

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PRATIQUES DU DANSEUR-CRÉATEUR VIS-À-VIS DES PRATIQUES
DOMINANTES EN DANSE CONTEMPORAINE :
TROIS ÉTUDES DE CAS

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
SUZANE WEBER SILVA

FÉVRIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie énormément et chaleureusement ma directrice, Sylvie Fortin, de m'avoir appuyée, conseillée et stimulée tout au long de cette thèse. Je la remercie également pour son engagement dans cette recherche.

Mes remerciements s'adressent également au CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) et au Département de Théâtre de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul. La bourse accordée par le CAPES et le congé de mes activités comme professeure à l'Université m'ont permis d'effectuer mes études et d'habiter pendant quatre ans à Montréal.

Pour leur confiance, générosité et intérêt, je remercie les artistes qui ont partagé leur expérience avec moi. Mille mercis aux trois participants de cette étude, Andrew de Lotbinière Harwood, Lin Snelling et Pamela Newell. Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à d'autres artistes qui ont collaboré à cette étude, tels Ray Chung, Marc Boivin, David Rancourt, Diane Labrosse, Guy Cools, Maureen Shea, Yan Lee Chan, Robert Bergner, Paul Matteson, Michael Reinhart et Sheelagh Keeley.

Je remercie les professeurs du programme en Études et Pratiques des Arts qui m'ont encouragée et soutenue à différents moments de ma recherche, particulièrement Mmes Andrée Martin, Joanne Lalonde et Josette Férral, de même que M. Ives Jubinville.

Je remercie Pascal Lelarge et Isabelle Lacroix pour la révision linguistique.

Je remercie mes amis Mônica Dantas et Oumar Kane pour leur soutien affectif ainsi que pour les échanges intellectuels et culturels que nous avons eus. Je remercie également de leur

amitié Pascale Rafie, Marta Isaacsson et les familles de Sylvain Tessier, Jennifer Carter, Camila Blos et Mirtes Arcand.

Je remercie les membres de ma famille, mon frère Lindolfo et ma nièce Cecília, de m'avoir rendu visite à Montréal. *In memoriam* à mes parents, Fante et Cecília et à ma grande sœur, Sandra, mes remerciements pour m'avoir transmis le goût de la connaissance et de la curiosité.

Enfin, je remercie mes fidèles copains de vie et de voyage, Milton et Guto; qu'ils reçoivent ma gratitude pour leur courage, amour et protection. Muito obrigada!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	x
LISTE DES TABLEAUX	xi
RÉSUMÉ	xii

CHAPITRE I

INTRODUCTION	1
1.1 Parcours au Brésil	1
1.2 Parcours doctoral	2
1.3 L'état de la question	8
1.4 Question de recherche.....	10
1.5 Méthodologie	12
1.6 Organisation de la thèse.....	13
1.7 Pertinence de l'étude	14

CHAPITRE II

CONCEPTS CENTRAUX DE BOURDIEU ET RAPPORTS POSSIBLES AVEC LA DANSE.....	15
2.1 La notion d'habitus	16
2.2 Rapprochements entre habitus et schéma corporel	20
2.2.1 La notion de schéma corporel de Merleau-Ponty	22
2.2.2 L'habitus, le schéma corporel et les actions en danse.....	25
2.3 L'alliance du capital corporel et du capital culturel du danseur	28
2.4 Le champ et les sous-champs	32

CHAPITRE III

EXAMEN DES PRATIQUES EN DANSE CONTEMPORAINE	35
3.1 Portrait de la naissance de la danse contemporaine à Montréal	38
3.2 Concept et pratique en danse contemporaine	43
3.3 La danse contemporaine en tant que champ	46
3.4 Les usages du corps en danse contemporaine	57
3.5 Le corps glorieux	67
3.6 Le corps discipliné	74
3.7 Transitions, ouvertures et coalitions temporaires	81
3.7.1 Les choréotypes versus les coalitions temporaires	81
3.7.2 Le retour du politique	83
3.7.3 Penser aux enjeux	85
3.7.4 Transitions possibles	86
3.7.5 L'influence du <i>Contact Improvisation</i> sur l'improvisation en danse	88
3.8 Conclusion.....	92

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE	94
4.1. Rencontre entre l'ethnographie et l'étude de cas	95
4.1.1 L'ethnographie	96
4.1.2 L'étude de cas	99
4.2 Le terrain de recherche	100
4.2.1 Participants.....	101
4.2.2 Les créations	103
4.3 Collecte de données.....	104
4.3.1 L'observation	105
4.3.2 L'entrevue	106
4.3.3 Les documents	107
4.3.4 L'observateur observé	107
4.4 L'analyse et l'interprétation des données	108
4.5 La validité de la recherche	113

CHAPITRE V

PAMELA NEWELL : VERS UNE PRATIQUE RÉFLEXIVE.....	115
5.1 Le point de départ : un grand intérêt pour la démarche de Pamela	116
5.2 La formation et la démarche artistique de Pamela	117
5.2.1 Interpréter.....	123
5.2.2 Créer	128
5.3 Sur le terrain de <i>The Sunday Project</i>	132
5.3.1 Observateur observé	133
5.3.2 Rencontrer.....	135
5.3.2.1 Première rencontre : observer, réfléchir et décrire.....	136
5.3.2.2 Deuxième rencontre : recueillir les données	138
5.3.2.3 Troisième rencontre : apprivoiser le vécu	144
5.3.2.4 Quatrième rencontre : écrire	146
5.3.2.5 Cinquième rencontre : gérer les jugements	149
5.3.2.6 Sixième rencontre : émouvoir	154
5.3.2.7 Septième rencontre : s'abstraire	156
5.3.2.8 Huitième rencontre : échanger	158
5.3.3 « Le vrai spectacle »	163
5.4 Chalk : une création collective.....	166
5.4.1 Sur le terrain de <i>Chalk</i>	168
5.4.2 Découvrir les lieux	171
5.4.3 Laisser le sens se créer	173
5.4.4 Parler ensemble	174
5.4.5 Glisser entre les rôles	177
5.4.6 Interagir.....	180
5.4.7 Conclusion	180

CHAPITRE VI

LIN SNELLING : RESTER INTIME	183
6.1 La création <i>Blind</i> comme point de départ	184
6.2 Les appartenances artistiques de Lin	190

6.2.1 La formation artistique interdisciplinaire de Lin	190
6.2.2 Interpréter : le passage par la compagnie <i>Carbone 14</i>	193
6.2.3 Collaborer : les créations de Lin	198
6.2.4 Tisser la réalité	202
6.2.5 Penser aux enjeux : la chorégraphie versus l'improvisation	209
6.3 Sur le terrain de <i>Performing Book</i>	212
6.3.1 Rencontrer le spectateur	218
6.3.2 Émanciper le spectateur dans l'espace	220
6.3.3 Rester intime	226
6.3.4 Devenir : le « CsO »	231
6.4 Conclusion	235

CHAPITRE VII

ANDREW DE LOTBINIÈRE HARWOOD : UN CORPS MIS EN RÉSEAU	238
7.1 Intérêt pour la démarche d'Andrew	239
7.1.1 Première rencontre	241
7.2 Les appartenances artistiques d'Andrew de Lotbinière Harwood	242
7.2.1 Un vieux loup de la danse contact	246
7.2.2 La reconnaissance tardive de l'improvisation en danse	253
7.2.3 Faire venir, faire vivre	256
7.3 Entrer sur le terrain : la création <i>Hark</i>	258
7.3.1 Écouter le corps	260
7.3.2 Capter tout	264
7.3.3 Éprouver la présence : espace et corps tangibles	268
7.3.4 Minimiser la virtuosité	272
7.3.5 Transiter entre un corps esthétique et un corps réel	274
7.3.6 Partager le sens avec le public	275
7.4 R.A.F.T. 70 : Remembering and Forgetting Together	277
7.4.1 Canevas à la dérive	280
7.4.2 Raffiner la perception	283
7.4.3 Déplacer le public	289

7.4.4 Conclusion	291
 CHAPITRE VIII	
CONCLUSION.....	295
8.1 Les enjeux de la pratique.....	296
8.2 Polarisation des pratiques	298
8.3 Les trois études de cas	300
8.4 Les pratiques observées mises en relation	305
 APPENDICE A	
SOURCES DES DONNÉES POUR L'ÉTUDE DE CAS RÉALISÉE AVEC PAMELA NEWELL	311
 APPENDICE B	
SOURCES DES DONNÉES POUR L'ÉTUDE DE CAS RÉALISÉE AVEC LIN SNELLING	312
 APPENDICE C	
SOURCES DES DONNÉES POUR L'ÉTUDE DE CAS RÉALISÉE AVEC ANDREW DE LOTBINIÈRE HARWOOD.....	313
 APPENDICE D	
NOTES PRISES LORS D'UNE OBSERVATIONS DE LA CRÉATION <i>THE SUNDAY PROJECT</i> DE PAMELA NEWELL	314
 APPENDICE E	
NOTES PRISES LORS DE L'OBSERVATION À PARTIR DU REGISTRE EN VIDÉO DE LA CRÉATION <i>HARK</i>	318
 APPENDICE F	
GRILLE D'ANALYSE DE LA CRÉATION À PARTIR DE L'OBSERVATION DU REGISTRE EN VIDÉO, DES NOTES DE TERRAIN ET D'AUTRES DOCUMENTS TELS QUE LES LIVRETS DU SPECTACLE.....	320

APPENDICE G

RETRANSCRIPTION DES PAROLES ENREGISTRÉES LORS DU SPECTACLE CHALK.....	322
--	------------

APPENDICE H

GUIDE DES ENTREVUES	326
----------------------------------	------------

APPENDICE I

EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉE AVEC PAMELA NEWELL	330
---	------------

APPENDICE J

EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉE AVEC LIN SNELLING	332
--	------------

APPENDICE K

EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉE AVEC ANDREW DE LOTBINIÈRE HARWOOD.....	334
---	------------

APPENDICE L

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTABLI ENTRE LA CHERCHEUSE ET PAMELA NEWELL, LIN SNELLING ET ANDREW DE LOTBINIÈRE HARWOOD.....	336
--	------------

APPENDICE M

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTABLI ENTRE LA CHERCHEUSE ET D'AUTRES PARTICIPANTS DE LA RECHERCHE, LESQUELS ONT PARTICIPÉ À DES CRÉATIONS DES PARTICIPANTS PRINCIPAUX DE CETTE ÉTUDE.....	339
---	------------

APPENDICE N

EXTRAITS EN DVD DES CRÉATIONS OBSERVÉES.....	340
---	------------

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	341
---	------------

LISTE DES FIGURES

Figure 5.1 : Photo de Pamela pour la publicité du solo <i>Ultreya</i> . Photo de Michael Slobodian.	129
Figure 5.2 : Pamela Newell. Photo de diffusion du spectacle <i>Pluriel</i> présenté à Tangente....	131
Figure 5.3 : Deux moments de Pamela pendant la création : lors de l'exécution de la chorégraphie (en haut), puis lors de l'écriture fondée sur l'expérience de la rencontre (en bas). Photos de l'auteure.....	143
Figure 6.1 : L'invitation de <i>Performing Book</i> envoyée par courriel	215
Figure 6.2 : Les écrits et les dessins muraux de <i>Performing Book</i> . Photos de Michael Reinhart.	222
Figure 6.3 : Moments et images de <i>Performing Book</i> . Photos de Michael Reinhart.	237
Figure 7.1 : Andrew et Karen Nelson dans un duo de <i>Contact Improvisation</i> tiré de Cohen. Photo de Bill Arnold.....	245
Figure E.1 : Extrait des notes lors de l'observation vidéo de <i>Hark</i>	318
Figure F.1 : Exemple de grille d'analyse de la création <i>Raft 70</i>	320

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 8.1 : Synthèse de l'examen des pratiques analysées	304
--	-----

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour but de comprendre comment certains danseurs-créateurs peuvent se distinguer par rapport aux pratiques dominantes de la danse contemporaine. Pour en rendre compte, j'analyse la pratique artistique de trois danseurs-créateurs : Andrew de Lotbinière Harwood, Lin Snelling et Pamela Newell. J'ai observé leurs processus de création et leurs spectacles au cours de l'automne-hiver 2006-2007 à Montréal. Les cinq créations analysées dans cette étude se nourrissent de la performance, de l'interdisciplinarité, de la collaboration, et surtout de l'improvisation en danse.

Cette thèse présente un examen de pratiques soutenu par un certain nombre de livres et d'articles dans le domaine des arts, du théâtre et de la danse. Toutefois, les sociologies du corps et plus spécifiquement l'appareillage conceptuel de Pierre Bourdieu m'offrent des voies afin de scruter sous cet angle les pratiques des trois danseurs-créateurs, angle qui vient enrichir mon expérience et ma formation en art en tant qu'artiste et enseignante.

Afin d'atteindre mon objectif de recherche, je m'inspire d'une approche ethnographique comme méthodologie, et de l'étude de cas comme démarche. Les données ont été essentiellement collectées à travers des observations, des entretiens, des enregistrements vidéo et divers documents tels des programmes de spectacle, des coupures de presse, ainsi que des articles et des ouvrages spécialisés en danse contemporaine. Pour l'analyse et l'interprétation des données, je m'inspire des principes de Paillé (1994), qui propose une théorisation ancrée construite, entre autres, par le biais de la comparaison entre la théorisation en construction et la réalité empirique. Une analyse thématique et son interprétation ont été accomplies en gardant un contact permanent entre les données brutes et le cadre théorique.

Dans les pratiques des trois danseurs-créateurs analysées, l'improvisation sur scène proche des techniques somatiques a une importance fondamentale et résulte de certains aspects récurrents telles que la réduction de la valorisation des mouvements virtuoses et la recherche d'un rôle plus actif pour le spectateur. En outre, les aspects de collaboration rencontrés dans des créations offrent une alternative face au binôme chorégraphe-interprète, valorisant de cette façon le danseur en tant que créateur, capital symbolique primordial dans le champ de la danse. L'interdisciplinarité offre également des voies de création pour un renouvellement de la notion de chorégraphie, non seulement comme art de composition du mouvement, mais aussi comme art qui intègre d'autres éléments et langages. Ces caractéristiques suggèrent l'évolution, le dynamisme et les modifications en ce qui concerne l'habitus du danseur au sein de la danse contemporaine. Face aux pratiques dominantes qui privilégient un rapport instrumental du corps, les pratiques analysées des trois études de cas proposent des échanges, perceptions et gestions des créations renouvelées ainsi que de nouvelles sociabilités en danse contemporaine qui résultent en un rapport au corps plus réceptif, interactif et participatif.

Mots clés : danse contemporaine, pratiques dominantes en danse, processus de création, danseur-créateur, improvisation, champ, capital, habitus.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

1.1 Parcours au Brésil

Depuis longtemps, je m'intéresse au théâtre et à la danse. En 1992, j'ai complété un baccalauréat en arts scéniques avec habilitation en interprétation théâtrale à l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brésil. Grâce à cette formation, il m'a été possible d'étudier tous les éléments du spectacle scénique et de connaître le processus de l'acteur. Des cours pratiques, auxquels je me suis beaucoup identifiée, m'ont offert mon premier contact avec les techniques de conscience corporelle et d'analyse de mouvement. Je pense que ces approches servent tant à l'acteur qu'au danseur et que ce sont des domaines dans lesquels j'en suis venue à me spécialiser et où, aujourd'hui encore, je fais de la recherche et j'enseigne.

J'ai intégré le programme de maîtrise de l'École Supérieure d'Éducation Physique (ESEF) en sciences du mouvement humain en 1997 et je l'ai achevé en 1999. Mon superviseur était le professeur Silvino Santin¹, à l'époque professeur invité de ce programme qui travaillait dans la ligne de recherche « Philosophie et Anthropologie du Mouvement ». Avec le professeur Santin, j'ai eu l'occasion de développer une réflexion sur l'individu à partir de sa présence et de sa condition corporelle fondée, entre autres, sur les idées de Merleau-Ponty. Grâce à cette maîtrise, j'ai pu élaborer un discours du corps comme construction corporelle symbolique.

¹ Le Dr. Silvino Santin a achevé un doctorat en philosophie en 1974 à l'Université Paris IV (Paris-Sorbonne).

Cette conception s'applique principalement dans les arts et elle a servi par la suite de support théorique à mes activités d'enseignement et de recherche.

Parallèlement à ma formation à l'Université, j'ai régulièrement fréquenté des cours et des stages en danse, ce que je considère fondamental dans le domaine où je travaille. Comme artiste, j'ai participé à de nombreux spectacles de danse contemporaine et à de multiples performances. J'ai aussi travaillé au théâtre et au cinéma comme chorégraphe.

En 2004, j'ai été sélectionnée pour être titulaire d'une bourse d'études du gouvernement brésilien, octroyée par la Fondation CAPES (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior*) et ainsi poursuivre des études de doctorat à l'Université du Québec à Montréal. Je voudrais exprimer que les motivations au centre de ma recherche sont directement liées à mes expériences comme professeure et comme danseuse contemporaine. Je me suis identifiée à l'univers de la création en danse. C'est d'ailleurs un domaine que j'enseignais dans le cadre du baccalauréat d'arts scéniques au Brésil. Le doctorat représentait une chance de poursuivre ma trajectoire en théâtre et en danse. Par ailleurs, le fait d'être brésilienne et de développer mes études de doctorat au Québec, pour moi, constituait une occasion d'échanger des expériences et des connaissances. En effet, je pense que la circulation des idées entre différentes cultures peut être un échange fécond, puisque c'est encore par la fréquentation de la culture d'autrui que l'on peut mieux discerner les subtilités de notre culture d'origine.

1.2 Parcours doctoral

En septembre 2004, quand je suis arrivée du Brésil, mon projet de départ en doctorat consistait à analyser *l'influence de l'éducation somatique dans la chorégraphie solo du danseur-créateur*. L'idée était de choisir quatre danseurs reconnus — deux danseurs brésiliens et deux danseurs québécois — qui, après leur immersion dans une pratique d'éducation somatique, ont entrepris une création personnelle. L'éducation somatique est une

discipline en émergence qui se constitue à partir de la réunion de différentes pratiques d'éducation par le mouvement, telles les méthodes notamment développées par F. Mathias Alexander², Moshe Feldenkrais³ ou Irmgard Bartenieff⁴. Bien que certaines de ces méthodes soient pratiquées depuis quelques décennies déjà, l'éducation somatique ne commence à se constituer comme domaine d'étude et d'investigation académique qu'à partir des années 1980.

D'une manière générale, les méthodes d'éducation somatique aident à développer un travail de raffinement de la sensation et de la perception du mouvement avec comme objectif de perfectionner la conscience du corps. L'enseignement de la danse est l'un des domaines dans lesquels l'éducation somatique trouve une application féconde. Selon Fortin (1996), il existe d'innombrables raisons pour lesquelles des professeurs, des chorégraphes et des danseurs s'intéressent à l'éducation somatique. Celle-ci met en relief, entre autres choses, l'amélioration de la technique, la prévention et le traitement de lésions ainsi que le développement des capacités expressives.

L'ambition de tenir compte des contextes brésilien et québécois pour analyser les chorégraphies en solo contenait une supposition. La supposition était qu'il existe dans les grands centres urbains certains groupes dans la danse contemporaine qui, comme ils sont constitués de danseurs-chorégraphes, ont comme référence l'éducation somatique en tant que partie importante de leurs rapports au corps. Ce réseau d'artistes traite des mêmes défis, dont la question du corps comme l'un des derniers endroits d'individualité. Jusqu'à quel point est-

² Mathias Alexander (1865-1955) a créé une méthode qui vise la transformation d'habitudes et de stéréotypes. Fondée sur le principe qu'il existe une relation d'interdépendance entre la tête, le cou et les côtes, la technique d'Alexander propose des activités simples comme s'asseoir, se lever et marcher, et au travers desquelles on peut percevoir et reconnaître les réactions physiques et mentales. Voir Alexander M. (1967). *The potent self*. Londres : Gollance.

³ La méthode Feldenkrais, créée par Moshe Feldenkrais (1904-1984), propose une amplification du répertoire de possibilités d'actions grâce à l'exploration de combinaisons inhabituelles et inattendues. Voir Feldenkrais, M. *A consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977.

⁴ Irmgard Bartenieff (1900-1981) fut disciple de Rudolf von Laban, et la méthode qu'elle a créée – "Bartenieff Fundamentals" – approfondit et donne continuité à certains aspects du travail développé par Laban.

il possible de faire des concessions au niveau de la santé et de l'intégrité corporelle au service de l'expression de la danse ? Ces défis sont communs à toute la communauté de la danse. Mon projet de recherche avait l'ambition de tester cette supposition en considérant quatre artistes de deux villes éloignées géographiquement, économiquement et socialement. J'avais l'intention de réaliser un événement au Brésil et un autre au Québec en réunissant les quatre danseurs participants à la recherche. Pendant mon cheminement au doctorat, je me suis rendu compte de la difficulté économique et pratique de la réalisation de ce projet. Donc, mon projet actuel consiste à considérer seulement le contexte québécois à Montréal.

Les cours que j'ai suivis de même que la participation et la proximité au groupe de recherche de ma directrice Sylvie Fortin pendant le doctorat ont été décisifs pour la transformation de mon projet de recherche. Ils m'ont amenée à situer l'éducation somatique dans ma recherche et m'ont fait prendre conscience de la question du corps en tant que notion clé à revisiter⁵. À ce moment-là, la problématique du corps est devenue centrale pour ma recherche et la question de l'éducation somatique a constitué une question plus périphérique — bien qu'elle reste fondamentale pour le choix des danseurs participant à la recherche. J'ai l'intuition que l'éducation somatique, parmi plusieurs références du danseur, fait partie d'une des sources pouvant renforcer l'autonomie de l'artiste et je vérifierai ce point dans mon étude.

Je débute avec la supposition que le corps en danse est plus attaché à une logique sociale que les danseurs ne le voudraient, et qu'ils ne le pensent d'ailleurs. Les constructions de modèles et hiérarchies du corps par la société, magistralement démontrée par Norbert Elias (1975, 1991), Pierre Bourdieu (1979, 1980, 1994) et Foucault (1975), vont facilement être reproduites par différents champs professionnels, incluant les champs artistiques. « Le social est incorporé et le corps est social » (Crossley cité par Filmer, 1999, p. 2) est un postulat auquel la danse n'échappe pas. En ce moment, je suis très influencée par ces auteurs ; leurs approches peuvent être mobilisées pour réfléchir sur la danse. Pour ma recherche, la théorie

⁵ La question du corps est un sujet que je suis toujours en train d'élaborer. Dès mon entrée à l'UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) en 1996, en tant que professeure assistante, j'ai organisé avec la professeure Mônica Dantas un séminaire interdisciplinaire sur le corps, intitulé « Dê-me portando um corpo » [Donne-moi donc un corps].

est importante à partir du moment où elle aide à poser des questions ancrées dans l'expérience tangible de la danse.

En dépit de leurs contributions majeures à l'étude du corps, les sciences sociales et humaines ne sont pas capables de rendre compte de la réalité globale et polysémique du corps. À titre d'exemple, la sociologie du corps, pour comprendre les enjeux liés au corps, doit en explorer la réalité de manière segmentée, au gré d'approches sectorielles (concernant le sport, la sexualité, la santé). Elle peut aussi explorer cette dernière au fil des approches spécifiques des auteurs : le corps discipliné chez Foucault, le corps qui incarne le rapport de classe chez Bourdieu ou faisant partie d'un processus de civilisation chez Elias. Dans la présente réflexion, quelques concepts de Bourdieu (habitus, capital physique, champ) seront utilisés pour comprendre le corps comme lieu d'inscription du social. La théorie de Bourdieu fournit des notions clés pour saisir le corps comme lieu du sens pratique, de l'habitus et des rapports au pouvoir. Ce sont des notions transposables à la danse alimentant une réflexion critique. Le concept d'habitus sera davantage détaillé afin d'explorer une démarche spécifique visant à réfléchir sur le corps, à comprendre les enjeux qui peuvent être établis entre société et art, entre la sociologie du corps et la danse, entre la théorie et la pratique. Je réfère à l'habitus tel que proposé par Bourdieu comme un « ensemble de relations historiques déposées au sein des corps individuels sous la forme de schémas mentaux et corporels de perception, d'appréciation et d'action. » (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 24.) Ce concept sera davantage développé au chapitre II. Bourdieu est l'auteur en sociologie que je cite le plus parce que je retrouve dans sa théorie quelques réflexions qui m'aident à clarifier et à mettre à jour mes questions de recherche. L'article qui a éveillé mon intérêt pour Bourdieu est « Physical capital and situated action : a new direction for corporeal sociology » de Chris de Shilling (2004). Cet article présente en effet quelques concepts de Bourdieu comme une puissante tentative de construire une sociologie du corps. Au départ, l'idée du corps comme potentiel et source de capital corporel me semblait être une certaine hérésie, surtout lorsque je la transposais à la danse. Le mot capital, emprunté à l'économie, me semblait constituer un affront parce qu'il offrait un point de vue très déterministe pour penser au corps dans le domaine de l'art. En effet, en danse, le corps est couvert d'une certaine aura de sacré, de divin, de particularité, mais toujours en dehors d'un système marqué par l'économie et le

déterminisme. À ce moment-là, ma curiosité a dépassé mon indignation et j'ai commencé à établir des relations entre la sociologie du corps et la danse.

La sociologue Muriel Guigou, dans le livre intitulé *La nouvelle danse française* (2004), fait remarquer que la principale raison pour laquelle la danse de scène intéresse la sociologie est qu'elle repose sur des choix artistiques collectifs. Ces choix engagent des acteurs sociaux tels que le chorégraphe, les danseurs, les techniciens, les producteurs, les diffuseurs et le public. Pour cette auteure, c'est toujours une organisation sociale qui produit l'œuvre chorégraphique ; cela justifie donc l'intérêt d'une analyse sociologique de la danse de la scène contemporaine. À la différence de Guigou (2004) qui s'inscrit dans une démarche sociologique, mon intérêt est de mobiliser certains concepts de la sociologie du corps et de les transposer au domaine de la danse contemporaine. Ma recherche adopte ainsi un point de vue artistique car c'est le domaine qui correspond à ma formation et à mon expérience. Gosselin et Laurier (2004) parlent d'un mode de recherche ayant pour objectif de saisir la pratique des artistes à partir d'un point de vue d'artiste, mais en s'appuyant toutefois sur un ou des cadres théoriques provenant de champs conceptuels divers — perspective à laquelle je m'identifie. Les sociologies du corps et l'appareillage conceptuel de Bourdieu m'offrent des avenues pour mon étude située dans le domaine des arts. Mon expérience en danse constitue une pratique et, par ce doctorat, j'ai la possibilité de la confronter avec la théorie.

