sans codes et sans espaces sacrés, fait résonner notre expérience avec beaucoup de justesse. Comme si même notre intimité ou notre identité étaient décodées et réintégrées à la ville sous forme de flux. Ainsi, comme des corps flottants, perdus, nous passons d'un lieu à un autre, cherchant à sacraliser un site qui nous échappe ensuite. En le comparant aux autres espaces, je me dis que ce « lieu est moins cérémonial, c'est dur d'y trouver un cocon. » (2023) L'espace nous est arraché et nous sommes condamnées à osciller d'un désir à un autre, sans ancrage. Nous avons tout et rien en même temps : on se confond entre curiosité et désir.

Dans la continuité de la réflexion exercée en milieu semi-naturel, il semble que le jardin ne soit pas le seul espace permettant de faire cohabiter plusieurs lieux dans un même espace-temps. La ville capitaliste, où la majorité des échanges entre codes et flux s'opèrent, crée une effervescence presque impossible à suivre. Les différents mondes où les réalités variées s'entrechoquent constamment dans une cacophonie éprouvante. De nous, les flux émergent, sans aucune frontière ou limite, et nos corps, eux, emmagasinent ces échanges incessants, internalisent le besoin d'une fuite, balbutiement d'un désir nouveau. Capitalisant

le corps jusqu'au fond des tripes, étrangers à nous-mêmes, anonymes, comment pourrions-nous alors respecter nos sensations, nos désirs d'imaginaires, nos impulsions d'artistes?

Dans l'immensité des installations urbaines, je cherche des petits creux. Je sens que l'intimité sera une quête. Je me demande si c'est une utopie dans la métropole que de chercher une forme de cocon. (Desjardins, 2023)

4.3.8 L'urbanisme, une affliction?

Puisque notre expérience de la ville en est une de déterritorialisation, il me vient l'envie de revenir à mon intuition première : réaliser une recherche-anarchie. Les lieux que nous avons rencontrés sont, comme Deleuze et Guattari mentionnent, tous utilisés ou achetés. Alors, comment se les réapproprier? À moins d'en faire l'achat soi-même, difficile de s'y nicher, d'y trouver un endroit symbole d'ouverture et d'acceptation de soi.

Pour l'anthropologue James C. Scott, il n'est pas anodin que je ressente cette sensation d'obstruction, de pression en ville. Le tissu urbain, selon lui, aurait été pensé ainsi afin d'ordonner et contrôler les populations. Maintenant basé sur le haut-modernisme et l'ingénierie de pointe, l'urbanisme vient « rationaliser et standardiser ce qui était un hiéroglyphe social en un format lisible et administrativement plus pratique. » (Scott, 1999) Finalement, la ville sert à diriger ces flux (Deleuze & Guattari) dans une précision qui permet un gain économique considérable, mais pas seulement. L'urbanisme est aussi un outil de contrôle qui rend possibles des interventions discriminantes et facilite les abus et les obstructions aux libertés individuelles.

En faisant référence aux forêts, Scott rappelle que « le boisé des administrateurs ne peut être le boisé des naturalistes. » La réalité d'un écosystème est si complexe qu'elle empêche une lecture facile, rapide qui permet de la transformer en marchandise. « Le filtre intellectuel nécessaire pour réduire la complexité à des dimensions gérables était fourni par l'intérêt de l'État pour le bois commercial et les revenus. » (1999) Cette simplification à l'extrême des systèmes complexes de la forêt naît alors d'un besoin de soumission de la nature, mais aussi des populations.

Dans le cas de l'agriculture ou de la foresterie intensive, l'organisation de l'espace génère une efficacité indéniable, mais finit par appauvrir les sols. Il en est de même pour les populations. Et quels sols pourraient être plus pauvres que ceux faits de béton? La danse en extérieur pourrait alors faire partie d'un ensemble

de pratiques généreuses et substantielles, capables d'enrichir le lieu. C'est avec surprise que je découvre un site qui, finalement, semble stérile, en manque de relation symbiotique. Pendant que je m'intéresse à l'apport d'un environnement au processus chorégraphique, il semble que la question s'inverse : qu'est-ce que la danse peut apporter au tissu urbain?

Au premier jour de recherche, je me demande si l'on peut modifier la fonction d'un lieu à travers la danse, la poésie des corps. Bien que je n'aie pas de réponse claire à cette question, au dernier jour de recherche, je clame que danser « est une forme d'agentivité dans une ville. » (2023) Peut-être que la danse en milieu urbain est une pratique de l'art qui me permet de, tranquillement, agrandir mon terrain de jeu, de m'octroyer des libertés dans un lieu qui semble clos. Mais faut-il encore que l'espace soit prêt à recevoir un art soudain, foudroyant, enfantin, qui refuse de se soumettre à l'attente, qui jaillit comme un puits de lumière.

De manière politique, il me semble qu'une pratique et une vision anarchistes de la ville, où les initiatives citoyennes fleurissent comme des friches de bords d'autoroutes, sont essentielles. « Je suis anarchiste : c'est que je n'aime ni recevoir ni donner des ordres. » (Baillargeon, 2001) Cette ville que j'ai décrite comme asphyxiée, elle semble avoir besoin d'un écosystème autogéré, auto ordonnée. Je la sens en manque d'échanges non-hiérarchique, en manque de pratiques écologiques.

4.3.9 Conclusions

En terminant cette portion de la recherche, le lieu urbain me paraît être incroyablement convoluté. D'un sens, le site est public, accessible, porteur de multiples interprétations et histoires. D'un autre sens, il est aussi oppressant, taxant et extrêmement impersonnel. Je reconnais bien, dans cette résidence, un sentiment que j'ai pour la ville depuis longtemps. Je la vois comme un endroit de rencontres foisonnantes où des millions de personnes aux parcours variés demeurent. Mais aussi comme un endroit dur, inhospitalier où les injustices sont visibles, implacables.

Tout au long de l'écriture de ce chapitre, je ne peux m'empêcher de penser aux personnes en situation d'itinérances. Le lieu étant si inconfortable, comment peut-on fleurir, développer une identité et faire partie d'une communauté si l'on vit quotidiennement dans des lieux de passage? Après seulement quelques heures de recherches, étant déjà dans une posture extrêmement privilégiée, nous avons envie de fuir la ville, de nous retrouver dans un entre-soi. Nous aurons vécu le lieu urbain comme une épreuve.

Devant la grande difficulté à générer du mouvement à partir de ce lieu urbain, j'en conclus qu'il est en carence de poésie, de mouvements furtifs, de rencontres fortuites, d'hospitalité.

Lorsque je parle d'anarchie, je ne réfère pas au chaos, à la révolution, à la violence, mais bien au contraire, à l'entraide, à la communauté et à la liberté « d'intelligence, de dignité, et de bonheur humain. » (Chomsky dans Baillargeon, 2001)

La construction de la société nouvelle devra être un acte créateur, une œuvre de création sociale immense. Autrement dit, l'œuvre formidable de la reconstruction sociale exigera une vaste action créatrice de millions d'hommes ayant [...] la possibilité de s'entendre, de s'organiser, de coopérer librement, de chercher, d'essayer, d'appliquer leurs initiatives et leurs énergies, de faire, de défaire et de refaire, en un mot, de *créer*. (Voline dans Reszler, 1983)

Sans vraiment m'en rendre compte, peut-être que tout le projet de recherche en lieu extérieur était en fait, une tentative d'art anarchiste, collaboratif et écologique.

Figure 4.20 Penélope en milieu urbain



CHAPITRE 5

DISCUSSION

Suite à l'analyse des résultats des derniers chapitres, plusieurs concepts se distinguent. Dans ce mémoire, je traite autant des balbutiements du geste que du désir profond de poétiser les lieux. Si l'on prend le temps de revenir au cœur de la recherche, la collecte de données m'indique bien que des procédés chorégraphiques écologiques se sont dégagés du travail artistique en collaboration avec les lieux. Dans ce dernier chapitre, j'expliquerai comment les données collectées répondent à la question de recherche et comment mon cadre conceptuel m'a permis de préciser et nuancer ma pratique artistique.

D'abord, l'un des éléments qui se dégagent de la recherche est la relation avec le mot *sens*, tant dans les sensations que dans l'intellectualisation des pratiques artistiques écologiques qui viennent contribuer à l'émergence d'une danse. Ces points de convergences sont appuyés par la pensée de Donna Haraway ainsi que celle d'Harmut Rosa, puisque ces deux auteurs prônent une cohérence entre le fond et la forme d'une théorie. Pour Haraway, les dichotomies non-génératrices et le manque de reconnaissance des couches de responsabilités entre les vivants représentent un danger. Elle nous rappelle qu'il faut « prendre des décisions en présence de celles et ceux qui en porteront la conséquence » et donc, de mettre en lumière les systèmes collaboratifs qui supportent les recherches et permettent aux vivants concernés d'exprimer leurs réalités respectives. (2022) C'est exactement ce que la méthodologie sympoïétique d'Haraway, soit une forme de « nouages dynamiques » et prolifiques, a permis dans ce projet académique.

