

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

METTRE AU LIT LES GESTES ET SORTIR PAR LA FENÊTRE : ÉMERGENCE D'UNE ÉCRITURE
POÉTIQUE À PARTIR DES TRACES DE L'INTERPRÊTE EN PROCESSUS DE CRÉATION
CHORÉGRAPHIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

PENÉLOPE DESJARDINS

NOVEMBRE 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

Ce parcours à la maîtrise en est un de rencontres, d'échanges et d'amitié. De près ou de loin, plusieurs personnes en ont élevé l'expérience. J'en ressors particulièrement reconnaissante.

Merci immensément

à mes deux directrices de recherche qui ont collaboré avec curiosité, transparence et solidarité — l'une avec l'autre et avec moi ;

Catherine Cyr, pour tes propositions nuancées et la sensibilité des liens tissés entre les idées. Ton regard bienveillant sur mes intuitions m'a permis de les cultiver avec confiance et rigueur.

Caroline Laurin-Beaucage, pour tes mots honnêtes, ton écoute sensible et le partage de ton expérience. Te rencontrer à la fois sur le plan académique et artistique m'a permis d'entrevoir la richesse de cet équilibre.

à Amélie Rajotte, pour ta disponibilité et ton dévouement dès les premiers échanges. Ton acuité et ta sensibilité m'ont ouvert de nouveaux horizons de création, au sens humain comme artistique. Par-delà mes motivations de recherche, le parcours de maîtrise fut un heureux prétexte de te retrouver en studio.

à Alice Blanchet-Gavouyère pour ce parcours égayé d'avoir été mené côte à côte. Prendre part à tes élans est un privilège qui, sans l'ombre d'un doute, attise mon désir d'écrire et de créer : j'admire ton talent, ta générosité et ta manière d'être au monde.

à mes collègues de la maîtrise pour les conversations, les expériences, les découvertes. La vivacité de vos réflexions a rendu ce parcours si précieux en plus de l'illuminer.

aux autres professeures, artistes et chargées de cours qui, le long de ce parcours, ont densifié ma pensée : Catherine Lavoie-Marcus, Johanna Bienaise, Danièle Desnoyers, Marie Beaulieu, Anne Thériault.

à Amélie Prévost, ma complice de toujours, pour la complicité inépuisable. Ton enthousiasme a sur moi l'effet de l'orangeade.

à Jessica Bouchard, chère amie rencontrée tard, mais juste à temps. Lectrice aiguillée et humaine sensible, j'estimerai toujours ta voix comme ton amitié.

à ma famille qui a toujours reconnu dans mon sens du drame un penchant pour la création : Nicolas, Mélodie, maman, les Lussier. Une attention toute spéciale pour Daphnée, David et Jules qui m'ont encouragée de près dans les moments de rédaction et m'ont fait sortir de la ville à maintes reprises. Vous entrelacez brillamment le sens des mots *famille* et *amis*.

à mes collègues au cégep de Saint-Laurent, qui ont tour à tour et peut-être sans savoir, éclairé mon cheminement au détour d'une discussion de corridor et d'un partage d'expérience.

à Jade et Simon qui m'ont ramenée vers la pratique projet après projet et qui ont cru en moi sur la base de l'intuition et de la lumière.

aux membres de l'équipe du Département de danse pour ce sentiment unique d'être à la maison.

à la Fondation UQAM pour l'appui déterminant des bourses de soutien à la réussite à la maîtrise en danse, de la bourse J.A. DeSève et de la bourse du fonds de la Faculté des arts. Je suis particulièrement honorée d'avoir bénéficié des bourses Iro Valaskakis-Tembeck et Pierre-Lapointe qui me permettent d'entrevoir ma contribution dans une filiation inspirante.

à mon amoureux, Samuel. Le mot *merci* me semble bien petit pour souligner ta patience, ton soin, tes blagues préméditées. Tu as agi comme un ancrage dans cette traversée mouvementée. Ce mémoire porte en son cœur ta capacité à me faire entrer dans la poésie, simplement.

DÉDICACE

Aux chanterelles, aux tisons, aux enfantillages et à cette
petite rivière que je sillonne encore, les yeux fermés

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 UN LIVRE OUVERT.....	3
1.1 Poétiser la pratique	4
1.2 Le mouvement de la textualité.....	6
1.2.1 Pratique discursive	6
1.2.2 Corps de texte	9
1.2.3 Écriture somatique	11
1.3 Compagnonnage 21.....	12
1.3.1 Sur le processus.....	15
1.4 Question de recherche	16
CHAPITRE 2 TRACER LES CONTOURS (DU CORPS)	17
2.1 Archive, trace et corps.....	17
2.1.1 Saisir le corps.....	19
2.1.2 Une trace articulée	20
2.2 Une forme de poésie	23
2.2.1 Matériau poétique	26
2.3 Démarche et moyens.....	27
2.3.1 De la singularité.....	29
2.3.2 Autonomie de l'objet.....	29
CHAPITRE 3 (S') ÉCRIRE : UNE MÉTHODOLOGIE.....	31
3.1 L'écriture chorégraphique	32
3.1.1 Chorégraphe : Amélie Rajotte	33
3.1.2 L'écriture chorégraphique en interprétation : l'œuvre échappée	35
3.2 Description des objets créés.....	36
3.2.1 <i>À propos de ma nuque</i>	36
3.2.2 <i>Nocturne pour voix échappée</i>	37

3.3	Documentation poétique : les outils de cueillette	37
3.3.1	Carnet de pratique : journal de bord.....	37
3.3.2	Carnet de poésie	39
3.3.3	Matérialité et autres objets poétiques.....	39
3.4	Outils méthodologiques et analyse des données.....	40
3.4.1	Relecture et création littéraire	40
3.4.2	Pratiques analytiques créatives.....	41
3.4.3	Récit et autothéorie	43
3.5	Considérations éthiques.....	45
3.5.1	Droits d’auteur	45
3.5.2	Certificat éthique.....	47
	CHAPITRE 4 AUBE	48
4.1	Lueurs du projet chorégraphique	49
4.1.1	Le contexte du terrain de recherche	49
4.1.2	Les intentions	51
4.1.3	Les besoins	52
4.1.4	Amitié	54
4.2	Lumière sur le vocabulaire commun	58
4.2.1	Les mots du processus chorégraphique : un champ lexical	58
4.2.1.1	Un champ lexical et un champ secret	59
4.2.1.2	Un champ secret dans les notes.....	60
4.2.2	Les mots de la pratique de l’écriture chorégraphique	61
4.2.2.1	L’écriture chorégraphique dans ma prise de note	64
4.3	De la création de l’interprète : vécu et imaginaire	66
4.3.1	L’interprète seule	67
4.3.1.1	Jeux et lumière	68
4.3.2	L’espace en mouvement : déplacements, studios et autres lieux.....	71
4.3.3	De la vulnérabilité	74
4.3.4	Crépuscule.....	76
4.3.5	Faire apparaître la danse.....	78
	NOCTURNE POUR VOIX ÉCHAPPÉE.....	81
	CHAPITRE 5 NOCTURNE.....	134
5.1	Mettre en veille	136
5.1.1	La nuit fait apparaître les fantômes	138
5.1.2	Empreintes	141
5.2	Insomnie.....	143
5.2.1	Le rêve éveillé.....	147
5.2.2	Surgissements	148
5.3	La poète seule.....	150
5.3.1	Errance : les voix de l’interprète.....	153

5.3.2	Dégager une expérience sensible : un filon esthétique	159
5.4	Vers la singularité de la trace	161
5.4.1	La nuit court après le jour	161
	CONCLUSION : REJOUER LES CHOSES ET NE RIEN OUBLIER	163
	ANNEXE A CERTIFICAT ÉTHIQUE	167
	ANNEXE B EXTRAITS DU CARNET DE POÉSIE	168
	ANNEXE C EXTRAITS DU CARNET DE PRATIQUE	170
	RÉFÉRENCES.....	172

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 <i>Fantôme</i>	22
Figure 2.2 <i>De la désertion</i> (recherche photographique).....	23
Figure 2.3 J'ai ouvert un autre fantôme hier	27
Figure 4.1 Polaroid de Penélope en studio	60
Figure 4.2 Penélope en studio	62
Figure 4.3 Amélie et Penélope en studio.....	65
Figure 4.4 Explorations solitaires en studio : Penélope sous les blacklights.....	69
Figure 4.5 Extrait du carnet de poésie : blacklights	70
Figure 4.6 Photo instantanée des carnets de pratique.....	71
Figure 4.7 Photo instantanée de la vue par la fenêtre du studio	73
Figure 4.8 Photo instantanée de l'ecchymose	76
Figure 4.9 <i>Mouvement de nage</i> , Penélope en studio	77
Figure 4.10 Penélope avant un enchaînement de <i>À propos de ma nuque</i>	79
Figure 5.1 Diptyque : Marguerites sur le bord de la route et Penélope en studio	137
Figure 5.2 <i>Une apparition sur le rideau</i> (exploration photographique).....	140
Figure 5.3 Diptyque <i>revers</i>	142
Figure 5.4 <i>La peur de ne plus jamais s'endormir</i>	145
Figure 5.5 Diptyque : <i>Insomnie bleue</i> et <i>Insomnie rose</i>	149
Figure 5.6 <i>Au centre de rien</i> (Penélope en studio).....	154
Figure 5.7 Portrait à Chertsey	156
Figure 5.8 <i>Échographie</i>	156
Figure 5.9 <i>La lumière dans la cuisine</i>	157
Figure 5.10 <i>Pic mineur</i>	158
Figure 5.11 <i>La disparition d'un ami</i>	158

Figure 5.12 *les constellations par la fenêtre* 159

Figure 5.13 *Penélope sur le plancher du studio* 160

Figure 5.14 *La nuit, le jour* 162

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création prend forme de corps et de mots. Il se compose au croisement de la poésie et de la danse, mais également de réflexions sur la textualité (Michel Bernard, Alice Godfroy), sur la notion de trace en arts vivants (Mattia Scarpulla, Georges Didi-Huberman) ainsi que sur la pratique d'interprétation.

Une trace de la danse n'est pas forcément un objet nostalgique. Elle peut être le moteur d'un processus de création, réactivant sans cesse une temporalité qui rassemble la mémoire et la présence. Elle peut aussi agir comme une empreinte ou un fantôme, un creux qui s'emplit d'idées nouvelles, de potentiels inachevés. La trace semble toujours appeler un espace : celui de l'imaginaire. En écho à l'ambiguïté du temps qui fuit, de l'espace qui se dissout, il y a un désir d'inventer, d'écrire une fois de plus.

Aux côtés de la chorégraphe Amélie Rajotte, mon terrain de recherche fut un processus de création chorégraphique durant lequel j'ai documenté mon expérience d'interprète au moyen de l'écriture poétique, de récit de pratique, de photographies et de captations vidéo. Par la suite s'est déployé un second processus de création pour écrire une suite de poèmes intitulée *Nocturne pour voix échappée*.

L'écriture se présente comme un concept pivot de ma recherche, alors que je m'intéresse à l'agentivité de l'interprète dans l'écriture chorégraphique, notamment dans l'émergence de ce que la chercheuse et artiste en danse Caroline Gravel nomme l'*œuvre échappée* (2012) de l'interprète. Je me suis appuyée entre autres sur la proposition des *Pratiques analytiques créatives* (Richardson, 2000), sur l'autothéorie et sur le récit d'écriture pour déplier une méthodologie qui entrelace écriture chorégraphique et écriture poétique. La concomitance de ma cueillette de données et de mon analyse de ces dernières culmine en un essai qui mobilise la métaphore de l'aube et de la nuit pour éclairer la traversée de mes deux processus de création. Parmi les pistes de résultats émerge l'idée qu'une trace peut engager à nouveau dans la création par son affinité avec la notion de cycle. Par ailleurs, si mon étude interrogeait la capacité de la poésie à tracer l'expérience de l'interprétation, l'ensemble des résultats m'amène à espérer de nouveaux espaces pour déposer et observer l'expérience esthétique d'une interprète et par le fait même, la largeur de sa pratique artistique.

Mots clés : interprétation, danse, création, poésie, trace, écriture, nuit, fantômes, textualité, somatique

ABSTRACT

This master's thesis takes form through bodies and words. It is composed at the intersection of poetry and dance, but also of reflections on textuality (Michel Bernard, Alice Godfroy), on the notion of the trace in the performing arts (Mattia Scarpulla, Georges Didi-Huberman), as well as on the practice of interpretation.

A trace of dance is not necessarily a nostalgic object. It can be the driving force of a creative process, constantly reactivating a temporality, bringing together memory and presence. It can also act as an imprint or a ghost, a hollow that fills with new ideas, unfulfilled potential. The trace always seems to call to a space: that of the imagination. Echoing the ambiguity of time passing, of space dissolving, there is a desire to invent, to write once more.

Alongside choreographer Amélie Rajotte, my field of research was a process of choreographic creation during which I documented my experience as a performer through poetic writing, narrative practice, photographs, and video recordings. A second creative process then unfolded, writing a series of poems entitled *Nocturne pour voix échappée*.

Writing presents itself as a pivotal concept in my research, as I am interested in the performer's agency in choreographic writing, particularly in the emergence of what dance researcher and artist Caroline Gravel calls the performer's "œuvre échappée" – which could be translated to the performer's escaped artwork (2012). I drew, among other things, on the proposition of Creative Analytical Practices (Richardson, 2000), autotheory, and narrative writing to unfold a methodology that intertwines choreographic and poetic writing. The concomitance of my data collection and my analysis of the latter culminates in an essay that mobilizes the metaphor of dawn and night to illuminate the crossing of my two creative processes. Among the avenues of results emerges the idea that a trace can engage again in creation through its affinity with the notion of cycle. Moreover, if my study questioned the capacity of poetry to trace the experience of interpretation, the results as a whole lead me to hope for new spaces to deposit and observe the aesthetic experience of a performer and by the same token, the breadth of her artistic practice.

Keywords: interpretation, dance, creation, poetry, trace, writing, night, ghosts, textuality, somatics

INTRODUCTION

Ça commence avec un geste d'écriture, ou alors un geste vers l'écriture. Il y a le carnet qui s'immisce dans les studios, les notes qui remplissent le nuage, les poèmes qui s'accumulent sur la table de travail, les inscriptions dans les marges. C'est qu'il y a dans l'écriture une apparition. Dans le paysage des mots, je vois surgir ce qui m'échappe, ce que je voudrais contempler. Il y a du temps, il y a de l'espace. Alors j'écris. Je fais apparaître. J'apparais.

Je décide d'aller écrire à l'université au printemps 2021, pleine de présages et d'ambitions. Je rêve d'un objet qui n'existe pas. Ses contours sont flous : c'est peut-être un mémoire, peut-être un livre, peut-être une amulette.

C'est aussi un moment où ma danse est incertaine et intermittente. Confinée et loin des studios, j'ai vu mes opportunités de monter sur scène se raréfier. Je danse toujours, mais plus silencieusement. Ma voix et mon corps cherchent d'autres lieux. Puis, il y a ce songe sur l'interprétation. Si cette dernière me remplit de joie, elle me préoccupe aussi, soulève des questions sur mes possibles. Depuis cette posture, je sens que j'attends, ou du moins que j'espère. Je sais pourtant être patiente, mais l'ennui me meut. C'est un peu le récit de ma vie. Dans le désœuvrement, je m'agite.

Mon premier vœu dans la démarche de maîtrise était l'écriture. En ce sens, j'espère que ce mémoire se lit comme un objet littéraire, bien qu'il soit d'abord un exercice universitaire de recherche-crédation. Celui-ci se déploie en cinq chapitres dans lesquels le rapport à l'écriture est nommé, sondé, tracé, articulé et expérimenté. Le premier chapitre raconte l'émergence de ma problématique de recherche, dans l'entrelacs de mes pratiques artistiques, en danse et en littérature. Le chapitre 2 établit les appuis théoriques et les références qui ont propulsé mes intentions de recherche. Dans le troisième chapitre, je présente les différentes pièces de mon assemblage méthodologique. Le chapitre 4 retrace mon terrain de recherche et le chapitre 5 fait le récit de ma création littéraire. Cette dernière, une suite de poèmes intitulée *Nocturne pour voix échappée*, se trouve entre les deux derniers chapitres puisque le chapitre 4 aborde ce qui a précédé sa création et que le chapitre 5 s'adonne à l'analyser.

Pendant ma traversée de rédaction, je suis devenue professeure au collégial, j'ai célébré la naissance de deux neveux et d'une nièce, j'ai vécu le décès d'un ami, j'ai fait le tour de la Gaspésie, j'ai noué de nouvelles

amitiés, j'ai marché pour être ensemble, j'ai appris le sens du mot oligarque, j'ai couru des kilomètres, j'ai mémorisé le chant de plusieurs oiseaux, j'ai commencé à aimer mon prénom.

Ce que je croyais être un projet solitaire s'est démenti. Rédiger le mémoire me semble une expérience de mise en commun, voire de mise en relation. Quand je pensais être seule, l'écriture m'a bordée le soir et m'a réveillée le matin. Par sa pratique, j'ai repensé mon rapport au monde, avec patience et confiance, comme nous convie si justement Elizabeth Adams St. Pierre :

Mais je fais confiance à l'écriture et je sais qu'un matin, je me réveillerai et j'écirai à propos [de ce sujet] d'une manière que je ne peux encore imaginer. J'espère que vous ferez de même, que vous utiliserez l'écriture comme une méthode de recherche pour entrer dans votre propre impossibilité, là où tout peut arriver — et où tout arrivera ! (Richardson *et al.*, 2022, paragr. 74)

CHAPITRE 1

UN LIVRE OUVERT

J'aimerais être un livre ouvert. Tantôt muette, tantôt expressive, je m'espère franche et lisible. Souvent je pense : « vous voyez à travers moi ». Je m'éprends des jeux d'opacité, je m'attendris devant la transparence. Mais, je suis souvent secrète. Comme interprète en danse, je consens à la porosité. Si je me dévoile, c'est par inadvertance, par fougue ou par choix dramaturgique. Ma présence sur scène est un récit fragmenté ; je vogue, par ma danse, entre l'autofiction, la poésie, l'essai. Je façonne, je révèle, j'efface, je dissous. Je croise les histoires qui m'appartiennent à celles que j'emprunte, je noue entre eux des univers fictifs et pluriels. Derrière mes yeux, sous mes doigts, à travers mes cheveux se superposent les déserts arides, les tragédies grandioses, les silences étouffants, l'humidité de la terre. Mille émois, mille accalmies.

L'interprétation me semble se déplier comme des couches du réel. Le vécu de l'interprète en danse est souvent relayé au mystère. Il peut relever du mythe, du secret, de la parabole, car il est parfois soluble dans les nombreux éléments qui composent une création (son, lumière, image, costume, texte, etc.). En harmonie, en unisson, ou en discordance, les éléments de la création se dissolvent : l'interprète n'y échappe pas, se prête au jeu. Si le vécu de l'interprète est parfois une matière pour la création chorégraphique (on peut penser, par exemple, à Jérôme Bel avec la pièce *Véronique Doisneau* où le titre même de l'œuvre est le prénom de l'interprète soliste qui livre un récit personnel sur scène), celui-ci n'est pas toujours dévoilé. D'aucuns pourraient présumer que l'interprète se meut par son vécu, ses expériences, comme une manière d'être au monde : une manière d'être à la danse. En ce sens, Diane Leduc infère que « l'interprétation en danse part avant tout d'un vide, d'un fossé, d'un creux. La construction du pont n'est possible qu'avec les matériaux de l'interprète, qu'il emporte malgré lui dans toutes ses pérégrinations. » (2007, p. 21) Il y a cette idée d'une rencontre entre des univers, depuis des vécus plutôt intimes. Pour moi, la densité du monde, tantôt imagée par la fougue de mes gestes, emprunte à mon corps ses pores diaphanes comme ses conjonctures impénétrables :

Le corps est toujours l'ailleurs, l'absence, la faille, le vide, le manque, la frustration, bref le négatif. Et pourtant l'interrogation lancinante — quelle est la nature du corps, de quoi est-il l'indice, à quoi se réfère-t-il, quel est son lieu ? — se rapporte toujours à la présence, au plein, à l'évidence d'un être-déjà-là familier, ma chair, mon incarnation concrète, mon corps pour moi, qui me permet de comprendre le corps pour autrui dans des rapports intersubjectifs et intercorporels. (Brohm, 2021, paragr. 5)

L'interprète, depuis ma perspective, paraît somatiser ces états de la disparition, propres au corps, en ce que Brohm nomme le vide et le plein. Oscillant entre le dévoilement et l'opacité, l'interprète crée des chemins, reconnaît l'altérité, demeure parfois énigmatique. Cette dimension mystérieuse de l'interprétation, je la rejette comme je l'embrasse. Mon désir de transparence est tel que je voudrais tout dire, tout montrer. Mais, l'opacité est mon moyen. Je pense au tain sur la vitre. Quelque chose me dévoile et me préserve. Dans ce que je maintiens opaque, quelque chose de l'autre se reflète. Ma transparence est un miroir vacillant. Cette ambivalence volontaire, cette valse incessante entre le mystère et la limpidité m'évoque la notion d'ambiguïté telle que rapportée par l'artiste Catherine Gaudet qui propose de « susciter, chez le spectateur, une réflexion qui, tout en suivant certains indices, se nourrirait de ce qu'elle ne sait pas et ferait de cette ignorance un terreau fertile ». (Gaudet, 2012, p. 39) La chorégraphe évoque la notion d'intrigue qui enveloppe l'interprète dans ses œuvres et qui, parsemée de fragments, d'indices et de creux, suscite la sensation, voire l'intérêt. Par-delà la narration, il s'agit de convoquer le réel, sans toutefois le livrer entièrement. Je pense aux eaux troubles, l'aspect laiteux me réconforte.

Cette réflexion à propos de l'ambiguïté en création me renvoie à mes propres intuitions sur la transparence et l'opacité en regard de l'interprétation. Comment « rendre compte du réel qui nous entoure sans entacher sa dimension mystérieuse ? » (Fleury, 2020, p. 16) La philosophe Cynthia Fleury déploie, dans *Métaphysique de l'imagination*, un postulat sur l'enchevêtrement du sensible et de l'intelligible de la faculté imaginative. J'accueille le croisement de la sensibilité et de l'entendement, en ce que mon expérience d'interprète me semble toujours une expérience poétique.

1.1 Poétiser la pratique

Les eaux troubles me rapprochent de la poésie. Discrètement d'abord puis avec fulgurance. Je découvre les mots d'une dramaturge qui relie la poésie et la vie, qui suggère que la poésie puisse déplier un système de valeurs. Je lis Véronique Côté et les débordements de la poésie auxquels elle fait allusion me semblent parler de la danse comme de la vie :

La poésie est un genre littéraire, c'est vrai : elle appartient au langage et le met au monde tout à la fois. Elle lui appartient toujours, mais le langage, cette machinerie en marche, évolue au rythme de nos avancements et de nos détours. À notre époque où tout est langage (image et musique, projection et lumière, mouvement, corps dans l'espace, espace, foule, médium, médias, forme, vitesse, équations, architecture), la poésie de même est une construction qui peut se manifester par les mots, mais qui est évoquée ici dans sa polyphonie absolue, dans la multiplicité de ses manifestations, dans la nouveauté toujours renouvelée de ses incarnations. (2014, p. 14)

Côté illustre l'idée que la poésie dépasse les mots et du fait même, la littérature. À partir de cette affirmation, il est possible de voir la poésie comme une transfuge de discipline artistique, mais également comme une expérience esthétique qui assemble sens et sensations, évocation et incarnation. En découvrant l'essai de Côté, je vois dans cet élargissement de la poésie une manière de lier la danse et le poème, une réponse à des intuitions innommées jusqu'ici.

Car la poésie m'accompagne déjà. Je dévore les recueils de poèmes, fréquente les soirées de poésie, m'éprends des vers les plus incongrus de Lana Del Rey (2020). Je découvre Daphné B (2017), Gabrielle Giasson-Dulude (2017), Camille Readman-Prud'Homme (2021), Sarah Boutin (2021), Marie-Élaine Guay (2020), Kristina Gauthier-Landry (2020). Je vois la poésie comme un jeu littéraire et l'attrape chaque fois qu'elle se présente. Dans ma jeune pratique artistique, je saisis d'ailleurs plusieurs occasions d'écrire (j'y reviendrai sous peu).

Après la lecture de Côté, ce sont les correspondances entre la danse et la poésie qui se nomment enfin. Côté me permet de lier les deux pratiques sur le plan de l'imaginaire et de la sensibilité. Du côté de la technique, l'écriture chorégraphique et l'écriture poétique me semblent soudainement très similaires : les figures de style, les procédés chorégraphiques, les imageries, les effets, les ruptures, etc. Je note les concordances entre les pratiques, rapprochements qui résident entre autres à la confluence de la sémiotique et de la sémantique. On peut penser que la danse, de même que la poésie, ne permettent pas toujours des consensus de significations. Au sujet d'une lecture sémiologique de la danse, Myriam Guellouz réfléchit à l'idée d'un système de signes suggérant que, si ces derniers existent, « ils composeraient une sorte de matière immanente non formée linguistiquement. » (2014, p. 8) Au-delà de la linguistique, les deux disciplines tendent à déployer le sens et les sens, du réel à l'imaginaire :

Ce que fait la langue poétique qui joue avec des sémantisations courantes, les évite, les élargit, les réduit, etc., le travail de la danse le fait également, en voulant pour ainsi dire découvrir l'envers des mouvements habituels. En employant précédemment la formule des limites des formes compréhensibles du mouvement dont le lien avec l'élément linguistique est quelque peu ténu, je pensais au travail du corps qui échappe à des images corporelles célèbres, répandues et codées de façon spécifique ainsi qu'à des images corporelles esthétisées, et qui se consacre au lieu de cela à des expériences et des observations du mouvement souvent subjectives, en partie infimes, pour les utiliser ensuite de manière productive. (Ruprecht et Bussek, 2017, p. 18)

Dans cet extrait de l'essai sur le lien entre la danse et la poésie contemporaine, Ruprecht (traduit par Bussek) trace un parallèle entre l'usage de la langue poétique (et de ses figures de style) et l'usage du

corps expressif en danse. C'est en ouvrant le spectre « des sémantisations courantes » (Ruprecht et Bussek, p.18) que le corps dansant et le poème convergent. La poésie ne me semble pas opaque, mais trouble : je l'apprivoise comme l'interprétation en danse, c'est-à-dire comme des jeux de transparence, d'ambiguïté mouvante.

Avant de présenter mes intentions de recherche, il convient de faire un détour par ma relation à la littérature, de même qu'au frottement des deux disciplines.

1.2 Le mouvement de la textualité

1.2.1 Pratique discursive

Sur la fragilité des planchers de danse — aussi nommée confort —, les os ont le poids de l'alphabet. Les langues s'articulent au-delà des palais, franchissent la frontière des gorges, surpassent la vibration des mâchoires. Voir ou pouvoir rendre compte de l'existence, pouvoir énoncer que quelque chose a existé, comme l'arbre dans la forêt (le bruit de l'arbre, plutôt). (Carnet de notes, janvier 2023)

J'ai écrit avant les studios. Avant la grammaire ou les demi-pliés, avant les temps de verbe et le *floorwork*. L'écriture a précédé bien des habitudes, des apprentissages, une tendance académique, ou encore, la lueur d'une pratique artistique. L'écriture me compose, tout en étant elle-même un acte de composition : elle accompagne mes réflexions depuis que je sais enchâsser un mot à un autre. Or, elle n'est pas toujours rédigée et n'appartient que parfois au papier. Elle est une mélodie, une poésie, une tendance au récit, une manière de m'organiser qui arrive souvent avant (ou avec) les idées. Elle est aussi écriture somatique, en ce qu'elle s'est tissée à ma pratique du corps. Enlaçant articulation et désarticulation, les adjectifs embrassent les muscles, les verbes enveloppent les os, la ponctuation saisit les influx. Chez moi, l'imaginaire littéraire déplie celui de la danse, comme le mouvement anime le langage. J'appelle maintenant cela *poésie*.

Plus jeune, l'écriture fait partie de mes passe-temps. Je rédige des nouvelles, j'empile les journaux intimes, je compose de très longs articles pour mon blogue personnel. Je passe beaucoup de temps à la bibliothèque municipale de l'arrondissement Pointe-aux-Trembles. La compagnie des livres en est une qui me plaît : une sorte de silence bavard. Je tombe fréquemment *dans la lune*. J'aime imaginer des histoires ou simplement la tournure d'une phrase. J'aime élargir mon vocabulaire, rencontrer de nouvelles formes textuelles. J'écris des paroles de chansons, des pièces de théâtre, des dictées pour ma classe, un petit

roman. J'achève bien peu de choses, me laisse rapidement séduire par toutes les formes, par toutes les idées.

Pourtant, mon univers littéraire est peu étalé. Je ne jouis pas de la présence d'un mentor ou de modèle enseignant particulièrement porté sur la littérature. Je choisis des livres au hasard, par sérendipité. De la même manière, la danse arrive de manière fortuite dans mon quotidien, à la recommandation d'une médecin qui juge mes pieds idéaux pour la pratique du ballet. Ma mère m'inscrit à un cours de ballet jazz au centre communautaire. Je reproduis les gestes, j'apprends les chorégraphies, j'apprivoise mon reflet dans le miroir. La danse, comme la lecture, comme l'écriture, devient une évidence, une habitude, une pratique. Je décide de suivre le filon de la danse dans mes études au collégial, puis à l'université. Mon approche prend des années à se définir, mes intérêts aussi d'ailleurs, alors que je découvre la culture québécoise de la danse au compte-gouttes, avec des spectacles dans les maisons de la culture, des archives vidéo, des premières sorties entre amies chez les diffuseurs de danse contemporaine. Pendant mon baccalauréat, je choisis d'approfondir la pratique de l'interprétation, me sentant appelée par cette posture et par la nature de sa contribution : j'y perçois une occasion de prendre part à mille conversations entre les gens, les lieux et les choses. Après ma diplomation, je prends part à divers processus de création en danse ainsi qu'en théâtre à titre d'interprète, mais également à titre de conseillère artistique et de dramaturge. Je collabore notamment aux initiatives d'Alice Blanchet-Gavouyère, d'Anne Thériault, de Danièle Desnoyers, d'Amélie Rajotte, de Jade Bruneau et d'Olivier Rousseau. Les projets auxquels je participe ont en commun une orientation particulière sur la recherche à la fois physique et intellectuelle. Pour ma part, je les approche toujours avec une certaine sensibilité pour les mots, les discours et les échanges.

Il y a tant de hasard dans mes intérêts pour les deux disciplines que j'ai longtemps omis de les questionner, voire de les réfléchir en tant qu'éléments fondateurs de mon identité. Mais déjà, enfant, j'enlace les rôles de lectrice, d'autrice, de danseuse.

À mon sens, l'affinité de mes deux pratiques n'est pas aussi fortuite, en ce qu'elle me semble relever d'une relation qui me précède. La chercheuse et danseuse Alice Godfroy suggère une dimension physique inhérente à l'écriture et à la lecture, alors que ces dernières existent depuis l'expérience du corps. Réciproquement, elle attribue au lecteur une expérience près de la danse alors que ce dernier « entre dans un texte comme l'on se jette dans un champ de tensions et d'énergies en constante variation, s'appuyant

sur les éclisses sémantiques des mots pour en percer le fond vibratoire et en faire le sol de sa muette performance intérieure. » (Godfroy, 2015, p. 29) Je discerne dans son discours l'idée d'une « performance intérieure » qui s'anime au contact du texte et de la danse. Il me semble qu'avant la danse et avant les mots, il y avait cette intuition créatrice qui induit éventuellement les relais entre les médiums d'expression.

Pour mieux situer ma manière d'entrelacer la poésie à la danse, il me semble incontournable de déplier les fondements de ma pratique, de même que les processus m'ayant menée à développer certains comportements de travail. Prêtant mes allégeances aux arts vivants, la poésie arrive, dans mon travail, comme un écho au processus de création en danse, un témoin actif qui rend compte de ma pratique du mouvement. Au fil de ma formation en danse, les mots m'accompagnent dans une perspective généralement théorique : essais, analyses critiques, rapports écrits, etc. Si cette démarche fait partie du cursus académique, elle déclenche chez moi un désir de nommer les vécus, de déposer les intuitions sur le papier. L'écriture accompagne mon expérience de jeune danseuse, mais également de spectatrice, alors que je m'adonne fréquemment à l'écriture d'analyse sur le travail de mes contemporains.

Parallèlement à la théorie, les verbes s'immiscent dans mes premiers pas créatifs : textes de programme, titres d'œuvres, démarches artistiques, etc. Ces étapes de production, courantes dans les processus de spectacle sur scène, sont toujours déterminantes dans mon cheminement : poser les intentions, colliger les nuances, nommer le processus. Animée par les discours qui se développent en studio, j'entrevois ces tâches d'écriture comme des prolongements de la recherche, de même que des perches tendues de la répétition à la représentation. Même dans la posture d'interprète, il m'est souvent arrivé de devoir générer des écrits sur une œuvre avant la fin du processus de création. Dans des projets collectifs, à titre d'exemple, cela m'a permis d'échanger avec mes collègues afin de vérifier notre compréhension du processus en cours. Si cette tâche peut parfois être ardue, elle me permet généralement de replonger dans mes notes de création pour identifier des éléments phares d'une création, de même que des lieux communs entre les collaborateurs et moi, notamment dans la résonance de certains mots ou certaines figures de style. De retour en studio, je me sens généralement nourrie par la recherche de vocabulaire et de concepts. Cela peut, entre autres, donner un nouveau souffle à mon interprétation, donner une charge différente à mes choix d'interprète.

1.2.2 Corps de texte

La textualité, telle que je l'entends, émerge du texte, du langage, mais peut aisément déborder de la littérature. Par-delà un ensemble de textes littéraires, Michel Bernard, à l'instar de Roland Barthes, suggère d'ailleurs que le texte est « une sorte de tissu dont la trame à la fois entrelace plusieurs fils, se déploie et s'enrichit par l'enchevêtrement de strates hétérogènes ». (Bernard, 2017, p. 183) Ainsi perçu, le *textuel* peut se comprendre comme un continuum qui rallie le corps à la pensée, le langage au somatique. Bernard évoque l'idée d'une « matérialité dynamique » (p. 189) pour penser les débordements de la littérature, soutenant que « la littérature contemporaine elle-même, dans sa pointe extrême, est constamment hantée par ce souci de dépasser et transgresser la réalité apparente et sécurisante de la face écrite du texte » (p. 194).

S'il y a une préoccupation textuelle dans ma pratique, cela peut être tributaire du magnétisme entre le corps et le texte : « ... le corps est l'espace où se trament, se tissent et se détissent maintes relations aux textes — textures, textualités, transtextualités — qui le disent et le traversent. Celles-ci font du corps [...] le lieu et le support de l'énonciation, un espace mouvant, inassignable, à partir duquel interroger le réel et l'imaginaire. » (Cyr et Leroux, 2019, p. 2) Ainsi mené, le corps incube la textualité, en ce qu'il est déjà le lieu de maintes manifestations textuelles. Si le propre du langage semble un jeu de l'intelligible, la pensée de Le Breton réaffirme le positionnement des corps dans la formulation des idées :

Le monde est l'émanation d'un corps qui le traduit continuellement en termes de perceptions et de significations, les unes n'allant pas sans les autres. La chair est toujours d'emblée une pensée du monde, une manière de se situer et d'agir au sein d'un environnement qui fait toujours plus ou moins sens pour lui, et qui autorise en outre la communication avec ceux qui partagent plus ou moins sa conception du monde. (Le Breton, 2014, p. 22)

Enlaçant le corps au monde, Le Breton implique un mouvement entre la chair et l'entendement : il reconnaît au corps ses aptitudes discursives, dans la mesure où celui-ci est reconnu comme un site de pensées et de communication. C'est en ce sens qu'Alice Godfroy argumente : « Écrire comme parler sont des actes articulatoires qui, en tant que tels, sont couplés à une inflexion de tout le corps qui reflète l'inflexion du monde et son affect en moi. » (2018, p. 26) Qu'est-ce à dire sur la relation entre le mouvement de ce corps et celui d'une écriture — notamment dans le contexte d'une pratique somatique ?