L'idée de départ d'analyser la danse à partir de solos pendant mon parcours en doctorat a été remplacée par le désir de découvrir comment quelques artistes gèrent différents projets, en faisant partie de réseaux au sein d'une certaine communauté en danse. Ce n'est plus la chorégraphie (solo) qui est l'objet d'analyse, mais plutôt l'artiste et sa pratique artistique, en lien avec ses créations et sa communauté artistique. Dans ce cas, il ne s'agit plus de suivre une œuvre chorégraphique qui se déplace dans différentes villes, mais de suivre l'artiste qui gère différents projets. Un aspect qui a renforcé ce changement d'orientation est le fait que j'ai réalisé que le solo en tant que spectacle, en tant que création chorégraphique, est très attaché à une invention de la modernité (Launay, 1996 ; Roussier, 2002). Dans l'histoire de la danse, c'est Mary Wigman, considérée comme une des mères de la danse moderne, qui a

incarné la figure emblématique de la danse en solo ; elle a en effet effectué environ 80 solos. Aujourd'hui, il est très difficile de rencontrer des artistes qui sont spécialisés en danse solo. Ce qu'on voit plus souvent, c'est le solo intégré à un spectacle de groupe ou bien intégré à un moment d'une chorégraphie ou d'une improvisation en groupe. On trouve toutefois quelques exceptions comme Margie Gillis.

Tout au long de mon parcours en doctorat, je me suis posée la question suivante : si le solo est une invention de la modernité, quelle est l'invention de la « postmodernité » ? Si l'on adopte un point de vue postmoderne, il n'y a probablement pas qu'une seule réponse à cette question, mais plusieurs. Au début, je ne savais pas exactement ce que je cherchais, mais j'avais un intérêt pour la question de l'interdisciplinarité, de la performance, de l'expérimentation et de la collaboration en danse. Plusieurs de ces caractéristiques sont retrouvées dans des événements temporaires de même que dans des lieux alternatifs de la danse contemporaine. Je crois que dans ces lieux « alternatifs » ou « intermédiaires » de diffusion de la danse contemporaine (Ginot, 2003), on peut rencontrer des artistes de la relève de même que des artistes expérimentés, moins attachés au système du marché dominant en danse. Dans ces lieux, on retrouve des propositions chorégraphiques, des improvisations et des performances qui, en général, mettent l'accent sur l'expérimentation et échappent à la formule typique des années 1980, à savoir création, production et diffusion. J'ai donc un intérêt pour les petites productions dont l'accès est plus facile, où les hiérarchies et les enjeux de pouvoir sont moins institutionnalisés. Ces réseaux alternatifs gèrent des créations avec une certaine autonomie par rapport au marché dominant en danse.

Après ces constats et réflexions, rendue à la fin de mon cursus doctoral, j'ai délaissé la question « *quelle est l'influence de l'éducation somatique dans la chorégraphie solo des danseurs-chorégraphes brésiliens et québécois ?* » pour une question plus restreinte qui, dans une perspective artistique, cherche à intégrer un point de vue sociologique.

1.3 L'état de la question

Ma recherche se situe dans le champ de la danse contemporaine, dans lequel on rencontre une pluralité de propositions artistiques. Cependant, cette diversité masque la standardisation du corps dansant. On retrouve une normalisation des modèles de corps, particulièrement en danse classique mais aussi en danse contemporaine. On y retrouve en outre les mêmes légitimations du corps qui prédominent partout ailleurs dans la société. De manière générale, l'efficacité, la rigueur et la puissance du corps, sont des valeurs privilégiées pour la danse. L'attente du spectaculaire en danse est fortement liée à ces valeurs. Une des plateformes pour ces modèles est représentée par les grandes compagnies en danse, généralement associées à un seul chorégraphe, avec des œuvres chorégraphiques bien répétées et conçues pour des tournées internationales. Liées au pouvoir économique, elles occupent les espaces privilégiés de la danse et font l'objet de l'attention de la critique artistique et des médias. C'est ainsi qu'elles deviennent reconnues et légitimées. Elles présentent des œuvres qui s'insèrent généralement dans les événements des grandes productions et répondent aux attentes du grand public.

La proposition d'autres modèles qui puissent élargir le rapport au corps constitue, pour certains danseurs, une stratégie autant politique qu'esthétique de repenser et d'agir par rapport à des conceptions traditionnelles de « ce qu'est être danseur ». Il s'agit d'établir d'autres stratégies non seulement esthétiques, mais aussi politiques et économiques car la formation d'un marché est indissociable d'une esthétique (Ginot, 2003). Dans les années 1960 et 1970, les mouvements d'avant-garde s'interrogeaient sur le rapport entre pratique artistique et vie quotidienne ainsi que sur la fonction politique de l'art. Jimenez (1999) fait remarquer que ces questions ne sont pas encore dépassées, mais qu'elles sont devenues insolubles dans leurs anciennes formulations. Ces questions sont de plus en plus incorporées dans la pratique artistique. En même temps, elles sont la preuve que l'art — comme tout autre secteur de la société — n'échappe pas à un questionnement profond de définition et de fondement. En effet, il ne s'agit plus de rompre avec l'ordre du système ni d'ouvrir le feu contre l'oppression institutionnelle, comme l'ont fait les anciennes avant-gardes telles que la

Judson Church. Les artistes de nos jours ne militent plus pour des transformations radicales. Mais il est vrai aussi qu'en se distanciant du système dominant, ils intègrent de nouvelles pratiques qui, plus tard, vont devenir de nouvelles incorporations dans la pérennité du système.

L'art contemporain n'a pas abandonné cette voie qui consiste à renverser les *a priori* afin de révéler les mécanismes des pouvoirs quels qu'ils soient : il l'a plutôt diversifiée et a donné une importance inusitée à la déconstruction des mécanismes de la représentation, ce qui ne peut se faire sans lien avec une critique sociale. Les œuvres se sont inscrites, et de plus en plus fréquemment depuis les années 1960, dans des lieux et des sites non muséaux ; lieux naturels, lieux urbains et privés et ce, pour s'y fondre. L'éphémérité est devenue une marque particulière du contemporain : des disciplines comme la performance se sont peu à peu imposées... (Arbour, 1999, p.17.)

Dans ma recherche, je vise à comprendre la dynamique de ces pratiques et les acteurs de ces transformations en cours. Comment, à travers leurs pratiques, certains créateurs se distinguent-ils des pratiques dominantes? Pour répondre à cette question, je cible des créateurs qui, avec leurs créations en danse, essaient d'élargir le rapport au corps, au-delà de la forte tendance à idéaliser l'excellence du corps. Je cherche également à comprendre des créateurs qui sont capables de s'émanciper des formules et hiérarchies traditionnelles des pratiques en danse. Il existe des manifestations en danse liées à l'expérimentation, à l'improvisation et à la performance, qui mettent l'accent sur le processus et qui sont capables de renouveler la danse contemporaine. Ces manifestations sont rattachées à la dissolution des hiérarchies telles que celles entre le chorégraphe et l'interprète, entre l'œuvre et l'expérimentation, entre la représentation et le processus. On peut voir des artistes en train de diversifier ces rôles et de transgresser certains statuts et classifications. À Montréal, ces artistes présentent leurs travaux dans certains lieux de diffusion, par exemple au Studio 303, à la salle Tangente, au Théâtre La Chapelle, à la Société des Arts et Technologie (SAT) ou à l'Usine C. Ces espaces sont des partenaires essentiels : ils constituent en effet un réseau de diffusion et de production pour ces artistes; ils sont également capables de créer des propositions artistiques en collaboration avec ces derniers, et donc de revitaliser le paysage de la danse contemporaine à Montréal.

1.4 Question de recherche

J'ai pour objectif de comprendre comment certains artistes, à travers leurs créations, se démarquent par rapport aux pratiques dominantes de la danse contemporaine. Autrement dit, j'ai l'intention de comprendre la pratique artistique de trois danseurs en tenant compte de leurs créations. Les trois danseurs participants à la recherche sont Pamela Newel, Lin Snelling et Andrew de Lotbinière Harwood.

J'ai rencontré des difficultés pour définir les danseurs participant à cette recherche, puisqu'ils se présentent dans les programmes et dans les entrevues de différentes manières : en tant qu'interprète-chorégraphe, chorégraphe et interprète, danseur improvisateur, danseur, improvisateur et collaborateur. De plus, en s'éloignant de modèles chorégraphiques traditionnels, ces créations échappent à des modèles plus institutionnalisés et catégorisés de la création en danse. Quand je parle des modèles traditionnels en création en danse, je pense à des modèles qui sont reconnus par les institutions. Par exemple, le *Regroupement Québécois de la Danse* considère neuf catégories de membres : administrateurs, chorégraphes, compagnies, diffuseurs, écoles, enseignants, interprètes, organismes de services et répétiteurs. En général, les départements de danse à Montréal forment des danseurs, des chorégraphes ou des enseignants en danse. Donc, il a fallu choisir un terme pour les nommer de manière générale. Un des points communs entre eux est qu'ils signent, à leur façon, comme auteurs ou coauteurs⁶ de leurs créations et qu'ils le font de manière explicite dans les programmes. C'est pour cette raison que j'utiliserai préférentiellement le terme danseur-créateur afin de souligner le fait qu'ils signent leurs créations comme auteurs. Mais, j'utiliserai aussi d'autres termes pour les nommer, comme artiste, créateur, danseur contemporain, danseur improvisateur et des termes qu'eux-mêmes utilisent, tels que danseur-chorégraphe et improvisateur.

⁶ Dans les relations traditionnelles en danse contemporaine, le danseur est l'interprète de l'œuvre chorégraphique signée par le chorégraphe, ce dernier tient la responsabilité et est considéré auteur de la création.

Le fait de considérer les danseurs participant à cette recherche comme des danseurs-créateurs — pour indiquer qu'ils sont auteurs de leurs créations — n'exclut pas l'idée que d'autres figures comme le producteur ou même les institutions agissent en partie comme créateurs de l'œuvre. On empruntera l'idée de Cauquelin (1992) où l'« artiste-créateur » dans une société secouée par « les nouvelles communications » se situe dans un réseau. L'« artiste-créateur » sera donc considéré par le réseau communicationnel, à la fois comme élément constitutif (sans eux, le réseau n'a pas lieu d'être) et paradoxalement, aussi comme produit du réseau (sans le réseau ni l'œuvre ni l'artiste n'ont d'existence visible). Le danseur-créateur participant à cette recherche est compris dans cette même perspective : il est auteur fondamental de la création, soit de manière individuelle, soit de manière collaborative, mais ce fait n'exclut pas la participation d'autres individus ou des institutions dans les créations.

Le terme « création » sera davantage utilisé puisqu'il est capable de rendre compte de la diversité du travail artistique analysé en danse. Les créations dans lesquelles les danseurs participant ont été impliqués (même s'ils peuvent être considérés sous le grand parapluie de la danse contemporaine), ne traitent pas de la chorégraphie dans la relation traditionnelle du chorégraphe versus interprète. Les créations traitent en effet d'improvisation en danse, de performance et de création collective. En outre, comme le souligne Gosselin (2006), depuis les dernières années, la notion de création est davantage comprise en tant que lieu de construction des idées, des images et des savoirs.

De manière générale dans cette étude, le terme « pratique » sera utilisé afin de rendre compte de l'ensemble des études sur l'instauration de la création, notamment la création artistique en danse. Il s'agit ici de comprendre la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen, comme Dantas (2008, 1999) a cherché à le faire dans ses recherches sur le corps dansant. Cela suit de cette façon la pensée de Passeron (1974) en ce qui concerne la poïétique, et celle de Pareyson (1993) dans son esthétique de la *formativité*. Dans cette perspective, il s'agit, d'une part, de faire l'étude de l'invention, de la composition et du rôle du hasard. D'autre part, on examine des procédures, des techniques, des matériaux et des supports d'action. Inspirée de la pensée de Paul Valéry, l'étude de la poïétique proposée par

Passeron (1974) s'intéresse à « l'art qui se fait » plutôt qu'à « l'art qui se consomme ». Le terme « pratique » sera donc plutôt compris à partir de l'instauration de l'œuvre que de la réception de celle-ci. Cette approche n'a pas spécifiquement l'artiste comme objet, mais plutôt sa relation dynamique qui l'unit à son œuvre. C'est en ce sens que cette étude s'intéresse à la notion de pratique — notamment la pratique artistique en danse. Cette perspective n'exclut toutefois pas la notion de pratique de Bourdieu que j'essaie dans certains aspects de rapprocher de la notion utilisée dans les arts. La notion de pratique qui est au cœur de l'œuvre de Bourdieu est associée comme qualitatif à divers substantifs tels que l'action, la connaissance, la logique, la raison et le sens (Cazier, 2006).

La question principale qui oriente ma recherche est la suivante :

Comment certains danseurs-créateurs se démarquent-ils par rapport aux pratiques dominantes en danse contemporaine?

1.5 Méthodologie

Dans cette étude, j'utiliserai une méthodologie d'inspiration ethnographique ainsi que l'étude de cas comme démarche. L'objet de l'ethnographie est l'étude descriptive et analytique, sur le terrain, des mœurs et coutumes de collectivités déterminées.

Dans cette perspective, j'irai observer, comprendre et analyser la pratique artistique de trois danseurs montréalais. Je voudrais comprendre comment ces danseurs, à travers leurs pratiques artistiques, se démarquent par rapport aux pratiques dominantes de la danse. Pour cela, j'ai suivi les danseurs dans leurs créations de septembre 2006 à février 2007. Pour chaque danseur, j'ai choisi deux travaux principaux à analyser de manière plus approfondie. Je voulais prendre en compte une partie de leurs créations de cette période afin de comprendre comment chaque artiste est engagé dans un certain réseau artistique collaboratif. Les artistes choisis sont des danseurs reconnus par le milieu de la danse contemporaine et qui résident à Montréal. Leurs créations que j'analyserai ont été présentées à Montréal. Ils sont

âgés de plus de quarante ans et ils ont effectué un parcours en éducation somatique. Les danseurs choisis représentent une cellule du grand réseau montréalais de la danse. Cette cellule représente ma porte d'entrée pour connaître la communauté de la danse à Montréal.

1.6 Organisation de la thèse

Chapitre I : Ce chapitre porte sur mon parcours, l'état de la question, le but de la recherche, les questions de recherche, la méthodologie, l'organisation de la thèse et la pertinence de l'étude.

Chapitre II : Ce chapitre, qui constitue une partie du cadre conceptuel, est consacré à faire des liens entre la sociologie du corps et la danse, entre la théorie et la pratique, en approfondissant la notion d'habitus pour réfléchir sur la danse.

Chapitre III : Ce chapitre est divisé en sept parties. Dans la première partie, j'esquisse un portrait de la naissance de la danse contemporaine à Montréal. Dans la deuxième partie, je développe le concept de danse contemporaine. Dans la troisième partie, je mets l'accent sur les enjeux du champ de la danse. La quatrième partie est celle où j'essaie de saisir la pratique des danseurs contemporains et l'usage du corps à partir des discours tenus par certains auteurs. Cinquièmement, je développe quelques aspects de ce que j'appelle des corps glorieux⁷. Sixièmement, je présente des auteurs qui analysent la construction des modèles de corps en danse contemporaine. Dans la septième partie, je développe les transitions et les possibilités d'autres pratiques renouvelées en danse en dehors des créneaux officiels. Une conclusion vient clore ce chapitre.

⁷ De manière générale, les modèles de corps en danse qui valorisent la virtuosité liée au dépassement physique sont ce que j'appellerai le corps glorieux, développé au chapitre III.

Chapitre IV : Ce chapitre décrit la méthodologie adoptée, les instruments de collecte de données ainsi que les processus d'analyse et d'interprétation de ces données.

Chapitres V, VI et VII : Chacun de ces chapitres présente l'étude réalisée avec chacun des danseurs. La description, l'analyse et l'interprétation des données collectées sont réalisées à la lumière du cadre théorique.

Conclusion : Ce chapitre présente une synthèse d'une part, de la problématique de recherche et des stratégies adoptées pour la développer, et d'autre part, de la contribution des connaissances nouvelles apportées par la thèse ainsi que d'autres avancées de recherche que l'étude peut susciter.

1.7 Pertinence de l'étude

Ma recherche va permettre de saisir la pratique et le fonctionnement d'artistes en marge de l'*establishment*. Les données collectées me fourniront des informations et des connaissances jusqu'alors inexistantes. Je souhaite aussi que cette recherche puisse contribuer à une meilleure compréhension du débat entre danse, corps et société à partir du processus de création artistique. J'aspire finalement à ce qu'elle contribue de manière originale aux recherches en danse.

CHAPITRE II

CONCEPTS CENTRAUX DE BOURDIEU ET RAPPORTS POSSIBLES AVEC LA DANSE

Dans ce chapitre, les concepts de Bourdieu tels que l'habitus, le capital et le champ, seront développés afin de comprendre le corps en tant que lieu d'inscription du social. Dans cette recherche, ils seront utilisés comme instruments conceptuels afin d'établir des rapports entre le corps, la société et la danse. C'est la société qui légitime tel ou tel type de corps en valorisant certains d'entre eux au détriment des autres, créant ainsi une hiérarchie des modèles de corps. En tant que microcosme social, la danse absorbe toutes ces valeurs et y participe.

Le concept d'habitus permet de penser l'individu comme un être structuré socialement qui, en retour, structure le monde social. L'insistance de Bourdieu sur l'habitus répond au souci d'échapper à l'opposition de l'objectivisme et du subjectivisme. D'un côté, l'objectivisme conduit à une vision du social où les pensées et les actions des individus sont régulièrement déterminées par les conditions matérielles de leur vie (les travaux d'Émile Durkheim en sont des exemples). D'un autre côté, le subjectivisme conduit à une vision où les représentations sociales et les pratiques des individus conduisent à une tendance ou à une théorie qui ramène l'existence à celle du sujet ou de la pensée, le jugement des valeurs et/ou l'incertitude à des états de conscience individuels.

(...) Il s'agissait pour moi, au départ, de rendre compte de la pratique dans ses formes les plus humbles, les actions rituelles, les choix matrimoniaux, les conduites économiques quotidiennes, etc., en échappant à la fois à l'objectivisme de l'action entendu comme réaction mécanique sans agent et au subjectivisme qui décrit l'action comme l'accomplissement délibéré d'une intention consciente, comme libre projet d'une conscience... (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 96.)

La notion de capital a, chez Bourdieu, un autre sens que celui utilisé par les économistes contemporains. De même, les champs sont les microcosmes plus ou moins autonomes à l'intérieur d'une société. Ils se constituent en fonction de leurs propres références, leur histoire spécifique ainsi que leurs enjeux propres. Ces trois concepts (habitus, capital, champ) sont le noyau central de la théorie de Bourdieu. Dans les pages suivantes, je vais présenter de manière plus approfondie le concept d'habitus, puis les concepts de capital et de champ, selon Bourdieu.

2.1 La notion d'habitus

Selon le *Dictionnaire de Philosophie* de Godin (2004), le mot *habitus* est une traduction latine — faite par Thomas d'Aquin (1225-1274) — de l'*hexis* aristotélicienne, qui est une manière d'être stable. L'habitus vient d'*habere*, c'est-à-dire avoir, être dans un état donné. Chez Thomas d'Aquin, l'habitus est une disposition permettant au sujet de réaliser la fin vers laquelle il tend. En sociologie (notamment pour Durkheim et Weber), l'habitus est un système de dispositions durables acquis par l'individu dans sa socialisation. Pour Oswald Spengler (1880-1936), l'habitus renvoie au style de vie et d'expériences qui caractérise la culture et qui se traduit par des homologues entre ses différents domaines. Dans *La Civilisation de mœurs*, Norbert Elias (1939) recourt au concept pour caractériser l'homme civilisé de même que pour évoquer le type de personnalité psychologique formé dans le processus de civilisation. Comme le fait remarquer Godin (2004), l'habitus marque l'institution du social dans les corps ; cette dimension est commune aux différents usages du concept.

Par ailleurs, il n'est pas toujours facile de déterminer le sens exact de la notion d'habitus, qui est susceptible d'interprétations diverses. En tenant compte de la théorie de Bourdieu, nous pouvons dire que la notion d'habitus s'inspire de différentes sources : c'est un concept multidimensionnel. Influencé par Weber, l'habitus indique souvent le sentiment collectif, ou plus spécifiquement l'*éthos* au sens wébérien — surtout en ce qui concerne les analyses empiriques de la vie quotidienne menées par Bourdieu. Erwin Panofsky, une autre référence de Bourdieu, peut être considéré comme un précurseur en ce qui concerne l'habitus comme mentalité collective dans le domaine de l'art. L'habitus peut également être rapproché de l'inconscient culturel au sens de Lévi-Strauss.

Le concept d'habitus chez Bourdieu est défini comme étant constitué de dispositions durables et transposables (convertibles) selon la classe sociale. L'ensemble des goûts, des schèmes de perception, de pensée et d'action est ce qui constitue l'habitus de classe. Bourdieu propose une théorie de la pratique comme produit d'un sens pratique, dans un *sens du jeu* socialement constitué. De plus, Bourdieu (1979) se réfère au corps comme à la plus indiscutable matérialisation du goût de classe. L'expérience et l'apparence du corps révèlent en fait l'habitus. Le système des schèmes qui orientent la variation dans les dispositions, les perceptions et les appréciations entre les différentes classes sociales et fractions de classe constitue l'habitus. Ce concept est central dans la théorie de Bourdieu. L'habitus de classe est une « forme incorporée de la condition de classe et des conditionnements qu'elle impose. » (Bourdieu, cité par Laberge, 1988, p. 279.)

L'habitus doit être compris comme une matrice qui engendre des pratiques conformes aux structures objectives dont il est le produit. D'après Pinto (2002), l'habitus rend compte de deux aspects circulaires : d'une part, il y a la production des régularités objectives du comportement ; d'autre part, il y a la modalité des pratiques reposant sur l'improvisation et non sur une exécution de règles. En fait, l'habitus englobe deux éléments : l'un objectif (structure), l'autre subjectif (perception). Autrement dit, l'habitus intériorise l'extérieur et extériorise l'intérieur. Cette notion est d'ailleurs symbolisée par un va-et-vient entre

l'extérieur et l'intérieur, le subjectif et l'objectif, l'individu qui est à la fois acteur et sujet, produit et producteur, structure et signification.

En fait, Bourdieu emploie le terme d'*habitus* pour le démarquer du mot courant « habitude ». Cette démarcation souligne deux considérations : l'*habitus* ne désigne pas simplement une routine, il est aussi un ressort de l'action. « À la différence de l'habitude, il produit plutôt qu'il ne reproduit » (Godin, 2004, p. 558), Bourdieu différencie l'*habitus* de l'habitude en mettant l'accent sur l'aspect générateur, c'est-à-dire l'aspect producteur du terme *habitus*, de façon à le différencier de la fonction reproductive et répétitive de l'habitude (Bourdieu et Wacquant, 1992).

Le concept d'*habitus* semble pour beaucoup de lecteurs déterministe. Bourdieu (1992) fait remarquer que ce qui exaspère les lecteurs, c'est que la notion d'*habitus* « incarne la mise en œuvre du *mode de pensée génétique et générique* qui menace l'idée même que les « créateurs » se font d'eux-mêmes, de leur identité, de leur "singularité". » (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 108.) L'auteur fait cependant remarquer, dans plusieurs textes, que l'*habitus* n'est pas un destin : il est durable mais pas immuable. L'*habitus* change en effet avec le temps et la trajectoire de l'individu. Malgré les nombreuses critiques que Bourdieu a reçues pour ne pas avoir rendu compte du singulier et pour s'être seulement intéressé au « collectif », aux « structures sociales » et à leur « reproduction », Corcuff (1999) fait remarquer que le sociologue a également tenté de prendre en compte la question de la singularité. En effet, selon cet auteur, c'est dans *Le Sens pratique* (1980) que sont explicitées les différences établies entre les *habitus* de classe et les *habitus* individuels. L'analyse de ces deux dimensions d'*habitus* doit prendre en compte deux points : d'une part, il y a *habitus* de classe parce que :

Tout membre de la même classe a des chances plus grandes que n'importe quel membre d'une autre classe de s'être trouvé confronté aux situations les plus fréquentes pour les membres de cette classe : les structures objectives que la science appréhende sous la forme de probabilités d'accès à des biens, des services et des pouvoirs... (Bourdieu, 1980, p. 100.)

D'autre part, tous les membres de la même classe n'ont pas les mêmes expériences et leurs expériences ne se font pas dans le même ordre. C'est pourquoi selon Bourdieu (1980), le principe des différences entre les habitus individuels réside dans la singularité des *trajectoires sociales*. Corcuff (1999) et Pinto (2002) concluent que l'habitus devient porteur d'un formidable défi : penser le collectif et le singulier, le collectif dans le singulier, à travers un *singulier collectif*. « L'habitus, ce serait en quelque sorte une individualisation, à chaque fois irréductible, de schèmes collectifs. » (Corcuff, 1999, p. 103.)

À ce niveau de l'analyse, il est possible de relever l'importance des expériences passées et les conditions sociales comme dispositions générales d'action dans la notion d'habitus. Ces concepts s'inscrivent dans le domaine de la sociologie, mais ils sont féconds pour comprendre la dynamique sociale sous-jacente aux transformations dans le champ de la danse. Dans cette perspective, la danse, de manière générale, reconduit les enjeux plus larges du macrocosme social. En effet, dans les salles de spectacles des grands centres urbains, la danse comme forme d'art reproduit la même idéalisation du corps promue par un groupe dominant, comme le démontre l'excessive valorisation de la jeunesse du danseur et d'un certain idéal du corps humain : musclé, puissant et athlétique. Cette recherche a pour but de comprendre comment certains danseurs se distinguent face aux pratiques dominantes de la danse contemporaine.

Mais comment peut-on concevoir une certaine autonomie du danseur face aux pratiques dominantes en utilisant un concept et une approche d'un auteur souvent considéré comme déterministe ? Comme le fait remarquer Setton (2002), il est possible de penser l'habitus comme un système flexible de dispositions, non seulement résultant de la sédimentation d'un vécu social, mais également concevable en tant que système en construction permanente. L'habitus est perçu comme trajectoire, médiation entre passé et présent. L'habitus comme un concept dynamique, une perspective capable de rendre compte de la relation entre un individu et la société, tous les deux en processus de transformation réciproque.

Dans mon étude, je veux comprendre comment la pratique de certains danseurs se distingue face aux pratiques dominantes en tant que résultat d'une trajectoire et d'une histoire incorporées, en tant que résultat d'attitudes individuelles dans un processus dynamique entre l'individu et le collectif. Cette autonomie partielle face aux pratiques dominantes n'est pas un acte de génie ni une preuve de talent créateur spontané. Le concept d'habitus est en fait un instrument pour comprendre le corps en danse au-delà des dualités telles que corps et esprit, compréhension et sensibilité, sujet et objet, en soi et pour soi. Ce concept nous permet de comprendre que le rapport entre l'individu et le monde n'est pas une simple relation entre un sujet et un objet, mais plutôt un rapport de « complicité ontologique » ou de possession mutuelle entre l'habitus et le monde qui le détermine.