Du côté de Rosa, « être davantage en résonance implique une interaction et pas seulement une échoïsation » de l'environnement. Ce qui veut dire que la pratique de la danse en extérieur ne peut se faire que dans l'intellectualisation ou que dans la recherche d'une forme chorégraphique. C'est précisément dans l'interstice entre ces postures, celui qui permet une relation équitable et authentique, que notre capacité de résonance émerge. À mes yeux, c'est à ce besoin de solidification entre la pratique de la danse et l'intérêt envers les pensées écologiques que cette recherche-crédation répond.

J'ai découvert un processus de somatisation de l'environnement qui agit comme agent de développement et d'articulation de la pratique. Lorsque l'on écoute, ou que l'on résonne face aux éléments de l'environnement, l'incarnation radicale de ceux-ci provoque une mise en commun des sens qui agit comme un miroir du lieu. Cet axe se niche davantage dans les écrits de Merleau-Ponty, dans les nouveaux

développements du champ de l'écopsomatique et dans un désir bien personnel de créer un objet artistique. Ces notions seront dépliées un peu plus tard dans ce chapitre.

Finalement, cette consolidation entre l'expérience de la pratique chorégraphique et l'apport des appuis théoriques reconnaît une nouvelle fois la pertinence d'étudier l'écologie sous les angles de la recherche-création. C'est tout particulièrement devant le manque de malléabilité de certains lieux qu'un besoin de liberté est né. Cette question sera approfondie plus bas et mise en relation avec les principes de l'anarchie, un concept politique que j'ai pu observer lors l'analyse des carnets de pratique.

1.1 Sens et résonance

5.1.1 Les sens et les sensations

« Dans un monde impossible à épuiser dans sa totalité, métaphore et allégories comblent les manques et suscitent des états d'âme propices à l'émergence de nouveaux types de méditations. » (Huesca, 2012)

La question de la résonance (que l'on nomme ici errance), telle qu'énoncée par le sociologue Harmut Rosa, est demeurée présente dans tous les lieux de création. Je rappelle que la question de recherche va ainsi : comment puis-je élaborer des procédés chorégraphiques écologiques dans le cadre de trois essais chorégraphiques à partir d'un lieu urbain, d'un lieu semi-naturel et d'un lieu naturel ?

Pour répondre habilement à cette question de recherche et comprendre l'apport de l'environnement au processus créatif, j'ai senti un besoin et un désir d'ancrage pour chaque site, et ce, à chaque nouvelle journée de création. C'est ce que nous avons nommé le processus d'errance : un enracinement nous permettant d'entrer en contact avec l'environnement, mais surtout, de nous y rendre disponibles et de développer de « nouvelles configurations du sensible. » (Huesca, 2012)

Ce dispositif interne a provoqué une forme de cassure avec le rythme quotidien. Comme si, pour se rendre disponible au lieu, il fallait d'abord ralentir et entrer dans un mode perceptuel d'abord sensitif, poreux, qui permettrait d'amorcer un dialogue. J'ai qualifié cette errance de pratique rituelle, parfois méditative, nous permettant d'accéder à un état créatif ouvert et perméable. « La terre nous relie à un sens du temps et de l'espace au-delà de l'échelle de nos propres vies. En regardant vers l'horizon, en sortant dans les intempéries, en ressentant les rythmes lents de croissance et de déclin autour de nous, nous sentons que nous entrons dans un domaine d'action plus vaste. » (Tufnell et Crickmay, 2004) Effectivement, comme-ci

l'environnement nous reliait à une temporalité différente de celle du quotidien. Et pour s'y accrocher, il faut d'abord se syntoniser à sa fréquence.

Cela étant dit, cette relation à l'environnement demeure tout de même mystérieuse, même à l'aboutissement de cette recherche. Je ne peux expliquer clairement la particularité de cet état qui, pourtant, est extrêmement claire et reconnaissable dans mon corps. À défaut d'obtenir une réponse claire, expliquant les contours de cette posture, je la décrirais comme un espace-temps aqueux, ralenti et en même temps, ultra réceptif et capable d'emmagasiner des informations ambiguës, fuyantes. Ce lieu où l'intuition règne est pour moi un endroit qui est créatif, vif et m'engage rapidement dans la voie de l'imaginaire. Ce qui rend la mise en relation de l'écologie à la chorégraphie, un processus inhérent, voire évident. Comme la chercheuse et artiste Angélique Willkie le rapporte, « je suis, après tout, une artiste de la danse ; le corps est la manière dont je comprends et interagis avec le monde. C'est donc peut-être là que je commencerai, dans les sensations du corps et dans les intuitions qui émergent de sa vie. » (2024, traduction libre)

J'y vois aussi un rapprochement entre les notions de résonance et celle de *l'art de l'écoute* soulevée par le dramaturge Guy Cools. En citant Shusterman, Cools rappelle qu'« on ne peut pas se sentir assis ou debout sans ressentir cette partie de l'environnement sur laquelle on est assis ou debout. De même, on ne peut pas sentir sa respiration sans ressentir l'air ambiant que l'on inhale. Ces leçons de la conscience de soi somatique pointent finalement vers la vision d'un soi essentiellement situé, relationnel et symbiotique. » (Cools et Gielen, 2014, traduction libre) Il faut donc cette précieuse capacité d'attention, tournée à la fois vers soi et vers l'environnement, pour réellement entrer en relation avec celui-ci.

Je tiens toutefois à amener une nuance qui me semble importante. De cette pratique rituelle, j'ai compris, et l'ai mentionné à plusieurs endroits de mon carnet de pratique, que ceci n'est pas du domaine religieux ni du domaine spirituel. Pourtant, à mon cadre conceptuel, certaines citations semblent, notamment celles de Naess ou de Renarhd, m'amener dans cette direction : celle du développement d'une relation mystique avec l'environnement.

Dès les premiers jours de recherche, la relation bâtie avec l'environnement est plutôt de l'ordre sensitif, émotif et artistique. Je réalise qu'il est tout à fait possible de ritualiser une pratique, dans le but de la consolider, de la sédimenter et d'en développer un outil créatif, sans toutefois toucher au domaine spirituel. Cette façon de créer m'a paru beaucoup plus proche de mes habitudes d'artistes, plus

authentique vis-à-vis mon héritage et mon propre vécu. C'est même avec cette honnêteté absolue et drastique avec l'environnement que nous nous sommes entendus, le site, moi et Penélope, et que nous avons partagés nos espaces intérieurs. Pour permettre à l'environnement de nous toucher, tant dans les sensations que dans l'intellectualisation de la pratique, il a fallu faire preuve d'une sincérité absolue, d'une ouverture extrême.

5.1.2 Le sens et la cohérence dans la pratique

À partir *des sens* jaillit *le sens* et la cohérence du projet, comme dirait ma directrice de recherche Danièle Desnoyers. Les sensations semblent être une porte d'entrée vers l'imaginaire qui, ensuite, devient sujet esthétique, mais aussi philosophique et politique. De cette manière, la danse n'est pas qu'une finalité en elle-même, mais bien une occasion ou encore un support qui permet de penser et d'enchanter notre relation au monde. La danse devient le point de départ d'un nouage expressif, comme l'entend Haraway, entre les corps des artistes et les corps du lieu.

Je chéris tout particulièrement les écrits d'Haraway à ce propos. Ce *créer avec*, cette sympoiétique qui investit l'interdépendance des sujets, en redonnant le pouvoir de la fiction aux différents éléments de l'environnement, est le point de bascule de cette recherche. En faisant émerger les récits de pratique à l'extérieur de moi, dans ce qu'Haraway (2008) nomme comme les « infoldings of the flesh » ou replis de la chair, et tout en prenant compte de ma perception et mes désirs créatifs, j'ai le sentiment d'avoir créé un nouveau site : le lieu de nos potentialités communes. Nos histoires viennent s'entremêler et permettent à nos dramaturgies respectives de s'enrichir.

Travailler la terre amène [l'artiste] Eeva-Maria à travers les pratiques *imagistiques* et textuellement associatives de la somatique et du travail corporel dans une relation d'intervention physique avec la terre qui change à la fois l'environnement et le corps, et fournit une ressource riche pour un processus continu de création de danses. (Ashley, 2012)

Comme pour le travail d'Eeva-Maria, cette collaboration, que je sens fructueuse, fait naître un champ d'analyse réel, mais aussi fictif. La matérialité du lieu s'accoutre d'un imaginaire passé, actuel et en devenir qui active chez nous, Penélope et moi, un désir artistique. La question de ce qui est *vrai* et ce qui est *faux* s'amenuise à force que les sens nous rattachent à la matérialité de l'environnement. Nous devenons l'invitation à l'écouter et à s'intéresser au geste poétique, tout en illuminant le lieu grâce à nos intuitions de mouvements. Finalement, on fabule le site pendant qu'il nous construit une danse.