S'il y a du texte, il y a du langage, et de la pensée, fussent-ils rudimentaires, et en quelque sorte hors sens. Il y a aussi, toujours déjà si l'on peut dire, du corps, et du corps encore, articulé, lié, enchaîné à ce langage et à cette pensée. Mais l'inverse est peut-être tout aussi

vrai : il y a du langage, de la pensée, entraînés, enchevêtrés, contraints par ce corps. (Genetti *et al.*, 2018, p. 6)

Les pratiques du corps pensant impliquent ainsi celles de la textualité et vice versa. On voit les chorégraphes arriver avec leur carnet d'idées, les interprètes inscrire des détails dans un journal de bord, les dramaturges noter des observations dans un cahier de notes. Lors d'une résidence de création avec l'artiste en danse Anne Thériault, cette dernière nous fait la lecture d'un ouvrage pour clore les répétitions. En classe d'interprétation au baccalauréat, la professeure Johanna Bienaise récite un poème pour amorcer la séance. L'écriture (de même que la lecture et l'écoute) est une pratique de création qui n'est pas étrangère au studio de danse. L'expression « écriture chorégraphique » est d'ailleurs d'usage lorsqu'il s'agit de réfléchir à l'acte de composition en danse. Comme interprète, cette manière de nommer la chorégraphie m'a toujours rejoint, car elle renvoie à l'idée d'un texte. Il y a pour moi quelque chose à articuler, à tracer, à rédiger :

Appliqué, comme cela se fait, à la composition chorégraphique, le mot « écriture » semble introduire dans la danse un certain nombre de partis pris esthétiques et plus encore d'opérations liées au rituel de l'inscription : l'art du trait certes, mais aussi celui de la retouche, la rature, l'effacement, la réorganisation... D'où l'intensification de certaines valeurs : le long travail de mise en œuvre, la finesse, la précision, l'attention, un lien plus intime avec les profondeurs de la vie psychique. (Louppe, 1998, p. 90)

Mais au-delà du geste d'écriture ou de lecture, la textualité se perçoit dans l'articulation des idées, des sensations, dans l'émergence du geste dansé. Devant cette interaction entre les pratiques littéraires et dansées, Laurence Louppe parle d'ailleurs d'un intervalle, ni danse ni texte, soit « un corps interstitiel sans territoire précis, une géographie du transitoire, une simple zone d'échange qui s'active, se consume, et se transforme sans cesse. » (p. 99) Il en revient à dire que la textualité, comme entendue dans le cadre de ma recherche, s'imisce dans l'acte de danser et dépasse l'acte de l'écriture. Elle réside notamment dans les allers-retours, s'accrochant au corps et aux sensations.

Dans une valse tourbillonnante, la textualité joue sur la pensée créative, intervient dans la création même : « L'écriture littéraire, métaphorique, analogique, allégorique, symbolique, a la faculté de donner du corps aux idées. Des volumes. L'écriture littéraire qui joue avec la langue crée du mouvement et taille dans la matérialité de la langue. » (Massoutre, 2004, p. 218) Si Guylaine Massoutre se restreint ici à l'écriture littéraire, elle me semble bien illustrer la matérialité, voire le volume de la textualité. Par cette manière de

« donner corps aux idées », l'écriture se présente comme un fertilisant pour les intuitions, en plus d'offrir des indices langagiers qui pourraient accorder les compréhensions.¹

Penser la textualité, dans un contexte de danse, pourrait magnifier la polymorphie du texte. Entre trajet et tracé, le *textuel* me paraît s'élancer comme un devenir de la danse de même que comme son résidu. Lieu de torsion poétique et de procédés créatifs, la textualité peut embraser les potentiels du mouvement dansé, les décupler. Encline à saisir ce qui, de la danse, s'anime et s'échappe, la textualité peut également, par une tendance irrévocable, servir d'empreinte pour la danse.

1.2.3 Écriture somatique

Pendant ma formation en danse, j'ai été introduite aux pratiques d'éducatrices somatiques, en parallèle de ma formation technique et artistique. Tout en m'entraînant en ballet classique et en danse contemporaine, j'ai eu l'opportunité de découvrir différentes approches phares, soit le Feldenkrais, le *Body-Mind Centering*, la méthode Alexander... Réceptive à ses pratiques, mon rapport au corps dansant s'est vu altéré vis-à-vis mes expériences antérieures dans les milieux du loisir. Dans l'ouvrage *Danse et Santé* dirigé par la professeure Sylvie Fortin, on explique comment les approches d'éducation somatique ont contribué à la transformation des discours sur le corps à partir des années 1970 :

S'éloignant d'une vision dominante de corps objet, nombre de chorégraphes et professeurs proposeront une danse et une pédagogie où l'empreinte sensorielle domine ou, du moins, accompagne, la forme donnée à voir. L'éducation somatique y participe pleinement. (Fortin *et al.*, 2008a, p. 118)

Par-delà les outils dispensés par ces pratiques, lesquels peuvent notamment contribuer à une meilleure compréhension des différents systèmes du corps, la simple adhésion au mot *somatique* semble évoquer un changement de positionnement par rapport au corps en danse. Par son usage, on m'a enseigné à percevoir mon corps depuis *l'intérieur*, enchâssant ma sensibilité dans ma physicalité, par une subjectivation de mon expérience :

Sans exclure la possibilité que l'éducation somatique puisse servir le discours dominant en danse à des fins de construction d'un corps idéal, il demeure qu'elle défend des possibilités

¹ Au sens de la sémiotique, la danse ne peut appartenir à la linguistique, car elle court un danger d'autoréférence, de même qu'elle est sujette à une confusion du sens dans la réception. (Guellouz, 2014) Elle se frotte toutefois au langage dans ses potentiels évocateurs.

de subjectivation. Les différentes méthodes reposent toutes sur la « capacité du corps vécu de s'éduquer en tant que corps vécu », remarque Joly (1995) [...]. (Fortin *et al.*, 2008a, p. 119)

Introduite à l'éducation somatique durant ma formation universitaire en danse, je considère qu'elle m'a offert un nouveau contexte pour expérimenter l'apprentissage de la danse contemporaine et par ailleurs, pour développer mon identité artistique comme danseuse. En ce sens, j'entrevois la danse comme une pratique somatique, parce qu'elle tend à mobiliser le corps dans toute sa complexité. Si je ne peux pas parler de toutes les danses, je préciserais que mon expérience de la danse contemporaine à Montréal, m'a très souvent inclinée vers une attention aux sensations, aux vécus, ainsi qu'à la singularité de chaque interprète.

À ce sujet, je dirais que la plus grande influence de l'éducation somatique sur ma pratique artistique se manifeste dans mon discours sur la danse. Encouragée à observer, à valoriser et à cultiver mon rapport aux sensations, j'ai l'habitude de verbaliser mon expérience de la danse à la lumière de cette conception *somatique*, comme l'exprime le chercheur et auteur Mattia Scarpulla face à sa découverte des pratiques somatiques :

Par ces expériences, j'ai commencé à entrevoir une conception somatique permettant d'ajouter un tout autre niveau à nos dimensions corporelles discursives. Ce niveau est d'ordre physique, matériel, et est lié à l'instant de la perception. Il est aussi narratif. Les praticien·nes somatiques s'éloignent d'une représentation de soi comme individu social, de l'extérieur, esthétique, et focalisent leur attention sur leur manière d'interagir avec la réalité qui les entoure à travers le ressenti des fonctions mécaniques et sensorielles de leur organisme. (2021, paragr. 6)

En revisitant la représentation de soi, le discours sur la danse se transforme et peut permettre à l'interprète de considérer son rapport à la création en incorporant sa perspective, sa perceptivité, sa sensorialité de manière à entrer en relation. Comme danseuse, cela m'a souvent permis de réfléchir avec les chorégraphes, les concepteurs et les autres interprètes, en puisant dans mon expérience pour nuancer des choix, résoudre des enjeux, apporter des suggestions. Il semble cohérent que cette conception somatique me suive également dans mes autres activités discursives, notamment dans ma pratique de la poésie.

1.3 Compagnonnage 21

Nouvellement diplômée du baccalauréat en danse de l'Université du Québec à Montréal, je travaille à

plusieurs reprises comme interprète au sein de différents projets. En 2020, en raison de la pandémie de COVID-19, mes occasions de monter sur scène sont quelque peu limitées. Or, je passe beaucoup de temps en studio dans des projets qui, pour de rares fois, sont dégagés d'impératifs de production ou de diffusion. La chorégraphe Danièle Desnoyers m'invite au sein de sa compagnie, le *Carré des Lombes*, au printemps 2021, à participer à un projet de recherche fondamentale, en studio, soit *Compagnonnage 21*. Ce projet qui prend le répertoire de sa compagnie comme terrain de jeu se présente comme « une ouverture vers d'autres formats que les dispositifs de représentation [qui] doit permettre la documentation de chacune des cellules de compagnonnage. » (*Compagnonnage 21*, 2021) Durant le processus d'une semaine, les artistes et interprètes sont invitées à documenter leur vécu de différentes manières sur l'application *Slack*². Récits de pratique, notes de répétition, photographies, pistes audio, vidéos et toutes autres idées de documentation sont bienvenues pour un partage sur un canal collectif. M'adonnant depuis quelque temps à l'écriture de poèmes, je décide de documenter mon processus en notant spontanément des vers, des strophes, des figures de style et des images. Cette prise de note, pendant les répétitions, fait office d'une forme de trace de mon expérience en studio. Une fois de retour à la maison, je revisite mes écrits et en dégage de brefs poèmes.

Bien que timide, je publie mes écrits dans un espace virtuel partagé par les membres de l'équipe du *Carré des Lombes*. D'ailleurs, *Compagnonnage 21* est un projet réalisé en plusieurs phases et composé de multiples cellules de création qui regroupent des artistes différents. Chaque cellule ne se croise pas physiquement et n'a que l'espace *Slack* comme lieu d'échange. C'est, à mon avis, ce qui a créé un engouement particulier pour la plateforme *Slack*, car cette dernière a agi comme un canal entre les artistes d'une communauté. Mes propos recensent mes impressions, mes observations, mes sensations :

toutes ces danses qui se déposent dans nos corps
comme des dates d'anniversaire
précieuses
j'en garde la chaleur
celle qui trahit la dissolution du présent

(Notes de répétition, février 2021)

Pendant la semaine de recherche en studio, nous avons une pratique de mouvement particulièrement active et aérobie. Nous enchaînons les improvisations de longue durée, car nous avons envie de

² « Slack est une plateforme de communication collaborative propriétaire ainsi qu'un logiciel de gestion ». (*Slack (plateforme)*, 2023).

ressentir la chaleur de nos corps, probablement un effet du retour en studio à la suite de la pandémie de COVID-19. La chaleur et la transpiration deviennent des sensations pivots dans mon expérience du processus de création. Dans le poème ci-dessus, la chaleur s'agence notamment à la notion de présent qui fait écho à la thématique générale de *Compagnonnage 21*, soit la préoccupation autour du répertoire et la mémoire des œuvres chorégraphiques. J'y enlace la sensation de chaleur et le constat que le présent de la danse semble se dissoudre. On pourrait donc y lire un croisement des enjeux communs de la recherche et un vécu plus personnel.

L'écriture des poèmes me permet certainement de comprendre davantage ma place d'interprète dans ce court processus, en relation avec le projet entier. Au moyen de la poésie, ma vision et mon expérience me semblent nommées sans pour autant être réduites à quelque chose de factuel. La mise en ligne de mes poèmes sur la plateforme *Slack* a suscité des mots d'appréciation et des retours de mes collègues de la cellule, de même que d'autres collaborateurs du projet. Le processus prend fin.

L'année suivante, Danièle Desnoyers m'invite à participer à *Compagnonnage 22*, soit la deuxième itération du projet. L'organisme *Art Circulation* m'invite ensuite à rédiger un bref texte poétique qui relate mon expérience des deux dernières éditions de *Compagnonnage* afin de le publier sur leur site internet et leurs réseaux sociaux. À ma surprise, les poèmes rédigés lors de *Compagnonnage 21* me permettent de replonger dans des sensations assez précises et vibrantes. J'ai également écrit quelques poèmes au cours de *Compagnonnage 22*. À la lumière des deux expériences, j'écris :

le corps s'embrase par défaut
par petit *rave* intime
par deuils souvent
l'impromptue fulgurance nous abstrait à la répétition
on se remplit de porosité et doucement s'embossent les danses

(2022, p.8)

Cet exercice me permet aussi d'effleurer l'idée de ma signature créatrice comme interprète. Bien que les deux résidences (*Compagnonnage 21* et *22*) abordent des thèmes différents et des méthodes de création distinctes, je reconnais dans mon écriture des motifs similaires, des propositions singulières à ma démarche d'interprète.

J'en retiens une facilité à écrire sur les processus, de même qu'une affinité entre les figures de style et les

méthodes de création, entre les acrobaties langagières et la fougue des corps dansants, entre les distorsions du vocabulaire et la superposition des paramètres de recherche physique. Je sens aussi que les réflexions émises dans le confort du studio, ces espèces de confidences verbales qui ponctuent les moments de danse, *existent d'une autre manière*. Mes cahiers débordent de secrets, de pensées, de recherches, de poésies multiples.

1.3.1 Sur le processus

Exister d'une autre manière. Je repense aux processus de *Compagnonnage*, me replonge dans les mots, les états, les imaginaires convoqués. Je pense à ce qui subsiste. Mon affection pour les arts vivants, tout spécialement pour la danse, réside entre autres dans son caractère fuyant :

Nous savons tous que la différence et la puissance de la danse se trouve [sic] dans sa non-reproductibilité, conséquence de son existence éphémère. Non matérialisée par des objets comme une toile ou une partition musicale (Thomas, 2003), le caractère fugitif propre à la danse est au cœur de la pratique de l'interprète puisqu'au-delà de ce qui est vu, tout ce qu'il fait physiquement, tout ce qu'il communique et ressent ne laisse que des traces partielles en lui. (Leduc, 2005, p. 12)

Diane Leduc énonce la distinction marquée entre la danse et plusieurs autres disciplines artistiques, notamment dans le défi de la reproductibilité. Bien que sensible aux notions d'archivage en danse, je suis peu interpellée par la documentation des œuvres dans le but de les reproduire ou de les immortaliser. Or, le processus de *Compagnonnage 21* et ma documentation poétique de ce dernier font vibrer en moi le désir de révéler les processus, de transmettre des états nuancés de l'interprétation. De plus, comme *Compagnonnage 21* ne se résout pas par une œuvre diffusée, seul le processus est documenté par ma démarche et par celle de mes collègues. Cette idée me plait, me semble générer des potentiels créatifs infinis.

Cela ne me surprend pas : j'ai toujours préféré les processus aux productions. Si j'aime rencontrer les publics, quelque chose du studio m'enchant. Mon tempérament de chercheuse me rend insatiable, me donne envie d'approfondir chaque moment, chaque clignement. La temporalité du studio me semble souvent très singulière. On habite l'espace aux mille potentiels pendant trois ou quatre heures, on se permet des jeux, des temps de jachère, des petits spectacles impromptus. Le processus de création m'apparaît aussi énigmatique : quelque chose est souvent irrésolu, fragmenté, ambigu. Je retrouve mes eaux troubles. Je retrouve la poésie.

1.4 Question de recherche

En relai à ma pratique de la danse, l'écriture se présente dès lors comme une trace sensible — peut-être aussi fuyante que ma danse — que la nature plus définitive pérennise. Car on le sait, les écrits restent. Comme les processus me semblent souvent s'envoler, j'en viens à réfléchir à l'entrelacement de la danse et de la poésie dans un souhait d'étendre mes processus de création en danse. Ma question de recherche se pose donc ainsi : **comment les traces produites par l'interprète lors d'un processus de création chorégraphique peuvent-elles être recueillies et participer à l'émergence d'un matériau poétique autonome ?** Ma question s'accompagne des sous-questions suivantes : de quelles manières un matériau poétique textuel émerge-t-il d'un processus de création chorégraphique ? Qu'est-ce qui appartient au processus de création et qu'est-ce qui appartient à la trace ? Que suscitent les chevauchements de l'écriture chorégraphique et de l'écriture poétique ? Du souhait de la transparence à celui du trouble, de l'intuition de la trace à celle de la dissolution, émergent des questionnements qui réclament la lueur d'une constellation théorique.

CHAPITRE 2

TRACER LES CONTOURS (DU CORPS)

2.1 Archive, trace et corps

Les arts vivants rencontrent souvent l'enjeu de leur survie. En danse, mais également du côté de la performance, la notion d'éphémère en appelle à diverses formes de documentation. Ainsi, nombreux sont les artistes en danse qui, par souci de longévité ou de préservation, se préoccupent de leurs archives. En parallèle des processus de création et de production des œuvres chorégraphiques, des démarches sont mises de l'avant afin de préserver une mémoire des œuvres. La sensibilité du sujet a d'ailleurs mené à plusieurs recherches et quelques ouvrages sur la notion d'archive en danse. Au Québec, on peut notamment penser aux boîtes chorégraphiques, un projet mis sur pied par l'équipe de la Fondation Jean-Pierre Perreault, et conçu d'abord par Ginelle Chagnon. Lise Gagnon, à l'idéation et à la coordination d'un ouvrage sur ce projet, explique les intentions derrière les boîtes chorégraphiques :

Parcourir une boîte chorégraphique permet de découvrir les chemins empruntés lors de la création, de la production et de la diffusion d'une œuvre dont elle favorise la compréhension, la transmission et la recreation. Elle rassemble les éléments porteurs de sens nécessaires à la reconstruction de la chorégraphie et elle en pérennise la transmission. (Fondation Jean-Pierre Perreault, 2020, p. 7)

Ces boîtes inventorient les éléments qui singularisent une œuvre chorégraphique, pour autant que ces derniers soient saisissables. On parle donc de documents matériels qui témoignent des différents paramètres de la création : photographies, partitions, archives audiovisuelles, revue de presse, etc. D'autre part, en créant ces boîtes, l'équipe de la Fondation, à l'instar de plusieurs initiatives archivistiques en danse, se porte au secours de la transmission et de la reprise des œuvres. À la manière d'une capsule temporelle, ces archives ont entre autres l'ambition de donner un accès aux œuvres à qui voudrait bien les reconstruire. Si le rapprochement entre la documentation et la reprise des œuvres n'est pas au cœur de ma recherche, il m'importe de l'évoquer, en ce qu'elle aborde la notion de réinterprétation :

Ce qu'il convient désormais de préciser, c'est que les réinterprétations, comme « volonté d'archiver », s'engagent dans des retours créatifs dans le but précis de trouver, souligner et produire (ou inventer, « fabriquer », comme le propose Foucault) de la différence. Cette production de différence n'est pas équivalente à l'exposition des échecs des réinterprètes à être fidèles à l'œuvre originale — mais l'actualisation de l'œuvre est toujours inventivité créative... (Lepecki, 2015, p. 70)

Ainsi mené, Lepecki souligne l'acte créatif engendré par la pratique de l'archivage qui va même jusqu'à la production de nouveaux potentiels. Ce qu'il nomme la « volonté d'archiver » peut se comprendre comme un pont entre un présent fuyant et un futur à déployer. En désirant archiver une œuvre ou son processus, on chercherait à établir des dialogues créatifs avec des successeurs potentiels. En se penchant sur les archives, on serait invité à une relecture des œuvres.

En parlant ainsi de relecture des œuvres, on implique dès lors une lecture initiale, qui par sa documentation, se présente comme une sorte de partition à jouer et à rejouer. Le concept de *partition* apparaît d'ailleurs tout autour de la notion d'archive en arts vivants. Je fais un crochet pour visiter la partition, sans que cela soit le sujet de ma pratique ou de ma recherche. Au carrefour d'un catalyseur et d'un gardien de la danse, la partition ou le *score* rejoint les enjeux propres à la textualité. Laurence Louppe souligne d'ailleurs les lieux communs de la partition et du texte :

Si la partition travaille avec un sérieux et une rigueur exemplaires sur l'« établissement du texte », elle n'en est pas moins travaillée par le « hors- texte ». Elle inclut aussi le « contexte » dont les limites ne sont pas assignées. Soit le « contexte » comme voisinage d'un réel toujours à prendre en compte. (2007, p. 23)

Louppe exacerbe l'amplitude du champ *partitionnel*³ (et du champ textuel). En effet, la partition, loin de se limiter à une seule fonction, se pose en tension entre la documentation et le processus : « Une partition, enfin, c'est aussi parfois une trace qui s'élabore dans l'après-coup et vient documenter l'œuvre de l'extérieur, lui offrant ainsi une survie partielle bien longtemps après l'événement de performance. » (Genetti *et al.*, 2018) En écho à la trace de l'écriture, la partition réitère une préoccupation sur l'après-vie (ou la survie) des œuvres de danse. Elle peut tout autant être le témoin d'une œuvre éphémère qu'une porte d'entrée vers son processus de création ou son mode d'emploi.

Si la partition est un moyen pour parler tantôt de la pérennité des œuvres, tantôt de potentiel créatif d'une structure, elle renvoie surtout au processus de création, car elle ne réduirait pas une proposition à sa finalité : « Les partitions libèrent le sujet créateur, car elles ne cherchent ni à catégoriser, ni à organiser, mais à rendre le processus lisible. » (Louppe, 2007, p. 27) Cette lisibilité du processus de création est précisément ce qui, de la textualité, m'attire et m'inspire.

³ Néologisme utilisé par Louppe. (2007)

Cela me renvoie à ma propre lisibilité, à ce caractère littéraire et textuel qui anime ma pensée et ma physicalité, comme souligné plutôt dans ce chapitre. Quand je m'imagine en *livre ouvert*, je m'espère lisible, « relisible » à la manière de ces œuvres que l'on archive. Dans son essai littéraire, *La bulle d'encre*, Suzanne Jacob propose le *texte* comme une sorte de manière d'être au monde : « Et nous qui avons été lus puisque nous sommes encore là, nous cherchons à déchiffrer le texte qui naît, nous sommes emplis du désir de lire ce secret de la suite des événements, de le traduire, d'en raconter une version. » (1997, p. 28) Écrire des récits et lire celui des autres. Une sorte de propension à la fiction qui allie la vie et la création. Il y a donc cette idée de raconter le processus, de le révéler par la documentation, les écrits, les traces.

2.1.1 Saisir le corps

Or, l'enjeu du corps demeure, car celui-ci s'absente des documentations, se soustrait aux boîtes chorégraphiques. Le chorégraphe Alain Michard souligne une distinction entre ce qu'il nomme les « documents » et les archives. L'usage du terme « documents » évoque ces éléments inventoriés qui composent, par exemple, les boîtes chorégraphiques. Dans le travail de Michard, les « documents » participent à la documentation de ses projets, tout en générant de nouveaux processus. Il considère les danseurs et les membres d'une création comme des « documents vivants » :

Je travaille toujours sur cette mémoire-là, celle qui est en nous. Si je vous parle d'Yvonne Rainer, chorégraphe américaine incontournable des années soixante/soixante-dix, notamment avec la pièce emblématique *Trio A*, je porte un peu Yvonne Rainer et son *Trio A* dans mon corps. Et si je vous la raconte ou si je l'interprète, je deviens un document vivant d'Yvonne Rainer. Je ne suis alors qu'un document partiel, n'étant pas Yvonne Rainer (ça se saurait...), mais cela m'intéresse de montrer Yvonne Rainer sous cette forme plutôt qu'en images. (dans David et Proust, 2017, p. 135)

Ce qui m'intéresse dans cette idée, ce n'est pas de penser *le corps* comme archive, mais plutôt *les corps* comme lieu d'activation des archives vivantes et intersubjectives. Si l'enjeu du corps est certainement complexe dans la réflexion sur l'archivage des arts vivants, il n'en demeure pas moins que le corps est un des éléments qui, parmi une foule d'éléments historiques, contextuels et temporaires, active la performance ou la chorégraphie. À la manière d'un serveur d'une immense base de données, le corps joue et rejoue les documents qui construisent l'archive. En ce sens, la chercheuse Amélia Jones soutient que le corps n'est pas à l'abri de ce qu'on nomme « l'air du temps » :

Ainsi, loin d'être autonome dans sa signification, ce corps s'inscrit dans le contexte d'une « signature » par l'auteur ainsi que d'une réception, contexte dans lequel l'interprète ou

spectateur peut interagir avec ce corps. Une fois envisagée dans toute son indétermination, la performance rend particulièrement visible et évidente cette dépendance à l'intersubjectivité de l'échange interprétatif, en ce que les corps/sujets des spectateurs peuvent venir perturber et réajuster les actions du corps sur le registre de l'action. (2015, p. 282)

Ce positionnement permet à Jones de défendre une documentation des arts corporels en tant qu'expérience sensible sur laquelle la performance initiale n'a pas de primauté. J'en viens à reconnaître qu'en dépit de la distinction certaine à faire entre la lecture et la relecture, la notion d'archive en arts vivants met au monde de nouveaux objets qui méritent tout autant notre attention.

Cela me donne l'occasion de préciser mon usage du mot *trace*. En écho à l'archive, la trace peut être perçue comme un objet de prolongation d'une danse ainsi qu'un témoignage du potentiel créatif de cette dernière. (Scarpulla, 2015) Le mot *trace* m'évoque davantage le passage du temps, et le sédiment qui en découle. Si le concept d'archive m'évoque surtout une fonction (archivistique), je vois la *trace* comme un (autre) corps : une sorte de double fantomatique qui aspire à sa propre vie : « La trace, matérialisant ce qui a disparu, est pourtant en lien constant avec l'oubli, "ombre qui accompagne le trait qui persiste" ». (Le Gallic, 2017, p. 83)

L'archive me semble également en appeler davantage à la postérité de l'œuvre. On archive comme on noue une boucle, comme on ferme un cycle. En contrepoint, la trace se forme d'un passage dès le début du processus et dévoile le tracé emprunté. La trace saisit un chemin tout en devenant son propre trajet. Dans *La ressemblance par contact*, George Didi-Huberman soutient que l'empreinte bricole une relation entre un corps et un substrat. Décivant ainsi le geste de l'empreinte, il souligne ce passage entre deux corps (l'objet et son empreinte), qui n'est pas sans rappeler le mouvement de la trace. En résultent deux corps distincts, dont la ressemblance n'assure pas la gémellité : « La forme, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement "pré-visible" : elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte. » (2008, p. 33) Ainsi, la trace, tend à s'éloigner de la notion d'archive, en ce qu'elle n'est pas un pur geste de reproduction, mais une forme instable, un devenir.

2.1.2 Une trace articulée

Si j'en reviens à l'écriture, c'est que celle-ci a quelque chose de la trace : elle semble appartenir à une temporalité distincte. La textualité saisit un présent qui s'évanouit. Comme l'écriture tend à « plomber la danse » (Massoutre, 2004, p. 218), le poids qu'elle lui donne est celui d'une trace. Ainsi je me demande :

que peut-on encapsuler avec une trace écrite de la danse ? Quelles composantes, quelles sensibilités demeurent ? À ce sujet, Mattia Scarpulla rappelle :

Les traces produites pendant une création [en danse] constituent des mémoires qui supportent l'héritage que l'on peut transmettre d'une chorégraphie. [...] Ces traces ne seront jamais le corps. Le corps porte en lui sa danse, sa mémoire et son histoire la plus factuelle, donc la plus sincère dans l'instant même qu'il agit. Les archives en danse sont les traces d'un corps disparu avec sa mémoire d'une danse. (Scarpulla, 2015, p. 149)

L'hypothèse du chercheur est que le corps lui-même, avec la densité de son vécu somatique, ne peut survivre à la trace. La trace se présente donc comme un jeu de ruptures, de disparition. La trace textuelle ne se soustrait pas aux enjeux d'archivage que rencontre également le domaine de l'audiovisuel. En ce sens, Laermans souligne avec acuité :

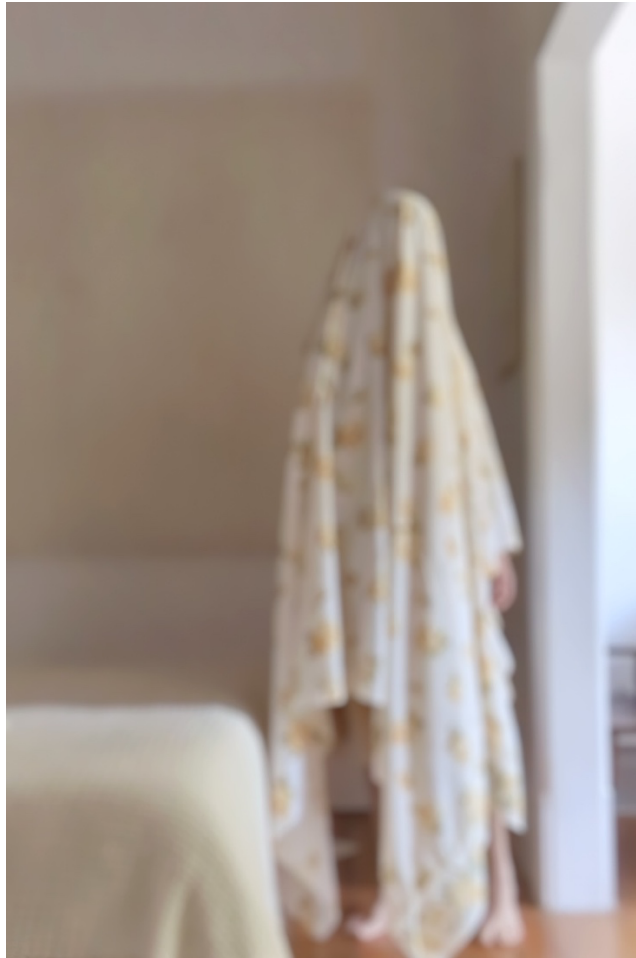
The performer's perceived corporeality is in the grip of a ghost, an actually unobservable double only made observable afterwards, which functions for the dancer as a transitory locus of imaginary identification. Bodily presence is thoroughly mediated by an objectified memory: the 'now, here' of liveness is haunted by the archived traces of a past forever gone-'the live' transforms into a failing attempt to re-live. (2015, p. 197)

Cette idée d'une présence fantomatique qui accompagne la danse me semble bien saisir la temporalité inhérente à la trace. La trace ou l'empreinte peut s'apparenter au fantôme en ce qu'elle vibre à la fois par son absence et sa proximité :

Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des « revenances », des *survivances* : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence. (Didi-Huberman, 2008, p. 47)

S'il s'agit d'une mémoire, c'est celle d'un temps bien propre à la danse et aux corps qui la porte : « Ce serait peut-être là le plus grand trouble de la danse. Des corps présents, ensemble, qui rejouent toutes les données et absorbent toutes les attentes. Littéralement. Dans le temps ils sont, mais, du temps, ils créent. » (Fontaine, 2004, p. 87) Geisha Fontaine suggère que, dans la réciprocité qui entrelace la danse et ses sujets (les corps dansants), du temps se crée. Cette temporalité singulière à la danse serait-elle précisément ce que la textualité cherche à pérenniser ? La trace, sans renier sa fonction archivistique, est-elle forcément gardienne du temps ?

Figure 2.1 *Fantôme*



Desjardins, P. 2020. *Fantôme* [Photographie d'un processus de création].

Pour poursuivre autour de la trace, celle-ci semble se situer au cœur et autour de ce nœud qui attache la mémoire à la présence, les potentiels à la résolution. Bien que la notion de trace ne se substitue pas entièrement à la notion d'archive, Nathalie Piégay-Gros soutient que « l'archive constitue la matière même d'une écriture en mouvement » (2012, p. 12), car elle n'est pas l'artéfact d'un passé à regretter, mais le prolongement d'un présent vibrant : un « futur antérieur » (2012). Une trace de la danse, qu'elle soit textuelle ou non, ne serait donc pas forcément un objet nostalgique. Elle peut être le moteur d'un processus de création, réactivant sans cesse une temporalité intersubjective, qui rassemble la mémoire et la présence. Elle peut aussi agir comme une empreinte ou un fantôme, un creux plus ou moins profond, qui s'emplit d'idées nouvelles, de potentiels inachevés :

L'archive est la trace du passé, d'un passé en partie, mais en partie seulement, accessible. Sa force d'émotion tient sans doute à cela : elle est toujours incomplète, altérée, partielle et c'est en quoi elle stimule la curiosité, le désir de savoir et d'écrire. Elle plonge l'écrivain, l'historien dans un passé incomplet sur lequel s'articule le flux de l'invention. (Piégay-Gros et Martel, 2012, p. 21)

La temporalité de la trace, fragmentée et translucide, semble toujours appeler un espace : celui de l'imaginaire. En écho à l'ambiguïté du temps qui fuit, de l'espace qui se dissout, il y a un désir d'inventer, d'écrire une fois de plus. L'incomplétude de la trace me semble le berceau d'une imagination renouvelée. En ce sens, si la trace appelle un espace, j'ai l'impression qu'elle appelle aussi des lieux, des endroits pour se déposer. Pour moi, recueillir les traces, c'est également poser des mots sur du papier, disposer une feuille sur une roche, placer un carnet dans l'espace, assembler un livret dans sa chambre.

Figure 2.2 *De la désertion* (recherche photographique)



2021, Grosses-Roches. Crédit photo : Penélope Desjardins

2.2 Une forme de poésie

Les rapprochements entre la danse et la poésie sont récurrents, complexes, abondants. Bien au-delà de la textualité, la poésie, comme genre littéraire, semble renvoyer la balle à la danse, à la chorégraphie. L'enjeu en est un de son temps, alors qu'on multiplie les occasions de bouturer les disciplines, de les voir se transformer en compagnonnage. En faisant la recension des écrits sur le sujet, j'ai vite constaté un sens plus fréquemment emprunté lorsqu'il s'agit de croiser la danse et la poésie. Souvent, on se questionne sur la mise en corps du texte, faisant passer les mots du papier au corps, des verbes aux mouvements. On

parle notamment d'incarnation du poème. Cela en appelle à la dimension performative de la poésie : les poètes sont appelés à mettre leur poème en voix. Des lectures de poésie découlent une large culture de la performance poétique, avec des codes bien à elle. Timbre de la voix, débit, volume, posture, engagement, l'activation des textes par les lectures ou les performances permet de traverser les frontières de la littérature :

Autrement dit, l'oralisation est une « incarnation », à la fois un acte énonciatif (ethos, vocalité, ton) et un réglage dramaturgique. De par son caractère ritualisé et contextuel, l'oralisation connote tout un procès artistique et affirme un type de positionnement littéraire. (Vorger et Meizoz, 2016, p. 164)

Dans leur échange sur l'oralité de la littérature, Vorger et Meizoz dégagent le caractère dramaturgique des lectures ou performances littéraires, tout en mettant de l'avant une dimension incarnée, voire somatique. Entrelacé au texte, il y a dès lors un corps (mis) en scène. Ce type d'activités renvoie souvent à la scène, dans la mesure où livrer un poème évoque une performativité. Cette littérature « hors du livre » (Vorger et Meizoz, p. 154) participerait à l'affirmation d'une *posture*, en ce qu'elle tend la main aux autres disciplines. À cet égard, le numéro « Scènes de poème » de la revue *Percées* présente plusieurs textes où les collaborateurs sondent la rencontre entre le poème et différentes scènes. En introduction du numéro, Marc-André Brouillette souligne une tension existante entre l'énonciation et la performance de la poésie alors que : « l'élargissement des pratiques et la pluralité de la poésie nous amènent à réfléchir sur la pertinence de reconduire ces deux principaux pôles, généralement mis en opposition, pour catégoriser des démarches et des œuvres souvent hybrides. » (2022, p. 2) Par un regard décroissant sur la pratique de la poésie, les réflexions ciblent notamment l'apport du corps dans l'incarnation de poèmes. Signant un article dans la revue, Manon Levac, depuis sa posture de spécialiste de la danse, souligne que la corporéité des poètes participe à la mise en scène des textes de même qu'à leur réception :

Dans sa prestation, il-elle plonge dans des enjeux d'exposition de soi et d'authenticité qui dépassent l'originalité de l'écriture ou la sensibilité de la lecture. Il-elle se trouve à dévoiler la chair de son texte autant qu'à y donner chair par sa vocalité et sa corporéité, de même que par la présence et le regard du public. (2022, p. 14)

En ce sens, si Levac observe différentes manifestations de la corporéité perceptibles chez les poètes (inconscientes ou volontaires), elle m'amène à réfléchir à une forme de poésie qui accompagne le texte et s'aperçoit dans la tonicité du corps, la souplesse du thorax, la patience du souffle, l'hésitation d'une paupière, la vibration de la gorge, le clignement des mains, etc. Il y a là les éléments de ce que je

nommerais une poésie somatique. Tantôt témoin du tract, tantôt vestige de l'effet d'un mot, je pense à une poésie qui émerge d'un corps sensible et complexe.

Par ailleurs, l'idée d'une littérature « hors du livre » n'est pas étrangère aux artistes de la danse, qui puisent également dans les textes lorsqu'il s'agit d'activer la création. Au sujet de cette transgression, Michel Bernard suggère qu'il existe une modalité chorégraphique pour aborder le texte :

[...] il y a une modalité chorégraphique de lecture qui restitue et révèle l'articulation corporelle radicale entre l'acte d'écrire un texte, la matérialité même de ce texte et la perception créatrice qu'on peut en avoir : lire, dans cette optique, n'est plus une opération intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel. (2017, p. 191)

Si Bernard évoque la création d'un spectacle chorégraphique, il relève avant tout une capacité singulière des danseurs à donner corps au texte, à étendre son champ intellectuel à celui de la sensation. À cet effet, Bernard plaide pour « une nouvelle voie d'exploration du champ linguistique » (p. 183) à partir de cette disposition somatique qui distingue les danseurs.

Or, dans une annexe ajoutée quelques années plus tard, l'auteur nuance son propos en reconnaissant les contours troubles des disciplines, voire leur dissolution : « En somme, paradoxalement, la littérature et les arts du spectacle s'accomplissent non avec, dans et par le texte, mais par sa déconstruction radicale, c'est-à-dire la restitution de l'ambivalence, de l'instabilité et de la contingence de son processus de production. » (p. 195) Selon l'auteur, la problématique d'une lecture chorégraphique des textes se déplace dès lors que les frontières des disciplines tendent à « imploser » (p. 195) et qu'on entrevoit la création comme un acte de croisement et de réciprocité. Les convergences de la danse et de la littérature impliquent alors un « noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer : l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler ou d'écrire. » (p. 196) Cette dynamique fictionnaire, également abordée dans l'œuvre de Suzanne Jacob (1997), fait écho à mon désir de penser la poésie et la danse dans leurs relais, mais également dans la perspective de raconter quelque chose, de partager un vécu, de révéler l'expérience sensible.