2.2 Rapprochements entre habitus et schéma corporel

La réflexion suivante vise à approfondir la notion d'habitus à partir de certains concepts de la théorie de Merleau-Ponty. Bien que ces deux auteurs utilisent un langage différent pour exprimer leurs théories, il existe une filiation de la pensée de Merleau-Ponty à Bourdieu. Le recours à la philosophie de Merleau-Ponty consiste à expliciter la notion d'habitus en la reconstituant dans une dimension philosophique. De son côté, le travail de Bourdieu ne perd jamais de vue l'analyse sociologique, c'est-à-dire que son intérêt d'études réside dans la manière dont chaque individu agit et réagit dans la société. Mais, comme le fait remarquer Hong (1999), il ne faut pas négliger le travail épistémologique et philosophique de Bourdieu, lequel a servi de soutien de base à ses travaux sociologiques. La notion d'habitus, idée centrale dans ses œuvres, est une construction conceptuelle qui, d'après Hong (1999), s'inspire du « schéma corporel » de Merleau-Ponty. Ce rapprochement nous sert d'une part, à comprendre l'habitus dans sa profondeur et, d'autre part, à éviter les lectures superficielles. C'est aussi une opportunité pour comprendre la tradition philosophique de la réflexion française sur le corps, à laquelle Bourdieu donne continuité dans une perspective sociologique. Ce rapprochement est confirmé par de nombreuses œuvres comme celles de Bourdieu et Wacquant (1992), Crossley (2001), Lahire (1999), Pinto (2002) et Hong (1999) — cette dernière référence étant majeure pour cette réflexion. L'exploration philosophique de

la notion sociologique d'habitus nous amène à bien cerner ce qu'est l'habitus. Bourdieu reconnaît lui-même l'influence de Merleau-Ponty dans le cheminement de son œuvre.

L'agent engagé dans la pratique connaît le monde mais d'une connaissance qui, comme l'a montré Merleau-Ponty, ne s'instaure pas dans la relation d'extériorité d'une conscience connaissante. Il le comprend en un sens trop bien, précisément parce qu'il s'y trouve pris, parce qu'il fait corps avec lui, qu'il habite comme un habit ou un habitat familial. Il se sent chez lui dans le monde parce que le monde est aussi en lui sous la forme de l'habitus, nécessité faite vertu qui implique une forme d'amour de la nécessité, d'*amor fati*. (Bourdieu, 1997, p. 170.)

Jusqu'à la fin des années 1950, l'existentialisme chez Sartre, combiné à la phénoménologie chez Merleau-Ponty, a représenté le pôle dominant de la pensée dans le champ philosophique. D'après Pinto (2002), quelles que soient les critiques adressées à ces références, ces théories ont renouvelé le débat sur le « sujet » et le « monde ». C'est en ce sens que la question du rapport préreflexif revêtait une dimension fondamentale, notamment chez Merleau-Ponty. Pour les jeunes philosophes de l'époque tels Bourdieu et Foucault, cette référence majeure occupait « une place à part » au sein de la philosophie contemporaine. La génération de Merleau-Ponty s'est opposée à un empirisme enclin à l'atomisme de la signification et à l'idée que les propositions doivent être comprises et testées une par une. La démarche argumentative proposée par Merleau-Ponty et Bachelard — pour citer deux noms de cette génération de philosophes — considérait que les concepts forment un réseau plus ou moins étroit et que les propositions doivent être comprises de manière globale à partir d'un système théorique qui les enveloppe.

Dans l'œuvre intitulée *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social* (2002), Pinto souligne que Bourdieu était tout à fait familier avec les projets philosophiques de Sartre et Merleau-Ponty, surtout en ce qui concerne l'élaboration de sa théorie d'habitus. « Avec toutes les limites d'un habitus philosophique accoutumé à traiter d'expériences génériques de l'humanité, Merleau-Ponty était l'un des philosophes qui étaient allés le plus loin dans la mise en évidence de la spécificité de l'expérience pratique. » (Pinto, 2002, p. 50.) Le rapprochement entre Bourdieu et Merleau-Ponty est évident, tout particulièrement au sujet de

la position antisubjectiviste de Bourdieu, notamment contre Jean-Paul Sartre. Bourdieu a explicitement reconnu son appui à Merleau-Ponty dans sa critique du subjectivisme sartrien. Bourdieu oppose alors l'habitus à l'action en apparence libre parce que, pour lui, les actions sont disposées par les conditions sociales.

Une des fonctions majeures de la notion de l'habitus est d'écarter deux erreurs complémentaires qui ont toutes les deux pour principe la vision scolastique : d'un côté, le mécanisme, qui tient que l'action est l'effet mécanique de la contrainte de causes externes ; de l'autre, le finalisme qui, notamment avec la théorie de l'action rationnelle, tient que l'agent agit de manière libre... Contre l'une et l'autre, il faut poser que les agents sociaux sont dotés d'habitus, inscrit dans les corps par les expériences passées... (Bourdieu, 1997, p. 165.)

En tenant compte de la notion d'habitus, Hong (1999) démontre comment Bourdieu prolonge la tradition philosophique de la réflexion française sur le corps, dont les principaux participants ont été Bergson, Sartre et Merleau-Ponty. « C'est dans cette philosophie du corps que réside la portée proprement philosophique de la notion bourdieusienne d'habitus, qui excède donc le champ purement sociologique. » (Hong, 1999, p. 1.) La proposition selon laquelle Bourdieu fait partie d'une tradition philosophique vise à placer le statut du sujet dans la société, résultat d'une réflexion sur le rôle de la subjectivité dans le champ social.

2.2.1 La notion de schéma corporel de Merleau-Ponty

À partir de l'étude de la perception, Merleau-Ponty reconnaît le corps comme une condition permanente de l'expérience. La perception est une notion primordiale dans la philosophie de Merleau-Ponty : elle est le résultat de la position du sujet en tant qu'être au monde, en considérant que « le monde est déjà là ». Dans cette perspective, l'action humaine n'est possible que dans le monde vécu. Le sens perceptif, selon Merleau-Ponty (1945), n'est possible que dans la rencontre du sujet percevant avec son milieu, et ce n'est que dans cette rencontre que l'on peut comprendre la notion de schéma corporel. L'objet perçu, ou bien

chaque forme perceptive, est inséparable du projet du sujet percevant. La perception revêt alors une dimension active et constitutive de l'expérience.

La notion de schéma corporel met en évidence la possible rencontre entre le sujet percevant et l'objet perçu à travers un sens unitaire, c'est-à-dire que le schéma corporel correspond à un sens unitaire qui s'affirme à partir du « corps propre »⁸. Pour comprendre ce concept que Merleau-Ponty a emprunté à la psychologie moderne, soulignons que le schéma corporel se caractérise par l'unité spatiale et temporelle, l'unité intersensorielle et l'unité sensori-motrice. « (...) avec la notion de schéma corporel, ce n'est pas seulement l'unité du corps qui est décrite d'une manière neuve, c'est aussi, à travers elle, l'unité des sens et l'unité de l'objet. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 271.) L'unité du corps rend possible l'unité du sens, l'unité de l'objet et aussi l'unité du monde. Le schéma corporel est une manière d'affirmer que « mon corps est au monde ». L'être qui exécute l'action, ou être intentionnel, ne désigne pas la conscience pure, mais l'être charnel ; il vise un objet sans passer par la représentation consciente. Merleau-Ponty substitue un « je pense » à un « je peux » — l'intentionnalité n'appartenant alors plus à la conscience pure, transparente, mais étant située dans le corps propre. L'expression « arc intentionnel » désigne ce qui sous-tend la conscience, à savoir la vie de la conscience en tant que vie intentionnelle.

(...) la vie de la conscience – vie connaissante, vie du désir ou vie perceptive – est sous-tendue par un « arc intentionnel » qui projette autour de nous notre passé, notre avenir, notre milieu humain, notre situation physique, notre situation idéologique, notre situation morale, ou plutôt qui fait que nous soyons situés sous tous ces rapports. C'est cet arc intentionnel qui fait l'unité des sens, celle des sens et de l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité. (Merleau-Ponty, 1945, p. 158.)

De plus, selon Hong (1999), l'acte de l'action (facticité) chez Merleau-Ponty dépasse la notion de matérialité naturelle ; elle se présente comme un ensemble de sédiments historiques

⁸ Vis-à-vis de la distinction faite par Sartre entre « moi » et « autrui », Merleau-Ponty propose la notion de corps propre dans la *Phénoménologie de la perception*, qui établit une relation intersubjective entre « moi » et « autrui ».

ou de préacquis culturels. L'action humaine présuppose la mobilisation de ce fond existentiel propre au sujet humain.

La conscience se projette dans un monde physique et a un corps, comme elle se projette dans un monde culturel et a des **habitus** : parce qu'elle ne peut être conscience qu'en jouant sur des significations données dans le passé absolu de la nature ou dans son passé personnel, et parce que toute forme vécue tend vers une certaine généralité, ce que soit celle de nos habitus ou bien celle de nos « fonctions corporelles ». (Merleau-Ponty, 1945, p. 60. Mis en gras par moi.)

Dans cet extrait, le rapprochement est évident entre Merleau-Ponty et Bourdieu en ce qui concerne la place du corps dans l'espace social. En fait, les actions du corps, les mouvements vers les objets extérieurs ne sont pas une pensée ou une conséquence de la pensée. Le schéma corporel peut fonctionner comme motricité ou comme perception et il se réalise en tenant compte d'un historique culturel personnel (originaire). Ce schéma est actif dans l'expérience corporelle (dans l'intéroceptivité et la proprioceptivité du moment), mais il doit aussi être rattaché à l'idée de « l'habitude générale », c'est-à-dire rattaché comme acquisition du monde au niveau de la perception et des actions. « (...) la conscience, en tant que conscience corporelle, habite le monde à la fois dans l'espace et le temps actuellement donnés et dans la profondeur culturelle de la signification. » (Hong, 1999, p. 77.) La sociologie structurale de Bourdieu, incorporant la phénoménologie, traite le corps non pas comme un simple objet, mais comme le dépositaire d'une capacité générative et créatrice, support actif d'une forme de savoir kinésique doté d'un pouvoir structurant (Bourdieu et Wacquant, 1992).

Le corps croit en ce qu'il joue : il pleure s'il mime la tristesse. Il ne représente pas ce qu'il joue, il ne mémorise pas le passé, il *agit* le passé, ainsi annulé en tant que tel, il le revit. Ce qui est appris par corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est. (Bourdieu, 1980, p. 123.)

2.2.2 L'habitus, le schéma corporel et les actions en danse

En transposant la notion de schéma corporel à la danse, on peut dire que les actions en danse sont un raffinement de l'expérience du mouvement *ici* et *maintenant* et qu'elles sont, en même temps, toujours des actions situées dans un contexte ; ce sont des actions qui projettent autour du danseur un certain monde culturel. En ce sens, Dantas (1999) remarque que la présence du corps du danseur unifie passé, présent et futur. En tenant compte de l'intéroceptivité et de la proprioceptivité du moment, nous pouvons dire que le danseur est un site de la présence : passé et futur s'interposent dans le présent. Dantas (1999) explique que :

a) Le danseur prend dans le corps le passé, à travers des techniques, des expériences formatives et des vécus corporels ; b) le corps dans le présent, dans l'affirmation des attitudes et postures, devient apparence et potentiel pour réaliser les mouvements ; c) le corps esquisse le futur, puisque les mouvements qu'il exécutera s'annoncent dans sa posture⁹. (Traduction libre de Dantas, 1999, p. 110.)

Selon l'idée que le corps en danse annonce les mouvements dans sa posture, on peut ajouter l'idée que le corps annonce une certaine probabilité de style de mouvement, de manière de bouger, parce que la forme tend vers une « certaine généralité », comme le prétend Merleau-Ponty ou parce qu'elle tend vers une certaine disposition prédisposée pour le contexte comme le prétend Bourdieu. « (...) la perception atteste et renouvelle en nous une pré-histoire. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 277.) Ces dispositions sont incorporées au corps, ou l'on peut dire qu'elles sont également dans la chair du corps et du monde. Le témoignage de Trisha Brown sur la création en danse atteste de cette plongée intense dans l'expérience du mouvement qu'apportent aussi le passé incorporé et le futur prédisposé dans la chair du corps.

⁹ “Isto porque o bailarino : a) guarda no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas ; b) é o corpo no presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas, torna-se toda aparência e potência para realizar movimentos ; c) esboça o futuro, pois os movimentos que ele executará já se anunciam na sua postura.” (Dantas, 1999, 110.)

J'ai accumulé mon petit savoir et ma confiance en mon corps à travers les années d'erreurs et d'erreurs corrigées, et par les mains des gens qui murmurent à mon oreille. Ils me racontent des histoires de poids, de place bien définie, de respiration, de mouvements simples. Mais le corps est l'établi de la danse. C'est la place où toutes sortes de rêves peuvent éclore. (...) Si c'est garder, si les critères sont évidents, alors certaines forces, dans un certain axe, se mettent en marche pour donner chair à la mémoire du premier acte. Je dis « premier acte » parce que la qualité d'innocence présente au moment du premier faire, avant le savoir, est reconquise également. La création, de ce fait, est re-création, la recréation d'une impulsion libérée. Vous re-créez dans l'air seulement, avec les deux mémoires, celle du corps et celle de l'esprit. Vous re-créez par la répétition, tout en vous gardant d'une autre sorte de répétition, et c'est du corps que vient le désir d'imprimer le schéma d'hier au travail d'aujourd'hui. (...) Chaque mouvement est le dernier. C'est aussi le commencement du suivant. Le passé est relié au futur par une fraction de temps qui s'isole clairement des deux. (Trisha Brown citée par Michel et Ginot, 2002, p.152.)

En rejetant l'analyse réflexive qui considère le sujet et l'objet comme forme d'idées, Merleau-Ponty propose une analyse existentielle dans la *Phénoménologie de la perception* et présente le corps comme « lieu de l'appropriation » et de l'incorporation du sens du monde. C'est à partir de ce moment que la discussion du corps individuel se transforme en discussion du corps social. De plus, Hong (1999) fait remarquer que Merleau-Ponty n'utilise pas l'expression de corps social, mais que cette notion est implicite dans le concept du schéma corporel dans sa dimension sociale, comme « corps structuré », comme corps construit avec autrui dans l'espace social. Le schéma corporel qui dépasse la notion de sujet et d'objet doit être compris plutôt comme la rencontre entre le sujet percevant et l'objet perçu, qui projette autour de lui un monde culturel : le corps manifeste l'habitude acquise (le passé), il actualise l'expérience (le présent) et s'oriente vers un avenir avec certains schèmes des dispositions (futur) à travers le mouvement.

À partir des exemples cités, il est possible de comprendre comment Bourdieu et Merleau-Ponty sont proches en ce qui concerne l'expérience du sujet, qui se constitue dans la structure du monde, ou dans la manière d'être au monde. Mais l'analyse de l'être au monde est importante pour Bourdieu au fur et à mesure qu'elle montre l'inégalité culturelle (symbolique) dans la société. Cette question dépasse le point de vue phénoménologique. Pour Bourdieu, il faut montrer en effet l'effet symbolique de domination inscrit dans le corps de

chaque agent social selon son habitus. Bourdieu met en outre l'accent sur le rôle des conditions sociales pour ce qui est de la production de l'habitus. Il faut, selon lui, expliciter les inscriptions du corps socialisé. La sociologie de Bourdieu s'intéresse plutôt aux enjeux politiques. La manière d'être au monde est un processus d'appartenance sociale ; par ailleurs, le sujet charnel tel que conçu par Merleau-Ponty est plutôt soumis à une logique de domination chez Bourdieu (Hong, 1999).

Il faut préciser que Bourdieu et Merleau-Ponty se différencient vis-à-vis de l'usage social du langage. Bourdieu, comme l'indiquent les termes qu'il emploie (à savoir capital, marché, profit) a emprunté la terminologie de l'économie. Pour lui, le langage n'est pas socialement neutre, il produit en effet des écarts distinctifs¹⁰. Ce que Bourdieu appelle la violence symbolique est la capacité à perpétuer ces écarts distinctifs, ces rapports de domination en les faisant méconnaître comme tels par ceux qui les subissent. Les différentes formes de domination doivent être reconnues comme légitimes pour durer. Elles doivent devenir « naturelles », de sorte que les dominés eux-mêmes adhèrent à l'ordre dominant tout en méconnaissant son caractère arbitraire — car sans cette méconnaissance, ils n'y adhèrent pas. C'est ce processus qui constitue le principe de la violence symbolique. Dans l'approche sociologique de Bourdieu, la manière d'être au monde du sujet est un processus d'appartenance sociale. Cette direction n'est pas la même que celle de Merleau-Ponty, pour lequel la tâche principale est la compréhension du sujet situé dans le monde, « (...) le sujet charnel est un individu qui possède toujours un noyau personnel ouvert aux divers projets du monde » (Hong, 1999, p. 129).

En fait, le rapprochement de l'habitus avec le schéma corporel est aussi une manière de comprendre la profondeur du concept d'habitus. Dans cette recherche, j'essaie de comprendre comment certains créateurs peuvent s'émanciper vis-à-vis des modèles dominants de la danse contemporaine afin de mettre en valeur d'autres corps, d'autres stratégies, d'autres manières de danser. La diversité, qui est acclamée dans la danse contemporaine, existe à travers la

¹⁰ Bourdieu souligne quelques exemples de ce concept dans l'œuvre *Ce que parler veut dire* (1989).

diversité de styles. Ce qui perdure, c'est la façon de dresser le corps, de le masquer comme glorieux, de le forger, de cacher ses faiblesses. L'investissement est particulièrement dirigé vers le « dépassement corporel », vers le « pousser le corps » pour répondre aux attentes du chorégraphe¹¹ ou de la demande esthétique. Le dépassement corporel, exalté pour le danseur, ne cherche pas à s'interroger sur l'idéologie du spectaculaire et du « beau » de la macrosociété qui est véhiculée par la danse. Sorignet (2006) fait remarquer que la croyance collective de la danse contemporaine dans l'importance primordiale du produit artistique fait que les danseurs sont capables de prendre de grands risques par rapport à leur intégrité corporelle. Les études de Fortin (2006) arrivent aux mêmes conclusions. Je reviendrai sur cette question au chapitre III. La croyance en ce « dépassement de soi », cité par plusieurs auteurs en danse, notamment Fortin (2006) et Sorignet (2006), est dirigée vers un grand investissement corporel qui va au-delà de la douleur. C'est une façon de vivre et de s'exprimer par le corps qui est liée à un certain concept de l'art et de la danse idéalisé. Ces sont des valeurs de la modernité qui perdurent, c'est-à-dire, grosso modo, une prise de position selon laquelle l'art se construit de manière indépendante de la société.

2.3 L'alliance du capital corporel et du capital culturel du danseur

Le capital est ce qui a de la valeur à un moment donné et dans un espace donné. C'est l'ensemble des biens économiques, matériels et symboliques inégalement distribués, qui sont considérés comme ayant de la valeur dans la société. Autrement dit, ce sont les « bonnes cartes » qui permettent de dominer un jeu social déterminé. Avec le processus de différenciation sociale et la constitution de domaines sociaux relativement autonomes, le capital tend à se spécifier pour chaque microcosme.

¹¹ À ce sujet, voir Sorignet (2004). « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine. »

D'après Bourdieu (1992), le capital se présente sous forme de trois espèces primordiales : le capital économique, le capital culturel et le capital social — chaque forme possédant des sous-espèces de capital.

Le capital économique est constitué des moyens de production et des biens économiques.

Le capital culturel¹² est constitué de l'ensemble des qualifications intellectuelles produites par le système scolaire et la famille. Il peut être à l'état incorporé sous forme de dispositions durables du corps telles que l'aisance sociale, la tenue, la posture, le port du corps et l'expression publique. À l'état objectif, il se présente en termes de biens culturels comme les livres ou les tableaux. À l'état institutionnalisé, il est socialement sanctionné par des institutions sous la forme de diplômes, de titres. Le capital social, quant à lui, est le résultat de la somme des ressources, réelles ou virtuelles, qui reviennent à un individu ou à un groupe, du fait qu'il possède un réseau de relations, de connaissances et de reconnaissances mutuelles. Ce réseau permet une mobilisation de capitaux et un pouvoir spécifique à chaque champ.

Le capital symbolique, c'est le prestige que le champ reconnaît comme distinctif.

À ces trois espèces, il faut ajouter le capital symbolique qui est la forme que l'une ou l'autre de ces espèces revêt quand elle est perçue à travers des catégories de perception qui en reconnaissent la logique spécifique ou, si vous préférez, qui méconnaissent l'arbitraire de sa possession et de son accumulation. » (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 94.)

D'après Shilling (2004), la notion d'organisme humain, implicite dans la théorie de Bourdieu, permet la compréhension des éléments comme la taille, la forme et l'apparence du corps. Le corporel est une source d'apparence symboliquement évaluable. Cette idée implique un potentiel de conversion d'autres formes de capital à travers le corps. Le capital corporel est donc convertible en d'autres espèces de capital. Le corps est une dimension fondamentale et incontournable par laquelle le danseur va médiatiser sa participation au champ de la danse. Dans ce champ, le danseur est la figure centrale qui concentre le capital corporel : en effet, c'est lui qui incorpore la danse et toutes ses significations. L'habitus de classe du danseur

¹² Bourdieu, Pierre (1979). « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 30, p.3-6.

détermine d'ailleurs en partie son capital corporel car il engendre des tendances probables (incorporées) vers certaines conduites. En d'autres termes, les schèmes de dispositions, de perceptions et d'appréciations relatifs au corps du danseur font partie de l'habitus de classe du danseur et ils vont initialement orienter les choix du danseur en rapport avec son corps.

Par ailleurs, chaque style de danse va mobiliser un rapport spécifique au corps à travers des perspectives différentes. Le capital corporel peut renforcer le modèle médiatique dominant, ou au contraire lui résister. Il peut également reproduire des modèles légitimes du corps dans la danse ou essayer d'insérer de nouveaux modèles, de manière explicite ou implicite. Le capital corporel du danseur correspond en fait à son potentiel corporel, en termes de signification et de valeur. La danse est une activité artistique essentiellement corporelle et les danseurs tirent leurs moyens (matériels) d'existence de leur activité corporelle qui est leur pratique professionnelle. D'autres figures centrales du champ de la danse comme le chorégraphe et l'enseignant — et dans une moindre mesure, le producteur et le directeur de compagnie — ont une influence importante sur la pratique professionnelle du danseur, ce qui va affecter le capital corporel du danseur. Cette influence sur le capital corporel soulève des questions sur le corps du danseur : par exemple, le corps du danseur doit-il répondre aux attentes de la compagnie, du chorégraphe, de l'enseignant, du public ou à celles du danseur lui-même ? Finalement, le corps et ses possibilités d'expression sont ici fondamentaux. Les éléments comme la taille, la forme et l'apparence du corps sont des manifestations du capital corporel, de même que la technique corporelle en danse, l'interaction et l'interprétation kinésiques. De plus, les formes corporelles différenciées offrent des opportunités spécifiques pour les différents styles de la danse. On peut penser aux cheveux de Margie Gillis, explicitement utilisés dans ses performances comme éléments de composition par rapport au mouvement ; ou à ceux de Louise Lecavalier dans les années 1990, représentatifs d'une génération *punk*, signe de l'expression brute et spontanée.

La danse représente un univers fortement doté de capital culturel¹³. La connaissance de l'art en général, l'éducation scolaire et familiale, les idées et les visions sur le monde, sont des exemples qui font partie de la constitution du capital culturel du danseur. Ce capital inclut la formation professionnelle du danseur et il est principalement caractérisé par l'acquisition de techniques corporelles. Il s'agit donc du capital culturel à l'état incorporé, qui fait référence à des habiletés pratiques convertibles en expressions artistiques en danse classique ou contemporaine. L'alliance du capital corporel et du capital culturel du danseur représente un capital symbolique très important dans le microcosme de la danse. En effet, le volume total de cette alliance confère une forme de prestige qui est plus représentative que le capital économique du danseur. Le capital global est la somme de toutes les formes de capital et il est lié à l'habitus de classe.

D'un autre côté, le capital culturel peut être restreint à la formation traditionnelle en danse mais il peut aussi être concilié ou modifié par d'autres types de formations, surtout en danse contemporaine. À partir des années 1990, l'élargissement de la formation du danseur vers des techniques corporelles alternatives va redéfinir la signification du mot danseur pour un certain groupe au sein du champ de la danse. D'après Michel et Ginot (2002), cette tendance constitue un retour aux années 1970, mais ce discours n'est pas éloigné de la prétention des premiers danseurs modernes tels que Mary Wigman et Rudolf Laban¹⁴. Ce projet, du point de vue du danseur, constitue une stratégie tant politique qu'esthétique. Les valeurs telles que la virtuosité, l'excellence du corps et le statut du danseur sont dès lors questionnées.

Tandis que les danseurs se précipitent à nouveau vers les techniques de mouvements alternatifs, traditionnels (arts martiaux, danses indiennes, yoga, etc.) ou contemporains et occidentaux (Alexander, Feldenkrais, *body mind centering*), et que ces techniques elles-mêmes se multiplient, c'est toute la question de « ce que c'est qu'être danseur »

¹³ Les enquêtes réalisées en 2002 auprès du Regroupement Québécois de la Danse (RQD) démontrent que la moitié des interprètes en danse possèdent une formation de niveau universitaire, et 43% d'entre eux une formation collégiale.

¹⁴ Mary Wigman (1886-1973) est l'une des représentantes de la danse expressionniste allemande. Rudolf von Laban (1879-1958) est un hongrois élevé en Allemagne qui a ensuite émigré en Angleterre. Son œuvre polymorphe a touché le champ de la danse et le mouvement dans toutes ses formes.

qui s'ouvre à nouveau. Il s'agit d'une découverte fondamentale pour toute une génération formée par des écoles devenues terriblement académiques, qui avaient occulté tout le champ de ces pratiques pourtant largement répandues dans les années soixante-dix. (Michel et Ginot, 2002, p. 230.)

Mais cette ouverture de possibilités est encore restreinte à certains groupes, et je discuterai de ce point dans le prochain chapitre. De manière générale, dans la danse contemporaine, l'excellence et la discipline du corps perdurent comme idéaux, ainsi que l'œuvre chorégraphique dans sa relation asymétrique du binôme chorégraphe-danseur. C'est dans cette perspective que le point de vue de la sociologie de Bourdieu est important : bien que la danse soit un champ avec sa propre histoire et ses règles spécifiques, elle reproduit les enjeux de la société. Le corps dans la société est marqué par une construction sociale, familiale, scolaire, etc. En fait, la danse projette la profondeur culturelle de chaque contexte où elle se développe.