De ces intuitions, nous ne savons plus qui a pensé quoi en premier, à qui appartient quoi. Les repères culturels jaillissent : opinions politiques, sensations et psychologisation de la danse, réactions épidermiques, plongé dans l'histoire, imagination et création, mouvements, paroles et souffles. Tout est permis, tant que cela contribue à l'avancement et à la sophistication de nos potentiels communs, tant et aussi longtemps qu'on sent une cohérence sérieuse entre les composantes chorégraphiques et que le sens se consolide. Comme le dit l'artiste Skar Lisa, « le paysage est pédagogique » (Naoufal, 2020). Il nous apprend à nous mouvoir, à relayer certaines histoires et à se déployer dans un espace-temps.

Figure 5.1 — Penélope en milieu urbain



5.1.3 Somatiser l'environnement

La force de la danse, dans le cadre de cette mise en relation avec l'environnement, est d'utiliser le corps pour insuffler ou encore somatiser un environnement. Dans le milieu de la psychiatrie, l'utilisation du terme « somatisation » fait communément référence à la manifestation physique d'un mal-être psychologique. La somatisation est donc comprise comme un processus qui transforme en douleur ou en symptômes les souffrances de l'esprit. Il me paraît étonnant que la littérature concernant le sujet ne fasse que peu de cas de la somatisation dans un sens plus large. Une somatisation qui mettrait en lumière l'incarnation d'une variété de processus intellectuels et psychologiques.

Dans le champ de la danse, on fait souvent référence à l'éducation somatique comme à un apprentissage ou à un élargissement de la conscience du corps. À travers certaines approches d'intervention, on pourrait donc venir éveiller notre « savoir du soi » et notre vécu intérieur. (Jay, 2014) Cela ne correspond toutefois pas entièrement à l'expérience de cette recherche. Il est vrai que nous avons fait certains apprentissages de l'ordre de la sensation lors de la collecte de données, mais pas seulement. Nous avons réellement épongé les éléments de l'environnement dans un échange qui dépasse largement la conscience.

L'analyse des résultats m'invite alors à penser que la somatisation est un terme plus juste et qu'il est fort probablement un processus englobant, même fondamental, et plus vaste que ce qui est défini par la psychiatrie. Et si, par exemple, la somatisation pouvait être une mise en corps d'éléments relatifs à l'environnement, telle une vraie reconnaissance de la place du corps dans notre expérience de l'espace?

5.1.3.1 Retour sur la phénoménologie de Merleau-Ponty

Des pistes de réflexion intéressantes existent à ce sujet dans la théorie phénoménologique de Merleau-Ponty. Ici, le philosophe nous invite à renouer avec l'action de *sentir*, articulée par le corps, qui ouvre la voie à l'intellectualisation et la réflexion : « revenir à ce monde qui précède la connaissance, dont la connaissance parle toujours. » (Souza, 2020) Le corps étant perçu comme l'accès même au monde, les « sensations corporelles conscientes ne s'opposent donc pas du tout à la pensée, mais sont plutôt comprises comme incluant des pensées et des représentations conscientes et expérientielles axées sur le corps. » (Shusterman, 2008) La philosophie entourant la perception amène une circularité à cette recherche et vient débinaiser des propos qui ont peu d'intérêt à être mis en contraste. Les corps sont à la fois *objets* et *sujets* de la recherche, ils reçoivent l'information autant qu'ils la transmettent. Mais surtout,

les corps agissent comme rappel que même avant la compréhension ou le désir de compréhension du monde, se trouve un environnement qui existe déjà, qui est senti et sentant.

La philosophie de Merleau-Ponty fait acte d'une pensée structurante qui d'une part, rend valide cet aller-retour cyclique entre matérialité et abstraction, et d'autre part, enracine cette recherche dans l'expérience même du corps dans l'environnement. Cette acceptation de l'importance de notre existence pour générer du savoir est centrale et me ramène à la nécessité de revenir, toujours, à l'étude des phénomènes qui sont en jeu et à ma méthodologie de recherche-crédation. Bien qu'il ne parle pas de processus de somatisation en tant que tel, il ne fait aucun doute que ses écrits ont permis à ses successeurs d'incorporer le corps comme *noyau central* des phénomènes, accédant ainsi à une philosophie incarnée.

5.1.3.2 Se laisser bouger

Il est vrai que, même si des penseurs comme Merleau-Ponty ont vigoureusement défendu le corps comme prisme pour l'intellect, il est encore difficile aujourd'hui de démontrer un savoir incarné faisant état d'une réelle empathie conditionnée ou retrouvée envers l'environnement et ses diverses composantes.

L'importance est alors, à mes yeux, cette capacité de sentir l'altérité, tout autant qu'on peut se sentir soi-même. Un fin jeu de communication qui passe d'abord par le corps, tel qu'amené par les écosomatiques, d'un épiderme à un autre. « Le soma possède un double talent : il peut ressentir ses propres fonctions individuelles par le biais de la perception à la première personne, et il peut percevoir les structures externes et les situations objectives par le biais de la perception à la troisième personne. Il a le talent distinct d'avoir deux modes de perception. » (Hanna dans Souza, 2020) C'est précisément dans ce double mode perceptuel que nous avons pris contact avec le lieu : qu'il nous traverse pendant que nous le traversons, comme des espaces insécables, soudées.

Les sites nous ont profondément habitées et cette pratique de l'errance a généré du matériel chorégraphique en abondance. La consigne n'était donc pas de bouger, mais de *se laisser bouger*. Un peu comme un partenaire de danse qui guide nos pas, nos rythmes et nos postures.

Pour ce faire, il nous a fallu modifier notre regard sur la création et laisser une place plus grande à la subjectivité. Le chercheur et danseur Hubert Godard parle d'expérience en disant que « l'histoire de ma perception, va faire que petit à petit je ne peux plus réinventer les objets du monde, ma projection va les

associer toujours de la même manière. » (2005) Cela veut dire que nous voyons le monde toujours à travers le filtre de notre propre expérience ou de notre histoire personnelle.

Comme je le répète, il est difficile d'éviter de projeter ses propres désirs sur le site de création. Ces désirs qui émergent à la vue d'un lieu sont propres au travail artistique, une forme de réflexe commun et utile chez les chorégraphes. En même temps, si l'on ne tente pas de renouveler ce regard, d'y voir autre chose que notre propre vécu, on ne s'intéresse que partiellement à ce que le lieu tente de nous transmettre.

Godard explique que pour bouger ce filtre, il faut forcément se plonger dans le « regard aveugle » c'est-à-dire dans une désobjectivisation ou encore une dé-réification du regard vers de nouveaux imaginaires. Pour parvenir à un tel résultat, il invite à adopter « un regard quasi anthropophage », à laisser *l'autre entrer en soi*. (Godard, 2005) Cette notion d'*autre en soi*, appartenant à Freud, est perçue comme une occasion de dépolieriser « cette découpe entre l'individuel et le collectif [qui] est un artefact dicté par une commodité de pensée, fût-elle inspirée par un souci analytique. » (Tellier, 2008) Un peu au même titre que la dualité culture et nature, la découpe entre l'individuel et le collectif pourrait être vu comme un simple outil d'analyse permettant de séparer plus aisément leurs attributs pour ensuite les comparer. La question de *l'autre en soi* contient donc « l'invitation – épistémologique et pratique – à se dégager du motif disciplinaire, à se référer à un autre savoir, pour élaborer la complexité des rapports historiques articulant le psychique et le social. » (Tellier, 2008) La notion de *l'autre en soi* traite alors d'un mélange entre ce qui constitue la psychologie individuelle et la psychologie sociale. On pourrait facilement transférer cette idée à la notion d'identité (identité individuelle entremêlée à l'identité sociale) ou encore même aux disciplines historiques, artistiques ou sociologiques (récits individuels enchevêtrés aux récits collectifs).

Par sa posture, Freud théorise la notion d'*autre en soi* grâce à la psychanalyse et l'utilise surtout pour réfléchir à la question de l'identité et de l'altérité. Quant à Godard, il s'en inspire pour adopter une posture d'attention, qui évite de nommer ou d'objectiver un sujet. Cela lui permet de devenir cet *autre* et ensuite, une fois cet *autre* incarné, utiliser sa propre « corporéité qui [l']informe des mouvements qui ont lieu chez l'autre. » (2005) D'une certaine manière, en laissant *l'autre entrer en soi*, on peut se laisser guider par lui.