2.2.1 Matériau poétique

Véronique Côté (2014) m'a permis d'étendre la portée disciplinaire de la poésie. La poésie, comme l'entend Côté, peut très bien être une photographie, une valse, une promenade en forêt, une recette savoureuse⁴. Qu'à cela ne tienne, c'est principalement par la textualité que je souhaite aborder la trace d'un processus de création dans le cadre du mémoire de création. Pour paramétrer ma recherche, je désire porter mon attention sur la textualité, notamment via la rédaction de poèmes, de proses poétiques.

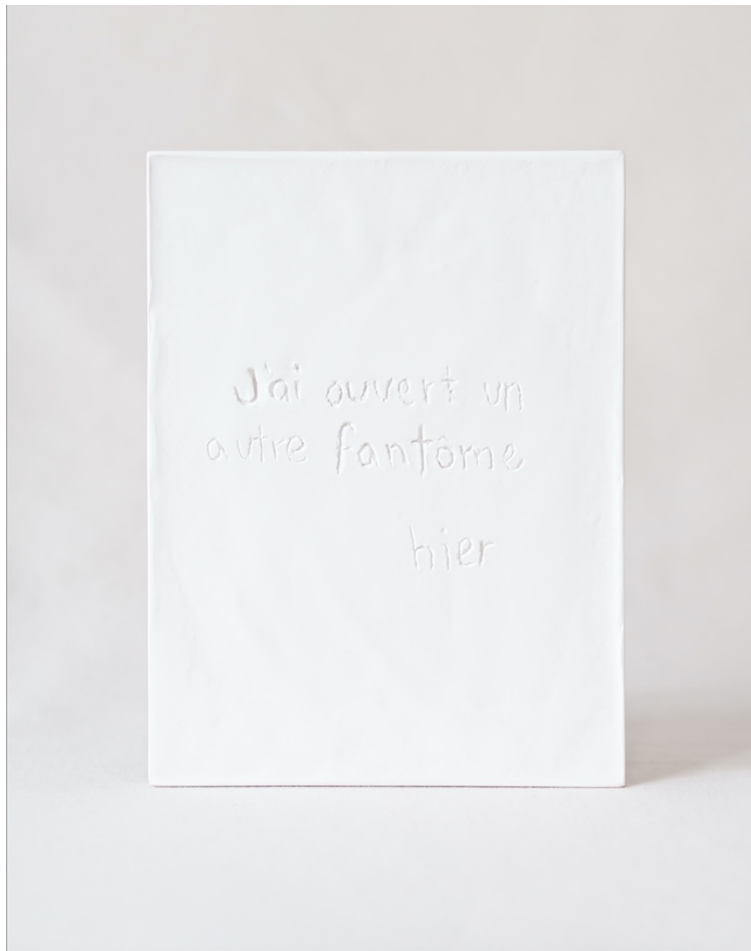
Toutefois, tout comme dans le cas de la textualité, la poésie, dans toute sa vivacité, me paraît pouvoir aisément déborder du *poème*. Je préfère donc le concept de *matériau poétique* qui présuppose une sorte de matérialité à la poésie, de même qu'une incarnation polymorphe de la textualité :

[...] il convient désormais de ne plus s'attacher aux seules dimensions sémantique, esthétique, poétique et idéologique du texte, mais de l'appréhender comme une matérialité dynamique, mieux, « un continuum de variation » d'éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des « gestes », comme si la corporéité et le langage formaient précisément « une même ligne de variation dans le même continuum » (Bernard, 2017, p. 189).

L'idée d'un continuum m'interpelle, notamment lorsqu'il s'agit de penser la poésie. Si je tiens à l'aborder par ses spécificités littéraires et ses nuances disciplinaires, il m'est essentiel de la voir dans toute son amplitude, ses transgressions, ses débordements. Le concept de *matériau poétique* me renvoie d'une part à la création littéraire, d'autre part à l'organisation de cette dernière en un objet de création (recueil, livre, boîtes à musique, cerf-volant...). Un poème peut exister dans un cahier, dans un bloc-notes numérique, voire dans un énoncé verbal. Sa transfiguration dans une matérialité (même s'il s'agit d'encre sur du papier) me semble tout aussi importante dans un processus de création. Par exemple, la figure 2.2 renvoie à une documentation photographique d'un court poème gravé dans une plaque de plâtre. À mon sens, la plaque de plâtre évoque une texture, une couleur, un format et toutes sortes de paramètres plastiques en dialogue avec le poème.

⁴ Il fait bon de préciser que cette vision élargie de la poésie n'est pas absolue. La poésie comme genre littéraire appartient à un champ de recherche complexe où les visions sont multiples. L'idée selon laquelle *tout est poésie* n'est pas sans faire écho à l'idée que *tout est art*. Si la pensée de Véronique Côté me permet de faire le saut de la danse à la poésie, il convient de reconnaître les frontières (même poreuses) des disciplines et leurs nuances respectives.

Figure 2.3 J'ai ouvert un autre fantôme hier



Desjardins, P. 2021. *J'ai ouvert un autre fantôme hier* [Documentation d'une sculpture de plâtre].

2.3 Démarche et moyens

Dans l'entrelacs des différentes intuitions m'ayant menée aux études de deuxième cycle, j'ai souhaité mettre en place un processus de création pour observer la concomitance de ma pratique d'interprétation et de ma pratique d'écriture poétique. La posture que j'ai adoptée est celle de l'interprète et de la poète. Pour ce faire, j'ai fait appel à la chorégraphe, Amélie Rajotte, afin de l'inviter à participer à une résidence de création d'une durée de trois semaines (cinq jours par semaine, 3 heures de répétition, pour un total de 45 heures de répétition). Ayant souvent pris part à des processus de deux semaines, je souhaitais prolonger cette formule qui me laissait souvent sur ma faim. Au bout de deux semaines de cinq jours, je sens souvent que je commence à élargir le langage d'une création, que la cohérence interne du projet m'apparaît enfin. Faute de moyens, les deux semaines s'achèvent généralement au moment où l'écriture se déploie. Une troisième semaine de recherche me semblait donc opportune afin d'observer l'élan de la

recherche. À cet égard, la durée de la résidence nous a bel et bien permis de prendre un temps pour découvrir nos manières de communiquer (via le partage de références et d'un vocabulaire commun) et de nous engager dans l'écriture d'un essai chorégraphique.

Comme je voulais observer mon processus d'interprétation, j'ai offert carte blanche à la chorégraphe, en termes d'écriture chorégraphique. En ce sens, le contenu des répétitions a pu inclure des périodes d'improvisation libre, d'improvisation structurée, d'écriture de phrasés chorégraphiques, lesquelles ont pu servir les intérêts thématiques d'Amélie, notamment en lien avec des recherches personnelles. Comme le but n'était pas de créer une œuvre à archiver, mais bien un processus à tracer, j'ai voulu offrir cet espace de créativité à une chorégraphe en établissant un dialogue artistique. En créant un laboratoire de création de trois semaines, j'ai, d'une part, mis à disposition d'Amélie mes services d'interprète disponible, curieuse et engagée. D'autre part, l'agentivité de la chorégraphe sur le matériel chorégraphique, de même que sur une thématique de recherche, m'a permis de déployer ma voix d'interprète en dialogue avec ses propositions. En ce sens, ma démarche porte particulièrement sur le discours que développe l'interprète dans un processus de création qui lui est proposé.

Le terrain de recherche a inclus deux types de période de répétition. Chaque semaine, trois plages de répétition se déroulaient à deux, en studio, afin de générer de la matière chorégraphique. L'expérience de ces plages de répétition partagées a été documentée au moyen de différents outils, soit un carnet de pratique, un carnet de poésie, de même que des photographies et des captations vidéo. Par ailleurs, deux autres plages de répétition par semaine m'ont servi de moments de solitude en studio afin de revisiter, modifier et travailler le matériel poétique textuel et de continuer à apprivoiser le matériel chorégraphique. Encore timide dans ma pratique d'écriture, ces moments de solitude m'apparaissaient précieux pour définir mon identité de *poète*.

Suite à la résidence de trois semaines s'est amorcé un second processus de création, soit celui d'une création littéraire. Rejouant les données du processus de création chorégraphique, cette étape m'a permis de colliger les éléments du matériau poétique pour mettre au monde un objet littéraire autonome par rapport au terrain de recherche. À cet effet, le matériau poétique émerge après le temps de la danse, dans les différentes temporalités.

2.3.1 De la singularité

Mon étude n'avait pas l'ambition de résoudre les enjeux d'archivage en arts vivants. Comme mentionné plus tôt, c'est justement le caractère fugitif de la danse qui m'a animée. Ma recherche se porte toutefois garante d'une méthode de documentation des processus de création du point de vue d'une interprète avec l'objectif de générer de nouveaux potentiels créatifs.

Si les liens entre la poésie et la danse sont nombreux à la lumière de mes recherches, l'usage de la poésie dans le procédé de documentation demeure rare, spécifiquement une poésie rédigée par une interprète dans la création. Comme je l'ai évoqué plus haut, plusieurs croisements s'observent entre la danse et la poésie, plus souvent dans le sens inverse : on s'intéresse souvent au passage du poème au corps. Dans la présente étude, sans être tout à fait l'inverse de ce cas de figure, il s'agit de visiter les allers-retours qui tissent les deux processus de création (soit le processus de création dansée proposé par la chorégraphe et le processus de création d'un matériau poétique). D'une manière, on pourrait aussi dire qu'il s'agit d'une recherche sur le passage d'un corps à un autre corps, soit du corps dansant au corps poétique (matériau poétique en devenir). Or, il va de soi que ce projet repose sur une perspective qui est la mienne. Le projet d'articuler la trace d'un processus d'interprétation se fonde sur ma propre expérience, sur une seule itération et, en ce sens, il demeure partiel.

À propos de l'enchevêtrement de la danse, de l'écriture, de l'interprétation et de la poésie, il convient également de parler d'une sensibilité complexe. Si la danse est opaque par moment, la poésie, bien que langagière, est également une habituée des eaux troubles. Catherine Lavoie-Marcus souligne d'ailleurs cet écueil : « Admettre que la chorégraphie est tissée de bord en bord d'opérations langagières ne garantit pas qu'elle se délivre du corps pour former un corpus qui pourra voyager au gré d'un autre corps anonyme... » (2015, p. 90) Si la chercheuse aborde ici la notion de partition, l'objet que je cherche à mettre au monde me semble courir les mêmes dangers (n'est-ce pas le propre de la création ?).

2.3.2 Autonomie de l'objet

Au-delà d'une trace qui en appelle à une réécriture chorégraphique, mon projet de recherche aspirait plutôt à la création d'un objet distinct, voire autonome, qui naît de la prise de parole de l'interprète. Qu'il existe une chorégraphie, ou un extrait chorégraphique afférent au matériau poétique ne lie pas leur destin. Ainsi, je souhaitais observer la possibilité qu'un matériau poétique puisse trouver son autonomie en ce

qu'il génère de nouveaux potentiels, de la même manière qu'une chorégraphie, ou un extrait chorégraphique, peut poursuivre son chemin indépendamment.⁵

Cette hypothèse métaphorise, en quelque sorte, la créativité de l'interprète qui, tant stimulée par un projet chorégraphique, déploie sa propre démarche d'artiste, sa singularité artistique. Le rôle d'interprète soulève une pléiade d'enjeux sur les droits d'auteur, notamment parce que les chorégraphes auraient davantage tendance à mettre en œuvre les projets. (Bienaise, 2017, p. 69) Si le mémoire de création m'a permis d'instaurer un projet, il a également tenté de tracer le vécu de l'interprète au cœur d'un processus de création spécifique. Le but de ma recherche était donc de générer une nouvelle création depuis une expérience souvent relayée au second plan, voire silencée par l'œuvre chorégraphique elle-même, soit la perspective et le vécu sensible de l'interprète.

⁵ J'aborderai en point 3.4.1 ma position sur les droits d'auteur en regard des matériaux chorégraphiques.

CHAPITRE 3

(S') ÉCRIRE : UNE MÉTHODOLOGIE

Le mot *présage* me vient en tête, lorsqu'il s'agit d'aborder la méthodologie dans un projet de recherche-crédation. Contrairement à l'hypothèse, je n'entrevois pas, dans le présage, une supposition ou une injonction quant à ce qui pourrait émerger. Or, mon expérience de la méthodologie de recherche-crédation se situe dans l'entrelacs de l'intuition, de l'imagination et de l'écriture. Depuis ma perception, la méthodologie relève également de l'acte créatif, voire de l'acte de rédaction. J'ai appris ce qu'était — ou ce que pouvait être — une méthodologie de recherche-crédation en réalisant mon projet de recherche, composant ma manière de faire, en l'incarnant dans mon projet de mémoire.

Le premier présage fut celui de l'autopoïétique. Introduite à celle-ci dans le contexte de mon premier cours de méthodologie dirigé par la professeure Marie Beaulieu, la démarche autopoïétique, m'a semblé conséquente avec la nature de mon projet de mémoire, comme ce dernier visait l'observation de mon processus créatif depuis ma posture d'artiste et chercheuse. Au sujet de l'autopoïétique, Éric le Gogüec suggère qu'elle fait « écho dès le départ à une notion floue et protéiforme. » (2009, p. 112) En ce sens, le chercheur raconte son « trajet » vers l'élaboration de sa méthodologie par un assemblage de plusieurs modes méthodologiques. (p. 117) Un second présage fut donc celui de la composition ou de la création d'une méthodologie. Sous les conseils de mes directrices de recherche, Catherine Cyr et Caroline Laurin-Beaucage, j'ai sondé les avenues de l'autoethnographie, de même que les *pratiques analytiques créatives*⁶ — ces dernières m'ayant d'abord été introduites par la professeure en danse Johanna Bienaise. Ma démarche autopoïétique se situe donc au croisement de plusieurs approches dont je mobilise certaines composantes, soit l'autoethnographie, les pratiques analytiques créatives et l'autothéorie. Finalement, au carrefour de ces approches, l'écriture m'apparaissait comme une assise méthodologique⁷.

Si l'écriture représente une étape incontournable de la rédaction d'un mémoire, je dénote une action d'écriture multiple relative à ma recherche-crédation. Comme évoqué ci-dessus, le rapport à la textualité

⁶ En langue originale, le terme CAP est utilisé pour faire référence au *Creative analysis practices* ainsi articulé par la chercheuse Laurel Richardson. (2000)

⁷ J'ai d'ailleurs nommé ce chapitre (*S'écriture : une méthodologie*) bien avant de mesurer la place particulière de l'écriture dans ma collecte de données, dans l'analyse de celles-ci. Intuitivement, je percevais dans l'écriture une piste de réflexion pivot pour l'élaboration d'une méthodologie de création singulière.

se présente à la fois comme une motivation de recherche et une méthode de travail. Plus spécifiquement, l'acte d'écrire est apparu à la fois dans la portion *recherche* et la portion *création* de mon mémoire. Le geste de l'écriture s'étale et se dédouble, tant du côté de l'analyse que de la création, en écho aux propos de Jean Lancry selon lesquels « la raison rêve et que le rêve raisonne. » (2009, p. 13) Il en revient à dire que l'écriture m'interpelle en ce qu'elle témoigne de ma part d'altérité : « C'est notre moment de doute. C'est notre instant de chavirement. C'est notre instance de dessaisissement. » (p. 19) L'écriture, sous les traits de ma poésie et de ma pratique de poète, me permet de nager en eaux troubles. Elle participe à l'ambiguïté de la création, elle renvoie à ma singularité de créatrice. Elle participe également à la collecte, de même qu'à l'analyse des données de ce projet de mémoire. La chercheuse Elizabeth Adams St. Pierre affirme d'ailleurs que : « La collecte et l'analyse des données sont indissociables lorsque l'écriture est une méthode de recherche. » (Richardson *et al.*, 2022, paragr. 64) Entremêlant ainsi les données et l'analyse, elle présente l'écriture comme une *méthode* ou une manière de produire des savoirs nouveaux et situés :

La réflexion s'est déployée dans l'écriture. À mesure que j'écrivais, je voyais apparaître et se succéder des mots sur l'écran de l'ordinateur — des idées, des théories — auxquels je n'avais pas pensé avant de les écrire. Il m'est arrivé d'écrire quelque chose de si formidable que j'en ai été surprise. Je doute qu'une telle pensée aurait pu émerger par la seule réflexion. (paragr. 63)

L'écriture, bien plus qu'un témoin de la recherche, permet d'accéder à la pensée, de l'élargir, de l'étendre. Pour ainsi dire, elle signerait les détours essentiels aux nouvelles associations, aux liens ingénieux, aux idées originales. Dans ce chapitre, je prendrai soin d'aborder mon rapport à l'écriture, aux différentes étapes de ma démarche, et en quoi elle a participé à ma collecte de données comme à l'analyse de ces dernières. Comme ma pensée s'articule depuis ma posture d'interprète en danse, il m'est important de préciser mon rapport au concept d'*écriture chorégraphique*. L'expression, fréquemment utilisée pour parler du travail de composition chez les chorégraphes, fait pourtant bien partie de ma pratique d'interprète.

3.1 L'écriture chorégraphique

Le terrain établi pour la collecte de données a pris les traits d'un processus de création en danse et en studio. Pour recréer des conditions de travail similaires à celles que j'ai eu la chance de rencontrer comme interprète, j'ai choisi de travailler avec une chorégraphe. Cette collaboration fut importante pour moi, en ce qu'elle a participé à clarifier ma posture d'interprète en danse et à stimuler mon désir de rencontre. Comme l'articule finement Diane Leduc : « l'interprétation fait partie d'un monde dans lequel il y a une

place pour les opposés. Prenons en exemple le préfixe *inter* contenu dans interprétation, dont nous savons qu'il signifie *entre*. Il symbolise l'espacement, la tension, la distance mais aussi, et surtout, la réciprocité, la relation, le commun, l'alliance. » (2007, p. 21)

Mon rôle d'interprète implique certainement une grande part de création, mais celle-ci s'inscrit généralement en relation avec l'imaginaire d'une chorégraphe, de même qu'avec son processus créatif. À cet égard, j'ai souhaité être accompagnée par une chorégraphe pour voguer au cœur de son processus de création, de ses outils de création, de sa démarche de composition. Par le fait même, il y a eu une rencontre entre nos univers créatifs par la pratique de l'écriture chorégraphique. Il convient donc de préciser mon regard sur l'écriture chorégraphique et plus précisément, mon intérêt pour celle-ci à titre d'interprète. Pour Laurence Louppe, la composition et l'écriture se réfléchissent de pair, alors que la première apparaît comme le laboratoire de la deuxième. (1997, p. 211) S'il en résulte la singularité de la création chorégraphique (une sorte de signature chorégraphique), « en danse contemporaine, il est impossible de dissocier l'émergence du mouvement, les conditions sensibles de cette émergence, de l'ensemble de la composition. » (p. 212) À cet égard, Louppe souligne l'importance de former les danseurs (interprètes) à la composition, de même qu'à l'écriture chorégraphique « même s'il s'inclut dans le travail d'un autre. » (p. 215)

3.1.1 Chorégraphe : Amélie Rajotte

J'ai eu envie de travailler auprès de la chorégraphe et artiste en danse Amélie Rajotte, car son écriture chorégraphique m'interpelle et me rejoint. J'ai eu l'occasion de participer aux recherches d'Amélie Rajotte à deux courtes reprises dans ma carrière d'interprète, en 2019 et en 2020. Nous avons alors travaillé en studio autour d'une recherche chorégraphique. Je considère comme important de préciser que j'ai pris part à ces deux périodes de recherche à titre d'interprète dans un contexte professionnel, mais que je n'ai pas participé aux présentations publiques de l'œuvre, ne faisant pas partie de la distribution du spectacle. Mon apport fut donc principalement lié au processus de création et au développement du matériel chorégraphique.

J'ai eu l'occasion de découvrir le processus de création d'Amélie, sa posture de chorégraphe et ses outils préconisés. En tant que chorégraphe, Amélie m'apparaît privilégier des modes d'improvisations multiples, précédés et suivis de périodes de discussions. Si elle génère le matériel chorégraphique à partir d'improvisations structurées, il lui arrive également de proposer du vocabulaire gestuel à partir de

séquences dansées que l'on pourrait qualifier de phrasés gestuels. À la lumière de mon vécu dans son processus de création, je reconnais en Amélie des qualités que je privilégie dans mon travail d'interprète, notamment la communication et la collaboration.

Également issue du programme de maîtrise en danse de l'Université du Québec à Montréal, Amélie a observé l'émergence d'un territoire commun dans les équipes de création d'un projet chorégraphique. (Rajotte, 2017) Pour ce faire, elle a réfléchi aux différents rôles des participants à un processus de création chorégraphique, tant ceux du chorégraphe que des interprètes. La lecture de son mémoire laissait présager une facilité à échanger sur la composition et l'écriture chorégraphique, notamment sur la question de la participation de l'interprète. À propos de son terrain de recherche au mémoire de création, elle écrit :

De manière métaphorique, j'étais celle qui avait préparé l'expédition de groupe et qui avait en main la carte du territoire que nous allions ensemble délimiter, explorer, aménager et créer ensemble. Je n'avais pas tracé de chemin précis sur la carte, seulement encerclé des endroits qui m'attiraient et que j'avais envie de visiter avec le groupe. (2017, p. 115)

Au regard de mon propre terrain de recherche, cela résonnait avec mon désir de rencontrer son univers chorégraphique, tout en ayant une agentivité sur les explorations, les réflexions et la composition. Dans le cas de ma démarche, si j'use de la même métaphore, j'étais celle qui préparait l'expédition (par mon invitation lancée à la chorégraphe), mais Amélie amenait toujours sa carte annotée. La période de résidence de trois semaines nous a permis de circonscrire un terrain d'exploration autour d'un processus de création, lequel a permis de créer un essai chorégraphique d'environ 30 minutes.

Enfin, je souhaite nommer le fait qu'avant même que l'on se retrouve pour le terrain de recherche, l'écriture chorégraphique d'Amélie me paraissait sensible à un certain frottement des langages de la danse et de la littérature. Lors de mes expériences antérieures, Amélie avait fréquemment énoncé des concepts, voire des mots, pour proposer des types de gestuelles ou encore des textures de corps. En amont, je me rappelais avoir travaillé autour du mot « creuser », avoir déposé le terme « glisser » au creux de ma posture, avoir senti sur mon sternum le poids de l'expression « soulever ». Cette affinité relative à la préoccupation textuelle me semblait de bon augure pour une collaboration entre nous, même si la rédaction de ma suite poétique allait être un travail en solo. Déjà, j'entrevois ce matériel chorégraphique comme une matière pour ma création littéraire. Comme le suggère Sylvie Fortin (en écho à Bachelard) au

sujet de la recherche-création, « la matière est parfois en amont de l'idée et contribue à construire la pensée de la création. » (2006, p. 102)

3.1.2 L'écriture chorégraphique en interprétation : l'œuvre   chapp  e

Pourquoi parler d'écriture chorégraphique depuis ma posture d'interprète ? Ce n'est pas sans rappeler les propos de Louppe que Katya Montaignac affirme : « Je parle d'une écriture chorégraphique même lorsque les signes de la danse disparaissent, car nous demeurons avant tout face à une proposition de corps, qui met en jeu une personne sur scène. » (Montaignac, 2019, p. 11) En effet, cette réflexion rappelle les conditions sensibles de l'émergence du mouvement, indissociables de la composition selon Louppe. (1997, p. 212) Proposition de corps ou sensibilité singulière, le rôle de l'interprète dans l'écriture chorégraphique est déterminant. Pour ma part, je me suis toujours intéressée à l'écriture chorégraphique dans ma posture d'interprète, convaincue d'être moi-même en processus d'écriture.

L'artiste et chercheuse Caroline Gravel propose la formulation particulièrement éloquente de « l'œuvre échappée » pour parler de la création de l'interprète dans la recherche du chorégraphe. (Gravel, 2012) De la rencontre entre les paramètres spécifiques de la création du chorégraphe et les récits personnels de l'interprète émergerait une œuvre échappée, qui est celle de l'interprète. Bien sûr, pour qu'une telle chose soit possible, il faut reconnaitre des modalités propres à la création en danse contemporaine qui créent des ouvertures pour l'interprète. On peut notamment penser à l'importante place de l'improvisation dans les processus de création et les structures de composition contemporaines. Dans de tels contextes, l'interprète a un certain pouvoir sur ce qui fait œuvre : « Tout ce qui se situe dans l'espace vague entre ce qui est impératif et ce qui ne l'est pas laisse un monde de ponctuations à inventer. » (p. 116)

La complexité de la posture de l'interprétation réside notamment au carrefour de ce que Caroline Gravel nomme l'   impératif à et la part d'invention. Tout en rendant compte des exigences de la chorégraphie, l'interprète puise dans sa propre sensibilité pour activer l'œuvre : « What do dancers need to embody the material in its full complexity and perform it? Their internal fictions and private dramaturgies often move beyond a narrow notion of a composition's readability or dramaturgy as offering 'clues for interpretation'. » (Peeters, 2022, p. 149) Cette propension à convoquer les fictions personnelles et internes de l'interprète me renvoie à mon désir d'écriture ou à ce que Michel Bernard nomme la dynamique fictionnaire. (2017, p. 194) Il s'agit de reconnaitre à l'interprète le geste d'écriture qui s'insère dans l'œuvre du chorégraphe et qui va jusqu'à la production de sa propre œuvre :

C'est en écrivant sur notre sensation qu'à la fois notre monde et le monde du chorégraphique font œuvre dans notre corps qui figure éventuellement, témoin sur scène. Ainsi, la présence d'une « ouverture » dans l'œuvre chorégraphique implique une création au moins partielle et des actualisations différentes. Elle propose qu'il n'y ait pas de réponse unique, mais des réponses sensibles et personnelles, des points de vue. Ce point de vue fait œuvre en s'articulant à une perspective de création et d'affirmation ; j'ai créé ce point de vue, voici mon œuvre. (Gravel, 2012, p. 118)

La reconnaissance d'un point de vue qui produit une œuvre de l'interprète (une œuvre dans l'œuvre) soulève certainement des enjeux politiques, car il éveille dès lors la notion de droits d'auteurs et de crédits sur l'œuvre diffusée. *L'œuvre échappée* demeure souvent difficile à nommer ou à quantifier, du moins telle qu'elle affleure, avant tous ricochets du chorégraphe pour qui : « s'il la reconnaît, qu'elle suscite en lui l'intérêt de s'y attarder, cette œuvre échappée deviendra œuvre substance par l'action collective de son objectivation. » (p. 111) Perméable, son apport à la création chorégraphique peine encore à être pleinement reconnue. L'œuvre échappée nous échappe. Je me demande si on peut l'attraper. J'aimerais la bercer quelques instants.

3.2 Description des objets créés

Si le terrain de recherche a permis de dégager un essai chorégraphique, créé par Amélie avec ma collaboration, s'en est suivie la création d'une suite de poèmes. Ces deux objets ont vu le jour par des processus distincts, bien que reliés. Il convient de décrire ces objets afin de mieux comprendre leur contexte d'émergence et, éventuellement, leur autonomie respective.

3.2.1 À propos de ma nuque

À propos de ma nuque est un essai chorégraphique solo d'environ 30 minutes. L'essai repose sur deux idées principales que je qualifierai de tableaux. Pour composer cet essai, Amélie et moi avons fait une exploration dansée autour du verbe *brasser* et certaines déclinaisons de celui-ci notamment être brassée, s'emporter, s'étourdir, surfer, sillonner, attraper, s'attraper, rattraper, subir, résister, cravacher, évanouir. Après quelques improvisations longues, nous avons tenté de retracer un trajet de gestes et de formes pour commencer l'écriture d'une suite d'images.

Pour composer ce premier tableau, nous avons réouvert chacune des images en usant du procédé de répétition pour mettre le *brasser* au cœur du mouvement et l'aborder comme une texture à explorer dans chaque forme. Comme interprète, j'y ai sondé la tonicité, l'amplitude, le rapport à la gravité et le rythme

dans chacune des images. Ce premier tableau se dénoue en un phrasé chorégraphique où déboulent les gestes de la première partie dans l'espace, cette fois exempt de nombreuses répétitions.

Un second tableau beaucoup plus court repose sur une exploration autour de l'emportement. Il s'agit d'une improvisation où je tends vers un paroxysme fait de tours et de pirouettes. Traçant une spirale dans l'espace, je tourne aussi sur moi-même, brisant définitivement le rythme établi par la répétition du *brasser*. L'essai se résout par une sorte de dissolution de l'énergie accumulée depuis le premier tableau. Le titre, *À propos de ma nuque* est provisoire et anecdotique : il me sert principalement à nommer l'essai pour la bonne lecture du mémoire. À la fin d'une improvisation, Amélie et moi discutons et je lui ai exprimé l'impression qu'un mouvement pouvait être trompeur. Je lui expliquais qu'un certain geste attirait le regard sur mon pied, mais que de l'intérieur j'avais plutôt le sentiment que celui-ci était « à ma propos de ma nuque », ce à quoi Amélie a répondu tout bonnement qu'il s'agissait d'un titre d'œuvre convaincant.

3.2.2 *Nocturne pour voix échappée*

Nocturne pour voix échappée est une suite qui se décline en une cinquantaine de courts poèmes. Ceux-ci présentent une alternance entre une voix à la première personne et une voix à la troisième personne, soulignant un dialogue interne entre les différents discours qui animent une même personne. Voguant entre l'imaginaire et le vécu, les poèmes sondent un univers nocturne pour doucement dissoudre les frontières de la permissivité. Comme une promenade silencieuse au cœur de l'insomnie, on observe la fuite d'une figure inventée, d'une présence qui s'échappe pour sonder les frayeurs, l'accalmie et la désolation. Par l'errance, les poèmes observent ce qui s'agite, ce qui se dépose et ce qui subsiste.

3.3 Documentation poétique : les outils de cueillette

L'écriture poétique arrive en relai à *l'œuvre échappée* (Gravel, 2012), car ma démarche propose de dégager un matériau poétique du vécu ou des récits de l'interprète dans un processus de création. Je parle d'écriture poétique au sens d'une documentation poétique de l'expérience dansée. Pour mieux comprendre l'émergence de l'écriture poétique, je déploierai ci-dessous les différents outils de cueillette utilisés pour mon projet de recherche-crédation.

3.3.1 Carnet de pratique : journal de bord

En tant qu'interprète, j'ai l'habitude de prendre des notes en studio afin de documenter ma pratique. Ainsi, un carnet de pratique peut contenir des réflexions, des éléments d'information sur le contexte de la

répétition, des citations de mes collègues, des gribouillis, etc. J'ai choisi de tenir un carnet pouvant participer à la construction d'un récit de pratique par l'accumulation de pensées spontanées et intuitives. À propos d'un carnet de pratique, Sylvie Fortin suggère que ce genre de données de nature autoethnographiques surgit souvent dans la recherche d'artiste et que la collecte de ces dernières « permet de voir la partie visible de sa pratique, certes, mais aussi de faire voir la partie invisible, les intuitions, les pensées, les valeurs, les émotions qui affleurent dans la pratique artistique et qui naissent du rapport simple aux gestes. » (2006, p. 105) La part invisible est sans doute attribuable à la dimension intime du carnet, mais également à une certaine liberté dans la forme. Dans les pages d'un carnet de pratique, dont l'objectif n'est pas la publication, s'ouvre un espace pour une annotation libre, de même qu'instantanée. Facile à transporter, le carnet se présente comme un fidèle compagnon de la pensée, cette dernière pouvant surgir à tout instant, tel que le suggèrent les chercheuses Sophie Hébert-Loizelet et Élise Ouvrard en introduction de l'ouvrage *Les carnets aujourd'hui* :

Ainsi le carnet doit-il toujours accompagner l'écrivain, et être au plus près de lui, sous l'angle physique, c'est-à-dire à la fois corporel et géographique, pour répondre à la « poétique de l'urgence » qui caractérise l'irruption impérieuse de la pensée, de l'idée, et plus généralement du tracé. (2019, paragr. 11)

Successives, parfois fulgurantes, les pensées tendent à s'envoler et le carnet, à la manière d'un filet à papillons, permet de les saisir momentanément, de les observer, d'y revenir. D'une certaine manière, la prise de notes participe au geste d'un *tracé* qui confère à la pensée une importance, comme une sorte d'aveu : je reviendrai à toi. En tension entre la mémoire et l'oubli, cette potentielle relecture transforme la note anodine en une expérience considérable, voire signifiante : « À la manière d'un livre, toujours, le carnet peut se relire : la note devient alors souvenir, revêt une autre épaisseur affective et sert de métonymie au passé. » (paragr. 15) Il en revient à dire que la note matérialise ainsi les réflexions et les impressions qui jalonnent l'expérience de l'interprétation en traçant le contenant qui recèle le contenu.

Ainsi enclin à recueillir l'ébauche, le carnet de pratique fut ma première instance de prise de notes lors du terrain de recherche. Pour chaque répétition, j'y ai noté des mots clés, de brèves citations de mes échanges avec Amélie, des expressions utilisées pour décrire un mouvement, etc. Après les répétitions, je m'adonnais à l'écriture des quelques lignes, comme on remplit un journal de bord, racontant les moments marquants de mon expérience, à partir des fragments d'idées notées en répétition. Cela me permettait de synthétiser le contenu d'une répétition, mais également de commenter celui-ci, d'y ajouter des indications sur mes impressions, mon ressenti, ce qu'il m'importait de retenir.

3.3.2 Carnet de poésie

Le carnet de poésie est un outil que j'ai développé à partir de mon expérience de *Compagnonnage 21*. Il s'agit, au premier regard, d'un journal de bord où la forme d'écriture préconisée est le poème, en vers ou en prose. Comme la prise de notes se fait en studio, ce carnet de poésie ne s'entend pas comme un recueil de poèmes, car les écrits y sont inachevés, fragmentés, partiels. Au regard de mon vécu lors de *Compagnonnage 21*, cette forme de prise de notes valorise une traduction rapide et intuitive des états vécus dans le processus de création, et des premières images poétiques.

Dans le cadre du terrain de recherche, j'ai beaucoup utilisé ce carnet durant mes périodes de répétitions en solo. C'est en rejouant, seule, le matériel chorégraphique et en retraçant les gestes que j'arrivais le plus à laisser émerger des images, des vers, des figures de style, des formulations poétiques. Dans cet espace de laboratoire fait de mouvements et de temps d'écriture sont advenus les premiers écrits qui constituent maintenant la suite de poèmes.

À la différence du carnet de pratique, le carnet de poésie n'est pas daté. Bien que je reconnaisse dans certains passages des moments spécifiques de mon expérience, les différentes prises de notes pouvaient ainsi être altérées plus librement et de manière moins linéaire. S'y succèdent des fragments de poèmes, des mots rayés ou ajoutés, des petits dessins et des traits de couleur.

3.3.3 Matérialité et autres objets poétiques

Comme j'ai évoqué plus tôt mon intérêt pour les multiples formes que peuvent prendre la poésie, de même que l'élargissement du champ de la textualité, j'ai souhaité agrémenter ma documentation poétique d'images, de captations vidéo, ou de toutes autres matérialités pouvant contribuer à la traduction de mon vécu dans le processus. Comme je m'intéresse à l'autonomie de l'objet créé par le récit poétique, il m'importait de rester sensible aux matières au fil de ma documentation. En ce sens, j'ai pris soin de faire des captations de plusieurs étapes du processus. Je me suis équipée d'un trépied afin de pouvoir filmer des improvisations, des explorations, même lorsque j'étais seule.

Par ailleurs, Amélie a pris plusieurs photos dans le processus, notamment à l'aide d'un téléphone intelligent. Ces images numériques, de même que des captures d'écran extraites à partir des vidéos, m'ont permis de densifier ma trace poétique. Elles illustrent des mouvements, des intentions, des moments d'échange entre Amélie et moi, des configurations de studio, des qualités de lumière, des textures de

plancher, etc. Si le premier usage est surtout fonctionnel, soit documenter le terrain de recherche pour l'évaluation du mémoire, ces images se présentent comme des données de recherche dans ma manière de les investir. Maillées aux chapitres 4 et 5 du mémoire, elles sont choisies, situées, réagencées dans le récit analytique de mon expérience. Elles participent ainsi à ce que j'aborderai plus tard comme le filon esthétique de ma pratique d'interprète.

Enfin, dans le même ordre d'idées, je me suis dotée d'un appareil photo instantané (Fujifilm Instax Square SQ1) afin d'avoir accès à des images imprimées. À la différence des photographies captées avec un téléphone intelligent, le nombre de photos instantanées est limité : chaque film contient 10 pellicules et ces dernières sont assez dispendieuses. Cela implique que chaque photo est prise avec un certain soin : il n'y aura pas de deuxième prise. Les images ont alors quelque chose de précieux.