2.4 Le champ et les sous-champs

La notion de champ pour Bourdieu est solidaire du concept d'habitus. Le champ est un microcosme de la vie sociale qui est devenu progressivement et partiellement autonome à travers l'histoire. En fait, Bourdieu considère les institutions comme configurations de relations entre agents individuels et / ou collectifs. Toujours d'après Bourdieu (1992), dans les champs sociaux toutes les actions sont intéressées. La société contemporaine a construit un long processus d'autonomisation des différents champs qui résulte en une stratification en plusieurs champs d'activités. Chaque champ a finalement une autonomie relative et il reflète ses propres valeurs et ses règles du jeu (ses intérêts).

La danse contemporaine, en tant qu'activité artistique, est située dans le champ artistique. Dans cette recherche, je la considère comme un champ en tant que tel, qui est partiellement autonome et doté de ses propres enjeux. Chaque champ comprend un rapport de forces entre dominés et dominants, où les agents sociaux s'affrontent pour conserver ou transformer leur

position dans le champ. Bourdieu s'intéresse au champ social comme jeu de forces entre dominants et dominés selon les règles pratiques mais, à la différence du sport, personne ne dicte les règles. « Et finalement, il y a des régularités immanentes à un champ, des sanctions, des censures, des récompenses sans que tout ça ait été institué. Le champ artistique, par exemple, a la particularité d'être le moins institutionnalisé de tous les champs. » (Bourdieu, 1988b, p. 3.) En fait, le jeu de forces entre dominants et dominés, qui intéresse particulièrement Pierre Bourdieu, s'inscrit dans une perspective sociologique afin de montrer les enjeux de la société.

À chaque moment, tout champ impose, au sens figuré, un droit d'entrée qui définit le droit d'y participer, sélectionnant ainsi certains agents au détriment d'autres. « Ce qui légitime le droit d'entrer dans un champ, c'est la possession d'une configuration particulière de propriétés. Un des buts de la recherche est d'identifier ces formes de capital spécifique. » (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 83.) C'est finalement un va-et-vient incessant : pour connaître un champ, on doit identifier les formes de capital qui y seront valorisées, et pour identifier ces formes de capital spécifique, on doit connaître la logique spécifique du champ. De façon générale, on peut conclure que les agents sociaux sont porteurs de capital. Selon leur trajectoire et leur position à l'intérieur du champ, ils ont une propension à s'orienter soit vers la conservation de la distribution du capital, soit vers la subversion de cette distribution. La dynamique du champ réside dans les écarts entre les différentes forces qui s'y opposent, comme un lieu de changement permanent. C'est à partir de la connaissance du champ dans lequel les agents sont insérés que l'on peut mieux saisir leur singularité et leur originalité à partir desquelles s'institue leur vision particulière du monde ou du champ lui-même.

(...) ces agents sont socialement constitués comme actifs et agissants dans le champ par le fait qu'ils possèdent les propriétés nécessaires pour y être efficaces, pour y produire des effets. Et c'est même à partir de la connaissance du champ dans lequel ils sont insérés que l'on peut le mieux saisir ce qui fait leur singularité, leur originalité, leur *point de vue* comme position (dans un champ), à partir de laquelle s'institue leur vision particulière du monde, et du champ lui-même. (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 83.)

Selon Albert (1992), un trait distinctif du champ culturel est le fait qu'il comporte deux sous-champs : le sous-champ de production restreinte et le sous-champ de grande production. Ce qui importe dans la division du champ en deux sous-champs est le fait que les espèces de capital existent dans un rapport inversé. En effet, dans le sous-champ de production restreinte, c'est le capital symbolique spécifique au sous-champ qui détermine la position dans la structure. En contrepartie, dans le sous-champ de grande production, c'est le capital économique qui détermine la position dans la structure. De plus, les deux sous-champs se différencient par leur degré d'autonomie face aux attentes du public : le sous-champ de production restreinte possède plus d'autonomie que le sous-champ de grande production, dans lequel la production artistique est prioritairement conçue pour répondre aux préférences du grand public. En tenant compte de ces deux sous-champs, nous pouvons dire que le capital corporel du danseur est mobilisé de différentes manières. D'un côté, dans le sous-champ de grande production, le capital corporel tend à suivre les modèles légitimes du corps dans la danse. En général, ce sont des corps affectés par les nombreuses représentations, par les entraînements et les exigences physiques en danse contemporaine ou classique. Ces corps répondent aux modèles qui réaffirment des idéaux de beauté tels qu'on les retrouve dans plusieurs sphères médiatisées de la société. D'un autre côté, dans le sous-champ de production restreinte, le corps va essayer de se différencier par la tentative de rompre les tabous de la société ou de la danse elle-même. Mais, comment est-il possible de se différencier ? Comment certains danseurs-créateurs peuvent-ils à travers leurs pratiques concevoir des écarts par rapport aux pratiques dominantes ? Je souhaite pouvoir répondre à ces questions et pour ce faire, je vais partir de trois études de cas, choisies pour cette recherche, que je présenterai dans les prochains chapitres.

CHAPITRE III

EXAMEN DES PRATIQUES EN DANSE CONTEMPORAINE

Le corps constitue une interface entre différentes frontières : le biologique et le social, le collectif et l'individuel, la structure et l'agent, la cause et la signification, la règle et le libre-arbitre. Au sein du discours sociologique, cette interface (au travers du corps incarné) révèle un être vivant irréductible — à savoir l'individu — qui est à la fois acteur et sujet, structure et signification, et finalement produit et producteur (Berthelot, 1992). Cette vision, empruntée à la sociologie, est intéressante pour comprendre la possibilité pour le danseur d'être en même temps le produit et le producteur des valeurs de la culture dans le domaine de la danse. L'examen des pratiques, entrepris dans ce chapitre, a pour but de nous permettre de comprendre avec acuité la démarche de quelques auteurs qui développent une perspective entre la sociologie et la danse, en essayant de saisir les façons de pratiquer la danse. L'objectif est finalement de comprendre les tendances, les pratiques et la logique de la danse contemporaine. Pour cela, je cherche à saisir le discours du corps dominant et son espace social dans le microcosme de la danse. Cette compréhension est importante dans la mesure où, dans mon étude de cas, je vais analyser la possibilité qu'ont certains danseurs-créateurs de renouveler certaines pratiques et d'avoir une certaine autonomie par rapport au discours dominant. Par cette démarche, je vise à comprendre les tendances générales de pratique de la danse contemporaine aussi bien que les possibilités des nouvelles tendances, des ouvertures et des transitions influencées par la performance, l'improvisation, l'interdisciplinarité et l'éducation somatique.

Au début de ce chapitre, j'esquisse un bref portrait historique de l'évolution et de l'affirmation de la danse contemporaine au Québec. Ensuite, je développe certains aspects de

la notion de danse contemporaine et des arts contemporains défendus par des auteurs de la danse et des arts en général.

Les recherches de Muriel Guigou, Sylvia Faure, Sylvie Fortin et Pierre Sorignet développées dans ce chapitre sont essentielles puisqu'elles identifient un discours dominant en danse et elles nous offrent une observation attentive de la pratique saisie à partir des paroles des danseurs et des chorégraphes. De plus, Faure, en plusieurs livres et articles, utilise les concepts¹⁵ de Bourdieu qui sont également mobilisés pour ma thèse. Guigou (2004) fait de son côté un lien essentiel entre les aspects de la création et le développement d'un marché dynamique de la danse contemporaine française. Elle montre en effet le rôle des chorégraphes et des danseurs dans l'établissement et l'élargissement d'un marché professionnel de la danse contemporaine. Fortin et son équipe (Fortin et Trudelle, 2006 ; Fortin, Trudelle et Rail, 2008 ; Fortin, Trudelle et Messing, 2008), au Québec et Sorignet (2004a, 2004b, 2004c, 2006a, 2006b) en France sont importants puisque leurs recherches — fondées sur des entretiens — visent à élucider les enjeux qui sont liés à la pratique de la danse contemporaine à partir d'une perspective socioculturelle. Parmi certains de ces enjeux, ces recherches avancent notamment les conséquences sur les corps des impératifs esthétiques auxquels sont soumis les danseurs et les chorégraphes dans leur pratique artistique.

Une autre stratégie importante pour ce chapitre est la prise en compte des textes sur la danse contemporaine et sur l'art qui s'inscrivent dans une perspective critique. J'ai privilégié les auteurs francophones tels que Laurence Louppe (1997, 1997a) ; Isabelle Launay (2001), Isabelle Ginot (2003) et Andrée Martin (2007), qui étudient la danse contemporaine et font une analyse en questionnant ces pratiques et les modèles qui les ont forgées. Ces auteurs constituent des références importantes puisqu'ils questionnent les pratiques en danse dans leur rapport au pouvoir en essayant d'en montrer leurs enjeux. Finalement, certains auteurs en art, comme Marc Jimenez (1997, 1999, 2005), Paul Ardenne (2001, 2002), Anne Couquelin (1992, 1996) et Rose-Marie Arbour (1999), sont importants parce qu'ils nous amènent à réfléchir sur les rapports entre l'art contemporain et la société. Comme le fait remarquer

¹⁵ Comme ceux de sens pratique, d'habitus ou de champ.

Jimenez (1999), plusieurs controverses esthétiques montrent que l'art n'échappe pas à une profonde remise en cause de sa définition et de ses fondements ontologiques et existentiels. Si l'utopie et l'optimisme restent l'apanage de la modernité, le scepticisme et la défiance caractérisent de plus en plus l'art contemporain.

Si ce chapitre compte sur plusieurs auteurs qui traitent du contexte de la danse contemporaine en France, c'est parce que, ces dernières années, est apparu un nombre important d'ouvrages critiques en France qui essaient de tenir compte des enjeux de l'institutionnalisation de la danse. L'apparition de ces œuvres — spécifiquement celles de sociologues tels que Sylvia Faure, Muriel Guigou et Pierre Sorignet — est importante puisque celles-ci établissent un lien entre des concepts de la sociologie critique appliqués à la danse contemporaine. En outre, Faure (2000, 2000*a*, 2001) et Sorignet (2004*a*, 2004*b*, 2004*c*, 2006*a*, 2006*b*) utilisent des concepts de Bourdieu pour leur réflexion, ce qui est particulièrement intéressant pour cette étude. L'étude critique de ces auteurs est le résultat de l'affirmation d'un marché important de la danse contemporaine en France, lieu privilégié en termes de possibilités de travail pour des danseurs du monde entier. D'autre part, il existe une circulation considérable des artistes de France et du Québec qui établissent des échanges à plusieurs niveaux en ce qui concerne la danse.

En fait, ce chapitre est divisé en sept parties. Dans la première partie, j'esquisse un portrait de l'évolution de la naissance de la danse contemporaine à Montréal. Dans la deuxième partie, je tisse des liens autour des notions telles que « pratique artistique », « danse contemporaine » et « art contemporain ». Dans la troisième partie, je spécifie l'utilisation de la notion de champ pour réfléchir sur l'art et sur la danse contemporaine. La quatrième partie est celle où j'essaie de saisir la pratique des danseurs contemporains et l'usage du corps à partir des discours des danseurs et des chorégraphes tenus par certaines recherches en danse. Cinquièmement, je développe des aspects des modèles de corps qui valorisent la virtuosité liée au dépassement physique, ce que j'appelle des corps glorieux. Sixièmement, j'aborde la formation et la construction des modèles des corps en danse contemporaine. Finalement, dans la septième partie, je développe certaines transitions, transformations et possibilités d'autres pratiques en

danse en dehors des créneaux officiels, selon certains auteurs, ceux-ci offrent des possibilités d'ouverture pour mettre en jeu d'autres corps dansants, d'autres pratiques renouvelées.

3.1 Portrait de la naissance de la danse contemporaine à Montréal

L'institutionnalisation de la danse dans les trois dernières décennies au Québec démontre l'existence d'un champ social relativement autonome, celui de la danse. La constatation de l'existence de compagnies, la création de festivals, la création de départements de danse au sein des universités et CEGEPS montréalais, la création d'une section *Danse* au ministère des Affaires culturelles du Québec et le Regroupement Québécois de la Danse qui fonctionne depuis 1984, sont quelques indices de l'évolution et de l'affirmation d'un champ de la danse contemporaine à Montréal. La reconnaissance internationale de compagnies telles que *La La La Human Steps*, *Marie Chouinard*, *FLAK* et *O Vertigo* et des artistes tels que Margie Gillis, Louise Lecavalier, et Benoît Lachambre, sont des exemples démontrant que la danse est devenue un champ reconnu. De manière brève, les prochains paragraphes esquissent un portrait de la naissance de la danse contemporaine à Montréal. Ce portrait simplement brossé ne sera volontairement pas approfondi, puisque cette recherche ne privilégie pas une perspective historique. Cette esquisse sert plutôt à présenter un portrait de la naissance de la danse contemporaine comme un champ émergent à Montréal et elle montre à partir de quel moment il s'est constitué. Compte tenu de ma position d'étrangère, ce portrait m'aide à comprendre une histoire et un contexte qui m'étaient inconnus, de même qu'à situer les danseurs-participants de cette étude en tant que résultat d'une évolution.

L'arrivée d'artistes immigrants d'Europe au Québec, après la Première Guerre mondiale, a été décisive pour structurer la danse comme activité artistique. Ils ont fondé la majorité des premières compagnies de danse et ont ouvert des studios de danse, introduisant ainsi de nouvelles techniques de danse. Le ballet et la danse moderne ont été introduits presque en même temps ; souvent, ce furent les mêmes personnes qui enseignaient le ballet et la danse moderne, puisque ces danseurs — et principalement ces danseuses — ont connu et étudié, à

la même époque, le ballet et la danse moderne, particulièrement la danse expressionniste allemande.

Ludmilla Chiriaeff (1924-1996), néo-canadienne originaire de Riga en Lettonie, a créé en 1952 Les Ballets Chiriaeff, une des rares troupes de danse au monde créées pour et par la télévision, et qui deviendra Les Grands Ballets Canadiens en 1958. Sous la direction de Ludmilla Chiriaeff, Les Grands Ballets Canadiens sont devenues la troisième troupe majeure de ballet au Canada, après les compagnies de Winnipeg (1938) et de Toronto (1951). Ainsi, le professionnalisme en danse, déjà présent au Québec, est-il officialisé durant les années 1950.

Un groupe d'artistes et d'intellectuels avait pour habitude de se réunir à la librairie Tranquille, à Montréal. Leurs discussions ont donné lieu à la rédaction de textes incendiés, regroupés en 1948 dans une publication maison ronéotypée à 400 exemplaires, et distribuée individuellement : le manifeste *Refus Global*. Parmi les signataires du légendaire *Refus Global* figuraient deux femmes associées à la danse, Françoise Sullivan et Françoise Riopelle. De concert avec une troisième danseuse, Jeanne Renaud, ce trio représente les mères fondatrices de la danse moderne francophone ; elles vont adopter les notions révolutionnaires du groupe automatiste à leurs recherches chorégraphiques. « La danse qu'elles entrevoient est libérée des carcans de l'art narratif et représentatif et tend vers l'abstrait et l'universel. Dans leur refus public de tout modèle antérieur, elles vont donner le ton à la création chorégraphique des générations suivantes. » (Tembeck, 2001, p. 44.) Jeanne Renaud ira se ressourcer à New York et à Paris ; en 1966, elle fondera le Groupe de la Place Royale, première troupe qui a officiellement incorporé la danse moderne. Simultanément, une autre troupe expérimentale voit le jour en 1968 : Le Groupe Nouvelle Aire (1968-1982)¹⁶, sous la direction de Martine Époque, émigrante française, est né de l'enthousiasme des professeurs et étudiants du département d'éducation physique de l'Université de Montréal. C'est par le Groupe Nouvelle Aire qu'est passée toute une génération de créateurs qui sont

¹⁶ À ce sujet, voir de Martine Époque (1999), *Les Coulisses de la nouvelle danse au Québec : le Groupe Nouvelle Aire de Martine Époque*, édition Presses de l'Université du Québec.

aujourd'hui projetés sur la scène internationale. Citons notamment Louise Bédard, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Louise Lecavalier, Manon Levac, Daniel Léveillé et Édouard Lock. Ces deux groupes constitueront les pépinières de la prochaine génération d'interprètes et chorégraphes reconnus.

À partir de cette période, il est difficile d'esquisser un profil détaillé qui puisse rendre compte des noms, des œuvres, des compagnies, des institutions, des lieux de diffusion et des pratiques de la danse contemporaine du Québec. Les tableaux de Tembeck (1992) qui s'efforcent de faire la généalogie des compagnies et des artistes, s'arrêtent à la fin des années 1980.

On peut constater que le début de la danse, en tant que pratique artistique au Québec, est marqué par un aller-retour en Europe. Les techniques de danse les plus influentes sont la technique Dalcroze, la danse moderne expressionniste allemande et le ballet classique. De cette façon, les informations de base du ballet autant que celles de la danse moderne ont été introduites de trois manières : par les Européens qui ont décidé d'immigrer en Amérique, par les danseurs qui ont voyagé pour acquérir et développer des techniques de danse, et également par les invités étrangers dans les festivals et événements culturels. Il est en tout cas sûr que les étrangers ont décisivement participé à la consolidation de la danse comme pratique artistique au Québec. Les générations suivantes vont tirer parti de la tension entre l'assimilation et la reproduction des styles consacrés — comme le ballet et les différentes formes de danse moderne.

Bien que l'on puisse constater une évolution du portrait de la danse montréalaise depuis les années 1950 (période où la danse est en train de devenir notablement visible comme activité artistique et professionnelle dans la société montréalaise), c'est seulement en 1984 que le gouvernement du Québec publie la première politique de la danse au Québec. Cette constatation démontre que la danse est un champ encore émergent.

Selon le rapport¹⁷ du Conseil des Arts du Canada, daté d'avril 2004, il est possible d'une part, de vérifier la croissance de l'activité en danse au Canada dans les dernières années et d'autre part, de constater la précarité qui demeure concernant certains aspects. Cette enquête repose sur les compagnies recevant du soutien du Conseil des Arts du Canada et dont le fonctionnement était annuel. D'après ce rapport, il est possible de souligner certains points saillants de cette croissance :

- le nombre de personnes gagnant leur vie en danse a augmenté, passant de moins de 400 en 1971 à plus de 6000, en 2001¹⁸;
- le nombre de compagnies professionnelles de danse à but non lucratif répertoriées par Statistique Canada a augmenté, passant de cinq dans les années 1970 à près d'une centaine en 2000 ;
- en 1972-1973, le Conseil des Arts du Canada a accordé un soutien financier à sept compagnies, par rapport à un total de 156 compagnies qui ont demandé des fonds en 2002-2003 ;
- le nombre de représentations a aussi augmenté, passant de 569 en 1975 à plus de 2200 à la fin du siècle.

Ce rapport souligne aussi certaines faiblesses du milieu de la danse :

- la croissance des organismes de danse est inférieure à celle observée dans le domaine du théâtre ;
- l'infrastructure associée à la danse a pris de l'ampleur depuis trente ans, mais les danseurs sont toujours mal payés ;
- le rôle de la danse dans le système d'éducation ou dans la vie des enfants est souvent inconnu ;
- finalement, il manque des données sur un vaste éventail d'activités de danse, ce qui réduit la capacité à gérer le secteur ; de plus, les études ponctuelles sont très limitées jusqu'à présent.

¹⁷ Voir « Faits sur la danse » (2004)
http://www.canadacouncil.ca/publications_f/feuilles_de_donnees/

¹⁸ Données du rapport du Conseil des Arts du Canada tirées du recensement.

Ces constats concernent le Canada et englobent la réalité du Québec. Un dossier sur la danse a été publié dans le *Cahier de théâtre JEU*, dont le numéro « Danser aujourd'hui » (2006) présente plusieurs perspectives de la danse contemporaine à Montréal et ailleurs. L'éditorial, sous le titre « Un milieu fort (et) fragile », présente toutes sortes de contraintes et difficultés de la danse contemporaine et ce, spécifiquement au Québec. Selon Gagnon (2006), plusieurs études annoncent que le milieu de la danse au Québec est affecté par un manque flagrant de ressources humaines et par une rémunération inadéquate des artistes et travailleurs culturels. En fait l'analyse tient compte du budget du Conseil des Arts et Lettres du Québec (CALQ) relatif aux trois disciplines¹⁹ suivantes : les sommes allouées à la musique augmentent, celles dévolues au théâtre sont stables, mais un recul est observé dans le cas de la danse. D'après Gagnon (2006), la conséquence est que les artistes du milieu de la danse cumulent plusieurs activités pour avoir une rémunération correcte. Par ailleurs, un autre problème aggravant est la concentration du budget par certaines compagnies, ce qui ne permet pas un renouvellement générationnel. Dans une moindre mesure, c'est le même problème que l'institutionnalisation en France avec la monopolisation du budget de l'État par un petit nombre de compagnies dirigées par les chorégraphes des CCN (Centres Chorégraphiques Nationaux). Le peu de financement de la grande majorité de danseurs qui ne font pas partie des grandes compagnies a des répercussions directes sur les conditions de vie des interprètes. À toutes ces difficultés, on peut ajouter les difficultés des espaces en marge tels que le *Studio 303* et le *Théâtre de la Chapelle*. Ces espaces sont fondamentaux pour la relève et démontrent une volonté de présenter le corps et la création en accord avec les questions contemporaines de l'art.

Le champ de la danse s'est fortement transformé dans les dernières années, mais les conditions de production demeurent en même temps assez précaires. Cette fragilité renforce les hiérarchies du champ et c'est pour cela, entre autres, que les recherches se font urgentes. Les études ponctuelles par les institutions jouent un rôle fondamental sur cet aspect : elles fournissent en effet un éclairage pour comprendre ce qu'il faut faire et déterminer dans

¹⁹ Ces données relatives aux années 1994-1995 et 1998-1999 sont tirées de l'*Étude sur la situation et les besoins financiers des artistes, travailleurs et des organismes professionnels de la danse, musique et du théâtre*, Groupe DSBF, janvier 2000.

quelles directions les changements sont nécessaires. Je souhaite que cette recherche aille dans cette voie.

3.2 Concept et pratique en danse contemporaine

La définition du concept de « danse contemporaine » est loin d'être homogène, ce qui est évident quand on se réfère à l'art contemporain. Louppe (1995) utilise l'expression « danse contemporaine » comme synonyme de « danse moderne ». Pour l'auteure, la danse contemporaine naît à la fin du XIX^e siècle, en réponse aux questionnements de ce siècle et elle n'est pas une tradition comme le ballet. J'utilise ce terme en suivant l'argument similaire proposé par Dantas (2005) puisque l'expression « danse contemporaine » peut englober plusieurs styles de danse et de poétiques. Dantas (2007) observe que le terme « danse contemporaine » s'est consolidé dans les années 1990. Les œuvres chorégraphiques plus récentes des héritiers de la danse postmoderne comme la nouvelle danse européenne, le butoh japonais, les créations brésiliennes, latino-américaines et africaines — qui recherchent une identification à des cultures locales — peuvent, elles aussi, être considérées comme de la danse contemporaine. Pour sa part, Davida (2007) utilise « danse contemporaine » pour envisager le genre en général, mais elle préfère le terme « nouvelle danse » pour faire référence à la scène locale de Montréal. Pour Febvre (1995), la danse contemporaine, qui est apparue dans les années 1960, sert à désigner la danse issue de la danse moderne et des courants cunnighamien et postmoderne ; elle tient aussi compte de la nouvelle danse (terme utilisé dans les pays francophones). D'autres définitions, telles qu'avant-garde postbauschienne (Lepecki, 1998), *new choreography* (Ploebst, 2001), non-danse (Frétard, 2004), danse d'auteur (Bentivoglio, 1987) et théâtre dansé (Goldberg, 2001), cherchent à échapper de la dénomination de « danse contemporaine » en essayant de trouver des particularités à certaines manifestations chorégraphiques. Hans-Thies Lehmann (2002) utilise le terme « théâtre post-dramatique » en référence à des créations de théâtre et de danse contemporaine influencées par l'interdisciplinarité et par la *performance* ; ces créations, en même temps, utilisent l'actualité, la reprise et la continuité d'esthétiques anciennes. Ce sont des créations qui remplacent une vision linéaire et successive de la perception par une

appréciation simultanée et ouverte aux perspectives plurielles. Quelques notions utilisées par Lehmann (2002) seront mobilisées dans cette recherche.

À mon avis, l'avantage d'utiliser le concept « danse contemporaine » réside dans la portée que le terme englobe, surtout à un moment où l'art actuel dépasse ses limites. En outre, je crois aussi que l'expression « danse contemporaine » suggère une filiation avec l'art contemporain. Dans cette perspective, il ne manque pas de polémiques éclatantes²⁰ sur sa définition, ses limites et sa légitimation. Je suis d'accord avec la pensée de Coquelin (1997), d'Ardenne (1997) et d'Arbour (1999). Ardenne (1997) souligne que l'art contemporain est confronté en premier plan à la multiplicité créatrice, avec un nombre élevé d'offres esthétiques : c'est le critère de la multiplicité. Ce critère est en opposition avec toute entreprise de médiation désireuse d'envisager la création actuelle comme phénomène global. En plus d'être confronté à l'excès quantitatif, l'art contemporain assimile de nombreuses temporalités internes « ... signifiées par le réseau complexe de références fondant aujourd'hui la création, qui transversent le champ d'art vivant » (Ardenne, 1997, p. 434). Ces temporalités internes renvoient l'observateur non pas à comprendre l'art contemporain en fonction d'une histoire de l'art collectif vécue par les artistes et comprise par eux, mais à envisager chaque œuvre comme une histoire singulière. Selon Ardenne (1997), il s'agit d'accepter que l'art actuel n'a plus de temporalité propre et que son caractère contemporain réside dans l'impossibilité d'un temps qui lui soit propre, c'est-à-dire un « temps-monde ». En outre, il suggère plutôt que l'art contemporain doit être pensé en fonction de ce temps spécifique au corps, en transitant par ce dernier, ce qu'il nomme le « temps-corps ». Cette notion désigne une temporalité retranchée de la sphère humaine, dépendant moins de l'histoire personnelle que des temporalités propres à la culture collective. D'après Ardenne (1997), par essence, « l'art contemporain — ou plutôt l'art vécu à l'âge contemporain — se produit comme art par excellence du temps-corps. » (Ardenne, 1992, p.435.)

²⁰ Certaines œuvres abordent ces polémiques : *La querelle de l'art contemporain* (Jimenez, 2005) ; *La crise de l'art contemporain* (Michaud, 1997) ; *L'art qui nous est contemporain* (Arbour, 1999).