De mon point de vue, ainsi qu'à la lumière de cette collecte de données, il me semble possible que cet *autre*, ou encore cette collectivité nommée par Freud, soit transférable au concept d'environnement. En

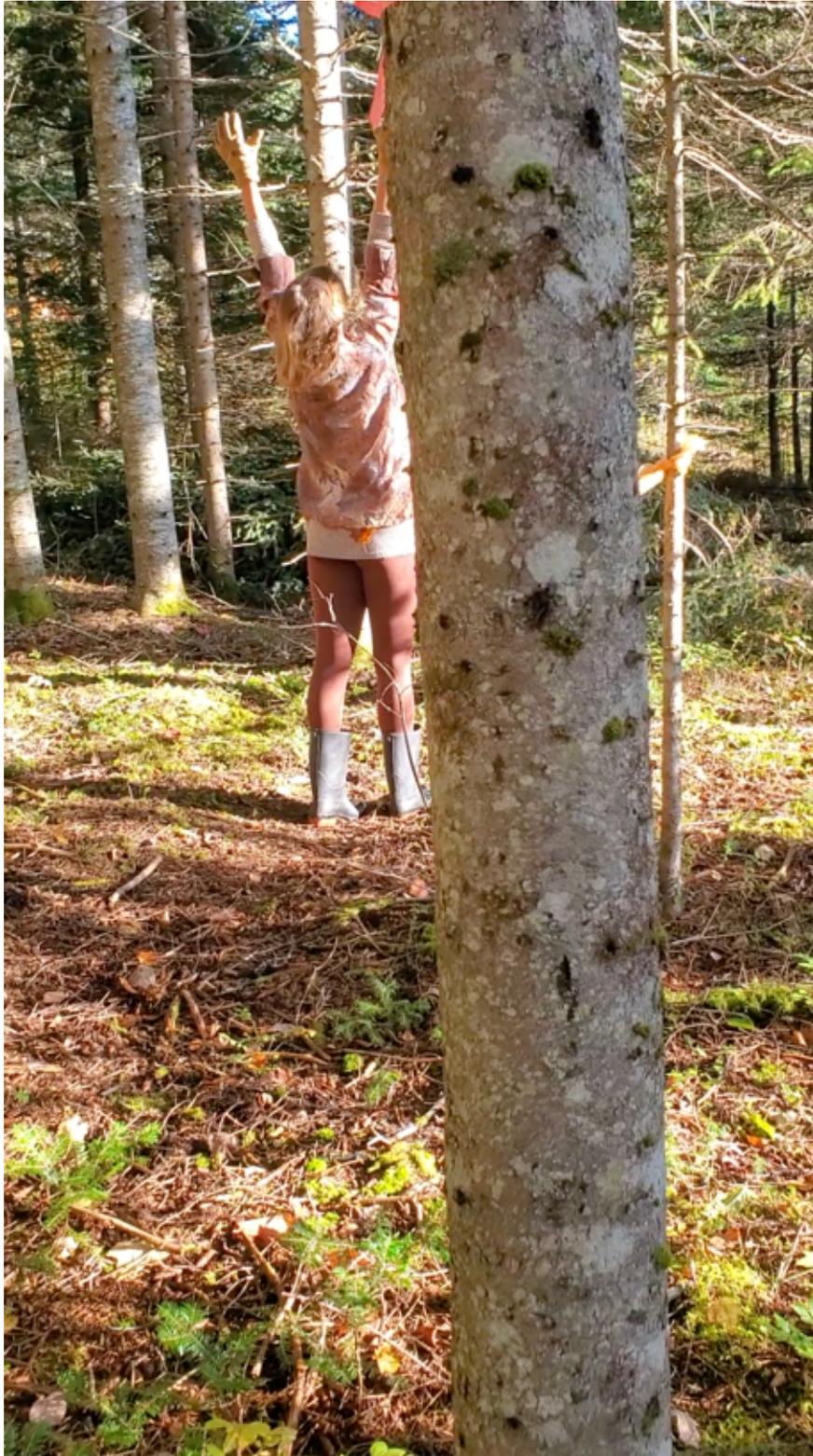
y portant une attention particulière et en le laisser entrer dans nos sensations et nos imaginaires, nous avons, comme Godard, laissé notre corporéité *parler le lieu*, danser le lieu. C'est justement cette posture de vectrices, d'*illuminatrices* du site, que nous avons matérialisé.

5.1.3.3 Le corps comme lieu de passage

Si le corps et l'environnement sont indissociables, serait-ce possible de croire que nos imaginaires se mélangent et, eux aussi, sont liés? Surtout lors de la création dans le jardin, nous avons remarqué à quel point il était difficile, voire impossible, de se dissocier de l'histoire du lieu. D'un sens, plus nous investissions l'endroit, plus son histoire est venue affecter le processus artistique. À chaque nouvelle journée de recherche, le jardin, Penélope et moi sentions nos imaginaires percoler, créant des moments de tensions dramaturgiques, mais aussi des moments de communion. Comme Haraway le remarque, les choses ne sont « jamais purement elles-mêmes, les choses sont composites; elles sont constituées de combinaisons d'autres choses, coordonnées pour amplifier leur puissance, provoquer des événements, s'engager dans le monde [et] risquer des actes charnels d'interprétation. » (traduction libre, 2008)

Bien que ces imaginaires soient souvent fabulés ou sont ancrés dans un savoir antérieur (par exemple, nous savions que le jardin était utilisé par une communauté catholique), certains sont extrêmement instinctifs et semblent largement dépasser l'entendement. Comme si certains savoirs étaient immémoriaux, impossibles à retracer exactement, pourtant présents et distincts dans les sensations. Pour Renarhd, lorsque « nous entrons dans un processus de création somatique, nous réalisons que nous sommes un réservoir de formes, de mémoires, de connaissances corporelles et d'images héritées du passé. » (2021) Dans ce cas-ci, elle fait référence aux cellules de nos ancêtres qui subsistent en nous. Nous sommes le résultat de plusieurs milliers de générations, mais aussi, d'échanges avec l'environnement : l'air, l'eau, les aliments, les contacts de la peau, les virus, les microbes, les polluants, les minéraux. Nous sommes le résultat d'un nombre inimaginable de relations et d'échanges. Est-ce possible que nous puissions ressentir une infime partie de cet héritage à même nos sensations?

Figure 5.2 — Penélope en milieu naturel



5.1.4 Pourquoi comparer les lieux?

Sans nécessairement les comparer de manière active, le choix de mettre les trois lieux en relation les uns aux autres fut générateur de sens lors de cette recherche. Toujours dans l'optique de ne pas les essentialiser, mais bien d'en faire ressortir leur caractère unique, les lieux se sont démarqués par leurs histoires variées et multiples, leurs conceptions, leurs fonctions et par leur présence de vies, de mouvements.

Pour ce qui est du milieu naturel, il s'est avéré être un lieu calme où la concentration s'active facilement. Le processus d'errance y était fluide, généralement agréable et rempli de surprises. Dans un certain sens, je comprends pourquoi certains artistes choisissent des environnements naturels pour faire de la recherche. Ceux-ci sont à la fois sereins, ressourçants et malléables.

Le deuxième lieu, le jardin, s'est montré surtout comme un environnement théâtral, bucolique et fantaisiste. Une sorte de lieu artificiel monté de toutes pièces pour nous faire rêver qu'une forêt luxuriante peut s'encapsuler sur moins d'un kilomètre carré. De cette théâtralité sont ressortis ses traits les plus grossiers : une conception paysagère exagérée et surorganisée, une histoire catholique lourde de sens et une déconnexion audible avec l'environnement aux alentours (le Mont-Royal, les boulevards, les passants, etc.). Un espace reclus et somme toute, privilégié.

Le dernier site, au cœur du centre-ville, l'environnement s'est dévoilé à nous dans une forme de confusion continue. Nos sens étant sans arrêt stimulés, il fut extrêmement ardu de porter une attention concise et précise sur certains éléments du site. Comme si le lieu voulait nous déjouer, nous chasser, nous empêcher de créer en son sein. Pendant ce temps, nous étions là, à tenter d'incarner un lieu qui ne montre aucune flexibilité ou plasticité. Dur de s'y incruste, d'y trouver une niche pour laisser émerger une danse.

Ce qui rassemble ces lieux, c'est qu'ils contiennent tous un nombre imposant de stimuli. Je crois qu'il est pertinent, comme artiste, de se demander quels genres de stimuli nous animent, nous emportent et nous permettent d'accéder à notre imaginaire. Car, même si certains lieux m'ont paru plus confortables et réceptifs, tous les lieux sont propices à la création et permettent de communiquer des réalités différentes.