Par ailleurs, c'est moi qui ai pris l'ensemble des photos instantanées. Celles-ci reflètent ainsi un point de vue qui est le mien. Si les autres images (prises par un téléphone ou issues de captures d'écran) donnent à voir mon corps dansant dans l'espace, ces photos prises avec l'appareil Fujifilm proposent d'autres angles, soit sur mon corps ou sur les environnements habités. Comme pour le carnet de poésie, j'ai surtout utilisé cet outil dans mes moments seule. En studio, cela m'a permis de créer des images, de choisir un angle, une posture, un sujet. Par la suite, pendant le processus d'écriture littéraire qui a suivi le terrain de recherche, j'ai continué la prise de photo instantanée pour imager mon processus depuis ma perspective.

3.4 Outils méthodologiques et analyse des données

3.4.1 Relecture et création littéraire

À la lumière de mon terrain de recherche et des différentes données recueillies, je me suis engagée dans un processus de création littéraire où l'écriture, mais également la relecture, ont participé à l'analyse des données. Pour ce faire, je souhaitais générer un objet indépendant du processus de création chorégraphique. Bien que mon intérêt ait évolué autour des processus de création, l'objet autonome a les traits d'une œuvre, soit d'une suite de poèmes. À cet égard, la pensée de Diane Laurier tend à rappeler que l'œuvre n'est pas la conclusion d'un mémoire, mais « en serait symboliquement l'écho. » (2006, p. 91) Si la production d'un objet autonome peut créer un écho au mémoire de création, j'ai aussi fait appel à la pratique de l'écriture même pour articuler et découvrir le sens des données. Elizabeth Adams St. Pierre, précédemment citée, souligne la place de l'écriture dans la *production* de sens et dans l'émergence de savoirs situés dans les démarches ethnographiques :

Le tournant linguistique et la critique postmoderne de l'interprétativisme ouvrent le concept d'écriture et nous permettent de l'utiliser comme méthode de recherche, une condition de possibilité permettant de « produire des connaissances différentes et de produire des connaissances différemment ». (Richardson *et al.*, 2022, paragr. 59)

Cette réflexion permet d'imaginer comment l'écriture peut permettre de dépasser une simple interprétation des données — qui renforcerait l'implication qu'il existe *un* sens — et d'entrevoir le sens comme étant mobile, subjectif, transformable et donc, politique. St. Pierre propose d'ailleurs de substituer le mot savoir par le mot discours (paragr. 58), en ce que les savoirs seraient construits, rédigés.

Si mon vécu de la recherche-crédation me semble particulièrement situé — il repose sur mon expérience de l'interprétation et de la création littéraire —, j'y ai expérimenté le maillage de mes données et de mes idées aux réflexions d'autres artistes, chercheurs et praticiens. L'écriture s'est présentée comme un dispositif de mise en relation et d'écoute. En ce sens, j'estime particulièrement cette affirmation de Laurel Richardson :

Je sais que lorsque je me plonge dans mon écriture, tant ma compassion envers les autres que mes actions pour les soutenir gagnent en force. Mon écriture me porte vers un espace indépendant où je perçois avec plus de clarté les interrelations entre et parmi les personnes dans le monde. (paragr. 50)

Depuis ma perception, il me semble tout à fait harmonieux de rapprocher la compassion, l'écriture et la clarté, en ce qu'écrire ouvre des espaces pour penser autrement et *raconter*. Une certaine propension aux récits est d'ailleurs au cœur de mes chapitres d'analyse, particulièrement dans le chapitre 5. Ainsi, je considère que le collage méthodologique qui compose mon mémoire se situe dans l'entrelacs des ethnographies CAP, du récit d'écriture et de l'autothéorie.

3.4.2 Pratiques analytiques créatives

Les pratiques analytiques créatives (*Creative Analysis Practices* ou CAP), en phase avec le paradigme post-positiviste de même que le mouvement poststructuraliste, « font de l'écriture un chemin vers la connaissance en même temps qu'un outil d'apprentissage. » (Fortin *et al.*, 2008, p. 228) En recherche qualitative, ces pratiques recensées par Laurel Richardson engagent dans la recherche la voix du chercheur et son processus d'écriture : « CAP ethnography displays the writing process and the writing product as deeply intertwined; both are privileged. » (Richardson, 2000, p. 930) L'écriture y est perçue comme une manière de chercher en soi. Par l'écriture créative, il serait possible de révéler le caractère construit des

savoirs et d'insérer la subjectivité du chercheur au cœur des nouveaux savoirs. Richardson utilise l'exemple de la poésie pour illustrer son propos :

Writing sociological interviews as poetry, for example, displays the role of the prose trope in constituting knowledge. When we read or hear poetry, we are continually nudged into recognizing that the text has been constructed. But all texts are constructed-prose ones, too; therefore, poetry helps problematize reliability, validity, transparency, and "truth." (2000, p. 933)

L'exemple de la poésie illustre le principe de la subjectivité de l'auteur, en ce que Richardson nomme notamment la transparence. Si cet argument soutient son propos sur les pratiques analytiques créatives, cela me renvoie à mon propre désir de transparence, à l'aube de ce mémoire, et à mon choix de puiser du côté de la poésie.

Si les CAP élargissent certains horizons, Richardson rappelle la concomitance fondamentale qui relie le processus d'écriture et le produit d'écriture : « ils sont tous deux favorisés. Le produit ne peut être séparé ni de la personne productrice, ni du mode de production, ni de la méthode de connaissance. » (2022, parag. 22) Conséquemment, le produit des CAP est assujéti à certains standards. Dans cette publication de 2022, Richardson propose quatre critères de validité pour les publications se réclamant des ethnographies CAP. La « contribution significative » renvoie à l'impact du texte sur notre compréhension du monde, le « mérite esthétique » souligne la dimension artistique d'une proposition, la « réflexivité » réclame l'occurrence de la voix du chercheur dans la publication et, finalement, la « portée » évalue l'engagement que suscite la proposition. Si ces critères relèvent eux-mêmes d'une certaine subjectivité, ils tendent, selon la sociologue, à assurer une qualité à ces démarches, par-delà la seule quête de nouveauté méthodologique.

Les ethnographies CAP font donc écho à mon intérêt pour la création littéraire et son émergence dans la théorie. Au sein de mon mémoire, c'est principalement sous la forme du récit que les pratiques analytiques créatives sont mobilisées. Cela est d'autant plus apparent dans la partie à suivre, où l'analyse des données s'organise sous un essai qui métaphorise l'aube et la nuit. Ces prochains chapitres rallient, en ce sens, le récit personnel, le récit d'écriture — qui raconte en mise en abîme l'expérience même de la rédaction — et des références théoriques et artistiques. En phase avec cet alliage, ma démarche se frotte à l'autothéorie.

3.4.3 Récit et autothéorie

Afin d'observer mon processus de création, comme interprète ainsi que comme poète, je mobilise, dans mon mémoire, une forme de mise en récit. À cet effet, il y a dans ma méthodologie une correspondance avec l'autothéorie qui peut se définir comme « une approche qui a des liens avec le récit, la poésie et la performance, mais aussi avec les écritures essayistiques et non fictionnelles. » (Dawson *et al.*, 2023, p. 2) Irréductible à un seul courant, l'autothéorie se présente comme une démarche qui puise dans différentes pratiques pour sonder un phénomène et produire de la nouvelle théorie à partir de soi. Associée aux travaux de Paul B. Preciado, de Maggie Nelson ou encore Audre Lorde, elle relève d'un travail « où il s'agit chaque fois de théoriser au "je" en brouillant les frontières entre la pensée philosophique et l'autobiographie. » (p. 1)

Par ailleurs, plusieurs démarches autothéoriques soutiennent des réflexions profondément ancrées dans une dimension somatique. La théoricienne Lauren Fournier dénote, dans ses écrits sur l'autothéorie, la singularité de ce positionnement incarné :

As an approach that is self-reflexively subjective and rigorous, autotheory allows artists, writers, activists, and scholars to process theory and philosophy in their work in ways that are relevant to living. This work of processing philosophy's discourses through the pronounced particularities of an embodied, extradiscursive life often results in complicated critiques and affirming subversions. (Fournier, 2021, p. 78)

Résolument inscrite dans l'expérience du corps, l'autothéorie permettrait dès lors de soutenir des arguments complexes et sensibles avec des propositions tant intimes que politiques. En ce sens, il importe de nommer que les diverses manifestations de l'autothéorie, et ses mouvements précurseurs, ont pris forme dans la voix de nombreuses personnes issues de communautés marginalisées :

The act of making-haptic through autobiographically inflected processes of transcription is also a making-human, rendering these objects of research and the texts we read into something palpably human and, perhaps, humane. The act of drawing out becomes a way of processing, of affectively relating to, enacting, embodying, purging (in a kind of catharsis), these formative discourses, texts, and quotations in ways that are resonant with feminist, queer, and BIPOC politics. (2021, p. 148)

Fournier explique comment l'apport de la dimension autobiographique et de la subjectivité dans la démarche autothéorique crée des rapprochements entre les savoirs et l'expérience humaine. Par une

sorte de déplacement de l'objet de la recherche, les discours sont générés autrement et leur portée a un potentiel émancipateur.

Je souhaite être modeste en affirmant que mon travail mobilise l'autothéorie, notamment parce que je suis admirative de l'étendue de cette pratique, mais aussi parce que je crains de la réifier, de la réduire. S'il faut définir les contours de l'autothéorie, cette pratique me semble justement se soustraire à des modèles stricts et il apparaît alors complexe d'en catégoriser les productions. Or, « même si peu d'écrivain·e·s s'en réclament explicitement » (Dawson *et al.*, 2023, p. 2), j'ai été sincèrement touchée par de nombreux écrits apparentés à l'autothéorie dans les dernières années, notamment ceux de Daphné B (2020), de Nicholas Dawson (2020), de Mikella Nicol (2023), de Maggie Nelson (2017a ; 2017b ; 2021) et cela a certainement influencé mon approche de l'écriture. Par ailleurs, mon parcours en danse m'a exercée à placer l'expérience du corps au centre de mes réflexions. Dans mon travail, j'aperçois une inclination presque naturelle vers l'autothéorie.

En cela, je tiens à marquer cette courte précision, puisqu'il me paraît important de mentionner mon statut de privilégiée en regard de bien des systèmes et discours dominants, et de me situer. En tant que femme cisgenre blanche et éduquée, je souhaite honorer l'émergence des pratiques autothéoriques et la posture subversive qu'elles impliquent. Dans son exploration sur l'autothéorie, Ariane Zwartjes souligne cette prise de position face à ce qui est établi, notamment dans le milieu de la recherche :

And there is a certain rebelliousness to working in the realm of autotheory: an assertive disregard of genre, category, boundary ; a willingness to take on established fields of theoretical work and to say, *we are body as much as we are brain*. As such, autotheory could be seen as a methodology, a way of using bodily experience to gather knowledge. (Zwartjes, 2019)

En accordant aux savoirs somatiques et aux savoirs intellectuels une importance complémentaire, l'autothéorie porte une critique des modèles académiques ou intellectuels dominants. Au regard de la recherche-crédation, cela me permet d'entrevoir une reconnaissance des savoirs empiriques. En outre, cela fait écho à ma pratique d'interprète, cette dernière étant semée d'écueils éthiques et professionnels. En effet, ma démarche de recherche-crédation me ramène inévitablement à la question de légitimité ou de reconnaissance face à la part de création de l'interprète. En rebond à l'autothéorie, c'est par la mise en récit et une pratique de la narration que j'ai articulé mon essai sur la création de l'interprète.

Mon chapitre 5 s’approche d’ailleurs de ce que Laurel Richardson appelle un *récit d’écriture*. Au sujet de ceux-ci, elle postule qu’ils auraient le pouvoir d’ébranler, voire d’émouvoir :

Les récits d’écriture ne portent pas sur des personnes ou des cultures « là-bas » — des sujets (ou des objets) ethnographiques ; plutôt, ils portent sur nous : nos espaces de travail, nos disciplines, nos amitiés et notre famille. Que pouvons-nous dire et avec quelles conséquences ? Les récits d’écriture sont risqués et peuvent être bouleversants, ils nous « rapprochent » de la représentation ethnographique et la rendent « personnelle ». (2022, paragr. 21)

En se mettant au cœur du récit et de la production de nouveaux savoirs, il y a à la fois un exercice d’humilité et d’affirmation. Je me positionne : face à la danse, face à l’autothéorie, face à l’écriture, face à mes contemporains, face à mes amitiés, face à mon vécu. En cela, je considère mon expérience non seulement *bouleversante*, mais transformatrice.

3.5 Considérations éthiques

3.5.1 Droits d’auteur

Dans le cadre de cette recherche-crédation, j’ai produit différentes données, de même que du matériel de création qui sont sujets à des droits d’auteur dans le cas d’une poursuite du projet (en dehors du sentier académique). Il devenait donc essentiel de clarifier à l’avance les droits de la participante chorégraphe sur la production créative. Comme mentionné ci-dessus, mon invitation à Amélie Rajotte n’était pas une commande chorégraphique, mais un partage de pratique. De ce fait, la chorégraphe était invitée à m’ouvrir son propre processus chorégraphique en studio, afin que je puisse y observer ma démarche d’interprétation et d’écriture poétique. En retour, elle bénéficiait de mon regard sur sa démarche de création. Mes propositions d’interprète ont pu dialoguer avec ses intentions de recherche chorégraphique, générant un essai unique à la rencontre entre nos deux univers. L’émergence de ce matériel inédit éveille une réflexion sur les droits de chacune sur celui-ci.

Or, il s’avère complexe d’aborder la notion de droits d’auteur lorsqu’on réfléchit à l’apport admis de l’interprète dans le processus de création, voire dans le processus d’écriture chorégraphique. En effet, si l’on reconnaît aisément le chorégraphe comme un auteur de l’œuvre, il convient de reconnaître que l’interprète est également auteur : « Car, en danse, le texte n’est pas préexistant au processus de création. Il s’écrit à travers le corps des danseurs dans un travail éminemment collaboratif. C’est la rencontre qui se passe en studio qui révèle les possibles de la création. » (Bienaise, 2017, p. 70)

En raison de la nature de mon projet et des valeurs qui le soutiennent, il me semble incontournable d'aborder la notion de droits d'auteur des interprètes avec nuances. En effet, ma posture dans la recherche-création, de même que mes ancrages théoriques réaffirment ma conviction selon laquelle les interprètes agissent comme auteurs, dans la mesure où ceux-ci participent à l'écriture chorégraphique. Les travaux de Caroline Gravel et de Johanna Bienaise, à titre d'exemple, soulignent très clairement l'ambiguïté légale autour de la notion de droits d'auteur, alors que certains contrats pr  format  s n'incluent pas de clause à l'effet des droits d'auteur de l'interprète, par exemple. (Bienaise, 2017, p. 71) Dans sa thèse de doctorat, Bienaise souligne l'importance de la reconnaissance, non pas en tant qu'enjeu d'humilité, mais en tant qu'élément central de production de sens, soit le sens de l'engagement ou le sens de la participation à la création. La reconnaissance, agenc  e à l'autonomie, permettrait à l'interprète l'équilibre entre l'engagement et l'abandon, soit la possibilité de se livrer à un projet tout en reconnaissant sa singularité d'interprète : « accepter de se laisser porter et transporter par un univers chorégraphique, mais également accepter de se tenir debout seul, capable de tracer son propre chemin pour entrer dans l'œuvre qui, à son tour, portera et transportera le public. » (2015, p. 232)

Cette recherche d'autonomie et de reconnaissance m'interpelle et me semble au cœur de mes motivations de recherche. Mon désir de révéler le récit poétique émergeant de mon processus d'interprétation m'apparaît lié à mon désir de reconnaître l'écriture de l'interprète (via mon expérience), de même que son agentivité dans les processus de création d'une œuvre. Cela dit, mon processus de recherche à la maîtrise ne visait pas la création d'une œuvre chorégraphique. Le processus en studio, de courte durée, a principalement servi de terrain de recherche. Comme il a ouvert, à Amélie et moi, un espace de pratique, il visait, parallèlement, le déploiement de nos processus de création respectifs.

Par ailleurs, comme le projet a abrité deux processus de création en un, soit la création de matériau chorégraphique, puis la création de matériau poétique, il m'apparaît juste que chacune jouisse de droits sur sa part du *processus* dans un rapport de réciprocité. En m'ouvrant les portes de son univers chorégraphique, Amélie a contribué à l'émergence de ma réflexion sur mon écriture comme interprète. En retour, j'ai participé au déploiement de ses intuitions chorégraphiques.

Ainsi, je précise que le matériel chorégraphique généré en studio revient à Amélie Rajotte et elle a la liberté de reprendre les éléments de la recherche pour des projets ultérieurs, et ce, même avec d'autres interprètes. En contrepartie, le matériel poétique et textuel développé dans le processus m'appartient.

3.5.2 Certificat éthique

Comme mon projet a fait appel à une participante, j'ai complété une demande et obtenu une certification éthique (annexe A) afin de préparer mon terrain de recherche. D'une part, bien que mes données relèvent davantage de l'autoethnographie et d'une démarche autopoïétique, il me semblait pertinent de recueillir des témoignages de la participante afin de les insuffler à mon expérience. Ces témoignages apparaissent surtout dans des citations à même mes carnets de pratique, dont certaines sont utilisées pour illustrer les conversations déterminantes. D'autre part, tout comme mon apport à la création de l'essai chorégraphique est manifeste, la présence d'Amélie dans le processus a sans l'ombre d'un doute *affecté* mon mémoire. La singularité de son approche, sa sensibilité, sa manière de s'exprimer, ses confidences et ses récits constituent des éléments difficilement mesurables dont l'impact est toutefois indéniable.

Un formulaire de consentement a donc été rédigé afin de m'assurer de respecter toutes les mesures nécessaires en phase avec le *Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains*. La participante et chorégraphe, Amélie Rajotte, a signé ce formulaire. Ce dernier clarifie son apport au projet, tel qu'évoqué ci-dessus, de même que la possibilité de se retirer à tout moment, ou de refuser de répondre à certaines questions. Enfin, les données recueillies dans le cadre de la recherche seront protégées par un système informatique sécuritaire avec code d'accès et seront conservées cinq ans, avant d'être détruites.

En pensant la méthodologie comme un collage à élaborer, j'ai pu peaufiner m'a réflexion sur celle-ci jusqu'au dernier instant de la rédaction. Il importait, bien sûr, de mettre en place un contexte optimal pour la recherche, notamment puisque celle-ci impliquait une personne participante. Toutefois, au collage se sont ajoutés d'autres éléments, des idées, des nuances, des précisions. Présager ma méthodologie a d'abord été une sorte de préparation. Comme on anticipe sa journée du lendemain, j'ai rempli mon sac à dos, j'ai choisi ma tenue, j'ai fait de l'ordre dans mon espace et je me suis lancée.

CHAPITRE 4

AUBE

*Je prends soin d'avancer à côté de mon corps
On ne prend pas de chance on se tient
la main*

(Gauthier-Landry, 2020, p. 105)

Aborder. Il faut commencer quelque part et ce projet débute avec un processus de création chorégraphique. Il convient de rappeler que mon projet de mémoire-crédation évolue en deux espaces-temps ou, autrement dit, en deux processus de création distincts. D'abord, il y a un processus de création chorégraphique en studio où, accompagnée de la chorégraphe Amélie Rajotte, j'agis comme interprète à la création. Subséquemment, il y a un processus de création littéraire afin de dégager un objet poétique autonome. Si, éventuellement, les deux processus s'entrelacent, j'ai choisi de les déplier en deux phases d'analyse, en ce que leur déploiement s'est inscrit en moi de manières différentes. Dans ce chapitre, j'associerai l'espace-temps de la création chorégraphique à celui de l'aube. Suivant ce filon, j'aborderai, subséquemment, en quoi le processus de création littéraire m'a évoqué un espace-temps de la nuit.

De manière métaphorique, le processus de création en studio avec Amélie m'est apparu comme le *jour* de ce projet. J'entends ici que le projet a évolué dans une grande clarté, à la lumière des échanges, de la recherche gestuelle et des questionnements partagés par la chorégraphe et moi. Les trois semaines de recherche ont permis de mettre au monde une esquisse émergeant de l'écriture chorégraphique d'Amélie Rajotte et de la mienne comme interprète en danse. Tandis que mon invitation à Amélie n'était pas une commande d'œuvre, nous avons toutes les deux accueilli un désir de composition dans le processus de création. Ainsi, il existe, au bout de notre processus, un essai chorégraphique d'environ 30 minutes intitulé *À propos de ma nuque*.

Dans ce chapitre, j'explicitai les différentes étapes traversées lors de notre processus de création chorégraphique, en suivant l'évolution de ma prise de notes et des données amassées dans mes outils de cueillette comme interprète et chercheuse (carnet de pratique, carnet de poésie, documentation photos et vidéos). Dans un premier temps, je m'intéresserai aux prémices de la recherche chorégraphique ainsi qu'à nos pratiques en studio. J'aborderai la place des mots et des discussions dans le processus de création,

et je montrerai de quelles manières, à mon sens, ce contexte a influencé ma prise de notes et, éventuellement, l'écriture des poèmes. Par la suite, j'analyserai l'émergence d'un vocabulaire commun alimentant nos échanges lors du processus de création chorégraphique de même que les apparitions de ce vocabulaire dans mon carnet de pratique et éventuellement, mon carnet de poésie. Finalement, je m'intéresserai à l'activation de mon imaginaire comme interprète dans l'entrelacs des dimensions chorégraphiques et textuelles du projet de mémoire de création.

4.1 Lueurs du projet chorégraphique

4.1.1 Le contexte du terrain de recherche

Le terrain de recherche pour mon projet de mémoire-crédation a eu lieu en mai ainsi qu'en juin 2024. Comme Amélie et moi enseignons toutes les deux au collégial en danse, nous arrimons nos trois semaines de terrain avec l'arrivée de notre fin de session scolaire et le début d'un horaire d'été plus allégé. Les deux premières semaines de notre processus de création sont consécutives, ce qui permet un certain flot dans le travail de recherche. En raison de nos disponibilités respectives, nous prenons une semaine de pause avant de reprendre le terrain pour une troisième et dernière semaine.

L'organisation du terrain de recherche se passe de manière plutôt fluide. Comme Amélie et moi avons pris le temps d'échanger sur la nature du projet, mais aussi de traverser le processus de certification éthique, Amélie est au courant de mes intentions, de mes besoins et du cadre dans lequel le terrain se passera. Afin de pouvoir nous déposer dans un espace à la fois intime et sécuritaire, la chorégraphe et moi planifions de nous retrouver dans un lieu de création, c'est-à-dire un studio du département de danse de l'UQAM.

En raison d'un dégât d'eau au Pavillon de danse, le projet sera relocalisé dans d'autres locaux de l'université⁸. Au fil du terrain de recherche, nous visiterons donc des locaux de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, du centre Pierre-Péladeau, de même que du centre sportif de l'UQAM. Conséquemment à la relocalisation, les moments de répétition en studio ont également dû s'insérer parmi les disponibilités des nouveaux espaces, alors que la session d'été battait son plein à l'université. Il en résulte donc qu'Amélie et moi avons répété à différents moments de la journée, tant en avant-midi qu'en

⁸ Cet imprévu, sans être d'une importance capitale pour le projet, aura toutefois comme impact, dès le départ, de me désorienter. J'y reviendrai ci-dessous (point 4.1.3).

après-midi. Nous avons toutefois maintenu la durée et la fréquence de nos répétitions, soit trois séances de trois heures par semaine, pour trois semaines.

Dans les jours précédant la recherche, j'ai pris soin de m'assurer que ces bouleversements de lieu et de temps seraient accueillis dans mon projet. Comme j'envisageais d'accorder une place importante au lieu de répétition dans le déploiement de ma trace comme interprète, j'ai pris soin de trouver une forme d'assise dans mes outils de cueillette, voire une sorte de récurrence des gestes dans ma manière de les disposer, de les utiliser. Initialement, j'espérais pouvoir laisser des choses (photos, objets, papier, etc.) dans le studio de danse, notamment entre les répétitions. J'imaginais construire un espace ponctué de petites traces de mon passage avec Amélie comme j'ai eu l'habitude de le faire en résidence de création dans le passé. Si cette possibilité était toujours ambiguë à quelques jours du début de mon terrain de recherche, le dégât d'eau a rendu cela impossible.

Malgré les limites posées par les événements, je ressentais toujours un besoin de *tracer* l'espace ou, alors, de m'ancrer dans celui-ci. Je me suis demandé s'il était pertinent d'avoir en ma possession un sac ou une mallette afin de transporter mon « espace » de création d'un studio à l'autre. De manière plutôt romantique, j'imaginais une valise qui renfermerait les différentes traces de mon terrain de recherche. Or, cette idée est plutôt devenue fonctionnelle, en raison d'un simple besoin de transporter les objets essentiels à ma recherche (carnets, appareil photo, support pour captation vidéo, cellulaire, etc.).

D'une certaine manière, je crois avoir comblé ce besoin de m'ancrer dans l'espace avec une sorte de rituel en lien avec les objets que je déplaçais de studio en studio. En effet, aussi simple soit-il, j'ai pris l'habitude de déballer et d'étaler les objets dans l'espace du studio à chaque début de répétition : « Je prends le temps de m'installer. À la semaine 2, il y a un rituel à répéter : sortir le haut-parleur, déplier le trépied, ajuster la caméra, étaler les cahiers, aiguiser les crayons. » (Carnet de pratique, 29 mai 2024) Si au départ, les objets étaient principalement fonctionnels (les carnets, un appareil photo, une bouteille d'eau, une trousse de premiers soins, une collation, un crayon, etc.), des objets spécifiques au processus se sont greffés (genouillères, petit haut-parleur) et des objets purement esthétiques ou décoratifs également (photographies, recueil de poésie, vêtements de couleur).

Par ailleurs, j'ai choisi de confectionner moi-même mes carnets pour la cueillette de données. Ayant appris à fabriquer des petits cahiers lors d'un processus de création antérieur, j'ai eu envie de choisir la texture et l'épaisseur du papier sur lequel mes mots apparaîtraient, de même que la couleur des carnets et leur

format. Pour moi, ce choix tardif est également lié à ce besoin d’ancrage, comme si ces carnets avaient le potentiel d’agir comme des lieux (à l’instar des studios) pour la création et la trace.

Entourée de mes carnets, d’objets essentiels et de la précieuse collaboration d’Amélie, j’ai amorcé le terrain de recherche le 20 mai 2024 dans un studio de l’École supérieure de théâtre.

4.1.2 Les intentions

Comme ni Amélie ni moi ne fréquentons souvent le pavillon central de l’UQAM, nous choisissons de nous retrouver dehors, au coin de la rue Sainte-Catherine et de la rue Sanguinet. Comme on doit gérer quelques complications⁹ en lien avec notre accès au local, nous fermons finalement la porte du studio avec un sentiment partagé d’être enfin au calme et dans une atmosphère propice à l’échange et à la création. Il y a une petite fébrilité en arrivant dans le lieu de création : c’est le premier jour du terrain. Déjà, le petit rituel s’immisce dans ma pratique, comme pour briser la glace :

Chercher les sources de lumière, les sources d’énergie. Préparer le son, l’eau, les carnets, puis le corps. Un rituel un peu sacré. Amélie et moi retrouvons le sol. Nos paumes pressent les tuiles, captent la chaleur, la résilience du plancher : « c’est un peu dur, on fera attention ». Comme des spécialistes des planchers. (Carnet de pratique, 20 mai 2024)

Dans ces premières notes de mon carnet de pratique, je relève déjà l’importance de s’ancrer dans un espace-temps de création. Il ne me semble pas anodin que les petits gestes répétés pour se sentir à l’aise dans le studio fassent partie des éléments que je collige et que je souhaite documenter dans mes données.

Dans nos premiers instants en studio, les échanges entre Amélie et moi prennent beaucoup d’espace. S’il y a une dimension textuelle au projet, Amélie et moi semblons aussi avoir une certaine propension à la discussion, voire au papotage. Nous discutons de ce qui nous rallie autour de ce projet, puis de nos souhaits et de nos besoins respectifs pour son déroulement. On dérive aussi souvent vers des sujets autres. J’observe dans nos échanges une forme d’intimité : une aisance qu’intuitivement j’ai envie de nommer *amitié*. Dans mon carnet de pratique, j’écris : « Doucement d’abord, puis avec un enthousiasme certain,

⁹ Au pavillon central de l’UQAM, il faut s’identifier avec une carte étudiante pour avoir accès au studio. Comme nous arrivons en studio un jour férié, les procédures semblent plus lentes et complexes qu’à l’habitude.

nous articulons nos pensées, nos envies, nos idées, nos questions, nos épaules, nos fémurs, nos orteils. Avec Amélie, la parole est facile. » (20 mai 2024)

4.1.3 Les besoins

Parler de besoins, en création, peut renvoyer aux dimensions éthiques, philosophiques, voire esthétiques. Dans ma jeune carrière comme interprète en danse, j'ai souvent entendu parler des « besoins de l'œuvre ». On parle alors de faire des choix comme artiste dans le but de servir un résultat, une direction, un cheminement, soit celui de l'œuvre. Par exemple, une chorégraphie avec des qualités de mouvement très athlétiques pourrait induire le besoin d'un entraînement physique plus intense des interprètes. Cette expression me semble souvent glissante, car elle renvoie aux besoins d'une œuvre que l'on allégorise ou anthropomorphise. Se référer ainsi à l'œuvre n'est pas sans écueils. Katya Montaignac souligne d'ailleurs un tel danger lorsqu'il est question de la vulnérabilité en danse : « On demande aux danseur·euses beaucoup de sacrifices au nom de l'art ! La vulnérabilité peut à ce titre devenir un outil de contrôle et un instrument de pouvoir, surtout quand on exploite les blessures psychologiques des interprètes comme matériau de création. » (2023, paragr. 1) Montaignac exprime bien en quoi le fameux « au nom de l'art » soulève des enjeux éthiques.

Pour ma part, j'aime plutôt penser aux « besoins des humains » dans un projet, bien que ça ne soit qu'un petit déplacement de perspective. Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, on pourrait dire que, pour danser la chorégraphie avec aisance, le besoin des *interprètes* dans le projet est un entraînement physique plus intense. C'est depuis cette posture que j'ai souhaité établir avec Amélie un dialogue sur nos besoins avant et pendant le projet. Comme celui-ci s'inscrit dans le cadre d'une recherche universitaire, la certification éthique a assuré certaines bases : objectifs du projet, consentement, contribution financière, conditions de la participation, etc. De surcroît, Amélie et moi avons pris un temps, en début de processus, pour discuter de nos besoins et de nos souhaits pour les trois semaines de terrain.

Pour ma part, les besoins du projet de recherche avaient été exprimés dans les documents présentés à Amélie, notamment le contrat de participation, de même que les premiers travaux complétés dans le cadre de mon séminaire d'intégration, ces derniers présentant ma problématique de recherche, mon cadre conceptuel et ma méthodologie. Amélie est donc déjà consciente que je cherche un contexte de processus de création, à titre d'interprète.

De son côté, Amélie a exprimé le désir de poursuivre une recherche amorcée dans le passé autour de son œuvre *La disparition des choses*. C'est un processus en plusieurs temps auquel j'ai d'ailleurs déjà brièvement participé. Pour elle, notre temps ensemble allait lui permettre d'explorer une autre facette de sa démarche qu'elle aimerait éventuellement développer (possiblement pour une future création chorégraphique). Elle m'exprime le besoin de revoir certaines manières de se mouvoir, certains systèmes de mouvements, mais aussi d'en explorer de nouveaux. Elle arrive d'ailleurs avec un carnet de notes rempli d'idées et de pistes d'exploration.

Tout au long du processus, il sera important pour moi d'accueillir en studio nos besoins, sur le plan artistique, mais également en lien avec notre vie personnelle. Bien que le travail en studio puisse offrir un espace en apparence neutre, nous y entrons, comme artiste, avec tous nos états, nos ressentis, nos préoccupations. Si le studio peut parfois permettre d'échapper momentanément à un quotidien chargé, on doit aussi concilier le travail avec la vie. Ainsi, Amélie et moi partageons cette sensibilité quant à notre état, notre fatigue, notre charge de travail de la journée, etc. Des extraits de mon carnet de pratique semblent d'ailleurs souligner cette sensibilité :

Ce matin, je suis en retard. Sur tout, pour tout. Il y a beaucoup à faire aujourd'hui et je me sens éparpillée. Je retrouve Amélie, essoufflée, puis on doit attendre un gardien de sécurité pour ouvrir le studio. On discute de choses très concrètes et très loin de notre processus (je crois). Hypothèque, carrière, enfant, maternité, amitié. Il y a un consensus à entrer dans la matière. Amélie est fatiguée, elle propose une mouvance plus tourbillonnante. Elle dit : « fouetter ». (23 mai 2024)

Ce passage souligne bien l'importance accordée au contexte dans lequel nous arrivons en répétition. Ce dernier a le potentiel, si on le lui accorde, d'influencer le travail. À titre d'exemple, j'exprime dans cet extrait des qualités somatiques notamment perceptibles dans les mots « éparpillée », « essoufflée », « fatiguée ». Si je trace un pont entre cet extrait et des principes de l'analyse du mouvement, le choix de la mouvance « tourbillonnante » ou « fouettée » me semble situé au carrefour de ces qualités. Le mouvement *fouetter*, en analyse du mouvement, renvoie généralement un engagement particulier dans les paramètres de temps, d'espace et de force musculaire. Si je convoque la méthode Laban (une méthode de référence en analyse du mouvement), l'action de *fouetter* est associée à un mouvement au poids fort, au temps accéléré et à l'espace indirect. (Pinard, 2016, p. 97) Il y a, à mon avis, une cohérence dans la volonté de se mettre en mouvement et l'usage d'un temps accéléré et d'un poids fort, comme si l'on

désirait activer quelque chose, générer une énergie. Par ailleurs, l'espace indirect me semble renvoyer à mon état « éparpillée » manifesté à mon arrivée et récupéré par Amélie.

4.1.4 Amitié

Un autre élément qui retient mon attention dans cet extrait du carnet de pratique est la mention de notre discussion sur des thèmes hors sujet à notre recherche : « Hypothèque, carrière, enfant, maternité, amitié ». Je me rappelle très bien cette discussion, car ce jour-là, j'étais arrivée en studio dans un état plus ou moins agréable : j'étais en retard et stressée par les différents éléments à mon horaire. En arrivant en studio, Amélie m'a semblé sensible à mon état. J'ai l'impression qu'elle a ressenti mon besoin de me déposer et qu'elle a nourri une discussion qui me permettrait d'arriver en studio, plutôt que de précipiter notre mise en mouvement.