Selon Arbour (1999), l'art a été traditionnellement conçu comme un objet de contemplation stable. Depuis plusieurs décennies, néanmoins, de nouvelles relations se tissent entre les œuvres, les artistes et le public. Le paysage actuel de l'art contemporain n'est plus stable comme la photo d'un beau lac et d'un jardin tranquille. C'est pourquoi, pour certains auteurs de l'art contemporain (Arbour, 1999 ; Coquelin, 1996; Jimenez, 2005) et de la danse contemporaine (Fortin et Trudelle 2006 ; Louppe, 1997 ; Launay, 2001 ; Martin, 2006 ; Sorignet, 2006), la compréhension du contexte ou du champ de l'art (c'est-à-dire les artistes, les institutions et les pratiques) est centrale pour analyser la démarche d'une œuvre ou d'un artiste. De plus, par opposition à la diversité et à la fragmentation évoquée par l'offre artistique, Ardenne (1997) souligne que le tribalisme artistique est marqué par l'idéologie dominante de l'intégration sociale de même que par l'attente d'accéder au système de l'art, du marché et des structures institutionnelles d'exposition.

Comprendre l'art contemporain est un défi, tant est grande l'imprécision de sa signification, connotée par toutes sortes de luttes, de polémiques et d'interprétations diverses. Selon Arbour (1999), c'est la pratique à laquelle se rattache une chose qui est nécessaire à envisager plutôt que la chose elle-même. Ceci vient du fait que les choses « ...sont issues de pratiques et que ce sont ces pratiques dont il faudrait faire l'histoire plutôt que celles des objets qui en résultent » (Arbour, 1999, p. 73). De plus, selon l'auteure, le mot art est une clé qui peut être définie précisément et adéquatement seulement comme un phénomène particulier à une époque donnée. Toujours pour l'auteure, c'est la pratique artistique qui détermine l'œuvre et non l'inverse. C'est à partir de cette prémisse que le fait de comprendre certains aspects de la pratique de la danse contemporaine devient fondamental dans ce chapitre. En même temps, nous ne devons pas sous-estimer le pouvoir des institutions qui, comme le souligne Ardenne (1997), sont devenues plus audacieuses que les artistes eux-mêmes. Selon lui, la puissance de l'agir institutionnel n'est pas sans conséquence : elle est active comme ordre légitimant et fonctionne comme un mécanisme niveleur de la diversité artistique. « Par là, il faut entendre que la grande masse des artistes à l'œuvre aujourd'hui, quel que soit le groupe qui les fédère, attend surtout d'accéder au système de l'art, marché et avec lui, structures institutionnelles d'exposition. » (Ardenne, 1997, p. 439.) D'après l'auteur, même si les formes artistiques contemporaines proposées sont multiples et elles peuvent diverger, elles s'uniformisent

toutefois par le désir d'être élues par l'institution. Le tribalisme artistique contemporain camoufle une unité de destination. À mon avis, c'est en ce sens que l'institution est une puissance créatrice et, comme l'artiste, qu'elle peut produire un discours qui va influencer la pratique artistique. Cette question est complexe et mériterait une étude plus approfondie sur les espaces de diffusion et de production en danse; néanmoins, cela dépasserait les limites et questions de recherche de cette étude.

3.3 La danse contemporaine en tant que champ

Faure (2001) justifie l'utilisation de la notion de champ par la possibilité de décrire un espace social structuré par des prises de position d'individus ou de groupes d'individus. L'auteure explique en fait que les concepts relationnels — tels que *monde*, *configuration* et *champ* — sont guidés par l'idée que les pratiques des individus, qui découlent de leur pensée, se constituent dans les relations d'interdépendance liées à des conditions d'existence, à des processus historiques, à des tensions et à des rapports de force.

D'après Faure (2001), l'avantage du concept champ est qu'il permet de prendre en compte le fait que les individus croient aux valeurs du champ et qu'ils se positionnent différemment dans cet espace puisqu'ils n'ont pas les mêmes ressources (autrement dit, des capitaux ou dispositions). Les rapports de forces dans le champ ne résultent pas d'une action directe des individus les uns contre les autres, mais de l'effet des prises de position conduisant à la domination d'une position privilégiée, d'une position visible. En outre, l'auteure observe que le résultat d'actions multiples par les individus ou par les groupes mène à un positionnement dans le champ chorégraphique. La visibilité est l'une des propriétés importantes des dominants, elle leur permet de se faire entendre et de triompher en tant que force de persuasion et d'action. Les dominants dans un champ sont les individus ou groupes aisément repérables car ils sont dotés de moyens d'objectivation, tels des critiques, articles, livres ou bibliographies par le biais desquels s'exhibe leur extériorité. D'après Faure (2001), la plupart des analyses des champs sociaux ont tendance à s'intéresser uniquement aux dominants,

c'est-à-dire ceux qui ont une reconnaissance publique, officielle et historique. En revanche, la théorie de champ permet de rendre compte de ceux qui sont à la marge du champ, donc de ceux qui ont une faible visibilité publique ou dont les œuvres ne connaissent pas un grand succès auprès du grand public. C'est ce que je ferai dans les trois études de cas grâce à l'analyse du parcours de trois artistes, de leur réseau interindividuel et surtout de leurs créations récentes dans le sous-champ de production restreinte.

Spécifions que la notion de champ est utilisée par plusieurs auteurs au-delà de la sociologie. L'historienne de l'art Rose-Marie Arbour observe que :

Tout champ est transverse de forces et tensions ; celui de l'art est un espace mouvant de possibilités où se constituent et interagissent les habitus et les croyances, où les stratégies se jouent constamment, sinon par les artistes eux-mêmes du moins par les intermédiaires (commissaires, muséologies, critiques d'art, marchands), pour imposer de nouvelles légitimités. (Arbour, 1999, p. 75.)

La délimitation de la notion de champ est donnée par une image du réseau de relations sociales où, d'une part, se forment les orientations de la production d'œuvres ou du discours dominant et, d'autre part, s'esquissent les stratégies et tactiques des producteurs à un moment donné. Faure (2001) nous sensibilise à la vigilance épistémologique de Bourdieu en mettant en garde le chercheur contre un glissement du modèle de la réalité à la réalité du modèle dans l'utilisation d'un concept. En d'autres termes, les concepts ne doivent pas être utilisés comme doctrines, mais plutôt comme des outils toujours en construction et en adaptation, en fonction de chaque terrain. Cette vision complète l'idée que les bords du champ sont dynamiques, limités au point où cessent les effets du champ (Bourdieu et Wacquant, 1992).

En privilégiant une sociologie historique du champ chorégraphique occidental, Faure (2001) étudie les circonstances sociales, politiques et artistiques de l'émergence de l'art chorégraphique occidental dans la première partie de *Corps, savoir et pouvoir*. Par ailleurs, dans la seconde partie, l'auteure s'attache à prendre en compte les situations de travail des artistes par rapport aux structures du champ chorégraphique contemporain en France. Selon

Bourdieu (Bourdieu et Wacquant, 1992), une analyse en termes de champ implique trois moments nécessaires et connectés entre eux. Ainsi, il faut d'abord analyser la position du champ par rapport au champ du pouvoir. En deuxième lieu, il faut établir la structure objective des relations entre les positions occupées par les agents ou les institutions qui sont en concurrence dans le champ. Finalement, il faut analyser les habitus des agents et les différents systèmes de dispositions intériorisés dans une trajectoire définie à l'intérieur du champ. Le travail de Faure (2001) sur le champ chorégraphique contemporain en France porte sur le premier et surtout sur le deuxième moment décrit par Bourdieu. En fait, l'auteure concentre sa recherche sur les conditions de production et de diffusion des œuvres ainsi que sur la subvention publique en France. À partir de cette perspective, elle conclut que les relations d'interdépendance s'établissant entre « les acteurs du champ (les artistes, les programmateurs, les décideurs, les critiques...) organisent, sans déterminer mécaniquement, le travail chorégraphique » (Faure, 2001, p. 157). L'auteure veut démontrer comment la construction du champ chorégraphique en France est déterminante pour les pratiques artistiques. Elle observe que cette vision s'oppose à une vision substantialiste des artistes qui conduit à penser que l'artiste qui réussit le doit à son talent et qu'il est au-delà de toutes les déterminations institutionnelles et sociales. Bien que l'auteure décrive le développement d'une certaine structure du marché, elle ne prend pas en compte l'habitus des individus ou des groupes du champ de la danse contemporaine. En revanche, on le rencontre davantage dans les recherches de Sorignet (2004a, 2004b, 2004c, 2006a, 2006b) et de Fortin (Fortin et Trudelle, 2006 ; Fortin, Trudelle et Rail, 2008 ; Fortin, Trudelle et Messing, 2008; Fortin, Vieira et Tremblay, 2008), que je présenterai dans les prochains paragraphes.

En fait, Faure (2001) constate que les conditions de l'affirmation de l'autonomie du champ français de la danse, à partir des années 1960, s'appuient d'une part, sur l'affaiblissement de l'hégémonie de la danse classique et, d'autre part, sur la consécration progressive de la danse contemporaine. De nouveaux lieux de diffusion, et particulièrement les festivals, accueillent des artistes étrangers qui enseignent de nouvelles techniques ainsi que des modes d'écriture chorégraphique consolidant la progression de la danse contemporaine. Selon Guigou (2004), pendant cette période, les techniques en danse ont été fortement influencées par des danseurs américains invités en France, comme Alvin Nikolais et Merce Cunningham. De même,

notons que l'influence plus durable de danseuses nord-américaines est notable : par exemple, Carolyn Carlson et Susan Buirge, qui se sont installées à Paris, y ont développé de nouveaux outils de composition. De plus, une nouvelle politique de l'État a permis le dynamisme d'un nouveau marché. C'est en effet en 1981 que la danse est officiellement reconnue au sein d'une direction en charge de la politique culturelle nationale. Sont créés en 1984 les Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN), et le Centre National de la Danse (CND) en 1998 (Rannou et Roharik, 2006). Donc, avant de créer un CND, l'État a mis sur pied plusieurs CCN. À mon avis, par ce choix de l'État en France, la valorisation de l'œuvre chorégraphique (objet), et par conséquent du chorégraphe, a été établie avant l'organisation de la danse en tant que champ institutionnel. En d'autres termes, on assiste d'abord à la valorisation de l'œuvre artistique et uniquement ensuite à celle de la pratique ou de l'artiste. Selon Faure (2001), c'est à partir des années 1980 que la critique spécialisée se développe et qu'elle consacre un espace légitime à la danse contemporaine dans l'espace journalistique. Pendant deux ans, soit de 1998 à 2000, l'auteure — qui se fonde pour cela sur les données du ministère de la Culture et de la Communication — affirme que la danse contemporaine française a représenté 71 % de la diffusion de la danse alors que la danse classique ou néoclassique suivait avec 15 %, et le hip-hop avec 5,5 %. La danse du folklore national français restait soutenue par les lieux de diffusion et représente 5 %. Les genres moins représentés étaient la danse baroque, la danse jazz et les claquettes.

Compte tenu de la place dominante de la danse contemporaine dans le champ élargi de la danse, Faure (2001) pose une question essentielle : est-il possible d'esquisser des tendances collectives à partir de projets individuels en tenant compte des pratiques artistiques qui s'incarnent dans les œuvres et dans le corps ? Comme l'observe l'auteure, l'orientation de tracer les tendances collectives s'oppose au parti pris des danseurs et chorégraphes qui soutiennent toujours une vision originale et singulière de leurs travaux. En outre, Faure (2001) explique que pour répondre positivement à cette question, « il faut être dans une démarche de classement des œuvres dans des typologies » (Faure, 2001, p. 154). Sa réponse repose sur une conception selon laquelle les pratiques artistiques se définissent d'un côté, par une vision du produit chorégraphique comme une œuvre achevée ou, d'un autre côté, par la représentation de l'œuvre artistique en scène à partir de la réception. En fait, les pratiques

artistiques englobent toutes les étapes de la création et elles sont essentielles pour comprendre les artistes et leurs œuvres.

Par ailleurs, Faure (2001) reconnaît l'hétérogénéité du champ de la danse contemporaine, où l'accroissement des artistes a été sans précédent à partir des années 1980, ce qui rend difficile le positionnement stable des chorégraphes et des œuvres dans le champ. Ces données sont similaires pour le Québec; je les ai d'ailleurs déjà montrées dans la section précédente. Dans *La nouvelle danse française*, Guigou (2004) se rapproche de cette ambition en analysant les chorégraphes qui dirigent les Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN), bien que l'auteure récuse la théorie de Bourdieu²¹. En effet, elle considère que la perspective de celui-ci ne prend pas en compte le contenu des œuvres et qu'il s'inscrit dans un cadre déterministe. Pour ma part, je crois qu'il est possible de saisir à quel point les pratiques s'encadrent dans la logique spécifique du sous-champ. C'est d'ailleurs ce que je vais faire dans les prochains chapitres par rapport aux études de cas. Je vise, entre autres buts, à comprendre comment la pratique des trois danseurs-créateurs démontre des écarts distinctifs par rapport au discours dominant en danse. En même temps, je veux vérifier à quel point ils répondent à la logique du sous-champ de production restreinte, qui consacre le prestige parmi les pairs. Cette voie est aussi une manière de comprendre la flexibilité des concepts issus de la théorie de Bourdieu.

D'un autre côté, Faure (2001) soutient qu'au lieu de chercher à comprendre les pratiques artistiques, il est plus pertinent de définir les logiques, qui sont pour l'auteure synonymes de formules génératrices. Il est de plus possible de dégager ces logiques de l'observation des démarches artistiques et des positions dans le champ du présent. Néanmoins, je crois que l'auteure ne prend pas en compte le fait que la logique spécifique du champ tient compte des pratiques. La pratique artistique est inséparable de la démarche et interdépendante de la position dans le champ.

²¹ Dans la même mesure, elle refuse les travaux de Goldmann puisqu'elle considère qu'il utilise un paradigme déterministe comme Bourdieu. D'après Guigou (2004), Bourdieu cherche à sortir d'une théorie déterministe sans vraiment y parvenir.

L'on percevrait alors la logique de subversion, de provocation ou de dérision des nouveaux entrants ; la logique esthétisante (importance de la forme) des positions intermédiaires et affirmées plutôt proches de politiques publiques ; la logique intimiste ou minimaliste peu visible sur le marché de la grande diffusion ; et la logique spectaculaire, celle de l'image largement médiatisée et plutôt « grand public » de positions intermédiaires ou affirmées proches des logiques du marché de la grande diffusion. (Faure, 2001, p. 154.)

Donc, pour comprendre les tendances collectives à partir de projets individuels, Faure (2001) saisit quatre logiques : la logique de subversion, la logique esthétisante, la logique intimiste et la logique spectaculaire. Malheureusement, l'auteure ne parvient pas à développer ces logiques. Par contre, elle nous prévient que sa recherche n'est qu'une amorce qui mériterait de s'enrichir de portraits approfondis d'artistes et de leurs œuvres. Sur cet aspect, il faut observer que la notion de la logique du champ décrite par Faure est intimement liée à la réception de l'œuvre chorégraphique. Par contre, Guigou (2004), Sorignet (2004a, 2004b, 2004c, 2006a, 2006b) et Fortin (Fortin et Newell, 2008; Fortin et Trudelle, 2006 ; Fortin, Trudelle et Rail, 2008 ; Fortin, Trudelle et Messing, 2008) que l'on abordera dans les prochains paragraphes, s'intéressent beaucoup plus à la pratique artistique saisie à partir du discours des danseurs, des chorégraphes et des répétiteurs. Le concept de pratique, qui est au cœur de l'œuvre de Bourdieu, est associé à plusieurs substantifs tels que connaissance, action, logique, raison et sens (Cazier, 2006). L'idée générale d'une théorie de la pratique de Bourdieu est, d'une part, que l'on doit essayer de comprendre la réalité sociale à partir du comportement des agents et, d'autre part, que les concepts sont créés pour répondre à la nécessité de nommer les phénomènes issus du terrain.

Alors que Faure (2001) essaye de comprendre la logique du champ chorégraphique, Guigou (2004) tente de comprendre l'idéologie²² des chorégraphes de la nouvelle danse française au sein des CCN. Sa recherche a pour objet une analyse sociologique de la danse contemporaine française, développée dans un cadre institutionnel à partir de 1968. Dans une analyse centrée sur les années 1970-1980, l'auteure voit l'affirmation d'une idéologie dans la Nouvelle Danse Française (NDF), à partir des trois aspects suivants : l'augmentation de la singularité des

²² Par idéologie, l'auteure comprend une source d'intentions et d'actions.

interprètes, la décentralisation du pouvoir et l'intérêt pour une organisation communautaire de la création en danse. Les trois prochains paragraphes présentent ces aspects retenus par l'auteure à travers les discours verbaux des chorégraphes et des danseurs au début de la création des CCN.

En fait, l'augmentation de la singularité des interprètes s'exprime dans les paroles des danseurs et des chorégraphes de cette génération. Cette singularité a pris une place importante dans la genèse des chorégraphies. D'après Guigou (2004), quelques éléments confirment ces tendances, qui ont été possibles à partir de l'utilisation d'éléments tels que : le travail d'improvisation sur l'intériorité, sur les sensations et sur l'expérience personnelle (à la Pina Baush) ; de même, la non-séparation de la personnalité dans la vie et dans la danse ; finalement, la justesse du mouvement déterminé par l'expérience de bouger plutôt que la forme extérieure. Le désir commun de recherche vécu par des chorégraphes et des danseurs est un héritage de la révolution opérée par la danse moderne à travers des danseuses comme Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis ou Martha Graham. Cet engagement intime du danseur a permis, selon Guigou (2004), de changer la configuration des chorégraphies en montrant des comportements passionnels — voire même violents — à partir du matériel intime du danseur. Le fait pour ce dernier de réveiller son être intérieur s'oppose au formalisme des codes classiques, ce dont bénéficie la personnalité du danseur. Ce changement n'était pas remis en question par les danseurs car il vient d'une volonté de la part de ces derniers de s'investir dans la création pour mieux se connaître. Néanmoins, l'auteure fait remarquer que cette ouverture d'espace au danseur dans la création lui ajoute une responsabilité supplémentaire qui, d'une manière moins positive, peut aussi être analysée comme son exploitation au profit d'une chorégraphie qu'il ne signera pas.

La décentralisation du pouvoir, selon Guigou (2004), suppose premièrement la confrontation des différents membres du groupe : en acceptant les désaccords et les discussions, en faisant travailler les danseurs en fonction de leurs capacités physiques, techniques et psychologiques ; de même, en considérant le chorégraphe comme un « dynamiseur » (ou un regard extérieur) plutôt qu'un chef autoritaire. Deuxièmement, cette décentralisation présume

la sortie des espaces traditionnels de la danse et la rencontre avec le public dans la rue. Troisièmement, la décentralisation du pouvoir prend en compte la configuration de la chorégraphie — exprimée par une gestuelle de la vie quotidienne proche de celles des spectateurs — ainsi que le rejet d'une gestuelle initiée par le centre du corps, en travaillant sur les différents membres et sur la désarticulation du corps. De plus, Guigou (2004) observe une volonté de décentraliser le pouvoir de l'organisation de la danse, qui rencontre un écho dans la manière d'utiliser le corps dans la création. Le fait que les danseurs aient abandonné les mouvements centrés sur la colonne vertébrale et le buste, pour préférentiellement bouger chaque partie du corps de manière plus autonome, va de pair avec l'intention de gérer une organisation en danse plus autonome. « On pourrait ici utiliser la métaphore du corps physique pour parler du corps social. L'organisation du groupe est décentralisée, fragmentée, comme le corps même des danseurs. » (Guigou, 2004, p. 175.)

L'idée d'une communauté de la nouvelle danse française est liée au travail sur l'individualité, sur l'égalité du corps et sur l'expression de la communauté elle-même. Ces tendances ont été amplifiées et influencées par le mouvement de mai 1968. En fait, pour Guigou (2004), les valeurs défendues (à savoir, autonomie, décentralisation et communauté) impliquent une certaine vision de la communauté et de l'être ensemble. Les choix de compositions chorégraphiques nourries de techniques d'improvisation dans la mise en scène des chorégraphies de la nouvelle danse française montraient des « états hors norme » : des cris, des pleurs, des gestes très intimes, la distorsion et la raideur des corps ainsi que leur nudité. Ces images renforçaient donc une certaine idée de communauté par opposition à la tenue imposée par les conduites de civilité, telles que la prudence, la pondération et la distance entre les corps. L'attitude qui s'oppose à la formalité des règles est exemplairement exprimée par la parole du chorégraphe Jean-Claude Gallota à l'époque de la création des CCN, où une certaine culture de l'informel prévalait chez les responsables du Ministère de la Culture en France.

Dans une compagnie classique, dit-il, une technique et un caractère dominant. Voilà qui exclut toute solution de rechange. Pour moi, il n'y a ni code, ni règle — donc pas de clan fermé. Codes et règles nient l'aspect magique de l'échange ensemble, qui est le vrai mystère de la création. Ce mystère-là est le seul dogme dont je joue. (Jean-Claude Gallota cité par Guigou, 2004, p. 214.)

D'après Guigou (2004), la caractéristique organisationnelle qui résume les valeurs défendues par les compagnies est de ne plus considérer le danseur comme un exécutant, mais comme un acteur à part entière du processus de création. L'auteure observe que cette évolution de l'organisation du travail artistique où le processus n'est plus organisé selon un système de tâches spécialisées et répétitives et où le salarié doit faire preuve de plus flexibilité, est la même que celle observée dans le domaine des entreprises contemporaines (adeptes du taylorisme). Le temps de travail n'est plus réglé d'avance, puisque l'on fait appel au sens des responsabilités de l'employé ; par ailleurs, la complicité du travailleur augmente les performances de l'entreprise. Bien qu'il soit difficile d'établir une équivalence terme à terme entre le travail d'une entreprise et une compagnie de danse, selon Guigou (2004), il faut reconnaître un cheminement similaire sur plusieurs points : l'effacement de la position de chef ; la responsabilisation des individus ; l'investissement des travailleurs dans les projets. En d'autres termes, la volonté de sortir d'un système paternaliste et autoritaire à partir des années 1980 est une véritable innovation, tant dans l'art chorégraphique que dans l'entreprise. Cette innovation convient à différents acteurs : en effet, les chefs sont moins chargés, les employés se sentent plus responsables et autonomes, l'entreprise est finalement plus performante. Pour l'auteure, cette approche comparatiste permet de montrer comment une idéologie égalitaire, contestataire et communautaire, peut mener à une conception néolibérale du travail de création.

Dans une analyse des années 1970, l'auteure observe des aspects partiellement positifs des idéologies égalitaires saisies à travers le discours et l'organisation du processus de la création. Ces idéologies consistaient en le refus des rapports hiérarchiques, le rejet d'une codification rigide des interactions sociales ainsi que la valorisation de relations sociales informelles. Cette valorisation, quoiqu'elle eût donné en même temps une liberté d'action à certains chorégraphes, a aussi entraîné un élargissement de la danse contemporaine.

Vingt ans plus tard, l'auteure constate que le bilan n'est pas aussi positif car la valorisation de l'informel a engendré des effets pervers. Parmi eux, on peut citer : la tendance monopolistique des CCN sur le marché du spectacle vivant, la grande disparité de financement des compagnies, la prévisibilité de la création chorégraphique donnée par sa périodicité, la cristallisation autour de certains chorégraphes, le clanisme²³ du milieu de la danse, etc. En fait, l'auteure voit un décalage progressif entre les discours, qui ont été répétés depuis les années 1970, et les pratiques concrètes. Guigou (2004) constate que les idéologies fondatrices ont été bouleversées. Au niveau des compagnies des CCN, les contraintes de production, la multiplication des responsabilités des chorégraphes, leur vieillissement, la fluctuation croissante des jeunes danseurs circulant entre les compagnies, tous sont des facteurs creusant l'écart entre chorégraphes et danseurs, au mépris de l'évolution du danseur comme créateur. Les rapports à long terme qui leur permettent d'être plus impliqués dans la création sont devenus plus rares au sein des CCN. Quelques chorégraphes ont réintroduit la figure du répétiteur, fonction héritée de la danse classique. Après avoir établi ces constats, l'auteure conclut que les discours sur l'expression de la singularité et le rôle créatif du danseur sont vides de sens. L'auteure observe cette même duplicité à propos de l'ouverture en direction des populations marginalisées. En effet, alors que certains chorégraphes se sont vraiment investis sur ce terrain, d'autres ont utilisé le thème de l'ouverture de manière à servir leurs propres intérêts médiatico-politiques. C'est ce que prouve le décalage entre « les discours mettant en avant les valeurs égalitaires et les actions qui sont censées en découler » (Guigou, 2004, p. 304).

Les considérations de Guigou (2004) révèlent le décalage entre le discours et la pratique, à partir du moment où certains chorégraphes acquièrent une certaine stabilité dans les CCN. Même si Guigou (2004) ne s'inscrit pas dans la perspective de Bourdieu, il est possible d'interpréter ses données selon le principe du champ. Même si la France a organisé plusieurs stratégies pour promouvoir la danse dans sa volonté de créer un marché de la danse contemporaine, ce sont les CCN qui ont fonctionné comme la grande vitrine institutionnelle de la danse. Toujours sous la direction d'un chorégraphe, les CCN ont monopolisé la

²³ Organisation sociale sur le clan.

légitimité de la danse contemporaine à travers leur visibilité²⁴. Cette instauration d'un marché de plus en plus institutionnalisé a compromis la création, comme le démontre l'auteure. Le recours fréquent à l'improvisation comme outil dans le processus de création chorégraphique a augmenté la participation et la responsabilité du danseur, de même qu'il a élargi la représentation du corps en scène. Ces aspects, comme les apports des techniques d'improvisation et la valorisation de la singularité du danseur, ont manifesté une certaine ouverture de la représentation du corps par et pour les danseurs contemporains. Mais cette relative ouverture n'a pas été suffisante pour rompre avec les écarts de pouvoir entre le chorégraphe et le danseur, ainsi qu'entre la chorégraphie et le processus, entre les mouvements esthétiques et les mouvements ordinaires — alors que cette rupture était initialement souhaitée par la jeune danse contemporaine française. En même temps, l'investissement des travailleurs dans les projets peut toujours être utile pour un discours néolibéral à l'œuvre tant dans les arts que dans les entreprises contemporaines.

L'identification des valeurs dominantes dans le champ de la danse contemporaine est fondamentale pour ma recherche. Une de mes suppositions est qu'il faut identifier les valeurs dominantes du champ pour savoir comment certains créateurs peuvent s'en distancier et finalement montrer leur singularité et leur autonomie partielle. En fait, la réflexion de Guigou (2004) se concentre sur l'évolution de l'idéologie de la pratique chorégraphique dans les institutions françaises; elle est importante car elle démontre le passage des artistes vers les créneaux officiels, c'est-à-dire vers le pouvoir économique de l'État. À partir de ce passage, une grande partie des artistes, des institutions et, par conséquent, des œuvres chorégraphiques, répondent à la logique du sous-champ de grande production. La logique qui prédomine et structure ce sous-champ est le capital économique. Le capital symbolique est déterminé par le prestige par rapport au grand public, puisque les œuvres répondent aux attentes de ce dernier. Néanmoins, une étude plus étendue sur cette question demanderait de se diriger vers une économie politique de la danse²⁵ alors que ce n'est pas mon intention.