Je crois tout de même qu'il existe un degré de malléabilité dans le lieu qui permet une plus grande liberté de création. Selon cette recherche, plus le lieu est urbanisé ou architecturé, moins il est malléable. Son

utilité et sa fonction étant déjà finies, le lieu se referme sur lui-même, développe une identité de plus en plus unidimensionnelle. Moins un lieu est organisé, plus il nous permettait de profiter du geste poétique, de nous réaliser à travers la danse et de vivre une expérience somatique notable. Cette résilience, autant la nôtre que celle du lieu, c'est ce qui rend visible la relation. C'est ce qui lui donne un écho.

Finalement, il est aussi important de noter que tous les lieux que nous avons visités ont été organisés par l'humain, que ce soit légèrement ou fortement. Même le lieu naturel, bien que peu altéré, est dégagé périodiquement de ses arbres morts. Même que la forêt tout entière a probablement énormément changé depuis qu'elle sert à l'industrie forestière. Si la forêt semble inculte, elle contient tout de même une histoire proprement humaine. Il est somme toute extrêmement difficile de définir avec précision ce qui appartient spécifiquement à l'environnement dans cette recherche puisque l'histoire humaine se remarque dans tous nos lieux à l'étude. Ces choix de structures environnementales influencent fortement les projets. Au point où nous en sommes, il est à peu près impossible de départager clairement l'environnement de l'humain. Cette constatation forme une limite supplémentaire à ce projet d'étude.

5.1.5 L'anarchie comme modèle d'écologie et de recherche-crédation

Ce besoin de malléabilité pour l'émergence de la pratique artistique, en plus de cette reconnaissance du caractère foncièrement composite et complexe du monde, m'a rapidement dirigée vers les réflexions anarchistes en art. Selon mon expérience, pour créer, il faut qu'un certain nombre d'éléments non organisés et non régimentés soient disponibles et permettent la plasticité nécessaire aux disciplines artistiques. Plusieurs liens existent d'ailleurs entre l'écologie radicale et l'anarchie. « On remarque en effet qu'à diverses occasions au cours des deux derniers siècles, bon nombre des idées structurantes des courants les plus radicaux de l'écologie politique contemporaine ont été introduites et développées par des personnalités qui se seraient définies elles-mêmes comme *anarchistes* ou *libertaires*. » (White et Kossoff, 2011)

Par exemple, la pensée écologique tient en grande partie sur le désir de déhierarchyation entre les différents éléments qui évoluent dans le monde du vivant. Il y a donc un rejet du besoin de domination, que ce soit sur le plan social ou sur le plan environnemental. L'anarchie prône après tout l'autoreprésentation de ses intérêts au sein d'un réseau solidaire, décentralisé et collaboratif de vivants.

[...] l'idée même que l'humanité doit dominer la nature est intimement liée à la naissance de la hiérarchie dans les sociétés humaines et, par conséquent, la crise écologique a des racines

sociales : comme elle découle de la domination de l'homme par l'homme, sa résolution exige, davantage que le seul démantèlement des institutions étatiques, de s'attaquer à toutes les formes et idéologies hiérarchiques. (White et Kossoff, 2011)

Il n'est alors pas surprenant que les réflexions issues du champ de l'écologie philosophique aient fini par me mener vers la philosophie anarchiste. Il faut cependant faire encore une fois attention aux oppositions nuisibles. Bien qu'une forme de désorganisation de la ville me parait souhaitable, cela ne veut pas dire que tous les systèmes en place sont à bannir, à démanteler. Pour le philosophe américain Bookchin, l'idée n'est pas de « rejeter l'urbanisme », mais bien de comprendre la ville comme un espace divers, complexes qui contient une multiplicité d'histoires. « Le problème est [que] l'urbanisation sous le capitalisme [...] génère une *urbanisation sans villes*. Selon [Bookchin], les formes capitalistes d'urbanisation ruinent et anéantissent tout sens profond de la vie civique, de l'engagement, de la communauté ou de la citoyenneté active. » (White et Kossoff, 2011) J'y comprends, entre autres, que les élans de participation civique des citoyens sont découragés ou encore, tellement difficiles à organiser, qu'ils en deviennent impraticables. Des villes où l'agentivité n'est plus, où il ne reste que deux postures possibles : soumission ou résistance. Comme je le disais à l'analyse des résultats sur le milieu urbain, on dirait que la ville ne respire pas, qu'elle ne contient plus d'espace de liberté.

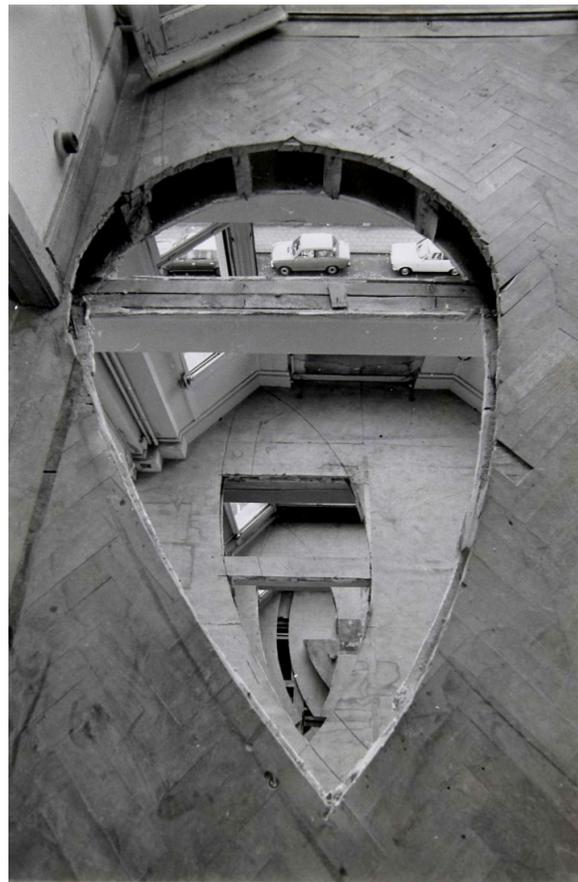
Pour remédier à cette asphyxie, un courant artistique me parait particulièrement pertinent à explorer : l'*anarchitecture*. Initié par Gordon Matta-Clark, le concept permet aux artistes et artisans de créer des structures architecturales de manières éclatées, sans respecter les « bonnes pratiques » de la discipline et « faisant acte esthétique d'un refus des valeurs collectives. » (White et Kossoff, 2011) Devant des systèmes de règles architecturales, l'anarchitecture permet de dilater le champ davantage et d'instaurer une approche intuitive à contrario à l'approche formelle souvent véhiculée. La pratique devient davantage similaire à des formes de collages, de jeux, de constructions à partir de matériaux existants ou d'idéation d'espaces inusités.

À la représentation ci-dessous, on voit une maison qui a été coupée en deux, faisant bien évidemment fit des bonnes pratiques architecturales. De sa pratique artistique jaillissent des maisons trouées, des plans d'architectures impraticables et des espaces en décrépitudes volontaires.

Figure 5.3 — Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974



Figure 5.4 — Office Baroque, 5th Floor looking down, 1977



Tant dans le cas de l'*anarchitecture* que de ma pratique artistique, il y a un désir de débiter le processus à partir d'éléments qui existent déjà, afin qu'ils puissent, une fois réunis, produire un objet artistique nouveau et surprenant. Je remarque aussi un fort désir de désobéissance et de mise en relation permettant de s'extirper d'un certain nombre de règles et d'attentes envers la pratique, pour permettre d'ouvrir des espaces de liberté, de reprise d'agentivité personnelle. L'anarchitecture est alors, à mes yeux et dans le sens de cette recherche, un exemple de pratique à la fois écologique et anarchiste. Sans adhérer entièrement à ses principes, je reconnais énormément de correspondances entre le travail de Matta-Clark et le processus artistique de cette recherche.

5.1.6 La recherche-crédation écologique comme espace de réalisation et de liberté

Finalement, j'en viens à la conclusion que la philosophie écologique est intimement liée à ma pratique artistique. La recherche-crédation n'aura servi qu'à affirmer que quelque chose qui existait déjà, bien vivant, mais qui n'était pas nommé ou explicité aussi distinctement. Pour revenir sur la méthode sympoïétique d'Haraway, elle décrit son processus comme une *multiplication plutôt qu'une répliation*, un besoin de « favoriser une contamination agissante et régénératrice ; coaliser à partir d'une proposition poétique, politique et théorique inédite. » (Gardey, 2013) Je crois que j'ai toujours travaillé en ce sens, au truchement entre les sensations et la philosophie, et que bon nombre d'artistes peuvent se sentir appelés par cette même méthode. C'est le propre de l'artiste en danse que d'être à la recherche d'une pensée nuancée qui s'inspire énormément des éléments vivants ! Peut-être que la danse a toujours eu un faible pour l'écologie, sans trop le savoir.