Si nous n'avons pas concrètement récupéré les thèmes de notre discussion dans la recherche chorégraphique, je demeure convaincue que nos échanges ont contribué à l'émergence d'une forme de confiance qui s'est infusée dans nos danses, puis dans mes écrits. Dans son mémoire de création, la chorégraphe et chercheuse Caroline Laurin-Beaucage aborde la notion d'intimité en évoquant comment les échanges entre son collaborateur et elle ont façonné leur recherche gestuelle et leur communication :

I later noticed that the conversation that preceded the improvisation was continued through our way of being in space and the movements we made. [...] This conversation led us to a deep listening in our gestures, with pauses while looking at each other. Somehow, for me, it became about discovering each other. Verbal exchanges were a way to enter into an encounter that was subsequently carried by our movements, which became vessels for communication¹⁰. (2022, p. 47)

Cette expérience souligne l'apport des échanges verbaux dans la mise en mouvement, de même que la mise en relation. En effet, Laurin-Beaucage explique l'impact des échanges verbaux sur le mouvement, puis sur la communication entre les collaborateurs. Il en revient à dire qu'il existe une sorte de triangulation entre les discussions, la recherche de mouvement et la communication. Laurin-Beaucage raconte d'ailleurs comment une discussion a pu mettre la table pour une improvisation dansée qui, par la

¹⁰« J'ai remarqué plus tard que la conversation qui précédait l'improvisation se poursuivait à travers notre manière d'être dans l'espace et les mouvements que nous faisons. Cette conversation nous a amenés à une écoute profonde de nos gestes, avec des pauses en nous regardant. D'une manière ou d'une autre, pour moi, il s'agissait de nous découvrir. Les échanges verbaux ont été une manière d'entrer dans une rencontre qui a ensuite été portée par nos mouvements, qui sont devenus des vecteurs de communication. » [Traduction libre]

suite, a introduit un nouvel échange : « After the somatic improvisation with candles, our discussion continued. We shared our sensitivities about our appearances. We openly discussed our fears regarding our physical bodies and how our previous experiences have influenced our journeys to the present day. » (p. 47)

Des expériences similaires se sont produites entre Amélie et moi, alors que certaines conversations ont agi comme des relais entre nos moments de recherche et vice-versa. Une de ces expériences se révèle d'ailleurs dans mon carnet de pratique. Dès les débuts de la recherche, Amélie et moi relevons l'apparition d'une présence féminine dans l'écriture chorégraphique, voire d'un personnage féminin à découvrir. Celle-ci est tributaire à ma posture, comme femme et interprète dans la recherche. On pourrait dire que j'incarne ce personnage féminin ou alors que je suis en train de le rédiger, avec Amélie. Mais la manière de nommer cette présence m'intrigue dès le départ, car Amélie dit : « cette femme », comme si elle interrogeait son existence, son parcours, sa quête, son récit. Dans mon carnet de pratique, j'écris : « Amélie parle d'une voix qui pourrait émerger (de moi) : de quelle nature ? Elle dit : "j'aimerais entendre la voix de cette femme..." Cette femme. Ce mot comme une question, comme une trame, comme un récit. Pourtant, c'est de moi qu'il s'agit. » (22 mai 2024) Si la mention de « cette femme » a un certain magnétisme dans mon approche de l'écriture chorégraphique et de l'écriture littéraire (j'y reviendrai dans le chapitre 5), j'estime qu'elle s'est également insérée dans nos discussions plus intimes, voire amicales. En effet, Amélie et moi aurons plusieurs discussions sur des figures féminines de nos vies respectives. Nous parlons de la place des femmes dans le milieu des arts. Nous parlons de maternité. Nous parlons de nos amies. À la fin d'une répétition, je prends le temps d'écrire sur notre échange :

Sans le nommer, on clôt la discussion sur le projet et on migre sur une discussion plus personnelle. Je bois beaucoup de liquide. Dans 2 heures, j'ai un rendez-vous pour une échographie et je dois beaucoup boire. On parle de médecine et de femme. On parle des femmes de nos familles, des femmes qui nous précèdent. Ces femmes qui nous composent. Amélie dit quelque chose sur les legs. J'acquiesce. J'ajoute quelque chose sur la mémoire des corps. » (Carnet de pratique, 11 juin 2024)

Au moment d'écrire ce passage dans mon carnet de pratique, je me souviens être particulièrement sensible au lien que j'entrevois entre la discussion sur les femmes de nos vies et la présence de « cette femme » qui se dessine en studio. Il y a pour moi un relai marqué entre ces discussions et mes préoccupations comme interprète dans le processus. Quand je retourne en studio, je me sens portée par la présence de ces femmes que l'on a nommées. Je pense à leur posture, à leurs gestes, à leur aura. Il m'est

difficile de décrire de quelle manière ces présences m'ont soutenue, voire guidée. Je peux, par exemple, difficilement cibler un mouvement teinté par l'évocation d'une femme de ma famille. Or, je sais que dans l'abstraction du processus, je pensais souvent à elles. En fermant les yeux, dans le soupir d'une respiration, dans la modulation de ma tonicité ou en redressant mon dos, des petites apparitions discrètes m'envahissaient momentanément. Manon Levac décrit d'ailleurs l'apport subtil des récits personnels dans le travail d'interprétation :

Souvent secrètes et parcellaires, ces fictions personnelles agissent en filigrane de la danse et la sous-tendent par éclats, mais constituent rarement la trame narrative continue d'un rôle. Je peux, par exemple, évoquer un moment de mon vécu pour moduler une qualité de mouvement, motiver un geste ou nourrir la relation à mon partenaire. Pourtant, ces repères biographiques ne visent pas nécessairement à soutenir la cohérence de mon rôle et, surtout, n'en sont pas la matière même. (2016, p. 114)

Levac parle de modulation et de motivation que les récits personnels alimentent, tout en impliquant qu'il ne s'agit pas des fondements du travail chorégraphique. En ce sens, habitée par des bribes de mes discussions avec Amélie, je n'ai pas cherché à induire un nouveau sens à notre recherche chorégraphique et j'ai continué à poser mon attention sur les paramètres de notre création. Ces récits, ces sensations et ces souvenirs m'ont plutôt portée, m'ont offert une compagnie dans des moments de solitude, m'ont offert des ancrages dans des moments d'abstraction. Cela m'a d'ailleurs suivi dans ma prise de notes, comme en témoigne l'extrait de mon carnet de notes ci-dessus. En accordant une importance à ces échanges dans mes écrits et dans ma documentation, une porte s'est ouverte en regard de ma propre création, m'offrant éventuellement des thèmes et des sujets spécifiques à mon processus de création littéraire.

Par ailleurs, cet extrait de mon carnet de pratique me semble bien illustrer l'importance accordée aux échanges verbaux entre Amélie et moi, en ce qu'ils me permettent de lier mes expériences de vie à mes expériences du studio, mais également de lier les expériences d'Amélie aux miennes. Pour moi, ce tissage d'expériences et de vécus s'apparente à l'amitié. Je parle d'une amitié et je pense à une complicité qui existe dans la création, dans le studio, dans les lieux que l'on visite. Quand je parle d'amitié, je n'implique pas qu'il faille forcément être amis avec nos collaborateurs en création. Or, je crois qu'il existe une sorte d'amitié de la création qui permet de relier les vécus, les sensibilités et d'ouvrir le champ des possibles. Dans l'ouvrage collectif, *Savoir les marges : Écritures politiques en recherche-crédation*, dirigé par Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau, ces derniers discutent de leur amitié et suggèrent une forme

d'émancipation : « Quand on est ensemble, on parle de ben [sic] d'autres choses que de notre travail dans le milieu universitaire. (*Long temps.*) Je me demande si c'est pas l'amitié, en fait, qui nous émancipe de ces structures et qui nous permet de décroquer nos milieux. » (Dawson et Garneau, 2022, p. 10) Cette suggestion permet d'entrevoir dans l'amitié un espace de créativité et de sensibilité qui pourrait déjouer les structures en place, notamment celles des institutions. Dans un processus de création en danse, cette perspective me semble judicieuse pour élargir les paramètres de création, mais également faciliter de nouveaux rapports de collaboration.

Si le mouvement est au cœur de la recherche chorégraphique, les prises de parole, les discussions en studio et les échanges entre les moments de recherche en mouvement me semblent particulièrement propices au développement d'un langage solidaire qui rallie les artistes d'un même projet. Ces échanges verbaux me semblent particulièrement engageants en regard des glissements entre la prise de parole et la mise en mouvement. L'exemple suivant, qui aborde le rapport de Pina Bausch aux échanges avec ses interprètes dans les processus de création, met d'ailleurs en lumière la complémentarité de l'échange verbal et de l'avènement de la danse en studio :

Quand [Pina] demande à ses complices de création comment danser l'amour, elle considère que le meilleur moyen d'ouvrir la discussion est dans l'échange parlé, dans le croisement des récits des un-es et des autres ; elle n'en juge pas moins que passé un certain point, il devient difficile, voire impossible, de raconter pleinement l'amour, ses élans, ses souffrances. N'est-ce pas précisément là que, pour elle, « commence la danse » ? Et n'est-ce pas là une démonstration tout à la fois de la nécessité des mots et de leur insuffisance ? (Malavoy, 2022, p. 9)

Malavoy me semble identifier à la fois le caractère essentiel de l'échange verbal chez Bausch et les lisières de ce dernier alors qu'il devient une véritable invitation vers le mouvement. D'une pratique de la discussion naît une pratique du mouvement qui permet d'autant plus d'entrelacer les histoires et les vécus des interprètes. Dans le cas de mon terrain de recherche, j'ai observé différents dialogues qui ont d'abord permis de mettre au monde un vocabulaire spécifique à notre processus de création chorégraphique, puis un vocabulaire autour de la pratique de l'écriture chorégraphique, les deux ayant facilité la mise en mouvement.

4.2 Lumière sur le vocabulaire commun

4.2.1 Les mots du processus chorégraphique : un champ lexical

Comme évoqué dans la présentation de ma collaboratrice, Amélie accorde une certaine importance aux mots dans ses dernières créations. Elle arrive donc en studio avec quelques mots à sonder, à observer, à incarner. Face à ceux-ci j'observe des manières de m'arrimer, bien que je remarque que nos bagages sont différents :

Il semble exister des convergences, des lieux communs à nos souhaits. Nos mots sont différents, mais les phrases se déploient. On dépose dans l'espace des mots-matières, des mots-moteurs : disparaître et faire exister/faire silence/s'absenter/percuter/faire exister/brasser, comme une récurrence. (Carnet de pratique, 20 mai 2024)

Au départ, beaucoup de mots sont articulés, ce qui génère plusieurs discussions, improvisations, réflexions. Les mots sont d'abord un prétexte pour nous mettre en mouvement. Rapidement, certains seront plus intrigants, nous donnerons plus de fil à retordre. Les mots, dans leur singularité, nous invitent vers des textures, des matières, des trajets, des mouvances, des saisons :

Brasser (se faire) :

chaleur/posture/organes/densité/musculaire/montrer/disparaître/traverser les
couches/opacité/c'est à propos de ma nuque/une douceur/une tension/une
charge/quelque chose à propos de mes mains/des paumes plein le corps

(Carnet de pratique, 20 mai 2024)

Le mot *brasser* est l'un des premiers à s'inscrire dans le studio. Amélie l'a amené avec elle d'une autre création. Dans cet extrait plutôt cryptique de mon carnet de pratique, on peut lire une énumération d'expériences de mon premier contact avec le mot *brasser* pour ce processus. Dans l'énumération, certaines expressions renvoient à des verbes d'action (montrer, disparaître, traverser), alors que d'autres énoncent une qualité de mouvement (tension, douceur, densité musculaire) et que d'autres semblent documenter des sensations corporelles (chaleur, organes, nuque, mains, paumes). Les nombreux rebonds du mot *brasser*, ainsi inventoriés, annoncent les différentes prises de contact possibles avec ce verbe, tantôt sensibles, tantôt formelles. Entraînée par un seul mot, l'énumération me semble aussi témoigner des imaginaires qui apparaissent par ricochet.

4.2.1.1 Un champ lexical et un champ secret

Au fil des répétitions, un champ lexical du processus de création chorégraphique apparaît, comme pour nous donner un vocabulaire commun depuis lequel envisager notre essai. Les mots qui composent ce champ lexical me semblent se manifester en deux temps. D’abord, ces mots clarifient un vocabulaire somatique qui nourrit le processus de création chorégraphique et le processus d’interprétation. Ainsi, le mot *brasser*, à titre d’exemple, sera le terreau fertile d’une manière de bouger dans l’essai chorégraphique. Il servira d’abord de moteur pour la recherche gestuelle. Amélie et moi ferons plusieurs improvisations pour explorer le *brasser* comme un motif à déplier. Nous cherchons à visiter les différentes textures du mot, les parties du corps qu’il engage, les rythmes dans lesquels il peut se déployer, etc. Nous cherchons les variations de ce mot : « Brasser, être brassée, s’emporter, s’étourdir, surfer, sillonner, attraper, s’attraper, rattraper, subir, résister, écouter, évanouir. (Carnet de pratique, 27 mai 2024) D’une certaine façon, j’ai l’impression que pour chaque mot de notre champ lexical, j’invente, en secret, un autre petit champ lexical qui renvoie davantage à mon vécu somatique. Je dis *en secret*, car ce champ lexical est plus intime et n’apparaît que dans mes carnets de pratique. S’il n’est pas exclu que j’aborde certains mots avec Amélie, la plupart servent plutôt mon processus personnel d’interprétation et éventuellement de création littéraire.

Ce champ lexical secret trouve écho dans ma manière d’aborder le mouvement. Les mots de ce champ pourront notamment me servir de piliers pour danser une phrase chorégraphique ou pour me lancer dans une improvisation dirigée. Ce sont ces mots qui m’accompagnent dans l’interprétation pour retrouver et assembler des sensations et des observations : « On prend un temps d’échange après mon enchaînement. Amélie nomme des observations, des différences. Elle dit "l’affect est arrivé très tôt aujourd’hui". Je pense ‘chaleur, sédiment, fleuve’¹¹. » (Carnet de pratique, 10 juin 2024) Cet extrait de mon carnet de pratique illustre comment les mots de mon champ lexical secret peuvent me permettre d’arrimer les observations de la chorégraphe et mon vécu comme interprète. Amélie choisit le mot « affect » pour exprimer son idée et son choix chorégraphique. À ce moment-là, j’ai besoin de me rappeler la *chaleur*, le *sédiment* et le *fleuve* pour comprendre et répondre, même si ces mots n’ont pas été convoqués dans des échanges avec Amélie.

¹¹ À titre de précision, cet extrait de mon carnet de pratique a été écrit après avoir enchaîné l’entièreté du matériel créé dans l’essai chorégraphique avec Amélie. On parle donc d’un enchaînement d’une vingtaine de minutes après lequel la chorégraphe et moi avons pris un temps d’échange et de retours.

4.2.1.2 Un champ secret dans les notes

Sans chercher à justifier le choix de mots qui constituent mon champ secret, j'aimerais brièvement situer leur usage, pour témoigner de leur apport à mon processus d'interprétation et leur émergence dans ma prise de notes. D'abord, le mot *chaleur* me renvoie à une sensation éprouvée en dansant l'enchaînement. Comme le début de l'essai implique un travail de répétition, j'expérimente une recherche sur l'endurance physique et musculaire. Mes bras soutiennent une position en arc, avec le bras gauche plus haut que le bras droit (voir figure 4.1). Je soutiens cette position pendant une longue période, mais comme je dois maintenir la conscience de celle-ci dans mon corps et dans l'espace (pour éviter notamment que la forme paraisse désincarnée ou qu'elle ne s'affaisse), j'ai pris l'habitude de poser mon attention sur la chaleur qui progresse dans mes tissus. En termes techniques, la chaleur peut donc être associée à l'acide lactique qui s'accumule dans mes muscles. De l'intérieur, le mot *chaleur* me permet de faire voyager la sensation de l'effort physique parmi des images évocatrices : un calorifère, une flamme de chandelle, une canicule.

Figure 4.1 Polaroid de Penélope en studio



24 mai 2024, Studio de l'École supérieure de théâtre, Crédit photo : Amélie Rajotte

Le mot *sédiment*, lui, me renvoie à la patience. Comme notre essai chorégraphique est fait de mouvements répétitifs et de transformations subtiles, je dois me rappeler que le sens se dégage progressivement,

comme le dépôt dans le fond d'un verre de vin. Le mot *sédiment* me rappelle qu'il ne faut pas chercher à faire apparaître un sens trop rapidement, mais laisser l'essai se déployer dans le temps et l'espace.

Enfin, le mot *fleuve* me parle de puissance et de douceur. Même si notre essai explore une gestuelle qui vogue entre tension musculaire et relâchement, j'ai besoin de me rappeler que les différentes sections de l'essai peuvent couler l'une dans l'autre. En ce sens, la qualité fluide de l'eau m'interpelle et la sauvagerie du fleuve annonce la fougue que je peux convoquer dans mon interprétation. La répétition du geste *brasser* implique une certaine ondulation de mon tronc qui me donne l'impression de mouvoir les liquides à l'intérieur de mon corps. Imaginer ces liquides me permet de ne pas seulement explorer une dimension biomécanique du geste, mais d'y ajouter une texture, voire un état de la matière (liquide).

Ainsi, mon champ secret noircit les pages de mon carnet de pratique en ce qu'il fait grandement partie de ce que je documente. Par ailleurs, il s'agit d'une porte vers mon propre imaginaire et éventuellement, vers ma poésie.

4.2.2 Les mots de la pratique de l'écriture chorégraphique

Plusieurs des discussions qui ont alimenté le processus de création chorégraphique ont tourné autour de la pratique de l'écriture chorégraphique elle-même. En effet, même si Amélie et moi nous connaissions un peu avant d'entreprendre le terrain de recherche, nous avons eu, à plusieurs moments, envie d'échanger sur nos rapports à la pratique artistique, de même que nos sensibilités à l'écriture chorégraphique. Comme nous avons brièvement travaillé ensemble pour le projet d'Amélie *La disparition des choses*, j'avais une petite idée des manières de travail favorisées par Amélie dans sa posture de chorégraphe. Je savais, par exemple, qu'elle aime s'adonner à de longues improvisations auxquelles elle participe parfois physiquement. Cela dit, il était important pour moi de nous permettre d'autres avenues, au besoin, notamment pour offrir un contexte de recherche foisonnant pour l'écriture chorégraphique et l'écriture littéraire. Au premier jour, j'écris d'ailleurs : « On part déjà d'un souvenir, car notre relation a été ponctuée du processus de *La disparition des choses*. On s'autorise les traces, on se permet la première neige. » (Carnet de pratique, 20 mai 2024)

Comme mon projet porte sur ma perspective comme interprète, Amélie et moi avons eu quelques échanges sur l'écriture chorégraphique de l'interprète. Je lui ai exprimé mes intérêts pour les réflexions de Caroline Gravel sur « l'œuvre échappée » (2012) et elle m'a parlé de sa propre expérience comme

interprète. Après une première discussion, je note : « Amélie partage quelque chose sur l'interprétation. Elle dit 'défaire les nœuds', je dis 'on voit à travers moi'. On comprend qu'on parle de la même chose. » (Carnet de pratique, 20 mai 2024). Il me semble intéressant ici de relever les expressions « défaire les nœuds » et « voir à travers moi », car elles proposent deux révélations sur l'interprétation. D'une part, Amélie utilise l'image des nœuds pour parler d'une sorte de jeu de tensions qu'elle éprouve comme interprète. De ce que j'en comprends, elle suggère cette image en ce qu'elle évoque l'énigme et la résolution. J'y vois l'idée que l'interprète entrelace des univers pour en dégager certains sens et traverser des états. Cela me rappelle la pensée de Leduc, évoquée au début de ce mémoire, sur l'interprétation comme liant entre les perspectives, les mondes et les imaginaires. (2007, p. 21) D'autre part, de mon côté, l'expression « voir à travers moi » renvoie aux différents états d'opacité que j'attribue à ma pratique d'interprétation. Pour moi, l'énigme réside dans la tension entre ce que je dévoile, camoufle ou catalyse. On trouve donc un terrain de convergence dans les tensions et les énigmes.

Figure 4.2 Penélope en studio



23 mai 2024, Studio de l'École supérieure de théâtre, Crédit photo : Amélie Rajotte

Ces expressions nous serviront de clef pour comprendre notre rapport respectif à l'interprétation. À plusieurs reprises, nous reviendrons à des réflexions sur l'interprétation, car cela nourrira nos pratiques d'écriture chorégraphique, tant celles d'Amélie que les miennes :

On écrit le début : ce sera une histoire de postures et de tension. On souhaite toutefois se distinguer de ce qu'on nomme le somatique : on entend surtout ne pas rester dans une exploration qui rappelle des exercices d'éducation somatique. Amélie s'intéresse à l'émergence de la dramaturgie, du sens. » (Carnet de pratique, 28 mai 2024)

Dans cet extrait, l'idée de la *tension* est évoquée dans une proposition pour le début de notre essai chorégraphique. Si le principe de tension en danse peut être associé à la physicalité (tension musculaire) ou à la composante de l'espace (tensions spatiales), il me semble ici convoqué pour son rapport à l'interprétation. Dans cet extrait du carnet de pratique, j'explique comment, dans le début de notre essai chorégraphique, il me faut jouer sur une tension entre la présence et l'absence, entre m'inscrire et m'effacer. Ainsi, j'indique la note d'Amélie selon laquelle on ne cherche pas à reproduire un exercice d'éducation somatique qui aurait tendance à me ramener à ma seule expérience physique et sensible. Le terme tension évoque donc, à nouveau, cette idée de *dénouer le sens* ou de laisser passer le sens *à travers moi*.

Il est possible d'observer comment les mots abordés dans nos discussions déploient une sorte de vocabulaire commun autour de l'écriture chorégraphique, qui assure une clarté dans nos choix et nos communications. Dans cet autre exemple recueilli dans la deuxième semaine du terrain, on observe comment notre discours sur l'interprétation est resté au cœur de nos échanges :

Dans un retour au calme, on aborde l'idée de l'interprétation dans une matière très corporelle, somatique. Partir de la chair, de la mécanique. Je note « à partir de l'aridité, du secret, du corps ». On réfléchit à cette idée du livre ouvert qui amorce la réflexion de mon mémoire. Amélie évoque « ce qu'on révèle malgré nous ». Je pense à ce que l'on échappe. Je pense que je m'échappe un peu. (29 mai 2024)

Ces confidences dans mon carnet de pratique illustrent comment nos discours sur l'interprétation deviennent une porte d'entrée pour aborder mon écriture chorégraphique d'interprète, comme cette dernière s'immisce dans ma prise de note. En effet, puisque le vocabulaire émerge de nos discussions, il apparaît dans mes carnets de bord et l'on sent bien, dans cet extrait, son potentiel à intégrer ma poésie. Je vois une constellation qui rassemble *voir à travers, livre ouvert, révéler, s'échapper, m'échapper*.

4.2.2.1 L'écriture chorégraphique dans ma prise de note

Avec un vocabulaire commun autour de notre processus de création, de même qu'un vocabulaire partagé sur nos pratiques d'écriture chorégraphique respectives, nous avons progressé dans l'écriture de ce qui deviendrait notre essai *À propos de ma nuque*. D'abord, ma prise de note dans le carnet de pratique relate des explorations et des improvisations et mon rapport à celles-ci :

Amélie danse avec moi, cette manière de faire m'apaise. Je sens que je peux être curieuse, que je peux sortir des sentiers, y revenir. Quand Amélie se pose pour m'observer, je ressens l'invitation. Parfois je bégaye, mais mon corps parle beaucoup, écoute aussi. » (Carnet de pratique, 22 mai 2024)

On voit graduellement apparaître des réflexions sur la composition de l'essai, soit sur l'écriture chorégraphique d'Amélie. Ces diverses notes documentent notre processus de choix en dévoilant les procédés valorisés par ma collaboratrice et ma manière d'y répondre. Par exemple, après quelques improvisations libres, elle souhaite orienter une prochaine improvisation en ajoutant des consignes spécifiques et en convoquant des éléments issus d'improvisations antérieures. Je le note ainsi dans mon carnet de pratique :

Amélie me montre des extraits de mon improvisation et met en lumière des moments précis. Elle propose de refaire en insérant les éléments suivants :

vignettes, petits impromptus
marche en cercle, spirale
moment de pause entre deux poses, jamais *collapse*
une vibration (lalala human)
la tête qui initie
les doigts contractés qui relâchent
des *inserts* comme des références
des petits secrets
des phrasés surprenants

(Carnet de pratique, 23 mai 2024)

Cette prise de note, dans mon carnet, pourrait sembler purement fonctionnelle, en ce qu'elle me sert d'abord d'aide-mémoire pour la tâche à effectuer. Or, elle retient mon attention pour la présence d'un vocabulaire propre à notre champ lexical (vignette, *inserts*, secrets), mais aussi parce qu'elle révèle un système de références entre Amélie et moi, ce dernier s'étant déployé au fil des moments de discussion

et des moments de mouvement. J’y évoque notamment une pièce de la compagnie *Lalala Human Steps*, parce qu’Amélie et moi avons discuté rapidement d’un type de mouvement vibratoire qui nous interpelle.

Depuis sa posture de chorégraphe, Amélie observe ma manière de me mouvoir et mes propositions d’interprète. Depuis sa sensibilité, elle observe, absorbe, puis partage, répond, rétorque. Parfois, elle se met en mouvement (voir figure 4.2), parfois, elle se met à parler. À mon tour, j’interagis, je nomme, je questionne, je souligne. Il est intéressant de relever que, dans son mémoire de maîtrise, Amélie a réfléchi à l’émergence du « commun » via, entre autres, ces échanges corporels et dialogiques : « En premier lieu, c’est donc à travers le regard, qui suppose une ouverture à l’autre, que peut émerger un monde partagé. Ensuite, c’est à travers les actions, les interactions et les réactions qu’émerge un intermonde nécessaire à la réciprocité. » (2015, p. 25)

Figure 4.3 Amélie et Penélope en studio



10 juin 2024, Centre sportif de l’UQAM. Capture d’écran, arrêt sur image d’une vidéo

Les références comme le vocabulaire commun émergent de nos échanges verbaux et de nos explorations en mouvement. Au fil des répétitions, les mots *veulent dire* quelque chose. Ils rendent compte de l’unicité de notre expérience partagée et nous permettent de nommer le processus : « Ainsi, la singularité de nos identités, travaillant en synergie, a produit une corporéité propre à notre territoire commun, et plus

particulièrement grâce à un réseau de cohérence ciblé dès le début du processus de création. » (2017, p. 123)

Je remarque qu’au moment où l’on compose l’essai chorégraphique, mes notes sont plus narratives. Comme si je racontais davantage le récit de notre travail d’écriture chorégraphique.

On aime l’idée de coordonner des segments. On parle de répétition. Il faut parler de scission, de dissolution, d’apparition. Aujourd’hui, il y a moins de mots, mais beaucoup de gestes. Amélie me propose de refaire tout le matériel comme si on ne gardait qu’un seul mouvement par image. On souhaite ainsi enchâsser les idées, les souvenirs d’une danse tout juste créée. C’est comme une manière de lier les choses, de créer des références. Pour moi, ça sonne comme des échos, des photos retrouvées, la note prise sur le premier papier. (Carnet de pratique, 28 mai 2024)

S’il y a forcément des traces de notre vocabulaire commun et de nos réflexions partagées, j’observe, dans cet extrait, une volonté de raconter mon vécu comme un récit de création.

4.3 De la création de l’interprète : vécu et imaginaire

Jusqu’à présent, nous avons vu comment l’émergence d’un vocabulaire commun se déploie, se densifie et s’immisce dans le corps dansant comme dans la prise de notes. J’ai toutefois principalement parlé de ma documentation via mon carnet de pratique. Cela s’explique par le fait que c’est l’outil de cueillette que j’ai utilisé en amont. Dans cette section, je souhaite donc glisser vers mon apport au carnet de poésie, autre outil de cueillette singulier dans mon projet de recherche.

Il m’importe ici d’analyser la complémentarité des outils de cueillette et, subséquemment, leur participation au processus de création littéraire (suite de poèmes). Pour ce faire, j’ai observé le croisement de deux grands types de données, soit celles relatives à mon vécu et celles relatives à mon imaginaire. Si ces données se trouvent de part et d’autre dans mes carnets, je souhaite réfléchir à la façon dont ces dernières s’informent mutuellement pour générer ma poésie¹².

Il convient également de rappeler que, dans l’organisation de mon terrain de recherche, j’avais planifié des moments de solitude en studio. Effectivement, pour chaque semaine de recherche, on compte trois

¹² J’utilise le terme poésie au sens convoqué en début de mémoire, soit un sens vaste (poésie dansée, poésie littéraire, poésie de l’image, etc.). Toutefois, cette poésie se reflètera plus spécifiquement dans mon travail d’interprétation, ainsi que dans mon travail de création littéraire.

périodes de répétition avec Amélie et deux périodes de répétition en solo. Ces moments de solitude ont été déterminants dans l'émergence de mon imaginaire comme interprète, en ce qu'ils m'ont offert des moments de réminiscence et de calme. Ces périodes de solitude en studio ont mis la table au processus de création littéraire qui a suivi le processus de création chorégraphique en m'offrant un espace pour revisiter l'essai chorégraphique, mon vécu et mon imaginaire. Pour analyser l'apport de ces moments de solitude dans l'émergence de mon processus de création littéraire, j'aborderai mon expérience du jeu, l'impact de l'espace sur mon expérience, l'apport de mon ressenti et de mes impressions dans la prise de notes, et finalement le croisement des différents imaginaires.

4.3.1 L'interprète seule

Comme interprète, rares sont les moments où, dans le cadre d'un projet chorégraphique, j'ai bénéficié de moments de solitude en studio. Si j'essaie de recenser des instants où je suis seule en studio en tant qu'interprète, c'est principalement lors d'un échauffement hâtif où je me permets d'arriver plus tôt pour profiter du calme ou, à l'inverse, un moment de retour au calme à la fin d'une répétition si, par chance, le studio n'est pas sollicité par d'autres danseurs. Toutefois, j'ai eu l'intuition de prévoir des plages de solitude en lien avec mon terrain de recherche, notamment parce que j'anticipais un besoin de rétrospection et d'espace pour colliger les traces de mon processus d'interprétation.

Ces moments m'ont d'abord intimidée, principalement par manque d'habitude. Je m'offrais six heures par semaine, seule, en studio pour laisser résonner le travail abordé avec Amélie. Même si cela peut sembler contradictoire, une partie de moi ressentait une forme d'imposture, voire de culpabilité à bénéficier des généreuses ressources à ma disposition, soit le temps et l'espace de répétition. Comme artiste en danse, je suis consciente de la valeur d'un lieu de répétition et en ce sens, le temps en studio est généralement compté. Les résidences de création s'organisent souvent autour des disponibilités des lieux et des interprètes et l'on essaie de maximiser notre temps de création et de production. Ainsi, comme les périodes de solitude n'avaient pas un but de production, je ressentais une certaine crainte de ne pas les optimiser. J'ai donc abordé la première répétition en solo avec une petite liste de tâches et d'objectifs :

- Réviser mes notes prises dans les carnets et m'assurer de leur lisibilité
- Réviser le matériel chorégraphique généré avec Amélie dans les jours précédents
- Refaire certaines improvisations pour visiter les chemins explorés en solo
- Densifier mes notes sur le processus de création afin de préserver tous les détails

- Écrire quelques poèmes à partir des notes du carnet de poésie

En plus de ces objectifs, j'espérais générer de nouvelles notes, en documentant, en direct, mon expérience de solitude dans mes différents carnets.

Le premier jour de solitude, au moment de fermer la porte du studio, je me suis tout à coup sentie très libre d'expérimenter. Dans la solitude, j'ai ressenti un mélange d'apaisement et de curiosité. J'ai eu envie de faire des tests, de m'adonner à différents jeux, d'errer à travers les multiples tâches sans me mettre une pression de production. Même si mon projet implique une création littéraire, j'ai réalisé que je n'avais jamais vraiment été seule en studio sans avoir une tâche de production très précise : recherche chorégraphique, création d'une pièce, apprentissage d'un rôle, etc. Ces périodes de solitude, bien qu'elles soient pertinentes pour ma démarche d'interprétation, n'impliquaient pas une production imminente.

Cela a donc ouvert une fenêtre de permissivité dans l'organisation de mon temps en solo, de même que le choix des activités qui allaient ponctuer mes répétitions. J'ai toujours amorcé ces périodes en studio avec un échauffement (activation cardiovasculaire, exercices de mobilité, exploration autour d'une motion spécifique, etc.), car je souhaitais être disponible physiquement. Par la suite, je m'adonnais à différentes expériences qui avaient souvent l'apparence de petits jeux. Enfin, je prenais un temps pour mettre à jour mes carnets de notes et clarifier certains passages.

4.3.1.1 Jeux et lumière

Mon désir de jouer s'est vite invité dans l'espace. Je pense que cela m'a surprise, car je ne suis pas habituée à être seule en répétition. Or, dans les différents processus de création auxquels j'ai participé comme interprète, mon rapport au jeu a toujours été un moteur. Pour moi, la pratique de l'interprétation est proche de celle du jeu, en ce qu'elle expérimente, flirte avec le risque et s'appuie sur la spontanéité.

Dans le contexte de mon projet de recherche, le jeu, en solo, m'a permis de visiter des univers parallèles à ceux convoqués par la chorégraphe. Cela m'a notamment offert des occasions de sonder les mots de mon champ secret ou simplement, de mettre en mouvement des intuitions que je n'avais pas pu explorer en studio avec Amélie. Parmi les jeux convoqués en répétition, on compte des jeux relatifs à la lumière, à la musique, à l'écriture et même à l'univers des costumes.

Un des jeux marquants de mon processus s'est déroulé le 31 mai, soit à la deuxième semaine du terrain de recherche. Pour ma dernière séance en studio de la semaine, je répétais dans un local de l'École supérieure de théâtre. À ce moment du terrain, Amélie et moi avions déjà créé une portion de notre essai chorégraphique : il était donc possible pour moi de répéter un certain matériau chorégraphique et de faire des petits enchaînements. Quelques jours avant, j'avais remarqué dans le studio la présence de *blacklights* et cela avait piqué ma curiosité. Vêtue de blanc, je suis donc arrivée en studio avec le souhait de m'amuser à danser sous ces lumières. J'ai fermé tous les rideaux pour couper les sources lumineuses et me plonger dans la noirceur qui ferait apparaître mon corps dans un espace de pénombre.

Figure 4.4 Explorations solitaires en studio : Penélope sous les blacklights

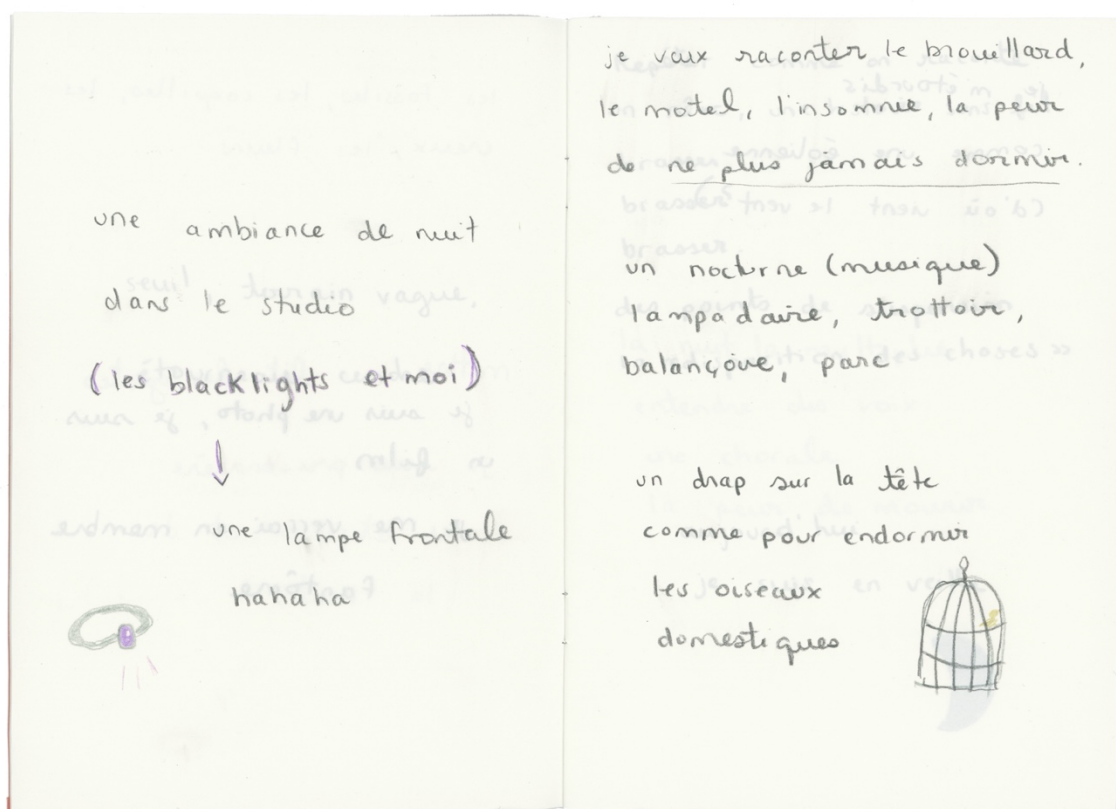


31 mai 2024, studio de l'École supérieure de théâtre. Capture d'écran, arrêt sur image d'une vidéo

Résultat d'un simple désir ou d'une véritable intuition, l'essai chorégraphique, plongé dans la noirceur, conférait à mes gestes une sorte de vulnérabilité, mais aussi un nouvel espace. Pour moi, ce moment dans la noirceur me renvoie à une sensation spécifique que j'éprouve généralement la nuit. De nature peureuse,

je me sens légèrement effrayée par la noirceur du studio. La lueur des *blacklights* n'a pas l'effet d'une veilleuse en ce qu'elle ne révèle pas l'espace : la grande majorité des surfaces du studio sont peintes en noir ou couvertes de grands rideaux noirs. J'imagine avoir une lampe frontale avec une lumière noire et cette image me fait rire.

Figure 4.5 Extrait du carnet de poésie : blacklights



À la lisière entre fébrilité et prudence, je bouge dans l'espace à tâtons, tout en étant sensible aux textures et aux sons : le plancher froid, le courant d'air sur mon visage, le bruit des pas d'une personne dans le corridor adjacent. Je suis également différemment sensible à mes sensations physiques de fatigue et d'effort. Dans le noir, la chaleur de l'effort me semble plus apaisante, alors que mon souffle raccourci, lui, me semble plus inquiétant. Pendant que je danse, une image particulière m'apparaît : je m'imagine, errant dans un parc, la nuit. Cela m'amène à réfléchir à la présence de « cette femme » que j'ai évoquée plus tôt. Je me demande comment cette dernière existerait dans un parc, la nuit.

Dans sa recherche chorégraphique, Amélie est nourrie par l'idée d'une disparation de la nature telle qu'on la connaît. Dans sa pièce *La disparition des choses* présentée à l'Agora de la danse, elle sondait d'ailleurs

notre rapport au vide et à l'idée de « maintenir en vie le souvenir d'un environnement disparu ». (*La disparition des choses*, 2022) Pour une raison qui m'est étrangère, cette recherche me semble avoir une affinité avec l'univers de la nuit. Pour moi, la nuit est faite de disparition, de creux, mais également de nostalgie et d'une propension au souvenir et au recueillement. À partir de ce jeu, la nuit deviendra donc un espace que je visiterai dans mon imaginaire d'interprète.