²⁴ Obtenue à partir de critiques, de livres et de représentations dans des théâtres privilégiés.

²⁵ Comme le fait Jean-François Thirion (1990) dans l'essai *Structure-conjoncture; la danse contemporaine française interpellée, ou les méfaits de la cohabitation des deux sphères ; l'économique et l'artistique*.

L'intérêt de comprendre les pratiques du sous-champ de grande production — qui dans cette perspective concentrent les pratiques dominantes — réside dans le fait d'observer la manifestation de l'habitus et les enjeux de pouvoir et de domination de ce sous-champ. Ces axes font un lien entre le corps et la société dans la danse contemporaine. C'est surtout Guigou (2004) qui démontre que l'institutionnalisation de la danse en France dans les années 1900-2000 laisse entrevoir une paupérisation des rapports sociaux égalitaires qui prévalaient dans les années 1970-1980, au début du développement de ce marché récent. Les prochains paragraphes seront centrés sur les usages du corps en danse contemporaine. Ils confirment l'incorporation par les danseurs des valeurs promues par le sous-champ de grande production (incluant artistes et institutions) à mesure qu'ils sont absorbés par le marché institutionnalisé de la danse contemporaine.

3.4 Les usages du corps en danse contemporaine

Dans l'article « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », Sorignet (2004) questionne à quel point la danse contemporaine représente véritablement la libération du corps féminin. L'auteur identifie quelques aspects comme l'importance du travail sur les émotions, la suppression du miroir, le relâchement du corps, l'atténuation des exigences physiques pour les femmes (par rapport au ballet classique) — des aspects qui représentent finalement un espace propice à la personnalité et à la capacité créative du danseur. De plus, pour les femmes, la représentation sur scène de la féminité n'est plus liée à celle de la princesse fragile, comme le montrent les portées contemporaines où les femmes ont la possibilité de porter l'homme. Selon l'auteur, ces aspects de la danse contemporaine représentent un espace de liberté et de transgressions, notamment pour les danseuses qui, dès la tendre enfance, sont passées par des institutions de formation académique — à l'exemple de l'Opéra de Paris. Cependant, l'auteur observe que le processus d'institutionnalisation de la danse contemporaine renforce les oppositions hommes/femmes. Le fait d'être une femme est une difficulté par rapport à l'accès à l'emploi et au maintien dans le métier dans un marché où les femmes sont beaucoup plus nombreuses que les hommes. Selon les données statistiques de l'auteur, les critères d'âge et d'excellence de la formation technique sont

beaucoup plus sévères pour les femmes. Sorignet (2004) observe aussi l'exigence du capital beauté sollicité par certains chorégraphes qu'il a interviewés. L'égalitarisme homme-femme souhaité par les fondateurs de la danse contemporaine n'est pas concrétisé sur le marché du travail. En résumé, l'article démontre la complexité du métier de danseuse contemporaine, pour lequel une certaine ouverture des canons de représentation du corps féminin sur la scène cache un marché qui défavorise les femmes et renforce les oppositions. L'examen du marché du travail démontre le déphasage entre le discours propre au champ de la danse contemporaine (discours parlant de singularité et de créativité) et les conditions pour obtenir un emploi de danseuse contemporaine. On peut donc conclure que l'audace apparente du corps proposé mise en scène par la diversité de la danse contemporaine cache un marché extrêmement inégalitaire. Selon Sorignet (2004), deux facteurs expliquent ce désavantage : d'une part, la population de danseuses en quête d'emploi est beaucoup plus grande que celle des danseurs et, d'autre part, le niveau de formation est plus élevé que celui des danseurs. Cette inégalité se présente en outre dès l'entrée dans les institutions de formation. D'autres difficultés se présentent au-delà de la sphère professionnelle, c'est-à-dire dans l'espace privé. En effet, le choix du conjoint et la maternité sont aussi des aspects présents dans les enquêtes de l'auteur. Pour de nombreuses danseuses, la maternité est une contrainte supplémentaire.

Le souci de garder un corps intact des usures du temps et de la maternité est à la fois revendiqué comme condition nécessaire à l'obtention d'un emploi et la volonté de protéger une identité construite autour du travail corporel. Les normes sévères, exigées par le marché du travail, semblent être intériorisées et retraduites sous forme d'un choix volontaire et personnel. (Sorignet, 2004, p. 12.)

Dans une autre étude sur les droits d'entrée²⁶, Sorignet (2004) s'intéresse à une question rarement abordée dans le monde de l'art. Alliant une démarche ethnographique et l'observation participante²⁷, l'auteur explicite un ensemble de critères sous-entendus par les chorégraphes-employeurs lors de sélections dans un contexte professionnel, où le critère du

²⁶ Bourdieu considère le droit d'entrée comme une caractéristique spécifique du champ. (Bourdieu et Wacquant, 1992.)

²⁷ Sorignet, en utilisant sa double appartenance (comme danseur et chercheur), a assisté à dix auditions : sept en tant que participant et trois en tant qu'observateur.

choix est souvent formulé au travers de la thématique de la « rencontre ». L'institutionnalisation de la danse contemporaine en France, surtout à partir des années 1980, a eu comme conséquence l'immigration de beaucoup de danseurs et de chorégraphes étrangers qui pouvaient bénéficier d'un marché sans équivalent en Europe — Belgique et Allemagne exceptées. Cependant, l'institutionnalisation de la formation en danse contemporaine, associée à la contraction du marché de la diffusion, conduit à une élévation des droits d'entrée et elle rend plus difficile la condition du danseur contemporain.

De plus, l'auteur présente des données du Ministère de la Culture indiquant que les danseurs, entre 1986 et 1997, vivent une dégradation des conditions de travail : ils constituent la population la plus mal rémunérée par rapport aux autres interprètes, comme les comédiens et les musiciens. Selon l'auteur, l'évolution de la formation en danse et du marché du travail a rationalisé les modalités de recrutement, puisque l'examen du curriculum vitæ est fréquemment utilisé comme élément de présélection. En effet, la formation dans les écoles spécialisées ou le passage par les compagnies reconnues sont des points importants pour les chorégraphes. L'âge compte aussi comme critère important, spécifiquement pour les compagnies qui concentrent leurs créations sur la performance physique et qui se situent à la limite du divertissement. De plus, certains chorégraphes préfèrent avoir des danseurs moins expérimentés pour imposer leurs conditions de travail. L'audition est en fait différenciée selon le genre. Le désavantage pour les femmes s'explique par les raisons déjà mentionnées : la nombreuse population de danseuses et le haut niveau de formation en danse. La technique du danseur est un facteur déterminant pour les choix du chorégraphe. Sorignet (2004) observe que la technique est polysémique pour les chorégraphes : elle concerne les différents moments de l'audition, à savoir l'échauffement, le cours et l'atelier d'improvisation. Les exigences techniques sont analysées en fonction des impératifs de la production qui est conforme à la position du chorégraphe dans le champ. La dépendance par rapport aux subventions ainsi que la préoccupation du maintien du statut de la compagnie amènent les chorégraphes à choisir des danseurs avec un haut niveau de technicité. Toutefois, au-delà de la technique, la « présence » apparaît comme le critère le plus relatif et elle représente la volonté de préserver une certaine subjectivité. Si l'audition est un espace privilégié du

danseur, une « vitrine » de son entreprise artistique, elle constitue également un moment de prise de position par le chorégraphe.

Par ailleurs, l'auteur constate une différence dans le discours des chorégraphes et des danseurs. Pour les chorégraphes, il s'agit de rencontrer à la fois les candidats qui sont des danseurs avec des compétences techniques et qui puissent avoir une motivation pour le projet chorégraphique. Dans le curriculum vitæ des candidats, les chorégraphes repèrent ceux qui « cachetonnent », — expression péjorative retrouvée régulièrement dans les discours des chorégraphes désignant ceux qui n'adhèrent pas aux projets artistiques car ils changent souvent de compagnie. Pour les chorégraphes, c'est « ... comme si le métier de danseur était essentiellement motivé par l'impératif de la vocation et des motivations désintéressées, expression du « prestige » des univers artistiques » (Sorignet, 2004, p. 85). Pour les danseurs, il s'agit de concilier « la vocation » et les nécessités réelles d'entrée ou de maintien dans le métier. La dénégation du classement est l'une des conditions du maintien de l'identité artistique du chorégraphe et du danseur. La croyance dans les mystères de la « rencontre » et des « affinités électives » pousse les chorégraphes à préserver le charisme de leur rôle de « créateur », distinct de celui du « patron ». Pour les danseurs, la dénégation du classement favorise la croyance dans un jeu ouvert à tous et, en outre, l'aspect subjectif de la « rencontre » permet de rejeter la responsabilité de l'échec sur le chorégraphe, évitant par là-même la remise en cause par le danseur du fait de continuer ou non dans le métier. Ces aspects alimentent l'affluence de nouveaux danseurs en même temps que le maintien de ceux qui sont en échec, favorisant de cette façon les conditions asymétriques de travail. La dénégation du classement, c'est-à-dire la négation de critères explicites (tels que la technique, la jeunesse, la beauté), ou encore, la non-admission d'exigences toujours sous-entendues, aident à maintenir l'identité artistique liée à un esprit de liberté.

D'après Sorignet (2006), mettre en jeu le corps de façon excessive fonctionne comme une affirmation de la vocation du danseur en même temps qu'elle permet d'engendrer les profits narcissiques liés au dépassement de soi dans le processus de création. Ce dépassement de soi éprouvé jusque dans la souffrance du corps démontre l'engagement du danseur dans le travail

de création, c'est-à-dire dans l'adhésion à un projet artistique. Il démontre également l'engagement lié au charisme du chorégraphe et qui répond également aux attentes du grand public. Les excès physiques liés à ces désirs de dépassement corporel sont fréquents et causent de nombreuses blessures. C'est le désir de montrer la puissance du corps, en vérité, une vision d'un corps glorieux. Au Québec, le cas de Louise Lecavalier est exemplaire (je vais y revenir plus tard).

Sorignet (2006) souligne également la contradiction propre aux danseurs contemporains français et qui, dans une certaine mesure, peut servir de paramètre pour les danseurs québécois. Le rapport instrumental au corps du danseur contemporain se rapproche davantage des milieux populaires alors que l'accès à la verbalisation de la complexité des sensations²⁸ diffère fortement de ceux-ci. En ce qui concerne cet aspect, l'accès à la verbalisation de la douleur marque l'appartenance du danseur à un univers fortement doté en capital culturel. La pratique corporelle est de manière générale liée à la classe sociale. Dans le cas de la danse, cette prémisse est toutefois plus complexe. « On considérera plutôt qu'à travers la pratique professionnelle de la danse se jouent des fonctions d'expression et d'identification par lesquelles des individus aux propriétés sociales diversifiées ajustent leur rapport au corps et ainsi leur appartenance sociale. » (Sorignet, 2006, p. 8.) Il est important d'observer la contradiction entre le capital culturel et le rapport au corps. En effet, même s'il a acquis un fort capital culturel soit avant l'entrée dans le champ de la danse (sous forme de ressources scolaires, de capital culturel de la famille, etc.) soit dans le métier, le danseur contemporain est capable de prendre de grands risques par rapport à son intégrité physique. Ce rapport au corps est caractéristique des classes populaires (Laberge et Sankoff, 1988). Cela constitue la preuve de l'adhésion aux croyances du métier, c'est-à-dire la preuve de l'adhésion au champ.

Les recherches de Fortin et son équipe (Fortin et Newell, 2008; Fortin et Trudelle, 2006 ; Fortin, Trudelle et Rail, 2008 ; Fortin, Trudelle et Messing, 2008 ; Fortin, Vieira et Tremblay, 2008) ont été développées auprès de soixante chorégraphes, danseurs et répétiteurs de la danse contemporaine de la région de Montréal. Dans une perspective qui privilégie certains

²⁸ Ce que Boltansky (1971) appelle « les sensations morbides ».

enjeux socioculturels, Fortin (2008) essaye de comprendre le discours de la danse et d'en dégager une notion de santé promue par la danse. Dans le cadre de rencontres individuelles, Fortin et son équipe ont posé des questions aux professionnels en faisant des liens entre santé et danse. Les résultats révèlent que les professionnels et préprofessionnels de la danse contemporaine minimisent les questions de santé au bénéfice d'impératifs artistiques.

En fait, Fortin, Trudelle et Rail (2008) dressent un panorama de trois aspects fondamentaux de la pratique professionnelle qui s'avèrent limiter des préoccupations de santé. Les aspects tels que les impératifs esthétiques, les relations et les conditions de travail démontrent que malgré sa grande diversité de pratiques, la danse possède des tendances récurrentes. Dans cette étude, ce sont surtout les impératifs esthétiques directement liés au processus de création qui m'intéressent. C'est en effet à partir de ces derniers que les écoles de danse peuvent jouer un rôle fondamental dans la mesure où elles vont renforcer les formules traditionnelles, ou encore présenter de nouveaux paradigmes de la pratique.

Fortin et Rail (2008) cherchent à comprendre comment certains éléments des discours sont retenus alors que d'autres sont rejetés. Dans un contexte de création où le travail artistique est considéré comme une pratique à risque, le corps devient abîmé et l'entraînement des danseurs tout au long des années n'est pas suffisant pour prévenir les blessures. Le plaisir de dépasser ses limites, notamment kinesthésiques, lié à un sentiment d'autocontrôle, est un des aspects positifs exprimés par les interviewés. Cependant, le nombre plus élevé de femmes fait que la prise de risques est accentuée et qu'elle se manifeste chez celles-ci par un corps anxieux, blessé ou fatigué, ce qui compromet leur plaisir. Un autre aspect important mentionné par les auteures est que, malgré l'euphorie de l'excès partagée par les chorégraphes et les danseurs, il n'en reste pas moins que les conséquences du risque sont davantage subies par les interprètes.

D'un autre côté, l'étude de Fortin, Trudelle et Messing (2008) fait remarquer que l'idéalisation de l'art et le côté messianique du créateur dans la danse contemporaine ne sont pas sans conséquence sur la santé des artistes. L'incorporation de ces idéaux par les artistes rend difficile l'autocritique de la pratique de la danse. Pour les auteures, les conceptions de

l'art, comme de la santé au travail, sont des constructions enracinées historiquement et socialement et qui ont besoin d'une réflexion éthique. Fortin, Trudelle et Rail (2008) se demandent même comment il est possible que plusieurs chorégraphes, en sous-texte de leurs créations, dénoncent différentes inquiétudes et injustices alors que le bien-être des interprètes qui donnent corps à leurs créations semble souvent évacué de leurs préoccupations.

Par ailleurs, Fortin, Trudelle et Rail (2008) observent que certaines pratiques, perçues initialement comme transgressives, servent en fait plutôt à perpétuer le discours dominant. Le discours de libération du corps célébré par la danse contemporaine présente encore paradoxalement l'inconfort et la souffrance du corps comme norme implicite qui demeure dans la pratique professionnelle. Selon les auteures, ils sont en porte à faux entre deux discours : le discours social dominant qui fait la promotion d'un corps civilisé prudent et raisonnable et le discours dominant en danse qui fait la promotion d'un corps qui se dépasse sans cesse, d'un corps glorieux. Dans un marché toujours en difficultés économiques et matérielles, Fortin et Trudelle (2006) souligne que l'amélioration des conditions de travail n'est pas suffisante pour le développement de la danse. Il faudrait en effet développer une réflexion critique de l'idéologie esthétique dominante puisque la suprématie de l'œuvre chorégraphique et la conviction du dépassement individuel de l'artiste constituent des idéaux qui vont avoir un impact direct sur la santé des interprètes.

D'après Fortin, Trudelle et Rail (2008), plusieurs des commentaires recueillis dénoncent la culture du silence qui perdure dans les studios. En effet, les danseurs ont de la difficulté à exprimer la douleur ressentie lors du travail de la danse à cause de la peur d'être mis de côté par le chorégraphe, qui indique par ailleurs la relation inégalitaire des conditions de travail. L'imprécision des frontières entre les sphères personnelles et professionnelles est un autre facteur perçu comme important.

Selon Fortin et Trudelle (2006), être en santé pour un danseur signifie être prêt à répondre à la demande chorégraphique. Traditionnellement en danse, le corps est reconnu, perçu et vécu

comme un outil destiné à être efficace et fonctionnel, d'où le rapport²⁹ instrumental au corps établi par le danseur. L'autre rapport tacitement accepté et accordé dans la danse est le rapport esthétique : comme le corps est une représentation esthétique de son « soi », le danseur est prêt à « souffrir » pour correspondre à une norme esthétique à laquelle il adhère. On voit donc que les rapports instrumentaux et esthétiques prédominent dans les discours des danseurs contemporains.

Dans une autre étude portant sur les rôles du danseur dans le processus de création, Fortin et Newell (2008) s'intéressent à la négociation quotidienne et objective de la préservation de la santé du danseur au sein du processus de création. Fortin et Newell (2008) proposent sur un plan conceptuel que les relations chorégraphe-danseur peuvent être situées sur un continuum allant d'un modèle traditionnel à un modèle décentralisé. Selon cette étude, dans un modèle traditionnel, l'autorité et le sens de l'œuvre proviennent du chorégraphe. Dans un modèle décentralisé, l'autorité et le sens sont partagés de manière plus horizontale. À partir de ce continuum hypothétique entre un modèle traditionnel et un modèle décentralisé : le danseur peut assumer quatre rôles possibles : « l'exécutant », « l'interprète », « le participant », et « l'improvisateur » (Newell, 2003). À une extrémité du spectre, dans le modèle traditionnel, se trouve l'exécutant, à l'autre extrémité du continuum se trouve l'improvisateur, dans une relation prétendument moins hiérarchique avec ses collègues, où il cumule les fonctions de chorégraphe et danseur.

À chacun des quatre rôles du continuum se rattachent des enjeux socio-politiques (pouvoir) et de santé (corps). Par exemple, si la dimension subjective est restreinte (exécutant), négociée (interprète), mise à contribution (participant) ou implicite (improvisateur), le danseur vivra une expérience davantage de type corps objet ou corps sujet. (Fortin et Newell, 2008.)

Les recherches de Fortin montrent certaines tendances et pratiques collectives qui sont récurrentes dans le milieu de la danse contemporaine professionnelle. En essayant de

²⁹ Ces rapports sont inspirés de la typologie de Boltansky (1971), « Les usages sociaux du corps » et des types de rapports au corps suggérés par Suzanne Laberge (cours « Sociologies de pratiques corporelles » à l'Université de Montréal, 2005).

comprendre les enjeux du rapport entre santé et danse, ces recherches identifient des limites contextuelles du champ de la danse contemporaine. Celles-ci sont très proches de celles que décrit Sorignet quand il a pour but de développer une sociologie de la vocation du danseur. Ainsi, leurs recherches nous informent-elles sur les croyances, les logiques et l'habitus qui deviennent des tendances dominantes du champ de la danse contemporaine. Pour comprendre l'écart entre certains danseurs dans leurs créations face aux pratiques dominantes, il est essentiel de comprendre comment ils se situent par rapport à cette logique et à cet habitus très lié à l'utilisation fonctionnelle du corps.

D'après Sorignet, on peut conclure que, dans la danse en tant que champ artistique, prédomine une forte croyance de l'œuvre chorégraphique comme produit, où l'efficacité des danseurs est en fait liée au point d'être capables de s'investir dans l'œuvre chorégraphique à la limite du dépassement physique. Le charisme du chorégraphe qui renforce cette conviction n'est pas explicite puisqu'elle est toujours simulée pour maintenir la reproductivité du jeu. Dans la même perspective, au Québec, les recherches de Fortin permettent de démontrer qu'une logique dominante se révèle dans le marché du travail. Il est possible d'y saisir les caractéristiques suivantes :

- l'affirmation des oppositions hommes/femmes ;
- l'idéalisation du corps comme instrument de travail ;
- la valorisation excessive de la jeunesse ;
- les relations de travail asymétriques entre danseurs et chorégraphes ;
- la séparation entre processus et représentation ;
- la notion de technique corporelle liée à un dépassement de soi, à la souffrance ;
- la vision esthétique liée au dépassement physique du corps ;
- l'idéalisation de l'œuvre chorégraphique ;
- l'idéalisation du créateur (chorégraphe).

À mon avis, les témoignages des danseurs, obtenus par Fortin et Sorignet, montrent un habitus du danseur contemporain dans le champ, soit un habitus de groupe. C'est un habitus qui génère une attitude de soumission des danseurs à l'œuvre chorégraphique aussi bien

qu'au chorégraphe. Tout refus par les danseurs de suivre les convictions du groupe sera, en effet, souvent jugé par le groupe ou par eux-mêmes comme une absence d'investissement dans la création. Par ailleurs, les usages du corps instrumental et esthétique sont fréquents. Un autre aspect dans lequel les recherches de Fortin et Sorignet se rapprochent est que, même si une représentation du corps sur scène apparemment libre et « transgressive » existe, les institutions et les individus exercent des conduites de manière à maintenir les pratiques dominantes. Ces pratiques sont immanentes dans les corps des danseurs. Dans le livre *Le sens pratique* où il fait référence à l'habitus de groupe, Bourdieu (1980) explique que : « L'habitus n'est autre chose que celle (sic) loi immanente, *lex insita* inscrite dans les corps par des histoires identiques, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques en concertation. » (Bourdieu, 1980. p. 99.) Ces pratiques sont intériorisées, orchestrées et retraduites par les danseurs comme choix volontaire. Dans une analyse plus profonde et critique, on remarque visiblement que l'habitus du danseur contemporain, surtout celui lié au sous-champ de grande production, s'oriente vers les modèles de standardisation du corps et de la technique. Cette dernière, même si elle prend plusieurs formes, est habituellement soumise au dépassement corporel. Il est inutile de s'attacher uniquement à des aspects à l'intérieur de l'œuvre chorégraphique pour la comprendre. Comme le suggèrent Ginot et Michel (2002), partout dans le monde, dans les grands théâtres, les manières et les formes que les œuvres chorégraphiques des grandes compagnies présentent sont très semblables, à de rares exceptions près. Plusieurs caractéristiques figurent comme des évidences : les jeux d'entrées et sorties ; la virtuosité de la danse et la normalisation des corps dansants, l'adéquation structurelle entre musique et danse, les structures alternant solos, duos et groupes, les scénographies imposantes, les médias utilisés comme des éléments spectaculaires en juxtaposition aux autres éléments du spectacle plutôt qu'en interaction avec les artistes, etc. Pourtant, comme le souligne Hans-Thies Lehmann (2002), nous sommes arrivés à la fin de la « Galaxie Gutenberg », aujourd'hui la « perception simultanée et aux perspectives plurielles remplace une vision linéaire et successive » (Lehmann, 2002, p. 3). La synthèse de l'œuvre est détrônée, il n'est plus possible de chercher les significations strictement dans le contenu de l'œuvre. Les usages du corps en danse contemporaine impliquent des relations allant au-delà du cœur de l'œuvre chorégraphique en tant que thématique puisqu'ils impliquent leur propre mode de

production. C'est dans cette perspective que la pratique artistique des artistes faisant figures d'« avant-garde » dans les années 1980 — tels Édouard Lock et Marie Chouinard — est devenue prévisible. En effet, le rapport au corps qu'ils établissent dans leurs œuvres et qu'ils écrivent dans le corps des danseurs s'oriente vers une normalisation du corps dansant.

3.5 Le corps glorieux

S'il est possible d'identifier un discours dominant, une pratique dominante, quel est le corps qui doit répondre à cette pratique ? Quel est le corps en jeu ? La question de Louppe (1997) est encore d'actualité. D'après Dantas (2007), le corps dansant est un corps théorisé, il n'échappe pas à un contexte de théorisation et de questionnements. Donc, la diversité des corps dansants fait pair avec la diversité des discours sur le corps. Dantas (2007) fait référence aux nombreux discours sur le corps dansant, soit entraîné, modelé et construit (Foster, 1997) soit phénoménal et sensible (Fraleigh, 1987), soit virtuel et paradoxal (Gil, 2004) ou encore qualifié soit de système ouvert d'échanges d'informations (Katz, 1994), soit de réseau plastique sensoriel, moteur, pulsionnel et symbolique (Bernard, 1990), soit de laboratoire de la perception (Suquet, 2006), voire éclectique (Davida, 1993) ou hybride (Louppe, 1996). Le corps dansant est donc soumis à plusieurs discours. À cette liste considérable, il est possible d'ajouter une autre liste allant dans la direction du discours du corps tenu dans cette section. Commençons par le corps glorieux (Ardenne, 2002 ; Lévesque, 1993 ; Martin, 2007) qui sera le principal point de mire, comme d'autres références telles que : corps financé, corps fétiche (Marcy, 2007) ; corps fantôme, corps stéréotypé, corps repéré, corps exploité (Louppe, 1997, 1997a), ou discipliné et disciplinaire (Launay, 2001); ou les ambiguïtés comme corps en santé, mais abîmé (Fortin et Tudelle, 2006) — donc un corps certainement soumis à de multiples discours (Fortin, Vieira et Tremblay 2008).