S'il fallait trouver une phrase unique pour résumer cette recherche, ce serait la suivante : l'écologie philosophique est une méthode de recherche-crédation complète, effervescente, éthique et engageante. Comme si tous les éléments sont déjà là, sous nos yeux, et qu'il nous faut que creuser, magnifier, préciser...pour créer.

Errer, écouter, bouger, observer, respirer, fabuler.

Figure 5.5 — Penélope au jardin



CONCLUSION

En conclusion, il est clair que, dans le cadre de cette recherche, les environnements extérieurs aux théâtres ont fortement contribué à trois projets de création distincts. En comparant les lieux ainsi, j'ai pu mettre en lumière les apports singuliers qu'ont ces divers sites sur l'écriture chorégraphique. Pour ce faire, j'ai décidé de porter une attention particulière aux lieux tout en adoptant une relation basée sur l'éthique, afin de créer des méthodologies écologiques autant de manières théoriques, poétiques que pratiques. Peu d'écrits portant sur la danse *in situ* permettent de penser le mouvement grâce au lieu et non l'inverse. Ce mémoire est donc une invitation à se créer ses propres méthodes de création porteuses d'élan collaboratifs avec le vivant qui décentrent l'humain au sein de multiples structures.

En ayant répondu à plusieurs de mes questionnements de recherche concernant l'apport de l'environnement au processus de création, il me reste tout de même un nœud difficile à défaire. Les trois lieux ont fait ressortir des éléments distincts, tant au sens créatif, qu'esthétique, mais aussi sur les plans de la somatique, de l'histoire, de la philosophie et de la politique. Ils ont participé, au processus de création de manières indéniable. Cela étant dit, dans le contexte où le projet n'eut pas de présence d'un public, je m'explique mal à quel moment le geste somatique, lié à la présence du lieu, devient artistique. Pourquoi je considère certains mouvements de Pénélope comme artistique et d'autres comme fonctionnels?

J'ai parlé à quelques reprises dans cette recherche de l'importance de l'édifice théâtral, à la fois comme espace physique (infrastructure) et espace mental (repère culturel). Par exemple, lorsque l'on organise des représentations de danse en extérieur, nous recréons souvent la configuration théâtrale typique dans un lieu qui n'a pourtant aucun de ses codes. On installe le public à un endroit spécifique et on performe devant celui-ci, comme au théâtre. Même si les mouvements choisis sont abstraits, on comprend que ce que l'on regarde est de la danse, car on comprend un certain nombre de codes associés à la présentation de la discipline. Sans cet édifice théâtral et sans qu'on puisse reconnaître un vocabulaire de danse figuré, comment reconnaît-on la danse?

Il n'est pas de la responsabilité de l'éducation somatique ou de l'écosomatique de générer un mouvement que l'on considère *artistique*. Par là, je veux dire un geste qui entre dans le champ de l'art et qui est interprété ainsi. Le monde du *sentir* n'a pas comme mission de *créer*, même s'il représente une part

importante du processus artistique et de la réception de l'œuvre. Ainsi, à quel moment un geste devient-il un geste artistique?

Pour revenir à Deleuze, sa vision de l'esthétique revient à ne plus représenter le monde, mais bien « présenter les flux agissant derrière les choses. » Dans un désir de rompre avec l'art figuratif, il s'inspire de Paul Klee lorsqu'il dit que « l'art n'a pas pour but de rendre le visible, mais de rendre visible. » (Buydens, 2005) Bien que j'adhère entièrement à ces principes dans ma pratique artistique, cette affirmation complique davantage la question. Car si l'art abstrait tient sa force dans sa capacité à dévoiler « les flux intensifs *sous* les choses » (Buydens, 2005), pourquoi certaines sensations, bien que toutes authentiques, produisent-elles une forme artistique et d'autres non?

Lors d'une de nos rencontres, Danièle a souligné le besoin d'avoir un objet intermédiaire, tant pour l'interprète que pour la chorégraphe, dans les lieux extérieurs. À titre d'exemple, les éléments qui esthétisent l'espace sont souvent des textiles, des costumes ou encore la barre de métal bleu que nous avons utilisé dans le lieu urbain. En ayant un objet qui *sort de l'ordinaire*, qui détonne avec les habitudes du lieu, on vient signifier clairement que le geste est artistique. Il y a plusieurs types d'intermédiaire qui permettent d'ailleurs ce même genre d'effet : musique, scénographie, édifice théâtral, lumière artificielle, grand groupe de gens fédérés sur une même tâche, présence d'un public immobile, etc. Tout ce qui appartient aux codes théâtraux permet finalement de confirmer la présence du geste esthétique dans le cas de la danse présentée hors les murs. La danse est alors vue comme une exceptionnalité.

En même temps, cette piste de réflexion convient seulement dans l'optique où il y a présence de public. Dans le cas de cette étude, la réception de l'œuvre fut évacuée des préoccupations. La notion d'esthétique se rapporte alors à nos propres perceptions de ce qu'est un geste artistique versus ce qu'est un geste quotidien. Pour Delory-Momberger, le « propre du geste artistique, du *faire de l'œuvre* à *l'œuvre faite*, est de trouver sa fin en soi, autrement dit de n'avoir pas d'autre usage qu'en soi-même et pour soi-même, d'échapper à toute utilité extérieure. » (2019) Ici, ce n'est donc pas la forme du geste ou même son intention qui le rend artistique, mais bien son défilement au besoin d'utilité. D'une certaine manière, en choisissant de créer un projet sans la présence de public et sans forme chorégraphique finale, nous nous nichons dans ce paradigme de l'art nommé par Delory-Momberger.

Un début de réponse à ces interrogations se trouve également dans les écrits de Souza (2020) car le geste artistique naît peut-être dans cette forme de double curiosité expliquée plus tôt. Chez les artistes,

spécifiquement chez les interprètes en danse, il existe une dualité perceptuelle qui permet de s'intéresser simultanément à la qualité de production et à la qualité de réception du mouvement. La curiosité pour ce qui se passe à l'intérieur de soi est donc tout aussi forte que celle qui explore le caractère novateur du mouvement dans l'espace. Ce n'est pas tellement dans le point de bascule entre le geste quotidien et le geste artistique que la danse émerge, mais en une habilité éprouvée de faire cohabiter ces deux attitudes. Il me semble que cette dernière idée rend bien justice à la complexité de la posture de l'artiste qui travaille l'abstraction à travers les sensations, surtout dans un contexte de danse en milieux extérieurs. Cette distinction entre les différentes fonctions du mouvement en contexte *in situ* mériterait toutefois d'être développée davantage.

ANNEXE A
Questionnaires de recherche

Annexe A.1 : Questionnaire de la chercheuse

DATE :

Heures :

Quelle est la température?

Quelle est l'humidité?

Quel est le style d'environnement, son ambiance?

Décrire les couleurs :

Décrire les sons :

Décrire les odeurs :

Nommer les éléments de l'environnement ayant un impact sur les choix artistiques (décrire les éléments et les choix de manières spécifiques) :

Notes théoriques (noter les citations, références, réflexions critiques qui émergent dans la pratique) :

Annexe A.2 : Questionnaire de la participante

DATE :

Heures :

Quelle est la chaleur perçue?

Quelle est l'humidité perçue ?

Quel est le style d'environnement, son ambiance?

Décrire les couleurs :

Décrire les sons :

Décrire les odeurs :

Nommer les éléments de l'environnement ayant un impact sur les choix artistiques (décrire les éléments et les choix de manières spécifiques) :

Notes théoriques (noter les citations, références, réflexions critiques qui émergent dans la pratique) :

ANNEXE B

Captations

Comme mentionné au chapitre portant sur la méthodologie, ces captations sont présentées afin d'offrir une référence visuelle et sonore aux lecteurs sur les processus de recherche-crédation utilisés dans ce mémoire. Ces vidéos servent d'exemples et d'archives, mais ne sont pas des œuvres à part entière dans leur format numérique. Elles doivent être mises en relation avec les écrits pour être correctement contextualisées.

Annexe B.1 : Captation en lieu naturel (forêt)

<https://drive.google.com/file/d/14xJIRhjMQWiCLhJz9EUKxCQhUmzaxZko/view>

Annexe B.2 : Captation en lieu semi-naturel (jardin)

https://drive.google.com/file/d/14-FSj6lAn_2HXz4P8cFsZScLkzp4OS9o/view

Annexe B.3 : Captation en lieu urbain (centre-ville)

<https://drive.google.com/file/d/1PX072BaBmsDCalfEdj8gYQdlwDZGIE6Q/view>

ANNEXE C

Certificat éthique

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

No. de certificat : 2024-6191
Date : 2023-09-18

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains*(2020) de l'UQAM.