4.3.2 L'espace en mouvement : déplacements, studios et autres lieux

Les différents espaces (imaginaires et réels) qui ponctuent mes processus d'écriture (chorégraphiques et littéraires) me semblent au cœur de ma poésie. Ainsi, ma prise de notes, dans les carnets, regorge d'indices sur ces lieux et ma manière de les rencontrer. Comme je l'ai abordé en début de chapitre, j'ai dû changer plusieurs fois de studio au fil du terrain de recherche. Ces déplacements, après m'avoir déstabilisée, ont également eu l'effet d'élargir mon rapport à l'espace dans ma prise de notes.

En premier lieu, comme mentionné plus tôt dans le mémoire, j'ai accordé une importance aux rituels qui me liaient aux studios. Si ces rituels peuvent sembler anodins, voire essentiels au bon déroulement de ma recherche, ils ont, à mon sens, participé à ma manière de tracer les espaces que je visitais.

Figure 4.6 Photo instantanée des carnets de pratique



30 mai 2024, Centre Pierre-Péladeau. Crédit photo : Penélope Desjardins

En développant une attention particulière à ces rituels d'arrivée en studio, j'ai aussi pris l'habitude de porter attention au lieu dans lequel j'arrivais. Ce n'est pas une tendance que j'ai toujours en studio. Ainsi, je me suis laissé charmer par une lumière au sol (figure 4.4), j'ai laissé des *blacklights* capter mon intérêt, j'ai pris le temps de regarder un paysage par la fenêtre, etc. Par ailleurs, j'observe comment les différents espaces apparaissent dans mes carnets de notes. Certains passages décrivent l'état des lieux et comment ceux-ci m'affectent :

J'arrive dans le studio. Il y a des miroirs sur deux murs face à face dans le studio. Cette configuration me surprend, me gêne aussi un peu. Si je travaille face au miroir, ce que je n'ai pas tellement l'habitude de faire, je peux également voir mon dos. Je me demande pourquoi l'espace a été aménagé ainsi. J'installe les différents éléments du projet avec une petite routine. (Carnet de pratique, 10 juin 2024)

Cet exemple met en lumière ma relation au lieu en plus de laisser entrevoir mon sentiment face à celui-ci. Je me souviens avoir été choquée par l'idée de voir mon dos dans les miroirs. Cela m'a d'ailleurs amenée à réfléchir au dos de mon corps, comme à quelque chose que je ne peux pas voir, mais que je peux imaginer. Cette pensée, propre au lieu, a inspiré un poème dans la suite :

*Elle regarde son ventre, imagine son dos. Elle soulève ses clavicules
par habitude ou par inadvertance.*

(Nocturne pour voix échappée, 2024)

Lors d'une autre répétition, je note ceci dans mon carnet de pratique :

Je regarde par la fenêtre. Béton. Je distingue difficilement le lieu. Je me demande ce que je vais retenir.

Un oiseau se pose sur le bord de la fenêtre. C'est impromptu. Je cours vers mon appareil, je voudrais capturer ce moment. Lorsque je me retourne, l'oiseau s'est envolé. J'imagine une femme sur le bord de la fenêtre. J'attrape ma caméra. Elle reste là. (14 juin 2024)

Pour moi, cet extrait illustre un passage entre le lieu, mon vécu et mon imaginaire. Il traduit comment, à un moment, j'ai pu errer dans le studio, me laisser surprendre par celui-ci et que cela nourrit mon imaginaire à coup de béton, d'oiseaux et d'envol (figure 4.5). Par ailleurs, il laisse entrevoir l'émergence d'une trace poétique propre à mon processus d'interprétation et de création littéraire.

Figure 4.7 Photo instantanée de la vue par la fenêtre du studio



14 juin 2024, Studio du centre sportif de l'UQAM. Crédit photo : Penélope Desjardins

Enfin, comme en témoigne l'ajout de figures dans ce mémoire, mon rapport à l'espace me semble avoir conditionné une tendance à prendre des photos et des vidéos dans ma volonté de dégager une trace de mon processus d'interprétation. Si j'avais anticipé que les photos et les vidéos feraient partie des données, je n'étais pas certaine d'arriver à développer cette habitude, que je n'ai pas d'emblée en studio. N'ayant pas les moyens de m'installer dans un seul espace, j'ai eu envie d'amener des traces des différents studios d'un endroit à l'autre, ce qui a encouragé ma prise de photos instantanées au moyen d'un appareil Instax de Fujifilm. J'ai également capté plusieurs vidéos et photos via mon téléphone intelligent. Même une fois le terrain terminé, j'ai continué à prendre des photos pour documenter mon processus d'écriture de la suite de poèmes. Les images ont certainement densifié ma documentation poétique de manière complémentaire et ont dépeint certaines ambiances avec ce que je considère comme une grande acuité.

La trace étant au cœur de mes intentions de recherche, il convient de rappeler que les différents moyens de documentation interviennent dans l'élaboration de celle-ci. En ce sens, les images, annexées aux carnets, m'ont accompagnée dans l'écriture de la suite de poèmes en me ramenant à des ressentis, des impressions et surtout, des moments de vulnérabilité. Le processus de documentation, par l'image photographique, m'a permis de construire une trace tangible, mais aussi d'encapsuler le souvenir même

de l'instant de la documentation. De la même manière, la prise de note dans les carnets, implique, à mon sens, une organisation des données, ainsi qu'une sélection de ce qui importe, de ce qu'on souhaite approfondir. La dramaturge allemande Sarah Israel, implique que le geste de la prise de notes importe davantage que la note en soi :

Quand on prend des notes, le mouvement de la main est presque plus important que le résultat illisible. Il ne permet pas seulement de coucher nos pensées et observations fugaces sur le papier, il les grave dans notre mémoire. C'est pourquoi les notes ne sont pas ce qui compte le plus. Ce qui compte le plus, c'est qu'elles aient été prises, et pas uniquement pensées. Elles sont retenues quelque part et on peut ainsi se les rappeler. » (Israel, 2024, p. 164)

Les mots posés sur le parchemin, l'image apparue sur le film chimique existent physiquement, mais existent aussi en tant que souvenir. Plus tard, lorsque je composerai les poèmes de la suite, je me souviendrai d'une photo de mes clavicules, prise seule en répétition. Sans même consulter cette image, je me souviendrai de la lumière basse en studio, de l'air climatisé, du frisson parcourant mon dos, de ma nervosité face à ce moment d'intimité avec moi-même.

4.3.3 De la vulnérabilité

Dans mes carnets, plusieurs passages témoignent des moments de vulnérabilité que j'ai vécus. Certains sont liés à ma posture d'interprète vis-à-vis Amélie, alors que d'autres sont liés à des blessures ou à des inconforts ressentis.

Comme interprète, je cherche à répondre aux propositions de la chorégraphe, tout en gérant mes propres désirs et insécurités. À titre d'exemple, l'extrait suivant témoigne d'une réflexion typique pouvant me traverser comme interprète face à une demande spécifique :

[Amélie] propose une improvisation sur une mouvance « brasser » qui fouette davantage. À première vue, cette manière de bouger m'intimide. J'ai peur de perdre la précision de mon interprétation, d'être dans un flux très (trop) aléatoire. Or, quand je commence à bouger, la recherche est là. Je scrute, je cherche, j'explore. Je m'emporte. » (Carnet de pratique, 23 mai 2024)

Cet extrait met en lumière mon désir de rencontrer une nouvelle mouvance proposée par la chorégraphe, mais aussi ma crainte d'être moins précise. On comprend aussi, dans la formulation de ma pensée, que j'ai observé (« à première vue ») cette mouvance chez Amélie et que je crains de ne pas pouvoir reproduire

cette dernière par mimétisme. En documentant ce genre de pensée dans mes carnets (bien que cet exemple soit modéré), j'ouvre la porte à certains ressentis, mais également à une forme de vulnérabilité. J'accepte que plus tard, en relisant mes carnets, je replongerai dans certaines impressions ou sensations qui peuvent être moins confortables.

Pour moi, il est important de faire une place à la vulnérabilité dans mes processus et à ce que j'en retiens. Cette vulnérabilité me semble faciliter une authenticité, voire une honnêteté dans mon projet de dégager une trace de mon processus d'interprétation. Elle ouvre aussi une autre porte vers mon imaginaire intime : « Face à ce qui se dépose, je ressens une vulnérabilité, je me demande si je peux m'égaliser, me dépasser, si mes gestes sont réels. J'échappe un hoquet, peut-être un chant. » (Carnet de pratique, 27 mai 2024) Ce passage de mon carnet de pratique me semble user d'une certaine vulnérabilité pour glisser vers une poésie. En interrogeant mes capacités (« si je peux m'égaliser »), je sonde mon rapport au réel. Cela m'amène vers l'image du « chant » comme pour valider ma présence : si je chante, je suis.

Un autre moment de vulnérabilité s'est manifesté à la suite d'une blessure mineure. Pendant une exploration en studio avec Amélie, j'ai (probablement) heurté¹³ mon pied au sol et une ecchymose est apparue. Ce petit incident m'a fragilisée, entre autres parce que je n'ai pas vraiment compris ce qui s'est passé et que la taille du bleu, assez importante, m'a ébranlée :

Hier, la blessure m'a inquiétée. J'ai agité le moteur de recherche pour être certaine que sa taille n'était pas inquiétante. La sensation de ne pas comprendre d'où ce bleu arrive me préoccupe. Toucher le bleu, vérifier la température. Craindre la chaleur. Hématome ou ecchymose ? Les mots épanchements, rupture, vaisseaux, bleu, violacé, noir. J'ai mal dormi. » (Carnet de pratique, 11 juin 2024)

Sans chercher à rebondir sur cet événement, son caractère émotif et vulnérabilisant a induit ma prise de notes et ma poésie pendant quelques jours. Ainsi, les mots *bleu*, *rupture*, *vaisseaux*, *violacé* se sont invités dans mon champ lexical secret. J'ajoute : « Bleu. Il y a quelque chose de dramatique (visuellement). [...] Je prends une photo instantanée de mon pied. Une grande tache bleue apparaît sur le papier photo. Mon pied l'enrobe. Une nouvelle trace du processus. » (Carnet de pratique, 11 juin 2024) Dans mon carnet de poésie, j'écris : « Une tache bleue un présage dans la cheville faïence orange. »

¹³ Je dis « probablement », car ces événements sont très flous dans ma perception. Je me souviens avoir ressenti un pincement, puis avoir vu le bleu sur mon pied.

Figure 4.8 Photo instantanée de l'ecchymose



11 juin 2024, Studio du centre sportif de l'UQAM. Crédit photo : Penélope Desjardins

4.3.4 Crépuscule

Pour chaque semaine du terrain, les moments de solitude en studio ont été marqués par des instants de vulnérabilité et aussi de recueillement. Ils m'ont offert des moments de réminiscence parfois ludiques, parfois émotifs, comme une sorte de laboratoire de la sensation. Je les ai accueillis comme des crépuscules. J'écrirai d'ailleurs : « mettre au lit les gestes » (suite de poèmes) en repensant à ces instants de flou sensible où je dépose les gestes et les états de la recherche chorégraphique. Dans *La vie flottante*, Louise Warren écrit « La brume nous guide. Tel saule, telle clairière instruisent notre imaginaire, nos rêveries, nos poèmes. [...] l'écriture s'empare de tout. Elle aime se rapprocher de ce qui fuit, s'efface. Elle dessine ses terres humides, ses creux, ses falaises, elle surgit des volcans. » (2015, p. 25) C'est entre autres principalement durant ces instants que j'ai pris des photos ou que j'ai inscrit des mots dans mon carnet de poésie. Je me suis permis de faire le point sur certains moments vécus en studio avec Amélie, ou simplement de tenter de recréer des moments dansés : dans des temporalités et des espaces différents.

Une fois, j'ai repris une séquence de l'essai créé avec Amélie et j'ai décidé de le faire au ralenti, avec le moins de forces internes ou d'engagement musculaire possible. Cette expérience m'a permis d'expérimenter un plus grand relâchement dans la répétition des gestes. En effet, dans l'essai

chorégraphique, plusieurs gestes sont répétés comme un motif à décupler. Ce jour-là, j'écris dans mon carnet de poésie : « Répéter comme on raconte un rêve une histoire sans fil/brasser/brasser/brasser/des points de suspension ». (S. d., carnet de poésie)

Une autre fois, j'arrive en studio très fatiguée : j'ai mal dormi. Pour me réveiller, je pense à un exercice de voix que j'ai appris lors d'un séminaire avec Guy Cools. Je chante des voyelles pour laisser les vibrations de la voix me donner de l'énergie. Je commence à esquisser un phrasé chorégraphique de l'essai, tout en chantant. Ce jour-là, j'écris dans mon carnet de poésie : « les paupières qui sursautent/je n'ai jamais vu un oiseau dormir/se reposer souvent/il faudrait nager la nuit/éteindre les vagues et les petits chants » (s. d.).

Ces deux exemples me semblent illustrer comment les moments de solitude facilitent l'émergence de ma poésie, en ce qu'ils permettent d'entrelacer mon vécu dans le processus avec Amélie à la singularité de mon expérience. Dans ces deux passages, on retrouve des éléments de l'écriture chorégraphique d'Amélie, notamment le terme « brasser » ou encore le mouvement de « nager » qui sont deux gestes de l'essai chorégraphique. Par ailleurs, la poésie, elle, surgit de mon vécu personnel, de mes besoins, de mes désirs, de mes intuitions. Elle émerge de la fatigue, de la tension, d'un petit chant ou même d'un désir de danser dans le noir. Elle se rapporte alors à ce vécu intime, à ce point de vue secret.

Figure 4.9 *Mouvement de nage*, Penélope en studio



28 juin 2024, centre Pierre-Péladeau. Capture d'écran, arrêt sur image d'une vidéo

4.3.5 Faire apparaître la danse

Nous avons vu comment mon imaginaire d'interprète a émergé depuis la solitude, la propension au jeu, les espaces visités et, finalement, l'accueil d'une vulnérabilité. Aussi, le début de ce chapitre a permis de voir comment les échanges verbaux, de même que le partage d'un vocabulaire commun, ont permis une mise en mouvement des corps et des mots. Au fil des répétitions, mon imaginaire s'est densifié, voguant entre ce qu'Amélie pouvait m'offrir et ce qui venait de mon vécu sensible et intime. La prise de notes s'est inscrite dans mes cahiers, mais également en moi, en donnant à ma danse des textures, des états, des idées variées.

À partir de ces expériences, une œuvre s'est doucement *échappée* de moi (Gravel, 2012) par ma pratique d'interprétation. Dans les semaines qui ont suivi, j'ai tenté de la dégager par ma création littéraire, de la faire apparaître : « Mais les interprètes, eux, ont du travail. Et leur travail consiste à faire venir la danse, à lui proposer des gestes, à lui tendre des pièges. » (Bouvier, 2024, p. 51) Cette citation, en regard du travail des interprètes, me semble intrigante vis-à-vis mon processus. Si le croisement de différents imaginaires (celui de l'écriture chorégraphique d'Amélie, de la mienne, celui de notre champ lexical, celui de mes jeux, celui de mes vulnérabilités) « fait apparaître la danse », c'est dans un tout autre temps que je prendrai maintenant soin de déplier le processus de création littéraire qui a fait apparaître la suite de poèmes.

Ce chapitre a permis de mettre en lumière le processus de documentation de mon expérience d'interprétation via la prise de notes dans les carnets (de pratique et de poésie). En ce sens, il dévoile la place irréductible de la textualité dans notre processus d'écriture chorégraphique. Par ailleurs, cette pratique de documentation, comme celui de la création de l'œuvre *échappée* de Caroline Gravel, demeure inhérente à ma pratique d'interprète en danse. Ce qui distingue cette démarche de recherche de mes projets antérieurs réside entre autres dans le second processus de création : celui qui a débuté lorsque le terrain a pris fin, celui de *Nocturne pour voix échappée*.

Si les deux processus (chorégraphique et littéraire) sont intrinsèquement liés, voire entrelacés, leur autonomie s'est traduite par un besoin de temps, de suspension et même de rupture. En effet, à la fin du mois de juin 2024, lorsque le terrain de recherche avec Amélie a pris fin, j'ai eu besoin de faire le vide, de prendre une certaine distance du projet. D'abord, je pensais prendre quelques jours pour revenir sur les notes prises pendant le terrain, et commencer à tisser des liens entre les notes, les images, les bribes de poèmes. Le mois de juillet a été ponctué d'une foule de projets professionnels qui ont repoussé le moment

de revenir sur mon terrain de recherche. Prenant la décision qu'un moment de repos s'imposait, j'ai finalement mis de côté les carnets pendant quelques semaines.

Si, concrètement, je n'ai pas ouvert mes carnets durant ces semaines, le désir d'écrire s'est invité de manière surprenante dans mon quotidien ou, devrais-je dire, dans mes nuits. Tout en voulant prendre une distance de mon processus de recherche à la maîtrise, j'ai été prise d'élans de création, principalement la nuit, tissant ainsi des liens entre mon processus littéraire et la thématique de ma suite de poèmes. Ce deuxième temps de création a donc un caractère nocturne, et j'aborderai mon prochain chapitre d'analyse à travers le spectre de la nuit.

Figure 4.10 Penélope avant un enchaînement de *À propos de ma nuque*



29 mai 2024, centre Pierre-Péladeau. Crédit photo : Amélie Rajotte

Temps.

Avant d'aller plus loin, j'invite qui lit ce mémoire à visiter les objets créés.

En suivant le lien, il sera possible de visionner une captation vidéo de l'essai [À propos de ma nuque](#) créé en studio avec Amélie Rajotte. La captation date du 28 juin 2024, lors de notre dernière répétition au studio de musique du Centre Pierre-Péladeau. La recherche chorégraphique s'y poursuit, ponctuée par la voix d'Amélie qui souffle, par intermittence, quelques indications, quelques précisions.

La page suivante marquera le début de *Nocturne pour voix échappée*. Cette suite de poèmes précède le chapitre 5, lequel trace le récit d'écriture de mon objet littéraire.

NOCTURNE POUR VOIX ÉCHAPPÉE

il faudrait dire les tempêtes
souligner les détails de la surcharge
enlacer ce qui déborde
nager avec le varech

l'imaginaire du néant me vient si simplement
pourtant je ne connais que l'abondance l'excès l'ébullition
le plasma

Supposons qu'il reste cette femme, une femme dans le creux de la nuit, une femme dans la ruelle fine, dans la fugue du ruisseau.

je parle toujours de désert
de ce qui n'arrive pas

mille émois, mille accalmies

Un son s'échappe d'elle, elle ne le rattrape pas.

on imagine que le vide nous perdure
les paumes tendues
on l'enterre chaque jour

*Elle regarde son ventre, imagine son dos. Elle soulève ses
clavicules par habitude ou par inadvertance.*

je regarde une photo si sombre que les lieux s'effacent
regarder un corps au centre de rien
je vois cette femme au centre de rien

Elle sait se retrancher, se renier.

il faudrait une plainte
étirer sa voix, sa gorge, son torse, son anecdote
chanter dans mille langues
énumérer les pertes et les pierres et les épitaphes
faire du cri

*Elle vibre. Elle sait se tordre, s'éloigner, soutenir les regards.
Elle souligne les morsures, froisse doucement la peau de son
cou. Elle sait s'anéantir, se rédiger en heurts, être l'énigme ou
le paysage.*

ou faire le trouble
les reflets sur l'eau
les ondulations
les couleurs arbitraires

mettre au lit les gestes pour sortir discrètement par la fenêtre

Elle berce les reliques, les coquilles, les gisements épuisés. Elle maîtrise l'élégance de la fuite ou de la nuit brumeuse. Elle répète des motifs connus, intimes, puis dérisoires. Il faudrait lui demander l'heure ou une cigarette. Bien sûr, elle ne fume pas.

je sais bien disparaître
je sais moins crier
c'est l'illusion de la patience
ou la furie fatiguée

à renfort de troubles
on commémore la persistance

*Elle trace des allers-retours entre les lampadaires les os les
foulées. Lorsqu'elle court, elle se rattrape sans faute.*

*Quand les lieux se troublent, elle fredonne sur les sirènes
d'alarme. Ses verbes sont dilués. Ses pas sont translucides.*

Elle se verrait en membre fantôme.

pour avancer, la crainte le versant le monstre dans l'escalier

hanter, surtout
glisser sur le sol rire en écho

pendant un instant je suis une photo je suis un film

Elle a le bruit d'un soupir, d'une vapeur qui s'échappe. Dans l'entaille qui rassemble le trottoir et la voie, elle se forge une vie, une perte, une résurrection. Elle imagine qu'on l'empoisonne à petit feu, ne résiste pas.

il faudrait raconter le brouillard le motel l'insomnie la peur de ne plus jamais s'endormir
j'ai du mal à prendre un élan
les joues creuses, je laisse couler la hâte le temps les désaveux
je me rassure avec une fausseté

Elle simule la falaise, le bras gauche serré, la disparition des chosesⁱ. Puis, une petite tache sur sa peau : un bleu, un pigment, un ciel assombri. Rien de bien inquiétant.

rêver d'un nocturne apaisant
le réverbère marmonne une berceuse
le béton me renvoie des pas
toujours plus lents
le parc me convie sur la balançoire

je mets un drap sur mon crâne
c'est la nuit
les yeux ouverts

*Elle confond les contours et les voix, choisit la liste de lecture
sad summer. Elle est comme une photo de soi que l'on revoit
cinq ans plus tard.*

raconter le rêve, raconter le récit
le monologue
se mêler dans l'ordre des choses
parler sans arrêt
faire état de ce qui ne se repose pas
répéter le terme jusqu'à ce qu'il ruissèle
s'évanouisse ou se heurte

*Elle voit violet, souvent. Il y a le clignement de la lumière noire.
Puis, ses paupières fluorescentes.*

feindre le calme comme on mesure la pression
c'est la salle d'attente
ça m'étourdit
ça m'exaspère

je voudrais faire mieux

*La nuit la multiplie. Elle elle elle. Elle tape : peut-on devenir
schizophrène ? Entendre des voix remplirait le creux.*

Une belle histoire de peurs.

je voudrais dire que je sais les choses

la cuisine

l'évier

la crème à mains

les bas de nylon

la boîte de nuit

la clef dans la paume

les amitiés

le répondeur

le trouble

le lièvre

la chaussée

la bande rose

la morsure

l'apnée

la passiflore

la perte

il n'y a qu'à me demander

je sais déjà tout

*Sa cheville se tord en un présage qui raconte l'émoi, la stupeur,
l'ironie.*

*Dans le vase, l'eau stagne avant que les fleurs ne flétrissent.
Il faudrait faire le vide, laisser les rivières s'achever, rester
dehors jusqu'à la noirceur. Il faut se sentir guettée.*

j'espère être le phare

je suis l'éolienne

je m'étourdis moi-même, m'inspire des vertiges et des filtres de boucane

Elle s' imagine en veille.

*Pour prévenir le torrent, elle rêve son propre fossile. Elle
tomberait comme la nuit, profiterait de la descente.*

je tresse souvent les lieux, les chagrins, les marées basses
solubles, les peines s'amenuisent et se propulsent
on dit : le biais de catastrophe
je répète à voix basse

il y a une chorale dans les chutes

*Elle reconnaît certains noms comme des offrandes : seuil,
cendre, étourneau.*

pour m'endormir
je pense que je suis ma grand-mère

je m'impose un couvre-feu
je m'espère l'amnésie

dans le coin de ma chambre
un vampire feuillette mes albums photos

*Elle évite toujours quelque chose. La nuit elle dit : demain je
ferai. Elle suit les ultrasons, puis éteint les lumières.*

Encore la peur de mourir.

il faudrait nager la nuit
atténuer la houle
et les petits chants
une baignade sans preuve
un passage flou

le jour, les fantômes ne servent à rien
la jaquette
sent le sel et la lavande

revenir par effraction
avoir l'étreinte de l'aube

en quelques secondes
il y a de l'eau partout

Elle s' imagine ingrate, fragmentée et partielle. Elle donne des prénoms à ses conflits ses phobies ses vertèbres. Elle joue un rôle de composition.

pour endormir la noyade
il y a le nom des fleurs le jet froid sur les poignets
les cheveux mouillés
les os pressés entre les doigts

je m'empêtre dans les incantations
je perds de vue ce qui m'apaise
mes paupières sursautent
ou je confonds les satellites

Elle écrit des fins grandioses, des points de suspension, des répétitions envoûtantes. Elle a le sens du drame.

je choisis de corrompre les afflux
de gauchir les souffles
elle mémorise le trajet le nom des boulevards

après le chant des oiseaux, j'apprendrai leur cri

Une fois, s'enliser comme un évènement spécial.

dans ma tête, je chante des chansons instrumentales

elle existe si je reste allongée

on partage les murmures

la forme des silènes

la manière dont je pleure

la bruine se dissout sous ma langue

puis la mélatonine

Je porte mon attention sur autre chose. Un bruit respire dans mon oreille gauche. Elle se confie à moi, moins au sens du secret que du repos.

l'intermittence nous séduit
nous apprend les aurores les énigmes l'humilité

Son meilleur moment est une danse.

Avant d'êtreindre la disparition, elle se souvient d'absolument tout. Elle articule les détails, érige des petits autels, souligne les failles. Pour étirer le moment, elle revoit les plis du visage et le sourire honnête, le dernier lampion et l'appartement silencieux.

Elle ne peut espérer une visite, n'ose pas relever la tête. Avant de revenir sur ses pas, elle consent à l'ambiguïté.

je te regarde je te reconnais

Je donnerai ton nom à une tempête, me jetterai dedans.

je nous connais accidentées
les inventions les endeuillées
les terrains vagues

j'apprends le *ocean breath*
je marche sur les impatiences
le store écarté donne à voir
le gyrophare sur le mur craqué
les voix de poitrine les hommes du karaoké
l'ultraviolet sur les plantes d'intérieur

il y aura bien une autre lune
à éteindre
des amours méticuleuses
des conversations secrètes

avec de la chance
un animal nocturne

Une amitié muette entre hier et demain.

je lis sur le repos des papillons de nuit
Ça explique le saule, la fugue ou l'adrénaline

je tends le front
de nouveaux leurres

à l'imagination fertile se substituent souvent l'usure l'effroi les tableaux désenchantés

ce n'est pas un désir vaste
errer en minuscule
border le péril
sur un radeau de bois

laisser les eaux achever le trouble



ⁱ Emprunt au titre de la pièce d'Amélie Rajotte : La disparition des choses, présentée à l'Agora de la danse en 2022

CHAPITRE 5

NOCTURNE

La nuit attend la pensée

(Warren, 2015, p. 42)

J'ai souvent peur la nuit. Petite, étant la benjamine d'une fratrie de quatre enfants, je vais au lit alors que tout grouille encore. Je m'endors souvent enveloppée de mille sons. Ma grande sœur rentre du travail, ma mère écoute un *true crime*, mon père froisse un sac de chips, mon frère perd à un jeu vidéo (ma mère le somme d'aller se coucher). Une émission de variétés commence : ma mère monte le volume. Elle aime cette chanteuse, elle aime sa coupe de cheveux. Il y a peu d'espace pour le silence quand débute *ma* nuit.

J'entends tout, j'écoute tout. Il y a une berceuse dans ma maison de Pointe-aux-Trembles, elle est faite de vie, de famille bruyante et de culture populaire, souvent. Je dis berceuse parce qu'aujourd'hui, c'est plutôt le silence ou le calme de la nuit qui me rend nerveuse, qui exacerbe le constat que j'ai maintenant mon propre appartement, ma propre vie, mes propres angoisses.

J'ai souvent peur la nuit, mais ce n'est pas la nuit en soi qui souligne mon inconfort. Bien sûr, la nuit a sa propre dramaturgie. En tant que femme, j'ai grandi avec les injonctions de prudence et les présages de danger décuplés à la tombée de la nuit. Je crains le vide de la nuit. Je veux souvent le remplir.

Petite, quand je ne dormais pas, je composais des chansons sans les écrire, je rejouais dans ma tête les scènes de mes films préférés, j'imaginais une chorégraphie que je connaissais par cœur. J'inventais. Somnolente, je laissais les images passer sous mes paupières jusqu'au sommeil, créant un pont rassurant entre mes yeux clos et la lumière du matin. À l'adolescence, avec l'arrivée des téléphones cellulaires, j'ai commencé à prendre ponctuellement des notes pour ne pas oublier ce qui m'apparaissait, ce qui me revenait : une intuition créatrice, celle d'attraper les idées.

La nuit me lance des invitations, je n'y réponds pas toujours. Je vante aisément les bénéfices de la nuit sur mes capacités à apprendre, notamment à m'approprier du matériel chorégraphique. Je dis : « je vais dormir et demain ce sera mieux ». On dit : « dors là-dessus ». Une fois, pendant le processus avec Amélie,

j'écris d'ailleurs : « On révise le phrasé et il est beaucoup plus fluide. La nuit l'a inscrit dans mon corps : j'en étais convaincue. » (Carnet de pratique, 11 juin 2024)

J'ai dû beaucoup dormir pour écrire la suite de poèmes de ce mémoire-crédation. Le temps a passé, la nuit est revenue, souvent. Cette dernière m'a lancé des invitations multiples, notamment celle d'un espace-temps où rejouer les choses. Écrire, doucement. Par fragments. Par ailleurs, j'ai beaucoup écrit la nuit. Les élans de créativité me sont souvent venus pendant des moments de repos ou d'insomnie, dans des moments où je m'apprêtais plutôt à dormir.

Dans ce chapitre, j'associerai l'espace-temps de la création littéraire à celui de la nuit. Mon rapport à la nuit est pluriel. Il m'importe d'annoncer que j'aborde cette dernière comme un espace-temps, mais également comme une métaphore, une thématique ainsi qu'un champ de recherche en soi. En ce sens, je souhaite raconter qu'au fil du temps durant lequel j'ai travaillé sur la suite de poèmes *Nocturne pour voix échappée*, je me suis empreinte de l'univers de la nuit, de manière tant naturelle qu'étonnante. Le lexique de la nuit est vite apparu dans ma prise de notes poétiques (à partir du jeu avec les *blacklights*), puis dans ma création littéraire. Toutefois, ce lexique n'est pas le seul à se révéler dans mes poèmes : je puise également dans un vocabulaire de l'eau, dans un imaginaire de la féminité, ou encore, dans les mots de la solitude.

Dès lors, ce qui confère à la nuit une place importante dans l'articulation de mon mémoire me semble davantage lié à son emprise sur ma manière de créer. La nuit s'est imposée dans mon processus de création littéraire où j'ai commencé à la voir comme une sorte de méthodologie de création. Dans un premier temps, j'expliquerai comment la nuit m'a offert un sursis pour prendre un recul et contempler le processus de création chorégraphique que je venais de vivre. Pour ce faire, j'emprunterai la figure des fantômes de Didi-Huberman pour parler du repos de la trace. Par la suite, j'aborderai l'apport de l'insomnie dans le processus d'écriture de soi. En écho à la dynamique fictionnaire de Bernard, j'explorerai l'idée de la nuit comme moteur de l'inventivité et de la propension à se raconter. Enfin, je me pencherai sur les différentes voix de l'interprète qui ont émergé et sur la singularité de ma trace poétique. Ce chapitre s'articule comme un récit de pratique relevant de ma démarche autopoïétique. J'y mobilise l'autothéorie et la narration afin d'observer et d'éclairer ma traversée du processus de création littéraire en lien avec le processus d'interprétation.

5.1 Mettre en veille

Mon terrain de recherche a eu lieu pendant une période particulièrement occupée de ma vie professionnelle et personnelle. Je ne pense pas que cela soit exceptionnel, mais cela a certainement été déterminant pour moi dans la suite de mon projet. Après une session très chargée à enseigner au collégial, à être responsable d'une première charge de cours à l'université, à accompagner deux projets de création théâtrale d'envergure, tout en mettant en place mon terrain de recherche, j'ai ressenti une grande fatigue.

Même si le processus de création avec Amélie s'est avéré agréable et apaisant, j'ai eu le fort désir de prendre un moment de pause avant de poursuivre avec l'écriture de la suite de poèmes et la rédaction du mémoire. À la fin du mois de juin, après avoir rempli des carnets de notes, je me suis offert la distance requise pour me laisser hanter par le processus chorégraphique et le besoin d'écrire à nouveau.

Avec l'envie de marquer le début de l'été, j'ai réservé un chalet dans Lanaudière avec des membres de ma famille et je suis partie quelques jours, loin des carnets de notes et des studios de danse. J'espérais aborder l'écriture de la suite de poèmes dans une configuration semblable au processus de création chorégraphique. J'avais donc en tête de prendre ces quelques jours de pause et, à mon retour, de prendre des moments d'écriture sur une période d'environ trois semaines. Au moment de partir pour le chalet, je me souviens être un peu préoccupée par le fait de ne pas avoir plus de poèmes *déjà* rédigés, mais accepter ce temps de repos comme un moment de latence. J'avais la ferme conviction qu'un moment de détente me rendrait plus créative et possiblement plus pertinente dans un prochain geste de création.

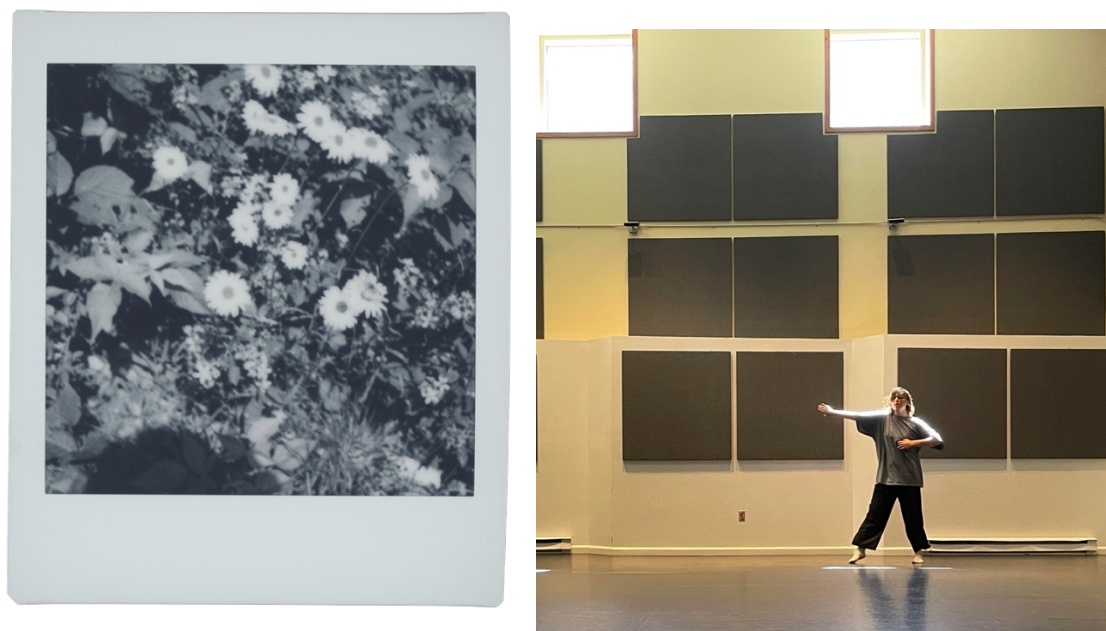
Ce repos a finalement pris une tournure différente. Le silence ou le vide créé par la fin du processus de création chorégraphique a vite laissé place à un écho. Devant le calme, la lenteur, le répit, tout semblait me ramener au processus. D'abord, l'ambiance du chalet et sa proximité avec la nature m'ont guidée vers un état de recueillement. Beaucoup moins habitée par des tâches de travail ou par des obligations, je me suis mise à contempler le processus, à repenser à ce qu'il représentait, consciente qu'il était déjà terminé. Les membres de ma famille, prenant de mes nouvelles, m'ont encouragée à raconter mon expérience, à prendre connaissance de sa fin.

Pendant mon séjour, je me souviens avoir été très souvent dans la lune. Je tombais dans mes pensées et celles-ci étaient toujours habitées par le processus du terrain de recherche. Je repassais les réalisations, les conversations, les découvertes. Dans ma tête, j'inventoriais les mouvements dansés, les images captées,

les mots tracés. Je n'étais pas en train de créer (n'étais d'ailleurs pas prête à le faire), mais j'étais encore très stimulée par la création d'*À propos de ma nuque*. J'ai associé cette impression ou cette sensation à ce moment où, couchée sous les draps, je fais l'état de ma journée, en recensant les dialogues, les interactions, les surprises, les déceptions, les émois, les anecdotes. C'est aussi le contexte où, parfois en ruminant, je pense à ce que j'aurais voulu dire, à ce qui aurait pu se passer, à ce qui a été évité... Face à la journée que j'ai vécue, il y a soudainement la journée que j'aurais pu vivre, celle que j'aurais voulu vivre, celle que je ne vivrai pas.

En ce sens, j'ai remâché le processus, en embrassant ce qu'il avait été, puis en pensant à ce qu'il aurait pu être, à ce qu'il deviendrait peut-être. Sans être en train d'écrire, je commençais à inventer. Durant les quelques jours passés au chalet, j'ai capturé plusieurs images, avec mon appareil photo instantané ou encore avec mon téléphone. De manière intuitive, je prenais en photo les petites marguerites aperçues pendant une promenade. Sous un soleil de juin, je pensais à la lumière qui inondait la végétation. Je pensais aux pétales des fleurs, les imaginant absorber la chaleur accablante. Je pensais au début du solo créé avec Amélie. Je me ramenaï à la lumière qui s'infiltrait par les fenêtres du studio, créant des formes chaudes au sol.