En 1993, à l'occasion du Festival International de Nouvelle Danse, la publication du livre *Les Vendredis du corps* (Gélinas, 1993) réunissait onze artistes et théoriciens montréalais pour réfléchir sur le corps en scène. Au départ du projet, Rose-Marie et Mathieu Albert

souhaitaient produire un document sur l'histoire de la danse au Québec vu que l'avènement de la danse québécoise s'est produit à l'échelle internationale. Après la rencontre avec quelques participants du projet qui ont constaté que l'ère postmoderne apparaissait rarement dans ses formes pures, l'idée du corps en représentation semblait plus adéquate vis-à-vis des questions des arts à la fin du XX^e siècle. Dans cet ouvrage, l'essai « Corps glorieux » de Solange Lévesque annonçait le chemin que la danse québécoise était en train de poursuivre. Selon elle, les corps glorieux « ... traverseront les murs, ils seront volatils, affranchis des contraintes du poids et de l'espace, ils se trouveront à l'instant là où ils le souhaitent selon leur désir, ils seront affinés et, nantis de ces nouvelles possibilités... » (Lévesque, 1993, p. 40). On peut visualiser Louise Lecavalier en train de faire ses vertigineux tours en l'air, qui l'ont consacrée comme la « tornade blonde »³⁰. Toujours d'après l'auteure, jusqu'au début du XX^e siècle, les danseurs devaient la gloire du corps à leur virtuosité et à leur capacité de se conformer à des canons de beauté délimités par des balises esthétiques (en accord avec les valeurs du moment) ou par des attentes du public. Selon Lévesque, ce qui a changé pour la nouvelle danse québécoise, c'est que l'attente de « gloire » explicite ou implicite cherchait le sens de reconnaissance : être connu, reconnu, nommé et renommé. L'auteure justifie cette réaction comme étant le résultat d'une part, d'une société qui a considéré comme tabou les choses du corps pendant des décennies, et d'autre part, d'une nation jeune qui a bien des choses à prouver. À mon avis, Lévesque identifie avec quelques années d'avance une caractéristique qui, selon Ardenne (1998), donne une unité à l'artiste contemporaine : le désir d'être intégré par l'institution, qui est la façon la plus efficace d'être reconnu. Sous la désignation commune de corps glorieux, Lévesque (1993) dénomme une aspiration qui prend forme de manière très diversifiée. Par conséquent, elle dégage quelques paradigmes pour analyser plusieurs compagnies et artistes. Parmi ceux-ci, on peut citer : corps léger, corps changeant, corps lourd (*Vertigo Danse*), corps énergie (*La La La Human Steps*), corps sombre, corps nombreux (Jean-Pierre Perreault), corps possédé, corps envoûtant (Marie Chouinard), corps miroir (Paul-André Fortier). Lévesque (1993) souligne en fait les pièges du corps glorieux de la nouvelle danse québécoise de manière assez perspicace et prémonitoire. L'auteure décida de ne pas se prononcer puisque que le recul n'était pas encore assez grand

³⁰ Voir Apostolska (2007). « Le nouveau défi de la tournaude blonde ». *La Presse*, 3 février, p.20.

pour en juger, mais elle avertissait : « ... on ne peut pas prédire ce qu'il adviendra de la danse québécoise ; il y a et il y aura de fausses routes, des erreurs, des accidents des parcours qui rappelleront que le corps a ses limites et que sa gloire est un charme éphémère et fragile. » (Lévesque, 1993, p. 49.) Par ailleurs, Louise Lecavalier est une des figures les plus représentatives de ce corps glorieux et de leurs limites. Ses tours de bassins en l'air vertigineux ont fini par user son cartilage, résultant en deux opérations des hanches. La puissance de la représentation de son corps dansant restait en contradiction avec ses limites, comme le démontre son témoignage à l'occasion de la première de son spectacle présenté à Montréal en 2007. « Je ne pouvais plus danser, je souffrais trop. Depuis mes opérations, je suis peu à peu l'évolution du rétablissement progressif de mon corps, je découvre des possibilités inédites, qui me permettent de le pousser graduellement. » (Lecavalier cité par Apostolska, 2007.) Si, dans les années 1980, à la tête de la compagnie *La La La Human Steps*, elle dansait dans le registre de la vitesse, maintenant c'est dans le registre du ralentissement, alors qu'elle est chorégraphiée par Benoît Lachambre. Moins androgyne, mais encore dans un registre *pop* (habillée de jogging), elle est, comme interprète en danse, porteuse d'un des plus grands capitaux symboliques dans le champ de la danse contemporaine du Québec et d'ailleurs.

Treize ans après *Les Vendredis du corps* (1993), Andrée Martin, dans l'article « Urgent besoin d'être » (2006), touche une question essentielle pour la danse contemporaine concernant les modèles de corps. L'auteure observe le capital-corps qui fait fonctionner le marché de la danse contemporaine montréalaise et pose des questions fondamentales pour en comprendre le sens caché. En plus de remettre en question la pratique chorégraphique en danse montréalaise, l'article s'interroge sur les limites de l'œuvre chorégraphique très imbue d'elle-même. « Cela suffit-il aujourd'hui de s'interroger uniquement sur le mouvement ? D'en laisser faire la force poétique ? De laisser agir la puissance mimétique des corps, sans remettre en question le pouvoir qui le façonne, l'*establishment* qui lui fournit les modèles, les valeurs, le mode d'être et le code de conduite à suivre ? Je ne le pense pas. » (Martin, 2006, p. 73.) L'auteure observe que les corps glorieux de la danse d'hier perdurent. C'est la verticalité d'un corps qui sait se tenir, d'un corps bien droit qui représente un idéal d'être humain sans faille. Ces modèles de corps renforcent les idéologies rattachées à un art

enraciné dans des valeurs aristocratiques. Ils représentent en outre la réaffirmation d'une dynamique où le corps dansant se voit comme modèle idéal, où les hiérarchies telles que forts et faibles, beaux et laids sont inévitables. D'après Martin (2006), ces corps dociles reproduisent le discours de la publicité où tous les corps sont beaux, minces, agiles et sains. Pourtant, la poursuite du corps glorieux perdure fortement en danse contemporaine.

La représentation des corps glorieux s'inscrit dans la vision dépassée de l'homme nouveau, du héros, en dépit de l'art postmoderne qui exalte la dégradation volontaire du corps. Selon Ardenne (2002), la représentation artistique de l'Homme au XX^e siècle, dans un rythme effréné, tend à invalider l'idée de l'excellence humaine. L'un des traits les plus saillants est le resserrement sur le banal, le quelconque. Le discrédit du concept artistique de l'homme nouveau résulte, selon l'auteur, de la conjonction de trois facteurs. Le premier réside dans l'échec historique des idéologies politiques, le deuxième dans la crise qui affecte l'humanisme³¹ comme modèle dominant de la pensée occidentale avec les deux guerres mondiales. Le troisième facteur est « l'exténuation même du régime symbolique qui a le plus fort souhaité façonner l'homme nouveau, sous toutes ses formes, à savoir la modernité. » (Ardenne, 2002, p.167.) D'après l'auteur, le postmodernisme, avec l'objet banal comme modèle de l'art (Duchamp), l'image d'art comme copie de l'image réelle (pop art), l'art comme réflexion tautologique sur soi (l'art conceptuel) pose la question : quelle est la place ici pour un homme nouveau ? De manière peu spectaculaire, mais plus opératoire, l'art remet de plus en plus en question ce que l'homme ne sera jamais, une forme de perfection stable, étrangère à toute sorte de bouleversement.

D'un autre côté, le corps glorieux est au service d'un système de représentations où l'idéologie du spectaculaire et l'exploitation promotionnelle du produit chorégraphique ont une forte visibilité dans le champ de la danse contemporaine. Pour Louppe (1997a), le corps du danseur qui fait partie de ce système n'est qu'un fantôme, quel que soit le propos militant affiché par le projet dans lequel il est engagé. Pour l'auteure, le corps qui se manifeste à travers l'emballage du spectaculaire est un corps inoffensif. Le corps glorieux répond aux

³¹ Auschwitz comme symbole indépassable de la faillite de la culture humaniste.

demandes d'un marché en danse contemporaine et il est attaché à une société du spectacle, où l'on voit la primauté du produit chorégraphique culturellement négociable. Louppe (1997) fait remarquer que la notion de l'œuvre ne doit pas être confondue avec la notion ponctuelle et réductrice, à savoir celle du produit spectaculaire. Toujours d'après l'auteure, le spectacle comme simple objet de consommation est dépourvu de la pensée de l'événement, et il tend à privilégier le produit final comme seule production du danseur.

Les corps glorieux sont sans cesse stéréotypés, repérés, exploités pour répondre à une société qui nie le prix à payer pour maintenir vivant le projet de ce corps. Au même moment, le statut du danseur est menacé au profit de sa survie économique et, surtout, de sa reconnaissance par la collectivité sociale et culturelle (Louppe, 1997a). D'après le danseur américain Steve Paxton, on voit de beaux corps dans le marché de la danse, mais on ne se demande pas quel est le prix à payer pour cette beauté.

C'est aussi pour cette raison que je ne veux pas être sur le marché du travail d'une manière ordinaire. Selon moi, ce qui se passe sur le marché du travail et la manière dont ça affecte la danse, n'a pas lieu d'être. La production de l'agriculture devient de plus en plus artificielle et je pense qu'il se passe la même chose pour la danse. Vous voyez de beaux produits sur les marchés, mais vous remettez en question leur intégrité en tant qu'aliments. Je me pose parfois la question par rapport à la danse : est-ce que la danse nourrit autant qu'elle le pourrait ? Ou est-ce qu'elle essaie simplement d'être attrayante sur la table ? Servi avec des sauces épaisses et beaucoup de boissons pour les accompagner, afin que nous ne puissions pas nous apercevoir de ce que ça vaut vraiment... (Paxton in *Nouvelles de Danse* no 33/34, 1997, p. 61. Paxton à l'occasion d'un stage au *European Dance Development Center*³² à Arnhem en 1995³³.)

³² Le *European Dance Development Center* est situé à deux endroits différents : Arnhem et Düsseldorf (Allemagne).

³³ "It's also why I don't particularly want to be in the market place in the normal way. To me it's [a] very alien place—what's going on in the market and how it affects dance. Agricultural production becomes more and more artificial, and I think the same thing happening to dance. You see beautiful products in the market but you wonder about their integrity as nutrition. I sometimes wonder that about the dance as well—does it really nourish in the way a dance could ? Or is it simply trying to be attractive on the table ? With heavy sauces and lots to drink around it, so we don't really notice what it's worth..." (Traduction *Nouvelles de Danse*, 1997, p. 61.)

Dans la même direction que celle de Martin (2006), Normand Marcy (2007) observe, dans l'article « *Les corps financés* », les compagnies plus subventionnées dans le milieu de la danse et les types de corps qu'elles présentent. Selon Marcy (2007), il n'est pas secret que cinq compagnies québécoises partagent près de la moitié de l'enveloppe budgétaire gouvernementale allouée à la danse. Selon les sites du Conseil des arts et de lettres du Québec (CALQ) et du Conseil des arts de Montréal (CAM), les compagnies les plus subventionnées par l'État sont les suivantes : *Les Grands Ballets Canadiens*, *La La La Human Steps*, *O Vertigo*, *Marie Chouinard* et les *Ballets Jazz de Montréal*. Ces cinq compagnies présentent majoritairement des corps *balletiques* ou qui sont, dans le cas de *Marie Chouinard*, fortement entraînés pour rivaliser avec la technique classique. D'après Marcy (2007), ce sont des corps apolliniens, découpés, minces, agiles, fétiches, efficaces, avec une apparence jeune et pleins de vitalité que propose le panorama de la danse québécoise subventionnée par l'État. Par contre, l'auteur fait remarquer que du côté de la relève — largement moins subventionnée —, des chorégraphes tels que Jean-Sébastien Lourdais, Fred Gravel ou encore Dave St-Pierre présentent des corps plus « atypiques ».

En réponse aux exigences du marché dominé par le produit chorégraphique, le corps est orienté vers l'efficacité et le caractère spectaculaire du corps glorieux. Ce corps est vampirisé jusqu'à la souffrance. Les corps, considérés comme les beaux produits du marché de la danse, en général, minimisent le potentiel de plaisir, de liberté et d'altérité. C'est dans ce contexte que l'on peut demander à quel point la danse contemporaine réussit comme expression de libération du corps. Ces questions sont rarement abordées de manière directe et explicitées comme dans l'œuvre de la chorégraphe Caterina Sagna. D'ailleurs, dans la lecture de l'une de ses œuvres chorégraphiques, « Heil Tanz », Desprès³⁴ (2006) analyse comment la pièce dénonce le danseur comme un kamikaze, un dictateur de lui-même, un bon petit soldat, celui qui est prêt à tout faire et qui ne sait pas différencier une position physique d'une position éthique. Selon la critique Hélène Fectay, la pièce est considérée comme un coup de poing qui fait voler en éclats bien des clichés et des tabous sur le corps et sur la danse.

³⁴ À la fin de l'année 2005, dans la XX^e édition du congrès *Research in dance*, Aurore Desprès a présenté une lecture de l'œuvre *Heil Tanz* de Caterina Sagna.

Sur un écran géant, un homme raconte avec délectation le plaisir que lui ont procuré les châtiments et tortures sur les corps d'autres hommes, tandis qu'au premier plan, un danseur évolue, silhouette à contre-jour, corps fluide et délié, au rythme de ces paroles. "*Les cris de douleur sont la musique du corps*", et le spectateur, à corps défendant, accepte. Si danser est une telle souffrance, pourquoi dansent-ils encore ? Comment danse-t-on sous un régime fasciste ? Quel est le prix à payer pour danser ? Soumission, souffrance, prostitution. Incompréhension du public, du critique, du chorégraphe. Caterina Sagna fait ici le procès de la danse, elle accuse. Dans quel but ? Abolir la tyrannie de la danse. Mettre fin au théâtre du spectacle. (Fectay, 2002.)

Le corps glorieux est en fait engendré par une pratique, c'est un corps entraîné, un corps dressé, forgé au long des années sans questionnement des enjeux qu'il incorpore. À mon avis, le corps glorieux est un corps dansant que ne sait pas se situer dans l'histoire de la danse, vide de l'idéologie de liberté des corps modernes (Duncan, Laban, Wigman) et vide du sens politique de corps postmodernes (Steve Paxton, Anna Halprin, Trisha Brown). Le corps glorieux est un corps fantôme, un corps spectre, vécu d'un passé discipliné, corps forgé dès la tendre enfance dans les écoles de danse. Une grande partie de la diversité du corps glorieux de la danse contemporaine n'est qu'apparence puisque les pratiques dominantes, orchestrées par le sous-champ de grande production, déterminent la normalisation du corps dansant. Les gommages de perfection, d'efficacité et de verticalité sont en décalage par rapport à une pensée plus élaborée et plus critique de l'art contemporain en matière de représentation du corps. La destination de désir de la majorité de ces corps glorieux s'exprime dans la volonté d'être visible, d'être légitime dans les institutions. Le prix à payer pour cette destination est parfois un corps torturé, fantôme d'un passé sans critique, sans questionnement, produit du marché. Dans ce sens, le corps glorieux vit une façade de liberté par rapport à la représentation du corps, mais en fait les pratiques corporelles indiquent un corps tout à fait opposé, un corps soldat.

3.6 Le corps discipliné

Comment devenir un « Vrai-danseur » ? Launay (2001) observe que l'entrée dans la communauté spécifique de la danse passe par des rituels corporels propres, des signes, des

reconnaisances, des traces laissées par des processus de décomposition et de segmentation du corps. Moins importante que la matière transmise, que celle-ci soit de l'école classique, moderne ou contemporaine, c'est la manière de la transmettre qui produit des effets pervers. Ce sont les modalités de la transmission qui produisent des effets rarement pensés. Selon Launay (2001), la danse est fortement dominée par l'utopie close et irréaliste du corps discipliné/disciplinaire, un concept selon lequel la danse demeure captive.

Bien que ma démarche s'inspire de la théorie de Bourdieu dans le but d'établir quelques rapports en danse, une brève incursion dans la théorie de Foucault doit être faite, car il est difficile de penser au concept de discipline sans parler de cet auteur. En effet, pour Foucault, ce concept est considéré comme une technique de pouvoir sur le corps. La notion de discipline³⁵ développée par Foucault (1975) est intimement liée à celle du pouvoir, plus précisément au pouvoir qui s'exerce sur le corps. Pour comprendre cette notion de pouvoir lié au corps, il faut se départir de la notion de pouvoir attachée à la sphère de l'État, à laquelle elle a toujours été associée. En fait, pour Foucault, la notion de pouvoir n'est pas une structure localisable dans les mains de groupes ou d'individus. De plus, le pouvoir n'existe pas en lui-même : il s'exerce, il circule. Comme le démontrent en détail plusieurs auteurs (Fortin, Vieira et Tremblay, 2008 ; Green, 2001; Launay, 2001; Smith, 1998), la danse présente des formes concrètes et des systèmes de pratiques corporelles fournissant des outils de domination du corps. La description de l'idéal du corps du soldat, comme le décrit Foucault (1975), se rapproche d'un certain idéal de corps que l'on peut rencontrer dans l'attente de ce que doit être un corps dansant. Dans le chapitre « Les corps dociles » (1975), Foucault analyse la formation du pouvoir disciplinaire comme un nouveau type de contrôle à partir du XVIII^e siècle³⁶. Par contraste avec la société féodale, où le pouvoir fonctionnait avec

³⁵ Les concepts de Foucault tels que *discipline*, *bio-pouvoir*, *surveillance* et *panoptisme* sont définis particulièrement dans ses publications des années 1970 : *Surveiller et punir* et *La volonté de savoir*. Dans *Surveiller et Punir* (1975), Foucault nous présente le corps du soldat comme point d'ancrage pour examiner la formation des savoirs et des systèmes de pouvoir qui est présente dans le corps.

³⁶ Les disciplines ne naissent pas vraiment au XVIII^e siècle, on les trouve depuis longtemps dans les couvents, dans les armées et dans les ateliers. L'intérêt de Foucault pour les disciplines au XVIII^e siècle est dû au fait qu'il cherche à comprendre de quelle manière elles deviennent à un moment donné des formules générales de domination.

la répression, les sociétés modernes comptent avec une nouvelle formule de domination et d'intégration à l'ordre social, à savoir le pouvoir disciplinaire, qui est essentiellement investi sur le corps. À partir du contrôle de l'activité, il devient possible de contrôler le corps, donc il s'agira de contrôler le temps, l'espace, la corrélation du corps et du geste et l'articulation corps-objet. Il s'agira également de dresser le corps pour que ses mouvements offrent un rendement optimal (Dostie, 1988). À partir de là, le corps sera contrôlé dans ses moindres détails afin de le rendre profitable. Cette « anatomie politique » investit les hôpitaux, les collèges, les lieux de production ainsi que les espaces clos, permettant la gestion des individus dans l'espace, leur répartition et leur identification (Revel, 2002). Le pouvoir disciplinaire mobilise un appareillage invisible parce qu'omniprésent. « Le moment historique des disciplines, c'est le moment où naît un art du corps humain, qui non plus l'alourdissement de sa sujétion, mais la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement. » (Foucault, 1975, p. 39.) Certeau³⁷ (1980) observe que, même si Foucault et Bourdieu³⁸ présentent des recherches avec un écart évident entre elles, il est possible d'identifier deux variantes de la théorie de la pratique. « Ce qui intéresse Bourdieu, c'est la genèse, "le mode de génération des pratiques". Non pas, comme Foucault, ce qu'elles produisent, mais ce qui les produit. » (Certeau, 1980, p. 120.) Ces deux auteurs situent donc leurs entreprises en articulant un discours sur les pratiques non discursives. Alors que Foucault produit une théorie sur le fonctionnement du pouvoir et sur ses techniques, Bourdieu, pour sa part, analyse la domination symbolique et les formes de capital. De plus, pour ce dernier, la nature de classe des phénomènes sociaux est fondamentale, ce que Foucault ne prend pas en compte. Ces deux points de vue s'appliquent à la danse.

D'après Launay (2001), la pédagogie du mouvement en danse demeure fortement dépendante d'un schéma qui d'une part, divise le corps, le geste et le temps et qui, d'autre part, fixe un emploi du temps au corps. Par ailleurs, ce schéma organise une hiérarchie de ses segments et

³⁷ Dans le chapitre IV du livre *Arts de faire*, Michel de Certeau (1980) compare analytiquement Foucault et Bourdieu.

³⁸ Hong (1999), dans le chapitre III, « La notion d'habitus et son rapport au pouvoir : Bourdieu et Foucault », oppose la théorie de ces deux auteurs.

en outre fétichise les positions et les postures. Ces stratégies ont la prétention d'être le plus naturelles et scientifiques possible. Néanmoins, l'investissement et la méticulosité d'un entraînement qui oublie le plaisir de danser conduisent à un corps suffoqué par une technicité cruelle, ce qui fait preuve d'un rituel non interrogé. Selon Launay (2001), la recherche d'un corps absolu en danse passe par l'appréciation des proportions, des degrés d'amplitude articulaire, du nombre de kilos ainsi que de la qualité des tendons et des tissus. L'auteure observe les relations d'emprise qui fabriquent l'identité du danseur dans la cadre du cours de danse.

Ces comportements, qui sont à l'œuvre dès le plus jeune âge, engendrent des habitudes propres à accepter du professeur un savoir d'autorité parce que les processus ne sont pas suffisamment explicités, ou tellement omniprésents qu'ils en viennent à inhiber toute action, et parce que le contexte technique, humain, artistique, historique, politique semble être absent du studio. Ainsi est privilégiée une relation duelle où l'un se mire et se reconnaît dans le miroir de l'autre. Malgré quelques espaces de liberté de pensée, ces processus créent l'attente de gourous, érigeant des statues pour compenser l'absence d'un projet de connaissance qui les dépasserait. (Launay, 2001, p. 93.)

La soumission des danseurs aux professeurs, comme si ceux-ci étaient des gourous, engendre l'habitus. En d'autres termes, ces expériences originaires des écoles seront projetées dans le champ de la danse professionnelle dans le futur. Ces valeurs fondamentales sont la base de la croyance, qui dès la tendre enfance, renforce le mythe de la technique et du maître, comme le soulignent les auteures Faure (2000) et Fortin, Vieira et Tremblay (2008). Plus tard, dans l'étape adulte du danseur, ce mythe sera remplacé par l'importance de l'œuvre chorégraphique et/ou du chorégraphe. C'est à partir de la formation en danse que s'établit l'*illusio*, racine latine de *ludus* (jeu). L'*illusio*, pour Bourdieu, est en fait la capacité à être dans le jeu, à être investi et à se prendre au sérieux. Le témoignage du danseur contemporain Boris Chamartz est notamment un exemple de la rigidité et de l'insuffisance de connaissance du corps dans les écoles de formation en danse.

À l'Opéra, le travail était extrêmement intensif, et l'on rentrait lessivés à la fin de la semaine. Mais la souffrance était plus encore dans la tête. Je me souviens d'un professeur qui nous faisait répéter sans fin, jusqu'à ce que cela « rentre », les exercices d'une méthode très simple basée sur l'idée suivante : le corps tourne autour d'un axe, cet axe est la colonne vertébrale ; plus l'axe est droit, plus le corps tourne vite ; il faut donc que la colonne vertébrale soit droite... C'est une doctrine tout à fait « fantastique » car la colonne vertébrale, même rectifiée et rendue rigide, ne pourra jamais être l'axe gravitaire du corps (elle est derrière cet axe). Mais ce qui mérite plus encore l'attention, c'est le rabâchage et la pression exercés sur celui qui n'appliquait pas le système. Malheureusement, l'école de danse de l'Opéra, puisqu'elle forme des étoiles de l'Opéra de Paris, ne tolère aucune sorte de contrôle ni de débat pédagogique. En même temps, je lisais *La Méthode de Feldenkrais par vous-même*, aux éditions Marabout, et j'adorais ce livre. (Chamartz et Launay, 2003, p. 55.)

La nécessité de transformer une formation qui dépasse cette sujétion démesurée à la hiérarchie, par rapport au chorégraphe, à la technique et à l'œuvre artistique, est urgente. Si on ne change pas les espaces de formation, on ne pourra donc pas changer le futur du milieu de la danse. C'est en ce sens que la théorie de l'*habitus* semble prendre un sens. L'usage prédominant du corps en danse (rapport instrumental et esthétique) est le résultat de l'enracinement des techniques depuis longtemps dans le corps du danseur. Ce sont l'acquisition et l'intériorisation des techniques qui deviennent des réflexes, des attitudes, des pratiques, des comportements et finalement des *habitus*. Ceux qui n'ont pas ces *habitus* sont exclus du champ puisqu'ils ne sont pas choisis, ou s'ils sont choisis, ils ne s'adapteront pas au champ du fait qu'ils n'ont pas les *habitus* spécifiques.

Comment doit-il prendre l'air d'un danseur pour le devenir et s'intégrer à cette communauté professionnelle ? Si « l'inconsciente c'est le discours de l'Autre » (Lacan), quel est ce corps et ce mouvement de l'autre qui le meut à son insu pour organiser son geste ? À quelles identité et altérité fantasmatiques figées par la norme et le consensus doit-il adhérer pour accomplir son destin de danseur quels que soient ses choix stylistiques ? (Launay, 2001, p. 92.)

Comme je l'ai mentionné au chapitre II, si les mouvements du danseur sont un raffinement de l'expérience du mouvement présent, ils constituent aussi toujours des actions situées ; ils représentent des actions projetant autour du danseur un certain monde culturel, à savoir leur schéma culturel. L'expérience du sujet se situe dans la structure du monde, ou dans la

manière d'être au monde, dans les dispositions incorporées au corps, tout au long d'une trajectoire individuelle et collective. L'habitus, outre le fait de répondre à l'intensification de l'expérience du mouvement présent, gère des attitudes, des comportements, des conduites qui sont en syntonie avec les expériences passées et qui, de façon concomitante, prédisposent les actions futures. La soumission des danseurs par rapport au chorégraphe et à l'œuvre chorégraphique n'est en fait pas une nouveauté : ce qui est nouveau, comme le soulignent Fortin, Trudelle et Rail (2008), c'est l'intensification de cet écart dû à l'entrée de la danse contemporaine dans la « globalisation du marché de l'art ». De même, l'autoresponsabilité de leur santé est aussi un réflexe provenant d'une longue formation. L'univers de la danse a été construit en opposition à une attitude critique ou réflexive, puisque le questionnement de la pratique ou d'une culture plus élargie ne fait pas encore partie de la formation du danseur — en tout cas dans la majorité des écoles et des conservatoires. L'existence d'un champ professionnel de la danse où prédomine un corps soumis résulte en grande partie de la formation des artistes dans le champ. À cette logique, il est possible d'ajouter les rapports asymétriques entre chorégraphes et danseurs, entre hommes et femmes, entre le processus et la représentation, Cette formation dans les écoles, de même que dans le champ de la danse contemporaine, construit l'expérience quotidienne du danseur, elle génère donc l'habitus. La reconnaissance de ces valeurs représente des crédits dans le champ qui sont valides seulement parce qu'ils sont reconnus par le groupe. La transmission consentie de ces valeurs est ce que Bourdieu appelle la violence symbolique. Cette violence agit avec la complicité de l'individu, ou *agent*, comme préfère le nommer Bourdieu. Cette violence est un mode de domination symbolique parce qu'elle implique des rapports non quantifiables, et suppose des relations « sacrées » entre donateur et donataire. La réciprocité est à la base du capital symbolique (Hong, 1999). C'est à partir de cette violence symbolique qui se reproduit (et qui est inculquée par le corps) qu'il est possible de vérifier l'habitus et son rapport au pouvoir.

D'après Hong (1999), l'habitus produit la conduite physique différemment adaptée à chaque situation. « ... L'unité profonde de chaque conduite réside toutefois en ce qu'elle est toujours conforme à la culture somatique de ceux qui la réalisent. » (Hong, 1999, p. 163.) Dans le champ de la danse, les écoles sont responsables d'une partie importante de la formation d'habitus. Elles font partie de l'histoire collective de la danse, mais elles sont aussi une

histoire collective acquise par les danseurs au cours d'une histoire individuelle à l'état pratique, de même que *par* la pratique. À mon avis, la possibilité de changements significatifs des valeurs dans le champ passe par une révision de la formation en danse. Le recours à l'éducation somatique constitue un exemple dans lequel le corps glorieux et discipliné et l'idéologie qui l'entoure peuvent être remis en question par l'expérience du corps dans une dimension plus consciente vis-à-vis de ses limites (Fortin, Vieira et Tremblay, 2008).