- Titre du projet : Art chorégraphique et écologie profonde : L'environnement de recherche en danse comme moteur, sujet et auteur d'une œuvre chorégraphique
- Nom de l'étudiant : Alice Blanchet-Gavouyère
- Programme d'études : **Maitrise en danse (création)**
- Direction(s) de recherche : Danièle Desnoyers

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2024-09-18**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf, M.A., Ph.D.
Professeur titulaire, Département de marketing
Président du CERPÉ plurifacultaire

RÉFÉRENCES

- Albrecht, G. (2019). *Earth emotions: new words for a new world*. Cornell University Press.
- Antonioli, M. (2009). 7 : Gilles Deleuze et Félix Guattari : pour une géophilosophie: Dans *Le territoire des philosophes* (p. 117-137). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.paquo.2009.01.0117>
- Ashley, T. (2012). *Ecologies of choreography: Three portraits of practice* (vol. 3, p. 25-42). https://doi.org/10.1386/chor.3.1.25_1
- Baillargeon, N. (2001). *L'ordre moins le pouvoir: histoire & actualité de l'anarchisme* (2e éd). Agone ; Comeau & Nadeau.
- Bardet, M., Clavel, J. et Ginot, I. (2019). *Écosomatiques: penser l'écologie depuis le geste*. Éditions Deuxième époque.
- Bellerose, C. (2018). Ancestral bodies dancing snow. *Choreographic Practices*, 9(1), 81-96. https://doi.org/10.1386/chor.9.1.81_1
- Blanc, N. et Ramos, J. (2010). *Écoplasties : art et environnement*. Manuella éditions.
- Blanchet-Gavouyère, A. Déphasé. Université du Québec à Montréal. 2018.
- Blanchet-Gavouyère, A. (2020). *Le petit du grand déclin*. Art Souterrain. <https://www.artsouterrain.com/artiste/alice-blanchet-gavouyere/>
- Blanchet-Gavouyère, A. Questionnaire de recherche en jardin. 2023.
- Blanchet-Gavouyère, A. Questionnaire de recherche en milieu naturel. 2023.
- Blanchet-Gavouyère, A. Questionnaire de recherche en milieu urbain. 2023.
- Brayer, L. (2013). Appréhender, partager et concevoir le paysage en pratique à partir de dispositifs filmiques. *Articulo – revue de sciences humaines*, (Special issue 4). <https://doi.org/10.4000/articulo.2241>
- Breitwieser, S., Jackson, G., Schneemann, C. et Mdm Salzburg (dir.). (2015). *Carolee Schneemann: kinetic painting*. Museum der Moderne ; Prestel.
- Bruneau, M. (2007). *Traiter de recherche création en art*. Les Presses de l'Université.
- Buydens, M. (2005). *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze* (Nouvelle éd.). J. Vrin.
- Centre Canadien d'Architecture. Notre bâtiment, notre parc et notre jardin de sculptures. <https://www.cca.qc.ca/fr/69251/notre-batiment-notre-parc-et-notre-jardin-de-sculptures>
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (s. d.). <https://www.cnrtl.fr/>
- Champigny, R. (1967). Trois définitions du Symbolisme. *Comparative Literature Studies*, 4(1/2), 127-133.

- Charmetant, E. (2018). Écologie profonde et spiritualité : un lien si fort. *Revue d'éthique et de théologie morale, Hors série*(HS), 103-115. <https://doi.org/10.3917/retn.299.0103>
- Clavel, J., Perrin, J. et Pichaud, L. (2023). Mise en perspective à l'occasion de la traduction française du texte de Melanie Kloetzel « Danse in situ et éthique environnementale ». *Recherches en danse*. <https://doi.org/10.4000/danse.5663>
- Clerk, N. (2011, 17 octobre). Jardins historiques. Dans *L'Encyclopédie canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/jardins-historiques>
- Cools, G. et Gielen, P. (dir.). (2014). *The ethics of art: ecological turns in the performing arts*. Valiz.
- Côté, V. (2014). *La vie habitable: poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires*. Atelier 10.
- Dagognet, F. (dir.). (1982). *Mort du paysage? philosophie et esthétique du paysage: actes du colloque de Lyon*. Champ Vallon ; Diffusion, Presses universitaires de France. https://books.google.ca/books?hl=fr&lr=&id=StVIWXNBjQUC&oi=fnd&pg=PA5&dq=Jardin+%3D+esth%C3%A9tique&ots=cbPxZbISEE&sig=j8IxexSUP9iVKVoB8dU19LGt83A&redir_esc=y#v=onepage&q=Jardin%20%3D%20esth%C3%A9tique&f=false
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie*. Éditions de minuit.
- Delory-Momberger, C. (2019). Le geste artistique, son apprentissage et sa professionnalisation. *Le sujet dans la cité, Actuels* 8(1), 73-84. <https://doi.org/10.3917/lsdlc.hs08.0073>
- Deschamps, A. (2020). L'appropriation par les habitants des dispositifs de végétalisation urbaine participative à Lyon : quelles inégalités socio-spatiales ? *Développement durable et territoires*, (Vol. 11, n°3). <https://doi.org/10.4000/developpementdurable.18012>
- Desjardins, P. Questionnaire de recherche en jardin. 2023.
- Desjardins, P. Questionnaire de recherche en milieu naturel. 2023.
- Desjardins, P. Questionnaire de recherche en milieu urbain. 2023.
- Desprets, V. (2017, 20 avril). *Quand les morts inquiètent le rationnel* [Conférence enregistrée]. https://www.youtube.com/watch?v=_Swakhx9bvg
- Dort, B. (1988). *La représentation émancipée: essai*. Actes Sud.
- Eagle, J. A. (2008, 24 février). *Thomas George Shaughnessy, 1st Baron Shaughnessy*.
- Fabrice Ripoll et Tissot, S. (2010). La dimension spatiale des ressources sociales. *Regards sociologiques*, 40, 5-7.
- Flipo, F. (2009). Arne Naess et l'écologie politique de nos communautés: *Mouvements*, n° 60(4), 158-162. <https://doi.org/10.3917/mouv.060.0158>
- Fournier, M. (2012). *La colonie nantaise de Lac-Mégantic: une implantation française au Québec au XIXe siècle*. Septentrion.

- Gagné, M. (2013, 7 mars). Site archéologique Dawson. Dans *L'Encyclopédie canadienne*.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/dawson-archaeological-site>
- Ganivet, E. (2015). *Esthétique du mur géopolitique* (1^{re} éd.). Presses de l'Université du Québec.
<https://doi.org/10.2307/j.ctt1f117h6>
- Gardey, D. (2013). Donna Haraway : poétique et politique du vivant: *Cahiers du Genre*, n° 55(2), 171-194. <https://doi.org/10.3917/cdge.055.0171>
- Gauthier, É. Énoncé de l'intérêt patrimonial. Ville de Montréal. 2016.
- Gettler, B. (2017). Les autochtones et l'histoire du Québec: Au-delà du négationnisme et du récit « nationaliste-conservateur ». *Recherches amérindiennes au Québec*, 46(1), 7-18.
<https://doi.org/10.7202/1038931ar>
- Ghorra-Gobin, C. (2023). L'urbanisme de la prévention : documenter les inégalités environnementales et sanitaires à l'échelle métropolitaine et réinventer la nature en ville. *Bulletin de l'Association de géographes français*, 99(Numéro 4), 519-533. <https://doi.org/10.4000/bagf.10145>
- Godard, H. (dir.). (2005). *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement: nous sommes le moule, à vous de donner le souffle [exposition, Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 8 octobre-31 décembre 2005]*. Musée des beaux-arts de Nantes diff. les Presses du réel.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (dir.). (2006). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Congrès de l'Acfas, Presses de l'Université du Québec.
- Haraway, D. J. (2008). *When species meet*. University of Minnesota press.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Huesca, R. (2003). Michel Bernard, De la création chorégraphique: Paris, Éd. Centre national de la Danse, 2001, 270 p. *Questions de communication*, (3).
<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7540>
- Huesca, R. (2012a). *Danse, art et modernité: Au mépris des usages* (1^{re} édition). Presses universitaires de France.
- Huesca, R. (2012b). Danser ailleurs . Cairn.info. Dans *Danse, art et modernité* (p. 165-182). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/danse-art-et-modernite--9782130585640-p-165.htm>
- Ingold, T. (1993). The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152-174.
- Jacobs, P. (2018, 16 mars). *Aménagement de la cour de l'oratoire de la maison des religieuses hospitalières de Saint-Joseph* c. A18- PMR- 01.
https://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONSEIL_PATRIMOINE_MTL_FR/MEDIA/DOCUMENTS/A18-PMR-01.PDF
- Jay, L. (2014). Pratiques somatiques et écologie corporelle. *Sociétés*, 125(3), 103-115.
<https://doi.org/10.3917/soc.125.0103>
- Katia-Marie Germain. (2018). *Les spatialités corporelles et scénographiques de l'habiter: trois études*

chorégraphiques prenant pour inspiration trois œuvres d'art visuel [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