Figure 5.1 Diptyque : Marguerites sur le bord de la route et Penélope en studio



Juin 2024, Photographie instantanée par Penélope Desjardins (Chertsey) et photographie de Penélope par Amélie Rajotte (centre Pierre-Péladeau)

Faire des liens, faire apparaître la danse dans les endroits incongrus, dans des temps imprévus. Puis s'éloigner, pendant un temps, du processus. En rentrant à la maison, les projets et les responsabilités ont repris de plus belle et mes plans de création ont été difficiles à maintenir. Des projets se sont ajoutés à mon horaire, et l'idée d'une résidence d'écriture a été reportée. Bordant le projet, je l'ai mis au lit, convaincue qu'il s'endormirait et que je pourrais y revenir plus tard.

5.1.1 La nuit fait apparaître les fantômes

Quand je parle de « me laisser hanter » par le processus, je parle d'une sensation qui m'est venue avec le présage de la nuit. Si j'ai eu à mettre le projet d'écriture de côté en raison de mes engagements professionnels, j'ai continué à être appelée par le souvenir du terrain, de même que par le souvenir des mots écrits dans mes carnets. C'est surtout la nuit que j'y pensais. Peut-être parce que c'était le seul moment où je me retrouvais seule et que mes pensées n'étaient pas occupées par plusieurs projets. Je pense aussi que, d'une certaine manière, j'avais tendu un fil entre l'imaginaire de la nuit et mon imaginaire du processus avec Amélie.

Il est difficile de dire avec certitude pourquoi cet imaginaire a pris le dessus, mais avec le recul, même le terrain de recherche, en studio, me semble teinté de cette *nocturnité*. Avec Amélie, nous n'avons jamais évoqué la nuit ou son champ lexical comme un thème de la recherche. Pourtant, quand je repense à nos mouvements, à nos tableaux et à nos phrasés, je les imagine la nuit. J'ai transposé les images, les textures, les intuitions. Parce qu'une textualité s'est déployée en phase avec ma démarche dans le processus avec Amélie (notamment par la prise de notes dans le carnet de pratique et le carnet de poésie), il y a l'émergence de mon récit d'interprète qui participe au sous-texte de la création chorégraphique :

Le souvenir, les mémoires sensorielle et émotive propres au récit de l'interprète composent, par leur cohérence, une véritable sous-partition que Patrice Pavis présente comme « l'idée derrière l'action, le fondement de la partition, le réseau d'associations ou d'images, le corps invisible de l'action » (1996 : 92). De mon récit, je connais déjà les référents, le sens intime. [...] J'ai un accès direct et immédiat aux différentes couches du sensible, de la mémoire et de l'imaginaire qui font que cette histoire est mienne, unique et singulière. (Levac, 2016, p. 114)

Cette « sous-partition » ou ce sous-texte intime à l'interprète devient une manière de s'approprier un imaginaire chorégraphique, de s'y attacher. Si cela contribue à nuancer la proposition de l'interprète, je crois aussi que cela peut accompagner le cheminement de ce dernier, en dilatant son imaginaire à grand renfort de textures, de couleurs, de matières, d'états. En fermant les paupières, je revoyais une séquence

de mouvement au sol et je l'imaginai sous les *blacklights*. Je visualisais un phrasé de tours en imaginant l'ambiance d'une fin de soirée, à la sortie d'une boîte de nuit. En ce sens, je vois dans cette inclinaison un acte de création depuis ma posture d'interprète. Sans être introduite par la chorégraphe, la nuit a enveloppé mon interprétation, mon univers et ma poésie. Si, dans la création, les choix reposent parfois sur l'intuition, il me semble que la nuit fait partie de ce que je souhaitais raconter.

Ainsi, la nuit tombée, ma pensée tanguait souvent vers le projet chorégraphique et vers celui des poèmes à écrire. Comme évoqué plus tôt, je ressassais des ressentis du processus, des moments dansés, des phrasés en train de se dissoudre dans ma mémoire. Ces différentes traces flottaient dans ma mémoire, dans mes idées et dans ma nuit. Je les ai vite appelés mes fantômes, parce que je sentais leur présence. Parfois, c'était un geste que je jouais en boucle dans ma tête. Les yeux clos, je voyais mon bras droit balayer l'espace jusqu'à ce que je réalise que mon muscle du dentelé antérieur était engagé. D'autres fois, c'était le bourdonnement de la musique choisie par Amélie qui me revenait à l'esprit. Parfois c'était une phrase inscrite sur le papier : « je m'étourdis comme une éolienne (d'où vient le vent) » (carnet de poésie, s. d.). M'apparaît alors cette image de moi au sommet d'une colline : je suis une éolienne et je veille sur l'herbe.

Souvent, les choses se répètent, se vident de leur sens, et moi, je m'endors. Une nuit, pendant le mois d'août, j'écris :

La nuit chasse les lueurs, dissout les tons, les teintes, les couleurs primaires. Le nocturne abrite la mélancolie. Le nocturne berce la tristesse, rassure la réparation. La nuit met au monde les fantômes, les errances, les doublons. (Carnet de pratique, 2024)

Cette pensée ne fait pas partie de la suite de poèmes, mais elle saisit une réflexion sur mon processus. En effet, elle souligne cette idée que les *fantômes* qui m'apparaissent sont des doublons de mon expérience, ou plutôt des empreintes de celle-ci. Plus tôt évoqués, les propos de Didi-Huberman au sujet des empreintes confèrent à ces dernières un statut de « puissance fantomatique » alors qu'il énonce : « la collision en elles d'un là et d'un non-là, d'un contact et d'une absence ». (Didi-Huberman, 2008, p. 47). Le fantôme, comme image ou comme métaphore, renvoie à une certaine présence, celui d'un corps fantomatique. Mes *fantômes* sont faits de gestes, de mots, d'images, de lumière, de sons, de danses. Ils sont faits de traces de ce qui m'a habitée et de ce qui cherche toujours à me mouvoir ou à m'émouvoir vers un geste d'écriture. Dans le texte *Les danses sont des âmes*, le chercheur et dramaturge Mathieu Bouvier infère que les danses et les sensations existent par-delà les corps :

La corporéité dansante s'ouvre au dehors, à l'autre, mais en vérité, elle y retourne. Car en se débordant elles-mêmes, les sensations célèbrent leur appartenance au monde. Les sensations existent en elles-mêmes, sans avoir besoin d'être attribuées à des corps ; ce sont les corps qui appartiennent à des sensations qui appartiennent au monde. » (2024, p. 57)

L'idée que les sensations n'appartiennent pas au corps, mais les traversent, les visitent et les habitent me laisse penser que l'on peut être hanté par celles-ci, tout comme on peut être hanté par des danses. En relai aux sensations, les danses « précèdent les corps et leur survivent » (p. 57) et c'est en cela que Bouvier affirme qu'elles sont des âmes. Moi, je vois des fantômes. Par ailleurs, ce postulat sur les danses permet de les penser en relation avec un écosystème plus vaste. Cela implique que les danses survivent au processus de création chorégraphique et même, qu'elles le devancent. Mes fantômes, mes danses, errent en d'autres lieux, d'autres temps, appartenant tantôt au studio, tantôt à mes carnets, tantôt à ma chambre à coucher. Ainsi, je dis que la nuit m'offre un espace pour les accueillir, les regarder valser et me tendre la main. C'est un assemblage de nostalgie et de volonté : « je parle d'un salon pour les fantômes, d'une veilleuse pour les apparitions » (Carnet de pratique, août 2024).

Figure 5.2 *Une apparition sur le rideau* (exploration photographique)



2025, Montréal. Crédit photo : Penélope Desjardins

Parler de fantômes pour parler d’empreintes ou de traces, c’est aussi admettre que la trace vit, qu’elle survit, qu’elle apparaît. Mes fantômes, ce sont aussi des états, des personnages ou des *apparitions*. Dans la nuit, je trouve un espace pour inviter les présences qui m’ont accompagnée lors du processus de création chorégraphique. Je pense aux femmes évoquées dans les discussions sur la maternité, je pense aussi à *cette* femme, ce double de moi nommé par Amélie qui me regardait danser. Une nuit d’août, alors que je peine à m’endormir, je me mets à imaginer un récit dans lequel on suit une femme qui marche dans la rue, dans le noir. C’est un court métrage et je tiens le rôle principal. La promenade est brumeuse, le pas est franc. De la rue, la femme aperçoit parfois de la lumière dans les appartements. Elle, en revanche, n’est jamais aperçue.

Quelques jours plus tard ou quelques jours plus tôt, je ne suis plus certaine, je lis cette phrase dans mon carnet de poésie : « Je suis une photo, je suis un film. Je me verrai en membre fantôme. » (2024)

5.1.2 Empreintes

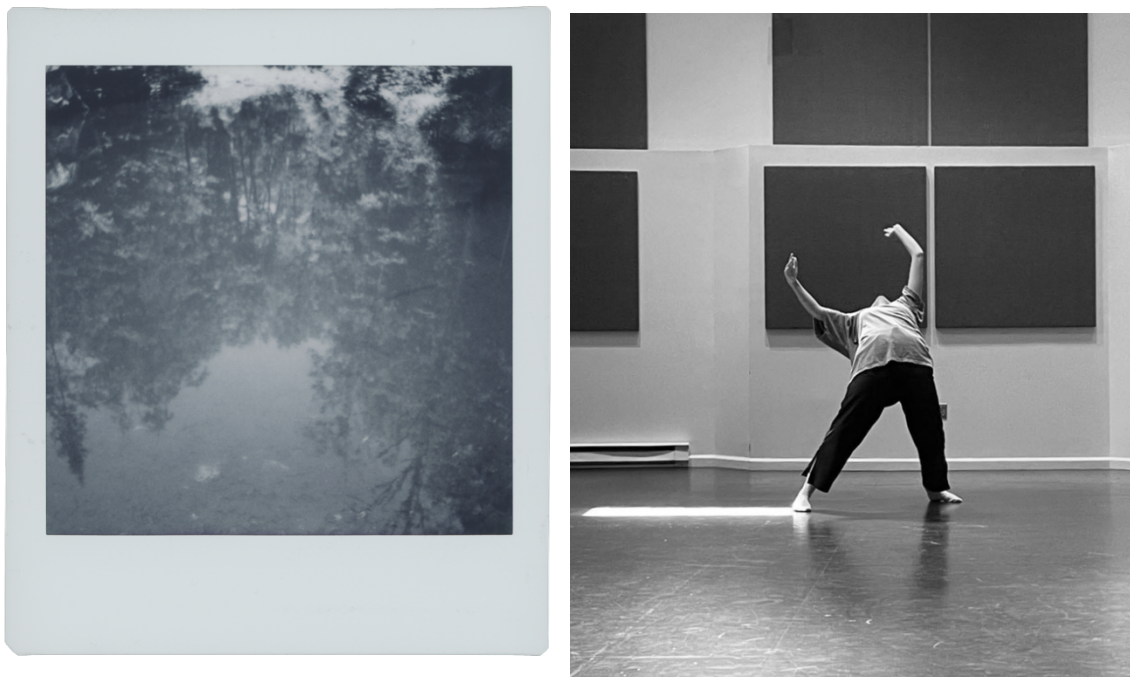
Dans le noir, les fantômes se manifestent, se révèlent autrement. D’aucuns pourraient affirmer qu’ils étaient déjà là. Sans chercher à opposer la nuit et le jour, ou à réduire la première au contraire de l’autre, mon expérience suggère que la nuit libère par les fantômes de nouvelles images, de nouvelles postures, de nouveaux angles : certaines choses que l’on ne voyait pas déjà.

Je reviens vers cette idée que les fantômes matérialisent des empreintes ou des traces, en ce que cela me permet de penser la rencontre entre ma danse et mes mots, puis mes poèmes. Didi-Huberman parle du geste d’empreinte en suggérant que ce dernier « est avant tout l’expérience d’une relation, le rapport d’émergence d’une forme à un substrat “empreinté” ». (2008, p. 33) Cette relation entre la forme et le substrat établit une concomitance entre un objet et son empreinte. Si je fais l’empreinte de ma paume dans la neige, la neige se sculptera en une forme qui découle de ma main, de la pression de mes doigts, de l’angle de mon poignet. Or la neige ira aussi à la rencontre de ma paume, fondra sous sa chaleur ou sera plus dense par endroit. Il est difficile de prédire la forme de l’empreinte en regardant seulement la forme de ma main. Ainsi, l’auteur poursuit sur l’imprévisibilité, comme une sorte d’affranchissement du résultat de l’empreinte : « De ces rencontres, l’empreinte se fait un principe, qui aboutit au non-principe suivant : on ne sait jamais exactement ce que cela va donner. » (p. 33) Inconnu, le résultat d’une empreinte peut très bien voir son destin délié du substrat. L’empreinte aspire alors à sa propre forme, à sa propre

vie. Elle apparaît comme un revers du substrat, dont le verso dévoile l'état d'une rencontre et des secrets inattendus.

Bien que la réflexion de Didi-Huberman prenne d'abord ses assises dans la matérialité, notamment celle de l'argile, il est possible de penser le revers de ma danse comme le lieu de nouvelles formes, de nouvelles matières, de nouvelles esquisses. En ce sens, les fantômes de ma danse m'ont disposée à voir des revers dans le monde. Je les aperçois dans les mots *seuil*, *étourneau*, *cedre*, notés dans une page de mon carnet de poésie. Je les vois aussi dans l'étang à Chertsey qui, j'en suis certaine, me renvoie le reflet des arbres et celui de mon dos arqué.

Figure 5.3 Diptyque *revers*



Juin 2024. Photographie instantanée par Penélope Desjardins (Chertsey) et photographie de Penélope par Amélie Rajotte (centre Pierre-Péladeau)

Avant d'en arriver à l'écriture, je suis passée par cette valse avec les fantômes et cette posture de latence où l'observation et l'écoute ont mené au désir de raconter. Enchâssé aux expériences de mon quotidien, mon vécu dans le processus de création chorégraphique a vu la nuit révéler des formes et des images aux potentiels poétiques. À ce sujet, l'écrivaine et enseignante en littérature Gabrielle Giasson-Dulude exprime : « C'est la vie réelle qui pousse à entrer dans la métaphore, dans le temps long de l'écriture : l'image n'est pas inventée, elle est recueillie. » (2023, p. 39) Je saisis, dans son propos, l'idée que la

création — littéraire ou chorégraphique — dépend aussi d’une capacité d’attention et de réceptivité. Cela n’est pas forcément une posture passive. Pour ma part, ce n’était pas de tout repos, mais j’ai éprouvé cette impression de recueillir les images, en leur donnant un temps et un espace pour apparaître et même pour se déposer. Puis, la période de latence, comme au bout de sa suspension, a laissé place à une période d’insomnie.

5.2 Insomnie

Les nuits d’insomnie me renvoient toujours aux autres nuits d’insomnie. Alors que je regarde le plafond, je repense à cette autre fois où j’ai fixé mes murs assombris. Si je me lève pour marcher dans le corridor sombre, je repense à cette autre nuit où j’ai erré à l’aveugle. Dans l’état de l’insomnie, je tends à relier les expériences comme des constellations de nuits étranges : c’est que je reconnais cet état insomniaque. Il est souvent porté par un sentiment d’étrangeté, de décalage et de temps étiré. De la même manière, mes processus de création se relancent l’un et l’autre. Quand je reviens en studio, je pense aux autres fois où j’ai habité le studio. Ce n’est pas le fait de retourner dans un lieu, mais ici aussi, la reconnaissance d’un état particulier dans lequel je me trouve. Comme pour l’insomnie, je distingue une fébrilité, un glissement temporel, une singularité. Dans la suite, j’ai écrit ce poème qui souligne mon sentiment face aux possibles de la nuit :

il faudrait nager la nuit
atténuer la houle
et les petits chants
une baignade sans preuve
un passage flou

le jour, les fantômes ne servent à rien
la jaquette
sent le sel et la lavande

(Nocturne pour voix échappée, 2024)

Dans la rêverie, je m’imagine faire des choses que je ne ferais pas normalement, comme nager dans le fleuve à la noirceur. Je veux maintenant parler d’insomnie pour parler de création, parce que je rapproche mon expérience du processus de création littéraire à celle de l’insomnie. De manière très littérale, j’ai souvent été créative pendant la nuit, au moment d’écrire la suite de poèmes. C’est dans l’absence de

sommeil ou dans un sommeil trouble que j'ai rédigé mes premiers poèmes de *Nocturne pour voix échappée*. Par ailleurs, je m'intéresse à l'état insomniaque, pour ce qu'il éveille en moi.

J'associe souvent les périodes d'insomnie à des moments de créativité non sollicités. Incapable de m'endormir, je rumine, je m'impatiente. Éveillée alors que le monde ralentit, j'ai tendance à devenir très attentive à mon environnement, à capter chaque petit son, à apercevoir chaque petite lueur, à ressentir chaque symptôme physique. Par ailleurs, mes poèmes nocturnes encapsulent parfois une sorte d'hypersensibilité, voire d'hypocondrie :

Elle simule la falaise, le bras gauche serré, la disparition des choses. Puis, une petite tache sur sa peau : un bleu, un pigment, un ciel assombri. Rien de bien inquiétant.

(*Nocturne pour voix échappée*, 2024)

Cette attention sensorielle me semble le moteur d'images intimes — parfois tragiques —, ici la chute fatale, la crise cardiaque ou l'ecchymose. En introduction de ce chapitre, j'évoquais les invitations tendues par la nuit : des appels à inventer, à créer, à *refaire le monde*. Pour moi, l'insomnie s'inscrit parmi ces invitations, alors qu'elle me fait traverser des états de rêves éveillés, de solitude et d'inventivité.

L'idée de refaire le monde, ou encore, mon monde s'aligne avec la dynamique fictionnaire (Bernard, 2017) et l'acte de rédaction de soi via l'écriture. Les poèmes sont arrivés par fragments, par surgissement à des moments et lieux divers. Or, la solitude et le calme de l'écriture m'ont souvent ramenée à la nuit. Lorsque j'ai commencé à assembler la suite des poèmes, à agencer les fragments et à effectuer un travail de composition, l'imaginaire de la nuit est devenu prenant. Je me suis vue, souvent, en train d'errer. Je me ramenaais constamment à cette image improbable : moi qui existe dehors dans la nuit, dans la ville, dans une ruelle, au bord du fleuve, dans un parc, sur une colline. Le champ des *night studies*, ou les études sur la nuit, s'intéresse aux effets de la nuit sur l'imaginaire, de même que sur la capacité d'élargir la vision de la réalité :

Dans nos imaginaires, la nuit permet de se libérer des contraintes de la hiérarchie et des routines du quotidien, de dépasser les bornes et de transgresser les normes. C'est aussi le moment préféré pour « refaire le monde », un temps pour la créativité et la politique. (Gwiazdzinski, 2020, p. 6)

Cette idée de transgression des normes, à petite échelle, fait écho à mon expérience de créativité vis-à-vis la nuit. Quand je pense à ma suite de poèmes, je pense à une sorte de promenade nocturne, chose que, par ailleurs, je ne fais que très rarement. D'habitude, j'associe les moments où je marche seule la nuit à des moments inquiétants où je dois être vigilante, efficace et rapide. Pourtant, dans l'imaginaire de ma création, cette promenade imaginaire était un lieu de répit, et même d'empuissancement. Ce poème me semble d'ailleurs témoigner de ce sentiment de douceur face à l'imaginaire nocturne :

rêver d'un nocturne apaisant
le réverbère marmonne une berceuse
le béton me renvoie des pas
toujours plus lents
le parc me convie sur la balançoire

je mets un drap sur mon crâne
c'est la nuit
les yeux ouverts

(Nocturne pour voix échappée, 2024)

Figure 5.4 *La peur de ne plus jamais s'endormir*



2023, Grosses-Roches. Crédit photo : Penélope Desjardins

Souvent, je repense à une nuit d'insomnie particulièrement agitée où, aux premières lueurs du jour, j'ai eu l'impression que je ne dormirais plus jamais. J'étais sortie marcher sur le terrain du chalet où je restais, et pour une rare fois, je me sentais en sécurité en étant seule, la nuit. Dans cet espace étrange aux petites heures de matin, j'avais aperçu un lapin sur la pelouse. Nous sommes restés de longues minutes, un à côté de l'autre, au point où j'ai cru qu'il était irréel. Quand j'ai voulu le prendre en photo, pour immortaliser sa présence, il s'est enfui. C'est un tableau que j'ai visité plusieurs fois pendant l'écriture de *Nocturne pour voix échappée* et qui infuse d'ailleurs ce poème :

il faudrait raconter le brouillard le motel l'insomnie la peur de ne plus jamais s'endormir
j'ai du mal à prendre un élan
les joues creuses, je laisse couler la hâte le temps les désaveux
je me rassure avec une fausseté

(*Nocturne pour voix échappée*, 2024)

L'imaginaire de la nuit, ainsi vécu, m'a tendu un espace d'émancipation en répondant à mon désir d'expérimenter la solitude, la quiétude, la liminalité. À cet égard, il est possible de penser que l'expérience issue de l'imaginaire nocturne aurait une incidence sur notre perception quotidienne du monde :

Bronfen soutient que les imaginaires nocturnes évoquent la nuit soit à travers sa personnification (principalement féminine), soit comme un voyage du crépuscule à l'aube. La nuit apparaît dès lors comme un lieu de formation d'imaginaires et d'expériences esthétiques qui informent et affectent silencieusement notre routine quotidienne « à travers le dissimulé, l'interdit et l'oubli » (Diamanti et Boudreault-Fournier, 2022, p. 30)

La chercheuse citée, Elisabeth Bronfen, situe la nuit comme un terrain d'expériences sensibles, signifiantes et intelligibles. Au-delà d'une période de transition entre les jours, la nuit déploierait un espace porteur de potentiels créatifs et émancipateurs, enclins à influencer les manières d'être dans le monde diurne. Au regard de ma suite de poèmes, j'ai l'impression que l'espace nocturne apparaît comme un lieu pour dissoudre les frontières de ce qui est permis. Avec le recul, j'y vois un petit appel à la subversion :

je choisis de corrompre les afflux
de gauchir les souffles
elle mémorise le trajet le nom des boulevards

après le chant des oiseaux, j'apprendrai leur cri

(*Nocturne pour voix échappée*, 2024)

5.2.1 Le rêve éveillé

À mi-chemin entre l'assoupissement et l'insomnie, je discerne un état où je glisse vers la création. J'ai alors tendance à inventer, à imaginer des scènes théâtrales, des plans de films, des débuts de roman : une tendance à *refaire le monde*. La meilleure expression que j'ai trouvée pour décrire cet état est celle du rêve éveillé. Je ne dors pas encore, mais je rêve déjà, en ce sens où mon imagination devient très fertile et active. Dans un essai sur la création, Louise Warren aborde d'ailleurs le rêve comme prémisse de clarté et d'engagement :

Le rêveur, la rêveuse ne sont pas des êtres passifs. Ils portent un regard clairvoyant. Le sentiment qu'une force de transformation entre en action. Le rêve ouvre le chemin de la réalisation. Il est commencement. Je me remets à cette intelligence intuitive, qui se nourrit d'images, de scénarios, de désir, de patience. Le rêve m'apparaît comme un être à peine visible, prêt à m'accompagner, à répondre à ma demande, à faire apparaître l'objet de mon désir. (Warren, 2015, p. 17)

Le rêve y est dépeint comme un catalyseur d'idées et de désirs et incidemment, le rêveur et la rêveuse apparaissent comme les agents de leur potentiel. Warren parle également d'une « intelligence intuitive » qui elle-même s'appuie sur une propension à inventer. Mon expérience d'insomnie dans le processus d'écriture de *Nocturne pour voix échappée* est celle d'un grand rêve éveillé où j'ai imaginé des ambiances, des lieux et des textures pour rejouer les danses du processus de création chorégraphique.

Mais, les rêves ne sont pas les poèmes.

À mon sens, l'état d'insomnie ou les rêves éveillés sont propices à une sorte d'affectivité ou d'expérience esthétique. Ils me permettent de remarquer une couleur qui envahit la fenêtre de ma chambre, de voir le cobalt ou le magenta, d'imaginer des gels sur des lumières de théâtre et d'oublier momentanément la voiture de police qui agite ses gyrophares (figure 5.5). Ils m'amènent à entendre mon voisin et ses amis du Saguenay chanter fort à trois heures du matin et à visualiser une scène d'amitié au ralenti, digne d'un film de Xavier Dolan. Ils me proposent de goûter à la saveur de menthe dans le comprimé de mélatonine qui se dissout dans ma bouche et d'imaginer un monde sous ma langue.

Tous ces états, toutes ces sensations, toutes ces images ne sont pas des poèmes, mais il est possible de les appeler *poésie*. Véronique Côté, qui tend à élargir la portée de ce qui est *poésie*, souligne d'ailleurs les apparitions soudaines de cette dernière : « La poésie naît spontanément du choc d'images, de la mêlée de

sens, de l'accident. Elle jaillit de l'imprévisible, et par son surgissement elle nous lave le regard, la tête, le cœur. » (Côté, 2014, p. 14) Cette idée d'une poésie qui surgit d'un enchevêtrement d'images et de sens me semble proche de l'état du rêve, fait d'intuition et de clairvoyance. (Warren, 2015, p. 17) En cela demeure cette impression que mes nuits estivales m'ont guidée dans l'écriture de la suite de poèmes et qu'en m'abandonnant à cette intuition, j'ai embrassé un état particulièrement propice pour la création d'une proposition à mi-chemin entre deux temps : un objet en tension entre un processus achevé et un processus émergent.

Au sens de la méthodologie de ma recherche, j'ai envie de dire que si les rêves ne sont pas les poèmes, ils se manifestent toutefois comme des données dans le processus d'écriture. Elizabeth Adams St. Pierre parle d'ailleurs de « données de rêves », de « données sensuelles », « données émotionnelles », de « données d'interprétation située » et de « données de mémoire » pour évoquer ce qui surgit de manière impromptue, par-delà le terrain de recherche, et qui appelle à se matérialiser dans l'acte de l'écriture :

En effet, comment peut-on « textualiser » tout ce que l'on pense et ressent au cours d'une recherche ? Mais elles étaient toujours déjà dans mon esprit et dans mon corps, et elles sont apparues de manière à la fois inattendue et appropriée dans mes écrits — des données fugitives, passagères, excessives et hors catégorie. Ce que je veux dire, ici, c'est que ces données auraient pu m'échapper complètement si je n'avais pas écrit ; elles n'ont été recueillies qu'à travers l'écriture. (St. Pierre dans Richardson *et al.*, 2022)

Il semble que, tant pour la rédaction des poèmes que pour celle du mémoire, il m'a fallu rester sensible à ces données intuitives et affectives dont l'avènement insolite ne renie pas pour autant la pertinence et la justesse.

5.2.2 Surgissements

Dans le même sens que Côté, Hélène Dorion, invitée à l'émission de radio *Réfléchir à voix haute* de Jean-Philippe Pleau, a suggéré que la poésie pouvait : « Interrompre [le] cours des choses et créer un événement, créer un petit choc. [...] Elle est de l'ordre du surgissement [...] tout à coup elle surgit, elle est là... » (2023) Le verbe *surgir*, si étonnant semble-t-il, résonne particulièrement avec mon expérience de création littéraire.

Figure 5.5 Diptyque : *Insomnie bleue* et *Insomnie rose*



2024, Montréal. Crédit photo : Penélope Desjardins

L'avènement des poèmes, en soi, m'a semblé être de l'ordre du surgissement, en ce qu'ils ont souvent jailli, de manière impromptue et avec une certaine fulgurance. D'abord la nuit, puis à divers moments de mon quotidien, les poèmes s'annonçaient. Dans la peur de les oublier, je sortais, rapidement, un cahier ou mon téléphone cellulaire pour les noter. Une fois, en voiture, je me suis même arrêtée sur le bord de la route pour en noter un. À cet égard, Louise Warren écrit qu'« il est très rare qu'un poème s'annonce ». (2015, p. 62) À la manière de la poésie, le poème aussi pourrait *surgir*. Cela me fait penser aux fantômes évoqués plus tôt et aux âmes de Bouvier (2024). Je me demande si les poèmes, comme les sensations et les danses, n'existent pas déjà en eux-mêmes. Ainsi, mon corps appartiendrait aux sensations, aux danses

et aux poèmes, et ces derniers appartiendraient au monde. Cette idée, comme un vertige, est aussi une source de réconfort dans l'écriture de *Nocturne pour voix échappée*. Elle me renvoie à la pensée de la poète Daphné B. :

J'ai longtemps cru que les poèmes énonçaient de petites prophéties, qu'ils contenaient des présages : une mort, un concept scientifique, un élément manquant dans le tableau périodique. Mais loin de prédire l'avenir, leurs images cristallisent plutôt un phénomène qui est et qui doit toujours trouver de nouveaux mots pour se dire. En cela, la poésie n'est pas voyante, mais hors du temps. » (B., 2020, p. 9)

En écrivant les poèmes, je ne serais pas en train de prédire le futur, ou de dire le passé, mais en train de traverser des phénomènes mouvants, fuyants, voire insaisissables. Puis, à travers les passages, la nuit et les poèmes m'ont permis de me raconter : « Ce n'est pas vous qui ajoutez une valeur expressive aux formes, aux mouvements, aux allures, ce sont eux qui vous requièrent. Les allures sensibles du monde appellent une réponse expressive de votre part. » (Bouvier, 2024, p. 55)

5.3 La poète seule

Pour écrire la suite de poèmes, je crois que la nuit a été porteuse d'une solitude déterminante. À la manière des moments seule en studio, l'imaginaire de la nuit m'a offert un cadre à travers lequel percevoir ma solitude comme une opportunité, voire une nécessité. Après le processus de création chorégraphique, j'anticipais le fait de me retrouver seule. Pendant mes périodes de répétition en solo, je savais que je retrouverais bientôt Amélie et que nos dialogues raviveraient la créativité et le désir d'inventer. Par peur d'être absolument seule, je me suis donc entourée de livres et de pensées. Entre l'écriture des poèmes, j'ai notamment côtoyé les mots de Marguerite Duras (1993), Kristina Gauthier-Landry (2020 ; 2024), Jean-Christophe Réhel (2024), Gabrielle Giasson-Dulude (2017 ; 2023), Nelly Desmarais (2022), Mimi Haddam (2017), Maggie Nelson (2009). Être accompagnée de ces écrits a été mon moyen pour parvenir à déposer les miens. Être seule était inévitable : cela faisait partie du processus et de la méthodologie choisie pour mon projet.

Sans se douter que cela m'interpellerait, un ami me parle d'un livre de Marguerite Duras qui aborde son rapport à l'écriture et à ses livres au fil de sa vie. Dans *Écrire* (1993), Duras revient entre autres sur l'expérience de la solitude en lien avec la pratique d'écriture :

On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je devrais être seule, que je serais seule pour écrire des livres. Ça s'est passé ainsi. J'ai été seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée — j'avais peur aussi bien sûr. Et puis je l'ai aimée. » (Duras, 1993, p. 8)

Elle dépeint la solitude comme un passage, mais également comme quelque chose que l'on crée, en ce qu'elle ne serait pas acquise ou offerte. Dans cette idée, j'ai l'impression d'avoir eu besoin de *faire* ma solitude. Dans le flot des tâches quotidiennes, des projets professionnels et des activités sociales, les moments de solitude, physiques, n'étaient pas si fréquents. Si Duras parle d'une maison pour sa solitude, je pense que j'ai eu la nuit comme espace pour la solitude. La nuit, comme une maison, a accueilli un espace pour mes pensées, pour mes observations, pour mes élans : « La solitude c'est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien. C'est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne. » (Duras, 1993, p. 15) Je perçois, dans l'affirmation de l'écrivaine, l'idée que la solitude pourrait d'abord être un espace d'introspection et, envisagé ainsi, il est possible de parler de solitude spirituelle, ou mentale.

Pour ma part, je pense que j'ai souvent craint la solitude, parce que je l'associe à tort à une tendance individualiste. En même temps, le projet de faire un mémoire de création qui porte sur sa propre pratique d'artiste et s'inscrit dans une démarche autopoïétique implique de se regarder, de mettre son processus créatif au cœur du sujet d'étude. Alliant pratique de création littéraire et pratique d'interprétation en danse, mon projet comporte certainement une dimension intime. En ce sens, une approche somatique de la pratique de poésie participe à ce regard, tourné vers soi. Dans un article publié en 2021, Mattia Scarpulla revient sur sa création d'ateliers somatiques d'écriture durant lesquels il guide les personnes participantes dans l'élaboration d'une création littéraire qui émerge de l'approche du devenir-soma¹⁴, de l'expérience d'exercices chorégraphiques ou d'explorations somatiques. Le chercheur raconte comment les personnes participantes convoquent souvenirs, vécus, et récits personnels dans l'exploration sensorielle : « La poétique somatique a toujours une dimension autobiographique. » (Scarpulla, 2021, p. 16)

¹⁴ « Pendant mes ateliers, la création littéraire individuelle est déclenchée par un processus intéroceptif de conscientisation. Le corps lui-même devient atelier et sert à explorer, selon les cas, une thématique littéraire, un sujet social, une expérience intime, etc. [...] Durant les séances physiques de mes ateliers, les participant-es se ressentent en tant que squelettes, revêtements musculaires profonds et tissulaires superficiels, organes. Pendant les temps d'écriture et de discussion, je les invite à observer et à entendre le texte écrit comme un organisme humain, comme une anatomie qui possède sa propre logique, comme si les mots étaient des cellules vivantes. Au cœur du dispositif, il y a ce paradigme du 'soma' qui engendre une manière de parler de soi. » (Scarpulla, 2021, p. 6)

Par ailleurs, il explique comment cette dimension participe à l'émergence d'une écriture personnelle sans se limiter à l'écriture d'œuvre autofictionnelle : « [...] dans toute écriture de soi, les détails du passé ne sont jamais des répétitions à l'identique, mais plutôt des usages personnels de la mémoire, de l'imaginaire et du langage. » (p. 16) Il s'agit d'enrichir l'écriture par la singularité des expériences somatiques et sensorielles. Dans les poèmes, il m'arrive de détourner une expérience somatique pour en tracer la portée esthétique. Par exemple, pour ce poème, j'ai puisé dans un moment d'agitation physique, de sueurs froides et de multiples tentatives vaines de m'apaiser :

pour endormir la noyade
il y a le nom de fleurs le jet froid sur les poignets
les cheveux mouillés
les os pressés entre les doigts

je m'empêtre dans les incantations
je perds de vue ce qui m'apaise
mes paupières sursautent
ou je confonds les satellites

(Nocturne pour voix échappée, 2024)

J'y joins l'image de la noyade pour nommer ce qui submerge. Puis, j'évoque la sensation d'étrangeté ressentie au moment d'observer les étoiles avec fascination et d'en voir une, qui est en fait un satellite, se déplacer.

Cette notion de poétique somatique me renvoie à la pratique d'interprétation où, comme dans les pratiques d'écriture de soi, l'interprète peut être amené à convoquer ses souvenirs, ses expériences, ses états, ses ressentis, et à les rejouer dans les œuvres de chorégraphes. Sans être exclusivement autofictionnelle, la pratique de l'interprétation, en relai à l'écriture de soi, comporte une dimension fictionnaire. Comme abordé en chapitre 2, le principe de la dynamique fictionnaire, articulé par Michel Bernard, rallie l'acte de danser et l'acte d'énoncer (par la parole ou l'écrit) au cœur de l'expérience du sentir. (2017, p. 196) Dans ce filon, Bernard parle d'une « mécanique fictionnaire de la sensation » qui induit, chez l'interprète, une expressivité de l'ordre de la fiction tributaire du travail sensoriel :

La diversité et l'intensité des sensations produites par la mobilité du danseur, les multiples formes posturales et gestuelles de sa lutte avec les forces gravitaires, les fluctuations de ses pulsions et de ses affects constituent la source d'« une kinesphère fictive » qui surdétermine la kinesphère visible par toute sa force énonciatrice : elle lui confère par là même cette « aura » poétique qui émane de la danse des meilleurs artistes interprétant les écritures

chorégraphiques les plus riches ou les plus variées et qui touche les imaginaires des spectateurs attentifs. (p. 143)

Dès lors, Bernard reconnaît au travail sensoriel de l'interprète une fonction déterminante dans la valeur des œuvres chorégraphiques et leur aptitude à toucher un public. À mon avis, cela soulève une question conséquente : existe-t-il des espaces pour les interprètes où recenser et explorer cette « kinesphère fictive » si essentielle aux démarches chorégraphiques ? Ce tissage d'expériences et de vécus, mais aussi l'émergence d'une poétique somatique, trouvent-ils leur souffle dans les processus de création chorégraphique contemporaine ? Mon expérience m'amène à croire qu'à mi-chemin entre ce que Duras nomme *solitude* et ce qui advient dans *l'œuvre échappée* de Caroline Gravel, il existe un récit intime à recueillir, et, peut-être, à regarder et à entendre.

5.3.1 Errance : les voix de l'interprète

Dans *Nocturne pour voix échappée* s'installe une sorte de conversation intérieure. D'abord inconsciemment, j'ai oscillé entre deux voix dans l'écriture des poèmes : une voix à la première personne et une voix à la troisième personne (elle). Au moment de *surgir*, les poèmes appartenaient généralement à l'une ou l'autre des postures et, incidemment, à un pronom.