- Kloetzel, M. et Pavlik, C. (dir.). (2009). *Site dance: choreographers and the lure of alternative spaces*. University Press of Florida.
- Koninckx, G. et Teneau, G. (2010). *Résilience organisationnelle: rebondir face aux turbulences*. De Boeck.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art and locational identity*. MIT Press.
- La Ville de Montréal. (s. d.). La Cité-des-Hospitalières. <https://www.realisonsmtl.ca/citedeshospitalieres>
- Lapointe, É. (2021). *Ressources et industries forestières du Québec*. Ministère des Ressources naturelles et des Forêts. https://cdn-contenu.quebec.ca/cdn-contenu/forets/documents/entreprises/RA_portrait_statistiques_industries_forestieres_MRNF.pdf
- Latour, B. (2004). How to Talk About the Body? the Normative Dimension of Science Studies. *Body & Society*, 10(2-3), 205-229. <https://doi.org/10.1177/1357034X04042943>
- Latour, B. (2021). Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique ? *L'Observatoire*, N°57(1), 23. <https://doi.org/10.3917/lobs.057.0023>
- Laurin-Beaucage, C. (2022). *Choreographing collaboration: A multilayered approach to somatic and site-oriented art practices*.
- Le Breton, D. (2017). Visage. *Anthropen*. <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.065>
- Letarte, M. (2019, 11 mai). Découvrir le jardin et les origines du premier hôpital montréalais. <https://www.ledevoir.com/societe/553884/decouvrir-le-jardin-et-les-origines-du-premier-hopital-montrealais>
- Levesque, S. (2020). Résister au désastre. Dialogue avec Marin Schaffner d'Isabelle Stengers / Nos cabanes de Marielle Macé. *Spirale*, (273), 87-89.
- Massiani, L. (2011). *Danse in situ : Réflexion sur la relation, danseurs, public, site* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/4705/1/D2291.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Naess, A. (2017). *Une écologie pour la vie: introduction à l'écologie profonde*. Éditions du Seuil.
- Naoufal, N. (2020). *Le paysage comme pédagogie : Danser Sápmi*, (98), 60-67.
- Noakes, T. C. (2021, 26 mai). Mont Royal. Dans *L'Encyclopédie canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/mont-royal#:~:text=Des%20villages%20autochtones%20ont%20peut,peut%20voir%20le%20Saint%E2%80%91Laurent>.
- Ntebutse, J.-G. et Croyere, N. (2016). Intérêt et valeur du récit phénoménologique : une logique de découverte. *Recherche en soins infirmiers*, 124(1), 28-38. <https://doi.org/10.3917/rsi.124.0028>

- Oberlander, C. H. (2023). *Cornelia Hahn Oberlander on pedagogical playgrounds* (First English edition). Concordia University Press : Canadian Centre for Architecture.
- Perrin, J. (dir.). (2013). *Figures de l'attention: cinq essais sur la spatialité en danse: Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham*. Les Presses du réel.
- Peylet, G. (dir.). (2006). *Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIXe siècle*. Presses Universitaires de Bordeaux. <https://doi.org/10.4000/books.pub.27256>
- Poirson, M. (2013). Le théâtre, côté jardin : scénographie et dramaturgie du parc paysager dans le théâtre français du second 18 e siècle: *Dix-huitième siècle*, n° 45(1), 413-432. <https://doi.org/10.3917/dhs.045.0413>
- Pugliese, V. (2021). A Creative Process between Painting and Body Arts: Carolee Schneemann and Aby Warburg. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, En ligne*. <http://journals.openedition.org/rbep/1161>
- Radio-Canada. (s. d.). *L'histoire des autochtones en Estrie*. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/Ecoutez-l-estrie/segments/chronique/77242/chronique-histoire-autochtones-estrie-premieres-nations-michel-harnois-radio-canada-estrie>
- Rajotte, A. (2017). *Émergence et partage d'un territoire commun lors d'un processus de création chorégraphique* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/10881/1/M15260.pdf>
- Ramond, C. (2010). Deleuze: schizophrénie, capitalisme et mondialisation. *Cités*, (41), 99-113.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions. <https://www.cairn.info/le-spectateur-emancipe--9782913372801.htm>
- Renarhd, C. (2021). *Performance rituelle en art actuel : de l'immersion in situ à la mise en oeuvre de l'acte performatif* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/14467/1/D3999.pdf>
- Reszler, A. (1983). *Vers une nouvelle tradition? : L'art moderne entre l'anarchie et la tentation de l'ordre*. <https://doi.org/10.5169/SEALS-870737>
- Rosa, H. et Mannoni, O. (2020). *Rendre le monde indisponible*. la Découverte.
- Rosse, D. (2002). Autofiction et autopoïétique: La fictionnalisation de soi. *L'Esprit Créateur*, 42(4), 8-16. <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0416>
- Scott, J. C. (1999). *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvxkn7ds>
- Sermon, J. et Abonnenc, M. K. (2021). *Morts ou vifs: contribution à une écologie pratique, théorique et sensible des arts vivants*. B42.
- Serres, S. (2020, septembre). *L'art des jardins au service de la santé*. École Nationale Supérieure de Paysage.
- Shusterman, R. (2008). *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (1^{re} éd.).

- Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511802829>
- Sicotte, G. (2011). Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique. *Projets de paysage*, (5). <https://doi.org/10.4000/paysage.21093>
- Simonds, S. (2014). *A countercultural movement: examining Carlee Scheemann's kinetic theatre between 1963 and 1970* [Thèse de doctorat, Université McGill]. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/1544bs70h>
- Sinaï, A. (2015). *Économie de l'après-croissance. Politiques de l'Anthropocène II*. Presses de Sciences Po. <https://www.cairn.info/economie-de-l-apres-croissance--9782724617559.htm>
- Souza, E. T. de. (2020). Embodiment, Somatics and Dance: some possible links. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 10(4), 1-30.
- Statistique Canada. (2016). *Profil du recensement, Recensement de 2016*. <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=CSD&Code1=2430005&Geo2=PR&Code2=24&SearchText=Saint-Augustin-de-Woburn&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=All&GeoLevel=PR&GeoCode=2430005&TABID=1&type=0>
- Statistiques Canada. (s. d.). *Montréal en statistiques*. Ville de Montréal. Récupéré le de https://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6897,67887840&_dad=portal&_schema=PORTAL
- Stengers, I. (2022). *Cosmopolitiques*. Les Empêcheurs de penser en rond.
- Tellier, A. (2008). Posture anthropophage et fusion identitaire: *Le Coq-héron*, n° 192(1), 35-43. <https://doi.org/10.3917/cohe.192.0035>
- Tourisme Montréal. Le jardin du Centre Canadien d'Architecture (CCA). <https://www.mtl.org/fr/quoi-faire/patrimoine-et-architecture/cca-jardin-architecture-montreal#:~:text=%C3%80%20la%20fois%20jardin%20de,Ville%20de%20Montr%C3%A9al%20en%201986>.
- Tremblay, R. (2016, 22 novembre). *Le mont Royal des Autochtones*. Encyclopédie du MEM. <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/le-mont-royal-des-autochtones>
- Tufnell, M. et Crickmay, C. (2004). *A widening field: journeys in body and imagination*. Dance books.
- Valéry, P. (1996). *Tel quel: Choses tues, Moralités, Ébauches de pensées, Littérature, Cahier B 1910, Rhumbs, Autres Rhumbs, Analecta, Suite*. Gallimard.
- Vollaire, C. (2005). L'anarchie esthétique. *Lignes*, 16(1), 160-169. <https://doi.org/10.3917/lignes.016.0160>
- White, D. F. et Kossoff, G. (2011). Anarchisme, libertarisme et environnementalisme : la pensée anti-autoritaire et la quête de sociétés auto-organisées. *Écologie & politique*, 41(1), 145-171. <https://doi.org/10.3917/ecopo.041.0145>
- Williams, D. W. (2020, 10 février). *La Petite-Bourgogne et la communauté noire d'expression anglaise de Montréal*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/petit-bourgogne-et-la-communaute->

noire-d-expression-anglaise-de-montreal

Willkie, A. (2024). *Dramaturgy of a diasporic body : Blackness as a praxis of performance* [Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/17383/1/D4551.pdf>

Zhong Mengual, E. et Morizot, B. (2018). L'illisibilité du paysage: Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité. *Nouvelle revue d'esthétique*, n°22(2), 87. <https://doi.org/10.3917/nre.022.0087>