Ces changements de pronom me semblent concorder avec l'émergence des poèmes depuis des expériences relevant tantôt de mon vécu et de mes sensations, tantôt de mon imaginaire et des fictions bordant celui-ci. J'ai pris conscience de ces variations assez tôt dans le processus d'écriture (dès la formulation des premiers poèmes) et j'ai décidé de m'y commettre puisque ce changement de voix m'inspirait. J'étais, en effet, animée par l'idée d'une alternance de voix, car cela me rappelait l'expérience du processus de création chorégraphique. En effet, comme évoqué au chapitre 4, j'ai été interpellée par le mot « femme » prononcé par Amélie pour *me* désigner dans une improvisation. Dans mes notes, cette incarnation m'intrigue et me questionne sur ce que je représente, ce que je dégage :

Je glisse entre les couches de la composition. Je me demande : est-ce vraiment abstrait ?

Amélie parle de glissement entre les plans, comme des sillons, me dit « là, je serais prête » comme une confidence. « Tout à coup, elle est là. » Cette femme, sur le plancher. Comme une apparition, comme une convocation. Offrir quelque chose comme on raconte le matin. Se retrancher. (Carnet de pratique, 27 mai 2024)

Ce passage souligne le dédoublement possible dans l'expérience de l'interprétation, entre autres lorsque des personnages se dégagent d'une proposition ou alors lorsque l'imaginaire d'une œuvre déploie un univers à invoquer. S'il y a une apparition de présence ou de personnage, j'annonce aussi un retranchement, comme une sorte d'abandon de ma propre présence dans les différents états de l'interprétation. Bernard explique d'ailleurs la logique de ce dédoublement alors que « [...] toutes nos sensations ne se contentent pas de s'entre-répondre ou de résonner les unes sur les autres, mais elles tissent entre elles une texture corporelle fictive, mobile, instable qui habite et double notre corporéité apparente, à l'instar de l'acte d'énonciation linguistique. » (2017, p. 143) Par l'idée d'un doublon de la corporéité apparente, Bernard relève l'acte d'énonciation du danseur, qui, dans le même ordre que le langage, dégage un discours fait de relais entre les sensations et l'imaginaire. Cette « mécanique fictionnaire de la sensation » (p. 143) me semble particulièrement propice au jaillissement d'une sorte de filon esthétique singulier à l'interprète qui puisse s'inscrire dans l'œuvre d'une chorégraphe.

Figure 5.6 *Au centre de rien* (Penélope en studio)



28 mai 2024, studio de l'École supérieure de théâtre. Crédit photo : Amélie Rajotte

Dans mon cas, l'image de « cette femme » revient au fil des répétitions et participe à ma capacité à m'observer dans le processus : « On prend quelques photos qui sont si sombres que le studio disparaît. Je vois cette femme, au centre de rien. Je regarde cette femme au centre de rien. » (Carnet de pratique,

28 mai 2024) Comme une perspective nouvelle depuis laquelle témoigner de mes sensations et de mon imaginaire, il y a là la possibilité de déplier mon expérience du processus de création. En ce sens, cette autre voix me permet la confidence :

Elle s' imagine en veille.

*Pour prévenir le torrent, elle rêve son propre fossile. Elle
tomberait comme la nuit, profiterait de la descente.*

(Nocturne pour voix échappée, 2024)

Au moment de travailler la suite poétique, de les composer et de les définir, l'alternance des voix m'a permis de frayer un chemin entre les poèmes, de même qu'une forme d'errance entre les états. Il m'importe de nommer que la distinction n'est pas toujours tranchée, de la même manière que les sensations infusent l'imaginaire et vice-versa. Ainsi, les images convoquées en processus de création chorégraphique se mêlent aux expériences vécues dans le processus, puis à celles vécues durant l'été, durant l'écriture : le séjour au chalet à Chertsey, l'échographie, les bains froids, la répétition dans le petit théâtre, la lumière dans la cuisine, le geyser près du pont, la pluie, la disparition d'un ami, le bleu sur le pied, le match de tennis, le bébé de mon frère, la canicule, les éoliennes à Sainte-Anne-des-Monts, les étourneaux dans la cour, les trente ans de ma meilleure amie, la coupure de courant, le retard dans les règles, la discussion sur le mouvement des araignées, le film entre amis sur la vie de Céline, les constellations par la fenêtre, etc. De ces expériences se dégagent, au-delà des souvenirs, des images, des figures, des artéfacts. Ce sont des traces qui, esthétisées, participent à une composition de moi, à une forme de narration intime.

Figure 5.7 Portrait à Chertsey



Juin 2024, Chertsey. Crédit photo : Samuel Graveline

Figure 5.8 Échographie



Juin 2024, Montréal. Crédit photo : Penélope Desjardins

Figure 5.8 *bain froid* (exploration photographique)



2024, Montréal. Crédit photo : Penélope Desjardins

Figure 5.9 *La lumière dans la cuisine*



Août 2024, Montréal. Crédit photo : Penélope Desjardins

Figure 5.10 *Pic mineur*



Juillet 2024, Montréal. Crédit photo : Penélope Desjardins

Figure 5.11 *La disparition d'un ami*



Septembre 2024, Montréal. Crédit photo : Penélope Desjardins

Figure 5.12 *les constellations par la fenêtre*



Novembre 2024, Chertsey. Crédit photo : Penélope Desjardins

5.3.2 Dégager une expérience sensible : un filon esthétique

Si je crois que la nuit m’a permis de me raconter, c’est parce que j’ai trouvé en ses mots, ses fantômes et ses états, un temps pour déposer mon expérience sensible et la soigner. En ce sens, ce processus m’a offert quelque chose que je cherche dans ma pratique d’interprète : l’espace pour dégager mon filon esthétique. J’inventorie les images, les pages de cahier, les anecdotes, les pensées, les poèmes, puis mon vécu se révèle : il apparaît.

La nuit ramène le trouble des eaux. Déjà chargée de fantômes et de présence, j’y ai saisi l’opportunité de me regarder en double, de voir cohabiter mes intuitions artistiques et mon intimité :

*La nuit la multiplie. Elle elle elle. Elle tape : peut-on devenir
schizophrène ? Entendre des voix remplirait le creux.*

Une belle histoire de peurs.

(Nocturne pour voix échappée, 2024)

En couchant le processus de création chorégraphique au cœur de mes nuits, je l'ai également arrimé à mes jours. C'est dans le croisement de mes expériences — artistiques et quotidiennes — que les poèmes ont surgi et en ce sens, c'est de cette manière que le processus de création chorégraphique a continué à me remuer. Dans *Écrire*, Marguerite Duras raconte le récit d'une mouche sur le point de mourir et du regard qu'elle a porté sur elle :

Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture. Un jour, peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel. (1993, p. 21)

Je vois un indice dans ce récit de Duras. Elle y élargit le geste d'écriture, mais aussi de lecture, depuis son choix de poser son regard sur la mort de la mouche. De l'infime au ciel, l'écriture existe, tissant des réseaux de sens — lisibles ou non — entre les vécus, les idées, les choses. Je pense à la mouche, puis à mon corps sur le plancher du studio.

Figure 5.13 Penélope sur le plancher du studio



28 juin 2024, centre Pierre-Péladeau. Crédit photo : Amélie Rajotte

5.4 Vers la singularité de la trace

5.4.1 La nuit court après le jour

Je disais de la nuit qu'elle m'apparaissait dans sa multiplicité : je l'accueille comme un champ de recherche, une méthodologie, une thématique, une métaphore. Au bout de l'écriture de *Nocturne pour voix échappée*, je perçois la nuit comme un terrain de jeu fait de veilles, de spectres, d'échos. Je la vois aussi comme le lieu de passage entre les états de l'interprétation et de la création littéraire. Ainsi, même si elle succède au jour, je ne le vois pas comme un achèvement, mais une mouvance : « un voyage dans la nuit est un voyage vers la fin d'une nuit, où nous nous réveillons dans un jour qui a été changé par ce passage. » (Bronfen dans Diamanti et Boudreault-Fournier, 2022, p. 30) Qu'elle prenne fin en une dissolution dans le jour lui dessine son aura évanescente. Elle inspire, elle persuade, elle s'évanouit : en ce sens, elle m'apparaît transformatrice.

Une amitié muette entre hier et demain.

(Nocturne pour voix échappée, 2024)

En lisant Louise Warren, je suis restée accrochée à une courte phrase alliant « nuit » et « mot ». Dans *La vie flottante* elle écrit : « j'écoute la nuit de ce mot, émerveillée. » (2015, p. 17) En lisant ces mots, ma pensée déboule, mes intuitions s'alignent, c'est une sorte de révélation. Je pense à l'idée qu'un mot puisse avoir *sa* nuit. À voix basse, je me dis que la nuit d'un mot doit être son repos, ses ressacs, ses nouvelles significations. Je pense à *la nuit de ma danse*.

Je réalise que je fais parler les mots de l'écrivaine, parce qu'ils ont fait écho au sentiment que mes poèmes tracent mon passage d'une danse à la prochaine. Je ne suis pas certaine d'avoir saisi le sens que Warren donne à cette expression, mais j'y projette certainement le mien. Je vois le processus de création littéraire comme la nuit de mon processus d'interprétation. Bordé de rêves, d'insomnie, de solitude, mais aussi de mystère, d'agitation, d'errance, le processus d'écriture de *Nocturne pour voix échappée* est une plongée au cœur d'un espace-temps aux contours flous qui rebrasse incessamment les données de mon expérience d'*À propos de ma nuque*.

C'est ici que résonne pour moi la métaphore de la nuit en regard de mon vécu d'interprète. Il ne s'agit pas d'opposer la nuit et le jour, mais de réfléchir aux cycles qui participent au geste de la trace. D'une part, il y a les moments de latence qui permettent de réactiver l'imaginaire de l'interprétation. De l'autre, il y a une sorte de créativité insomniacale d'où surgissent les écrits, les images, les traces. Il y a la solitude qui raconte quelque chose sur soi. Puis, les poèmes *voient le jour* et replongent en plein dedans.

Je veux dire ici que les poèmes se présentent comme des invitations, comme des aubes nouvelles. Tandis que dans le processus de création en danse, les échanges verbaux contribuent à mettre en mouvement et vice-versa, l'écriture des poèmes, elle, engage dans un désir de se mouvoir, encore. En écrivant ce chapitre, à cause des mots qui m'entouraient, j'avais souvent en tête la comptine pour enfant qui raconte comment le jour et la nuit se poursuivent. Je m'éprends de la tournure poétique qui raconte une poursuite douce entre l'éveil et le rêve. J'imagine des chevauchements. Je me vois veiller la nuit et rêvasser le jour.

Je tombe sur cette phrase de Duras : « Un livre ouvert c'est aussi la nuit. Je ne sais pas pourquoi, ces mots que je viens de dire me font pleurer. » (1993, p. 14) J'ai en commun avec Duras l'émotion indéniable au moment de lire ces mots. Au seuil du mémoire, je m'espérais en *livre ouvert*. Entre les pages, j'ai trouvé la nuit.

Figure 5.14 *La nuit, le jour*



Juin 2024, Montréal. Crédit photo : Penélope Desjardins

CONCLUSION : REJOUER LES CHOSES ET NE RIEN OUBLIER

*je pense la trace en sillon, en ombre, en tache, en écho, en résidu, en cicatrice
la trace est un fantôme audacieux et opaque
elle est l'indice et la preuve
la marque et l'impression*

(Carnet de pratique, 2023)

Plus haut, j'écrivais à propos de l'incomplétude de la trace et en quoi celle-ci était souvent partielle. Comme la mémoire, elle est pleine de trous. Je me demande si elle n'est pas plutôt poreuse. J'ai recueilli une trace de mon vécu comme interprète dans un processus de création. Cette trace a mis au monde un objet poétique : une suite de poèmes, de même qu'un enchevêtrement de photos instantanées, d'images et de captures d'écran.

Avec le recul, je ne crois plus que la trace *soit* les poèmes. La trace rend compte de mon expérience sensible dans le processus de création chorégraphique : elle fait état de ma vision d'une rencontre, de mes sensations, de mes vulnérabilités, de mon lexique. Bien sûr, elle demeure partielle. Elle tend les bras. Puis, c'est dans ses creux que les poèmes se sont déposés.

Je me demandais comment les traces produites par l'interprète lors d'un processus de création chorégraphique pouvaient être recueillies et participer à l'émergence d'un matériau poétique autonome. À cet égard, il me semble que mon récit d'interprète, pour aspirer à créer un autre objet, doit se reposer. Il requiert un espace et un temps, mais aussi une certaine part de vide pour à nouveau espérer créer. J'ai aussi l'impression qu'il réclame une permission. Peut-être est-ce lié à mon tempérament plutôt réservé — parfois même prudent —, mais je crois qu'il faut, comme interprète, s'autoriser à reconnaître l'importance de l'expérience personnelle et la façon dont celle-ci infuse la création chorégraphique (et littéraire, dans ce cas-ci). Pour moi, le matériau poétique est advenu lorsque j'ai amoncelé les pages, les cahiers, les photographies. Matérialiser mes intuitions a permis de tracer ma pratique.

Au regard de l'interprétation, cela soulève un questionnement sur l'importance de cultiver sa propre pratique artistique. Si j'étais habitée par un désir de reconnaissance de la part de création de l'interprète dans un processus de création chorégraphique, mon attention se pose maintenant sur la reconnaissance de la *pratique* d'interprétation. En arrivant à la conclusion de cette démarche de recherche, je constate

que mon implication comme interprète dans une création chorégraphique est attestée par la mobilisation de mes récits, de mes sensations, de mon imaginaire, ces derniers trouvant une place dans les œuvres des chorégraphes — que cette place soit plus ou moins grande. Or, quelle place imaginer pour la pratique artistique comme interprète ? Plutôt intangible, la mienne me semble manquer de lieux, de temps, et, j'irais jusqu'à dire, de soin. J'imagine, dans cette idée, que ma pratique d'interprétation puisse jouir d'un studio, d'un atelier, d'une résidence, d'un ouvrage. Entourée et influencée par les travaux de Johanna Bienaise, de Caroline Gravel, de Diane Leduc, de Manon Levac, j'en viens à penser que ce regard sur la singularité de mon expérience me lie à ces artistes et chercheuses qui, avant moi, ont notamment sondé les besoins de temps, d'espace, de connexions, d'authenticité, d'autonomie, de sens, de réciprocité et de reconnaissance pour les interprètes.

Il ne me semble pas anodin que j'aie choisi les poèmes pour offrir un espace à ma pratique d'interprète. Louise Warren avance qu'« écrire un poème, c'est aussi une manière de se donner à l'espace comme le chorégraphe ou le peintre. Il franchit l'espace et atteint la durée. » (2015, p. 64) À la manière d'autres créateurs reconnus, ici le chorégraphe, le peintre, j'aimerais que l'interprète s'offre à l'espace et qu'il s'offre l'espace par le fait même — encore et encore.

Pour une pratique qui existe si souvent au sein du travail des autres, il me semble important de nommer le rapport à la solitude. Bien sûr, la collaboration est fondamentale et contribue à la singularité de la pratique de l'interprétation. Si l'idée n'est pas de dénaturer celle-ci, j'ai pu trouver dans la solitude une opportunité d'observer mon expérience esthétique, esthésique et somatique, puis d'en prendre la mesure. Faite de mots, d'images, de narration, mon expérience, ainsi colligée, a facilité la mesure de ma contribution à un processus chorégraphique, puis à une création autonome. D'autre part, je suggère qu'étudier ce filon esthétique est également une expérimentation qui m'encourage à prendre le pouls de mes interventions comme interprète, pour éventuellement renouveler mes intérêts, mes choix, mes penchants.

En ce qui concerne la trace, il me touche particulièrement de revenir sur ma démarche autopoïétique. Observer mon propre processus, mais également documenter et tracer celui-ci, me semble finalement un geste d'ouverture vers ma communauté. Warren, encore une fois, a une manière porteuse de le dire : « Le mot archive a un très beau visage. Il renvoie à ce qu'il faut conserver, à la mémoire, mais aussi à une expérience personnelle qui devient un legs et appartient à tous ». (2015, p. 16) Si au mot *archive*, je préfère

la mouvance de l'expression *trace*, il en revient à dire que cette dernière, dans sa propension à raconter, peut permettre de se saisir de l'expérience et de trouver écho.

Je terminerai sur la notion de cycle, car cela me semble être au carrefour de mes toutes premières intentions de recherche, de mes références théoriques, de mon cadre méthodologique, de mes processus de création chorégraphiques et littéraires. Depuis mon expérience de *Compagnonnage 21*, où j'avais documenté mon expérience d'interprète au moyen de quelques poèmes, je suis convaincue que la poésie me meut dans la continuation de mes élans créatifs. Plus encore, je crois que la trace — résolument poétique — tend à m'engager dans un cycle de création qui se relance et s'embrase. À la manière de la nuit de mon jour, la trace me replonge dans la création, et dans d'autres créations. Comme une occasion de revenir à ce qui m'émeut, la trace témoigne de ma singularité comme de ma contribution aux gestes des autres.

Ainsi, sans mettre au monde une méthodologie pour les interprètes, j'espère, pour ma part, saisir de nouvelles occasions de documenter mon expérience depuis cette posture particulière. Si le projet devait se poursuivre, il serait notamment pertinent d'observer l'émergence d'un matériau poétique dans un processus porté par plusieurs personnes.

J'ai l'habitude des processus qui me quittent avant des adieux officiels. Les arts vivants sont certainement ponctués de disparitions : ma danse demeure endeuillée d'avance. Je n'aspire toujours pas à la fixer, son caractère fuyant lui vaut aussi son magnétisme. En remplissant les cahiers, en écrivant des poèmes, je ne cherche pas à figer un état de grâce ni à survivre à l'éphémère. J'explore des potentiels, je me joue des finitudes.

Cette danse créée en studio avec Amélie ne reviendra jamais intacte.

Quelque part, toutefois, elle a mis au monde un objet autonome. Bien qu'il existe une grande réciprocité entre les deux objets (l'essai chorégraphique et la suite de poèmes), les deux aspirent à une vie indépendante. Cela renvoie, en quelque sorte, à la réciprocité et à l'autonomie qui animent la relation chorégraphe-interprète. À la fin d'un projet, chaque artiste poursuit son chemin, dans des voies parfois sciemment différentes, mais empreintes l'une de l'autre.

Pour l'instant, mon objet est numérique. La prochaine étape pourrait très bien prendre la forme d'un recueil, d'un livre, d'une publication. À la manière de ma danse, ma suite de poèmes deviendrait la nuit d'une nouvelle aube de création, ouvrant de nouvelles avenues, de nouvelles matérialités. Éventuellement, je fais le vœu que cet objet subsiste. S'il s'empoussière, je pourrai le ressortir, rejouer les choses pour un temps. Offert au monde, quelqu'un pourrait aussi s'y attarder, y saisir quelque chose que j'ignore.

Ma poésie, mes mots, les espaces entre les lignes, dévoileront des secrets. J'y serai, un instant, un livre ouvert.

ANNEXE A

CERTIFICAT ÉTHIQUE



No. de certificat : 2024-6774

Date : 2024-05-02

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 : De la trace poétique : articuler le processus de création d'une interprète en danse
- Nom de l'étudiant : Penélope Desjardins
- Programme d'études : Maitrise en danse (création)
- Direction(s) de recherche : Catherine Cyr; Caroline Laurin-Beaucage

Modalités d'application

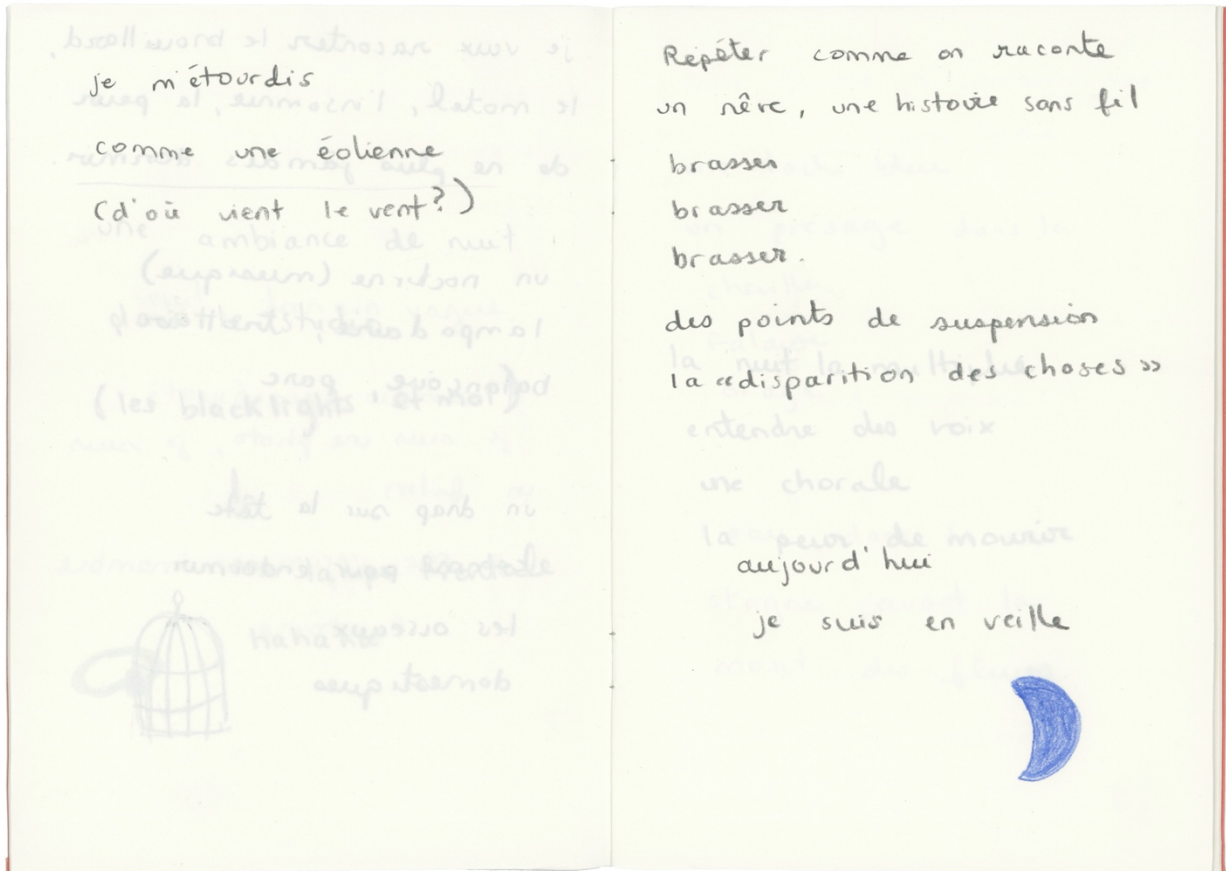
Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

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 (**2025-05-02**) 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

ANNEXE B
EXTRAITS DU CARNET DE POÉSIE



cette femme a probablement
une mère

je mets la liste de lecture

Sad summer



le cri des oiseaux

(un oiseau s'est posé,
j'étais en retard)

ANNEXE C

EXTRAITS DU CARNET DE PRATIQUE

29 mai 2024

9h-12h

C'est déjà la dernière journée avec Amélie cette semaine. On entre vite en mode « enchaînement ». Il faut aligner les sections, prendre le pouls de ce qui se crée.

Je commence à me sentir plus à l'aise dans le matériel. Ce n'est plus qu'une intuition, c'est un chemin, un discours, une chanson dans ma gorge. Mes os s'organisent pour rouler sur les tuiles, mes muscles élargissent mon corps dans l'espace du studio.

Après un premier enchaînement complet du matériel créé (22 minutes), Amélie et moi retracons

le chemin, mes passages. Notre vocabulaire s'invente, se précise.

Il y a le passage biomécanique, l'absence, la petite feuille au vent.

Je souris quand j'entends cette dernière image. Il me semble plus habituel

de me reconnaître dans cette petite feuille que dans « la femme ». Cette

pensée m'intrigue. On précise toutes sortes d'intuitions pour que l'ensemble soit plus lisible. Je me sens

chanceuse de danser cette chorégraphie. Elle existe. Nous l'avons créée.

En studio, seule, j'aurai à créer un phrase qui retrace toute

la chorégraphie. Il faut que ce soit une histoire d'accélération,

décelération, dit Amélie. C'est un désir de rythme.

Il faut parler de scission, de dissolution, d'apparition. Aujourd'hui, il y a moins de mots, mais beaucoup de gestes. Amélie propose de refaire tout le matériel comme si on ne gardait qu'un seul mouvement par image. On souhaite ainsi enchâsser les idées, les souvenirs d'une danse tout juste née. C'est comme une manière de lier les choses, de créer des références. Pour moi, ça sonne comme des échos, des photos retrouvées, la note prise sur le premier papier. Des petits déséquilibres qui nous entraînent dans des tourbillons chorégraphiques. On prend quelques photos qui sont si sombres que

le studio disparaît. Je vois cette femme, au centre de rien. Je regarde cette femme autre centre de rien. Juste des éclats, des lueurs, des vibrations.

RÉFÉRENCES

Corpus théorique

B, D. (2020). *Maquillée*. Marchand de feuilles.

Bernard, M. (2017). *De la création chorégraphique*. Centre national de la danse.

Bienaise, J. (2015). *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine* [Thèse, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://www.archipel.uqam.ca/7965/>

Bienaise, J. (2017). À qui appartient ce geste ? *Jeu*, (164), 68-71.

Bouvier, M. (2024). Les danses sont des âmes. Dans É. Martz-Kuhn et J. Mill (dir.), *Curieux manuel de dramaturgie pour le théâtre, la danse et autres matières à changement* (p. 51-61). Les éditions du passage.

Brohm, J.-M. (2021). Métapsychologie de la corporéité. Dans *Ontologies du corps* (p. 381-450). Les Presses universitaires de Paris Nanterre. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.7136>

Brouillette, M. A. (2022). Quand le poème entre en scène. *Percées*, (7-8).
<https://doi.org/10.7202/1111466ar>

Compagnonnage 21. (2021). Le Carré des Lombes.
<https://www.lecarredeslombes.com/fr/projet/compagnonnage-21>

Côté, V. (2014). *La vie habitable : poésie en tant que combustible et désobéissances nécessaires*. Atelier 10.

Cyr, C. et Leroux, L. P. (2019). Corps scéniques, textes, textualités : entretissages. *Percées*, (1-2).
<https://doi.org/10.7202/1075180ar>

David, M. et Proust, S. (2017). Le document vivant. Dans S. Lucet et S. Proust (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène* (p. 134-149). Les Presses universitaires de Rennes.

Dawson, N. et Garneau, M.-C. (2022). *Savoir les marges : écritures politiques en recherche-crédation*. Les éditions du remue-ménage.

Dawson, N., Trahan, M. et Trudeau Beaunoyer, K. (2023). Pratiques et usages de l'autothéorie au Québec. [Appel à communications].
https://www.fabula.org/actualites/documents/115910_9a9b66ed0b4877d320f0280e2a497f26.pdf

Desjardins, Penélope. (2022). Café réflexions 28. *Art Circulation*, 8-9.
<https://issuu.com/artcirculation/docs/template-assemblage-cafe-2>

Diamanti, E. et Boudreault-Fournier, A. (2022). Introduction : ethnographies nocturnes : esthétiques et

- imaginaires de la nuit. *Ethnologies*, 44(1), 29-39. <https://doi.org/10.7202/1096055ar>
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Gallimard.
- Fondation Jean-Pierre Perreault (dir.). (2020). *Ouvrir la boîte — Regards sur les boîtes chorégraphiques et la documentation en danse*. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4257875>
- Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Centre national de la danse.
- Fortin, S. (2009). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie. Dans É. Le Coguiec et P. Gosselin (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Les Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S., Adriane, V. et Martyne, T. (2008a). Expérience corporelle des discours de la danse et de l'éducation somatique. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social* (p. 115-139). Les Presses de l'Université du Québec.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=3260364>
- Fortin, S., Cyr, C., Tremblay, M. et Trudelle, S. (2008b). Donner une voix : Les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse. Dans S. Fortin (dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social* (p. 225-247). Les Presses de l'Université du Québec.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=3260364>
- Fournier, L. (2021). *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*. The MIT Press.
- Gaudet, C. (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation : réflexion sur quatre études chorégraphiques* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel.
<https://archipel.uqam.ca/5262/1/M12741.pdf>
- Gauthier-Landry, K. (2020). *Et arrivées au bout nous prendrons racine*. La Peuplade.
- Genetti, S., Lapeyre, C. et Pouillaude, F. (dir.). (2018). *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.genet.2018.01>
- Giasson-Dulude, G. (2023). *Entre les murs, des voix*. Éditions du Remue-ménage.
- Godfroy, A. (2015). Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant ? Dans L. Toth et M. Nachtergaele (dir.), *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites* (p. 23-30). Centre national de la danse.
- Godfroy, A. (2018). Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles. Dans S. Genetti, F. Pouillaude et C. Lapeyre (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine* (p. 17-29). Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.genet.2018.01.0017>
- Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re)prise de rôle* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel.

<http://www.archipel.uqam.ca/5114/>

- Guellouz, M. (2014). Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropolo-sémiologie du corps dansant. *Cygne noir*, (2), 11-28. <https://doi.org/10.7202/1090755ar>
- Gwiazdzinski, L. (2020). Ce que la nuit raconte au jour. *Ateliers d'anthropologie*, 48. <https://doi.org/10.4000/ateliers.13634>
- Hébert-Loizelet, S. et Ouvrad, É. (2019). Le carnet, une matérialité foisonnante et insaisissable ? Dans S. Hébert-Loizelet et É. Ouvrad, *Les carnets aujourd'hui : Outils d'apprentissage et objets de recherche* (p. 9-23). Les Presses universitaires de Caen. <https://doi.org/10.4000/books.puc.13402>
- Israel, S. (2024). Les notes : indispensables mots griffonnés, espace de résonance intime. Dans É. Martz-Kuhn et J. Mill, *Curieux manuel de dramaturgie pour le théâtre, la danse et autres matières à changement* (L. Muhleisen, trad., p. 163-169). Les éditions du passage.
- Jacob, S. (1997). *La bulle d'encre*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Jones, A. (2015). Angoisse temporelle / « Présence » in absentia. Faire l'expérience de la performance par l'intermédiaire de sa documentation. Dans A. Benichou (dir.), *Recréer / scripter: mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p. 263-293). Les Presses du Réel.
- Laermans, R. (2015). *Moving Together. Theorizing and Making Contemporary Dance*. Valiz.
- La disparition des choses*. (s. d.). Agora de la danse. <https://agoradanse.com/evenement/la-disparition-des-choses/>
- Laurier, D. (2009). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Dans É. Le Coguiec et P. Gosselin (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 77-93). Les Presses de l'Université du Québec.
- Laurin-Beaucage, C. (2022). *Choreographing collaboration : A multilayered approach to somatic and site-oriented art practices* [Mémoire de maîtrise, Concordia University]. Spectrum. https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/991022/1/Laurin-Beaucage_MA_F2022.pdf
- Lavoie-Marcus, C. (2015). De la documentation comme partition : le parergon chorégraphique. Dans A. Benichou (dir.), *Recréer / scripter: mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p. 71-91). Les Presses du Réel.
- Le Breton, D. (2014). Le corps entre significations et informations. *Hermès*, 68(1), 21-30. <https://doi.org/10.3917/herm.068.0021>
- Le Coguiec, É. (2009). Récit méthodologique pour mener une autopoïétique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec, *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111-118). Les Presses de l'Université du Québec.
- Le Gallic, J. (2017). Ceci n'est pas le spectacle ! La trace entre absence et présence... Dans S. Lucet et S. Proust (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène* (p. 79-92). Les

Presses universitaires de Rennes.

- Leduc, D. (2005). La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse. *Recherches qualitatives*, 25(1), 9-24. <https://doi.org/10.7202/1085541ar>
- Leduc, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine* [Thèse, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/859/1/D1539.pdf>
- Lepecki, A. (2015). Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. Dans A. Benichou (dir.), *Recréer / scripter: mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (T. Aude, trad., p. 33-70). Les Presses du Réel.
- Levac, M. (2016). Les résonances de l'intime par la rencontre corps-voix-texte chez l'interprète en danse. *L'Annuaire théâtral*, (60), 105-116. <https://doi.org/10.7202/1050924ar>
- Levac, M. (2022). « Ce qui est en scène, ce n'est pas moi. C'est le texte » : regard sur la pratique de poésie en scène de quatre écrivain-es. *Percées*, (7-8). <https://doi.org/10.7202/1111467ar>
- Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse.
- Louppe, L. (1998). Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution. *Littérature*, (112), 88-99. <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1603>
- Louppe, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine : la suite*. Contredanse.
- Malavoy, T. (2022). Avancer sur le texte comme sur un fil d'acier : danse et littérature, une poétique du mouvement. *Percées*, (7-8). <https://doi.org/10.7202/1111472ar>
- Massoutre, G. (2004). *L'atelier du danseur*. Fides.
- Montaignac, K. (2019). Du degré zéro de l'écriture chorégraphique à la dramaturgie du vivant. *Percées*, (1-2). <https://doi.org/10.7202/1075181ar>
- Montaignac, K. (2023). La vulnérabilité comme force collective. *Journal d'un.e chorégraphe anonyme*. <https://dldanse.com/fred-and-friends/journal-dun-e-choregraphe-anonyme/>
- Peeters, J. (2022). *And then it got legs: notes on dance dramaturgy* (First edition). Varamo Press.
- Piégay-Gros, N. (2012). *Le futur antérieur de l'archive*. Tangence éditeur.
- Pinard, S. (2016). *L'invisible visible : transmission d'outils d'interprétation en danse*. <https://espaceperreault.ca/wp-content/uploads/2017/05/InvisibleVisible.pdf>
- 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]. Archipel. <http://www.archipel.uqam.ca/10881/>
- Richardson, L. (2000). Writing: A Method of Inquiry. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research* ((3^e éd., p. 923-948). Sage.

Richardson, L., St Pierre, E. A., Arsenault, K. et Bellerive, K. (2022). Écrire : Une méthode de recherche. *Communication*, 39(1). <https://doi.org/10.4000/communication.15395>

Ruprecht, L. et Bussek, J. (2017). « Je textuel », Je dansé. Un essai sur le lien entre la danse et la poésie contemporaines vu à travers l'exemple d'Anne Juren, de Martina Hefter, de Monika Rinck et de Philipp Gehmacher. *Allemagne d'aujourd'hui*, 220(2), 131-140. <https://doi.org/10.3917/all.220.0131>

Scarpulla, M. (2021). « Devenir-soma » : la création littéraire par des ateliers somatiques d'écriture. *Percées*, (6). <https://doi.org/10.7202/1110494ar>

Slack (plateforme). (2023, 29 janvier). Dans *Wikipédia*. [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Slack_\(plateforme\)&oldid=200898954](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Slack_(plateforme)&oldid=200898954)

Vorger, C. et Meizoz, J. (2016). Ping Pong. Littératures à l'état oral : présence, corps, posture. Oralités de la littérature : performance, physicalité, vocature. *Études de lettres*, 3, 153-168. <https://doi.org/10.4000/edl.1254>

Warren, L. (2015). *La vie flottante : une pensée de la création*. Éditions du Noroît.

Zwartjes, A. (2019). Under the Skin: An Exploration of Autotheory. *Assay*, 6(1). <https://www.assayjournal.com/arianne-zwartjes8203-under-the-skin-an-exploration-of-autotheory-61.html>

Œuvres lues

B., D. (2017). *Delete*. L'Oie de Cravan.

Boutin, S. (2021). *Prendre fin*. Pièce jointe.

Dawson, N. (2020). *Désormais, ma demeure*. Triptyque.

Del Rey, L. (2020). *Violet Bent Backwards Over the Grass*. Simon & Schuster.

Desmarais, N. (2022). *Marche à voix basse: poèmes*. Le Quartanier.

Gauthier-Landry, K. (2020). *Et arrivées au bout nous prendrons racine*. La Peuplade.

Gauthier-Landry, K. (2024). *Le don*. La Peuplade.

Giasson-Dulude, G. (2017). *Les chants du mime: en compagnie d'Étienne Decroux*. Noroît.

Giasson-Dulude, G. et Lepiez, M.-C. (2023). *Entre les murs, des voix*. Éditions du Remue-ménage.

Guay, M.-É. (2020). *Les entailles*. Éditions Poètes de brousse.

Haddam, M. (2017). *Petite brindille de catastrophes*. Éditions de la Tournure.

Nelson, M. (2009). *Bluets*. Wave Books.

- Nelson, M. (2017a). *Les argonautes: récit* (J.-M. Thérout, trad.). Triptyque.
- Nelson, M. (2017b). *Une partie rouge: autobiographie d'un procès*. Éditions du sous-sol.
- Nelson, M. (2021). *On freedom: four songs of care and constraint*. Graywolf Press.
- Nicol, M. (2023). *Mise en forme: récit*. Le Cheval d'août.
- Readman-Prud'Homme, C. (2021). *Quand je ne dis rien je pense encore*. L'Oie De Cravan.
- Réhel, J.-C. (2024). *Taureau Taureau*. Del Busso éditeur.