Selon Loupe (1997a), la seule façon pour le danseur de briser l'adhésion à l'idéal libéral et consumériste de la mondialisation actuelle réside dans son engagement à affronter la machine idéologique. L'auteure fait remarquer que c'est là que se situe la polémique entre le corps du danseur et le champ. L'affrontement du danseur face à la machine idéologique doit se faire par l'intermédiaire du corps, par l'expansion tactile de sa kinesphère : en effet, ce n'est que de cette manière qu'il peut toucher, et transformer, le corps de l'autre. Donc, l'auteure croit que les changements sont possibles dans le champ seulement à travers la pratique des danseurs. Toujours d'après elle, s'il est aujourd'hui possible d'évoquer les moments importants où la danse a vraiment bouleversé quelque ordre établi dans le corps glorieux empreint de verticalité, il est possible de voir que ce changement a été rendu possible par le corps lui-même.

Sans tout le travail de Bartenieff sur les valeurs de mobilisation du transfert de poids et de son appel d'espace (spatial intent), de Hawkins sur la « kinetic awareness » et la transformation des états sensoriels en états de savoir et de conscience, des disciplines d'Elsa Gindler, comme l'a été une Elaine Summers, jamais les danseurs de la Judson Church puis de la Grand Union ne seraient entrés dans des processus qui n'étaient forts que parce qu'ils prenaient naissance dans une expérience de corps, de libération ou d'apaisement tensionnel, à partir de quoi pouvait s'élaborer le « democratic body ». (Loupe, 1987a, p. 39.)

Dans les années 1970, on a vu surgir une panoplie de techniques corporelles d'une élaboration de pensée extrêmement élaborée. Cette connaissance somatique, transmise par le corps, a influencé énormément la génération de la Judson Church. Mais toute cette connaissance ne serait rien sans une dose de liberté, de transdisciplinarité, de vision de l'art de manière plus élargie que seulement à travers la danse. C'est en ce sens que la vision d'une

artiste comme Simone Forti peut être une référence. En effet, celle-ci a croisé toutes les avant-gardes américaines des années 1950 et 1970, elle était l'une des figures majeures de la danse post-moderne américaine. De nature nomade, avec une œuvre discrète, elle a commencé la danse tardivement. Née dans une famille bourgeoise d'émigrés italiens, elle s'est intéressée à l'histoire de l'art à l'époque du lycée. Le tai-chi est l'une des seules techniques corporelles qu'elle suit avec une certaine régularité, car les techniques établies de danse ne l'intéressaient jamais. Selon son témoignage, elle a davantage appris en observant la locomotion chez les animaux au zoo que dans les cours de danse. « Contrairement à beaucoup de danseurs, je n'ai jamais suivi d'entraînement particulier ou nettement technicisé. Je ne considère pas que ce soit nécessaire. C'est l'état dans lequel vous met le désir de danser qui m'importe. » (Forti, 1998, p.34.) Cette sorte de vision démontre que l'on a encore beaucoup à retenir de ces artistes postmodernes. Dans la formation du danseur, la nécessité de dépassement corporel et l'idée d'excellence du corps liée à la notion de technique devraient être remplacées par une notion corporelle plus élargie.

3.7 Transitions, ouvertures et coalitions temporaires

3.7.1 Les choréotypes versus les coalitions temporaires

Par choréotype, Wavelet (1998) entend une répétition mécanique du stéréotype du spectacle, une conformation au médiocre. Dans une atmosphère d'apathie, ses effets sont bien plus nocifs qu'ils le paraissent. D'après l'auteur, le choréotype fait le « lit des logiques néoacadémiques », soit par la fixation (ou standardisation) de mouvements, de corps et de conduites de perceptions, soit par un défaut de questionnement ainsi qu'une lacune à examiner les conditions historiques de constitutions de pratiques. En revanche, Wavelet (1998) voit émerger des trajectoires autant de vitalité que de prise de conscience transversale, diverse et profuse. Toujours selon l'auteur, en Europe, ces phénomènes font résistance d'une part, aux logiques rotatives du consumérisme culturel néolibéral et, d'autre part, aux conduites amnésiques que les caractérisent. Ces projets accèdent difficilement à une visibilité

publique large, faute d'être repérables adéquatement par certains intermédiaires comme les producteurs, les diffuseurs et les critiques.

(...) la carte se dessine et s'entend joyeusement de ces danseurs/chorégraphes dont les projets émergent dans un mouvement d'adieu aux rivages modélisés d'un habitus chorégraphique qui est demeuré, par ailleurs, largement majoritaire dans le paysage européen (et dont les champions, soit dit en passant, continuent de bénéficier de privilèges, en termes de moyen de production, que rien dans la nature même du travail présenté ne semble souvent plus justifier). (Wavelet, 1998, p. 19.)

Wavelet (1998) fait par ailleurs remarquer que ces projets discontinus d'irruptions isolées ont tous en commun le fait d'avoir été élaborés par des interprètes ou des danseurs. L'auteur cite une infinité de noms européens à la tête de ces projets ; parmi eux, Alain Buffard, Boris Chamartz, Xavier Le Roy, Vera Monteiro, Thomas Lehmen, pour ne citer que quelques exemples européens donnés par l'auteur. D'après Wavelet (1998), l'application d'une seule catégorie comme danseur, danseur-chorégraphe, chorégraphe, producteur ou encore collaborateur, est insuffisante pour caractériser ces artistes qui prennent différents rôles. Au Québec, une situation similaire est remarquable avec le collectif La 2e porte à gauche, maison de production qui propose des créations en questionnant l'espace de représentation et en repensant la relation entre les artistes et le public. Il est en outre difficile de parler d'une génération ou d'un phénomène générationnel puisque les généalogies ne sont pas nécessairement directes, ce qui démontre le caractère fluctuant de ces événements et de leurs formations. Les projets créés par ces artistes sont difficilement soumis à un accomplissement formel quel qu'il soit, ce qui confère à certains de leurs travaux un aspect de chantier témoignant explicitement des processus en cours. Les artistes et leurs créations, qui sont l'objet de cette recherche, s'encadrent dans ce profil. Ce sont en effet des projets où l'inventivité de toutes les étapes de la création va de pair avec le résultat. En général, ils présentent un faible capital économique. De plus, ces projets n'ont pas de grande visibilité, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de reconnaissance par rapport au grand public, mais ils acquièrent plutôt du prestige parmi leurs pairs, caractéristique spécifique du sous-champ de production restreinte. Donc on voit, une compensation de capital symbolique, une reconnaissance au sein de la collectivité, par rapport au faible capital économique.

Ces phénomènes, que Wavelet (1998) appelle des coalitions temporaires, sont organisés par des artistes qui proposent des sessions de travail avec la possibilité de se rencontrer, de se confronter et de dialoguer. Ces sessions échappent à la seule finalité de production de pièces publiques (donc rentables) que l'auteur considère comme une manière plus conventionnelle et elles sont organisées à travers des politiques d'amitié. Toujours selon l'auteur (1998), ces artistes pensent au-delà d'un partage catégorique entre pratiques et projets d'une part, et conscience et action politique d'autre part. Il ne s'agit pas non plus de se positionner seulement selon les nécessités corporatistes. En fait, il s'agit de revitaliser la nature de différents projets qui tissent aujourd'hui le champ de la danse. À Montréal, les événements tels que Clash³⁹, co-produit dans l'année 2007-2008 par Tangente et la compagnie De Brune dirigée par la chorégraphe Lynda Gaudreau, sont exemplaires dans ce sens. Cet événement a promu des résidences de recherche chorégraphique avec différents chorégraphes et la participation de différents artistes, critiques et théoriciens. Conçu à travers une idée de rencontres plutôt que de spectacles, l'événement encourageait une réelle plateforme d'échange des idées et des méthodes de travail.

3.7.2 Le retour du politique

Dans la même vision que Wavelet, Ginot (2003), dans un article intitulé « Un lieu commun », décrit son intérêt pour une partie restreinte du champ chorégraphique qui se caractérise par une production critique, capable d'interroger l'héritage chorégraphique et les discours de la danse. Ginot (2003) fait remarquer qu'une des caractéristiques de ce mouvement est de s'attaquer au système dans son ensemble, d'un point de vue esthétique, politique ou économique. Il s'agit en fait de la prise en main, par les artistes eux-mêmes, de nouveaux modes de production. Cette génération a choisi ses héros parmi quelques figures centrales des avant-gardistes américaines tels que Steve Paxton, Yvonne Rainer et Anna Halprin⁴⁰. Selon Ginot (2003), il est possible de paraphraser le fameux manifeste d'Yvonne Rainer afin de

³⁹ Ce projet est documenté dans le site www.lyndagaudreau.com/clash/f/clash/

⁴⁰ Dans les années 1990, Steve Paxton et Yvonne Rainer ont participé à plusieurs événements en danse en Europe.

montrer les principaux enjeux de ce mouvement : non au spectacle, non à la chorégraphie, non à l'interprétation, non à la théâtralisation, non au drame. Ce sont des attitudes des années 1970 considérées comme acquises, mais qui dans la fin des années 1980, ont été fortement revisitées par les artistes de la danse contemporaine en Europe. Une autre caractéristique perçue par Ginot (2003) est la tentation du collectif. Encore une fois, il est possible se référer au collectif de la *Judson Church*. Ginot (2003) souligne d'ailleurs le réseau de certains artistes tels que Christian Rizzo, Emmanuelle Huyn, Loïc Touzé, qui se déplacent entre différents collectifs, avec différents rôles : danseurs, chorégraphes, costumiers, collaborateurs, performeurs⁴¹. Ce phénomène est en fait lié à la dissolution de la hiérarchie entre chorégraphe et interprète. Les traits caractéristiques de ces productions font place au dispositif, au processus, à la gestuelle ainsi qu'à des consignes d'improvisation. La critique de la notion d'œuvre est l'un des objets visés par cette nouvelle communauté, donc Ginot (2003) suggère qu'il serait plus convenable de nommer leurs créations des dispositifs ou processus, pour ne pas les confondre avec ces « œuvres » qu'elles entendent critiquer.

En même temps, Ginot (2003) n'idéalise pas ces changements, puisqu'elle voit la cristallisation de postures contradictoires que ces changements apportent. En fait, elle se demande si l'avènement de ces nouveaux modèles ne serait pas plus un retour de ces anciens modèles. La reconnaissance d'un certain nombre d'artistes, au détriment de ceux qui ne le sont pas, peut être une sorte de nouveau dandysme. Un aspect intéressant dans la critique de Ginot (2003) est qu'elle démontre les paradoxes de certains groupes, considérés comme ayant un esprit « très post-moderne », qui se présentent dans les espaces alternatifs, mais qui ne refusent pas de se présenter dans des espaces traditionnels en danse — s'ils en ont la chance.

Une des clés pour comprendre ces paradoxes est annoncée par l'auteure, par le titre de la sous-section de l'article : la non-originalité des non-avant-gardes. On voit donc certains artistes et certaines créations qui sont capables de se distancier des hiérarchies dominantes ; néanmoins il serait difficile de croire en une nouveauté ou en un avant-gardisme dans une ère de questionnement extrême autour de la notion d'origine. C'est dans ce sens que ma

⁴¹ À ce sujet, voir Brignone (2006).

recherche vise à comprendre la pratique de certains artistes face au discours dominant, plutôt qu'à chercher de la nouveauté ou de l'originalité en eux. Cela montrera les contrastes et les écarts des pratiques entre les sous-champs.

3.7.3 Penser aux enjeux

Ginot (2003) propose que, plutôt que de penser à ce qui ne va pas dans le système, il serait plus opérant de penser à ce qui ne va pas dans notre façon de percevoir le système. Ainsi est-il urgent de repenser aussi les manières de produire les discours. Selon Ginot (2003), plutôt que de restreindre le discours sur telle œuvre ou tel artiste, il serait plus adéquat de considérer leurs enjeux et la force qui organise l'œuvre, donc finalement les pratiques qui unissent les artistes à leurs créations. Selon Cauquelin (1992), on peut suivre l'idée de McLuhan (*Pour comprendre les médias*, 1964) dans les années 1960 où il annonçait : « le médium est le message ». En effaçant la formulation classique qui fait la distinction entre message (contenu intentionnel) et canal de transmission (objectif neutre), l'auteur proposait une unicité de la direction de la communication à travers le médium. C'est la même énonciation que proposait Duchamp cinquante ans auparavant. L'auteure explique en effet que pour Duchamp, l'art n'était plus une question de contenu (forme, couleurs, visions, interprétation de la réalité) mais de contenant. Comment comprendre aujourd'hui un artiste ou une œuvre sans considérer le contexte où l'un et l'autre se présentent ? C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de comprendre la danse à travers l'idée de champ, où des rapports de force figurent pour la légitimation de certaines valeurs.

Plusieurs portes s'offrent pour entrer dans les enjeux d'une création. On peut y accéder par la compréhension des artistes, des œuvres, des institutions, de la critique, du public, etc. Dans ma recherche, les danseurs-créateurs participants à travers leurs pratiques représentent ma porte d'entrée pour connaître leurs créations, les lieux où ils circulent, les forces qui les animent, le réseau dont ils font partie. Je partage la prise de position de Ginot (2003) dans le sens où il n'est plus possible de développer un discours sur des artistes ou sur des œuvres

sans considérer leurs contextes et surtout leurs pratiques. Le recours à la théorie de Bourdieu et à certains instruments conceptuels (surtout la triade habitus, champ et capital) sert à m'aider à observer ce qui est autour de certains artistes et de leurs œuvres. Ce n'est pas une application de la théorie, c'est plutôt une approximation, une mobilisation de certains concepts afin d'enrichir mes questions sur la danse.

Face au développement d'un marché en danse qui reproduit fortement certains modèles de corps, des pratiques, des formules de produits chorégraphiques, quelles sont les possibilités pour les artistes et les institutions de proposer d'autres actions, de manière à transformer ce schéma ? Qu'est-ce que disent quelques auteurs sur les transitions possibles et les façons de renouveler la démarche d'un marché bien en place ? Comment voir une certaine brèche qui puisse être un signe de changement futur, d'élargissement de l'usage du corps, d'un avenir plus ouvert par rapport aux modèles traditionnels des pratiques de la danse contemporaine. Dans les prochains paragraphes, je propose de reprendre les propositions des auteurs que j'ai cités dans les sous-sections précédentes.

3.7.4 Transitions possibles

Faure (2001) et Guigou (2004), en France, observent que quelques artistes se détournent du cadre institutionnel et qu'ils réclament d'autres formes de subvention. Ils dénoncent l'absence de démocratie et le manque de réflexion sur la notion d'évaluation des projets chorégraphiques. Ils critiquent également l'absence de diversité des structures pour la danse, mis à part les CCN. Guigou (2004) observe que ces nouveaux acteurs, avec une idéologie semblable à celle de leurs aînés, défendent les valeurs de liberté, d'individualité et d'autonomie, et qu'ils proposent un contrat collectif qui donne à ses membres la chance de défendre leurs droits.

En France, les signataires du 20 août⁴², d'autres groupes-réseaux, des courants de l'éducation somatique, ainsi que des collectifs d'artistes chorégraphiques cherchent des valeurs moins hiérarchisées afin de combler un vide identitaire face à une danse contemporaine qui ne répond plus à leurs attentes.

Ces créations réunissent en général des acteurs ayant des compétences différentes, évitant ainsi le chevauchement des rôles et un pouvoir créateur unique. Le propre de ce fonctionnement est d'offrir de nouvelles formes à chaque expérience. Les acteurs qui travaillent selon cette combinatoire de compétences défient une nouvelle fois la classique division du travail entre un « chorégraphe » créateur et un « danseur » exécutant. (Guigou, 2004, p. 306.)

En repérant des tentatives de distanciation vis-à-vis du discours dominant, Fortin, Trudelle et Messing (2008) constatent au Québec une transition qui commence à basculer les rapports instrumental et esthétique du corps. Les méthodes de création en collaboration, l'impact de nouvelles générations qui intègrent plus facilement logique artistique et logique de travail, ainsi que la syndicalisation, sont des facteurs qui contribuent à cette transition. Un autre aspect à considérer est que les connaissances somatiques et anatomiques offertes par les lieux de formation en danse rendent les danseurs moins vulnérables aux conséquences des pratiques dominantes en danse. D'après Fortin, Vieira et Tremblay (2008), un corps dansant en santé et en harmonie avec la dimension esthétique est possible à partir d'une mobilisation individuelle appuyée sur l'éducation somatique. Mais les auteures considèrent aussi la prise de parole collective et la réflexion critique sur les conditions historiques, sociales et économiques comme éléments incontournables afin de transformer le travail de la danse.

D'après Martin (2006), les gommages des différences et éternelle récupération du corps discipliné et disciplinaire par la danse manifestent une sorte d'illettrisme du corps et du geste. Quinze ans après l'euphorie de créer des vedettes internationales, l'auteure rappelle que la vitalité du milieu artistique dépend de sa capacité autoréflexive critique et non de la force de

⁴² Les signataires du 20 août sont apparus vers 1997; le groupe est constitué d'un grand collectif d'artistes sans réel statut juridique ni porte-parole officiel. Ils se réunissent dans des cafés en France et publient des textes souvent polémiques sur le statut de l'artiste chorégraphique. À ce sujet, voir Roux (2007).

fabriquer les vedettes. D'après Martin (2006), les créations qui se produisent en dehors des créneaux officiels sont capables de rencontrer un autre type de rapport à l'autre, comme à la danse. Elle pense que l'altérité corporelle, intellectuelle et comportementale doit être davantage mise en avant. Les champs d'analyse du mouvement, de la somatique, des réflexions de partisans de la danse post-moderne américaine, les récents travaux en esthétique et en anthropologie sont sources de connaissances pour s'attaquer aux pratiques dominantes. C'est en opposition à des modèles stéréotypés et à des formules chorégraphiques que Martin (2006) voit un courant parallèle qui s'est développé au fil des ans, et elle pense que le champ artistique dominant rechigne à reconnaître sa juste valeur. L'auteure voit une brèche, entre autres, à partir de la relève qui se produit en dehors des créneaux officiels instaurés par le milieu. Pour elle, en produisant des événements, des *happenings*, des *jams* de *Contact Improvisation*⁴³, les pratiques proposent assurément un autre type de corps, de rapport à l'autre comme à la danse.

3.7.5 L'influence du *Contact Improvisation* sur l'improvisation en danse

Susan Leigh Foster (2001) souligne que l'improvisation en danse sur scène, ainsi que dans les autres arts de la scène, offre la possibilité de mettre l'accent sur le processus plutôt que sur le produit, d'insister sur l'accomplissement de la performance plutôt que sur l'aboutissement du spectacle. Dans le cas de la danse, l'improvisation sur scène permet d'une part, de changer les relations habituelles entre chorégraphes et danseurs en conjuguant les efforts pour assumer collectivement la responsabilité de l'œuvre et d'autre part, de partager la capacité d'intervenir dans la production. D'après Foster (2001), l'improvisation sur scène, tout comme une stratégie, permet aux spectateurs de partager de nouvelles façons d'être et d'agir sur le

⁴³ En dehors des cours et ateliers, la pratique du Contact Improvisation peut être réalisée en tant que concert ou comme une pratique sociale de danse. Dans des rencontres sociales de cette pratique, il y a ce que les contacteurs appellent « jams » ou « jams-sessions ». Ce sont des rencontres où les participants peuvent danser ou simplement regarder, à leur choix. Le nom « jams » est inspiré des sessions de « jams » des musiciens de jazz où les musiciens explorent des formes musicales. (Novack, 1990).

monde. Les danseurs-créateurs participant à cette recherche utilisent l'improvisation comme processus de création et art de la scène fondamentale pour leurs créations.

Dans cette perspective, l'improvisation peut être vécue non seulement comme un outil du chorégraphe, mais aussi comme manière de représentation autonome, liée ou non à la finalité d'un spectacle. Ann Cooper Albright (2001) observe que *le Contact Improvisation* est capable de remettre en question des notions conventionnelles d'identité et de géographie tenant compte de la différence culturelle. Le *Contact Improvisation* est une forme de danse développée au début des années 1970 aux États-Unis, et pratiquée entre deux individus ou plus dont les corps en contact distribuent leur poids mutuellement. Cette dynamique d'échanges mobilise les altérations du poids, de l'espace, de l'élan et de la force. Dans cette pratique, les danseurs s'orientent sur un point de contact qui tourne progressivement autour de leurs corps et se déplace dans l'espace. Mais le phénomène du *Contact Improvisation* dépasse la seule sphère de la danse et du langage du mouvement en promouvant des valeurs issues de l'humanisme, du féminisme, de l'environnementalisme parmi d'autres (Davida, 2001; Kuypers 2001).

Selon certains auteurs (Desprès, 2001 ; Suquet, 2006 et Louppe, 2007), la pratique du *Contact Improvisation* a gagné une certaine reconnaissance ces dernières années en tant que formation capable de donner une touche de renouveau à des normalisations de corps dansant. L'analyse la plus complète de la naissance et du développement du *Contact Improvisation* se trouve dans le livre *Sharing the Dance* de Novack (1990). Selon l'auteure, la naissance de cette forme de mouvement peut être tracée grâce à plusieurs sources. Novack (1990) souligne le contexte social et culturel de la fin des années 1960 et du début des années 1970 comme un moment possible du développement de cette pratique qui est née dans une vague d'ouvertures de pratiques corporelles d'improvisation et d'éducation somatique qui sont en résonance les unes avec les autres. En outre, Novak (1990) fait remarquer que cette pratique est liée à la sensibilité et aux talents du danseur Steve Paxton⁴⁴ qui est considéré comme l'inventeur du

⁴⁴ En janvier 1972, Paxton propose une performance, *Magnesium*, symbole de la naissance du Contact Improvisation.

Contact Improvisation. Aujourd'hui, l'importance de Nancy Stark Smith est elle aussi reconnue, celle-ci étant un maître et une danseuse phare de cette pratique.

D'après Novack (1990), Paxton a été intéressé par la façon dont l'improvisation pourrait intégrer les réactions physiques et permettre aux personnes de participer de manière plus égalitaire avec moins de hiérarchies dans le groupe. L'auteure souligne également que le toucher et la recherche de l'équilibre en partage avec l'autre sont des sens fondamentaux dans le *Contact Improvisation*. Un autre élément important est que cette pratique en présence d'un public, c'est-à-dire la « représentation », diffère très peu de la pratique en atelier. Quelques performances à New York en 1975 s'intitulaient « You Come, We'll Show You What We Do », ce qui donnait le ton du caractère informel et démonstratif au moment du développement de cette pratique. Selon Banes (1987), si la première génération a ressemblé à une famille, en se développant avec le temps, la danse contact est devenue un projet collectif et démocratique proposant des stages, des ateliers, des colloques, des *jams*, parallèlement à la pratique régulière de certains groupes à l'échelle locale.

En échappant à la formule traditionnelle d'une école ou d'une compagnie de danse pour légitimer ceux qui étaient capables d'enseigner le *Contact Improvisation*, le groupe de la première génération a décidé d'investir dans la transmission et la légitimation de cette pratique à travers un bulletin informatif afin d'établir un réseau d'informations et d'échanges. Cela est devenu une stratégie de formalisation, de diffusion et de discussion de cette pratique ayant beaucoup plus de flexibilité que les écoles de danse de l'époque et même d'aujourd'hui. Le groupe a commencé avec un bulletin informel et, en un an, celui-ci a été remplacé par le magazine intitulé *Contact Quartely*, édité par Nancy Stark Smith et Lisa Nelson. Par la diffusion de ce magazine, le groupe a contourné la nécessité de contrôler de manière formelle cette pratique.

(...) has evolved into a magazine that prints graphics, poetry, articles on related work, and books reviews as well as reports on workshops, tours, and performances; theoretical articles; suggestion for teaching; administrative news; reprints of reviews; and names and address of key improvisers in various cities. Like the food co-op movement that flourished in the same decade, and motivated by the same populist spirit, Contact Improvisation sets up a network for distribution (of dance, rather than vegetables) outside the big business of the world dance. (Banes, 1987, p. 68.)

Bien que Steve Paxton soit reconnu comme étant le fondateur de la pratique du *Contact Improvisation*, cette pratique a rapidement pris de l'expansion à l'échelle internationale. Elle demeure d'ailleurs une pratique qui se développe dans un réseau mondial de danseurs et de « non-danseurs » caractérisé par un esprit d'égalitarisme, de coopération, de multiculturalisme et de valeurs écologiques. Dans la danse contemporaine, les danseurs pratiquant le *Contact Improvisation* et d'autres groupes cités — tels que les signataires du 20 août et d'autres regroupements d'artistes et des courants de l'éducation somatique — sont des collectifs qui cherchent à renouveler certaines pratiques en danse contemporaine face à des modèles qui ne répondent plus à leurs attentes.

Dans le milieu de l'improvisation en danse, le Contact Improvisation joue un rôle fondamental. Cette pratique exerce en effet une influence très importante dans l'ensemble des processus d'improvisation en danse. Dans cette recherche, certains aspects de cette pratique seront développés étant donné leur influence dans la pratique des danseurs-participants de cette recherche. Cette pratique sert aussi à montrer une partie de la formation et des expériences proches des sources de l'éducation somatique, surtout celles d'Andrew de Lotbinière Harwood et de Pamella Newell, et un peu moins celle de Lin Snelling. Les créations analysées dans les prochains chapitres traitent en effet des créations nourries par l'improvisation en danse.

3.8 Conclusion

Le sous-champ de grande production dans la danse contemporaine, même s'il n'est pas absolument homogène, a des valeurs dominantes qui sont loin d'être dissolues. C'est dans ce sous-champ que l'on rencontre une normalisation du corps dansant à travers ses pratiques, ce qui résulte en un corps glorieux, disciplinaire, silencieux et souffrant.

Les scènes dominantes appartiennent à la fois à un dispositif économique, à une idéologie de l'œuvre de l'art (le spectacle comme objet) et de l'artiste (le chorégraphe comme origine de l'œuvre et "patron" dans l'économie du spectacle), à une pensée du spectateur comme consommateur et à un ordre esthétique. (Ginot et Michel, 2002, p.227.)

Selon Arbour (1999), parler de l'autonomie du champ artistique signifie un effort de s'éloigner de certains pouvoirs dominants et non une indépendance radicale dans le tout social. Selon elle, les pouvoirs dominants sont identifiés comme aliénants et les plus grands seraient, pour citer Adorno, ceux du capitalisme des sociétés industrielles. Partout dans le monde, un petit groupe de compagnies de la danse contemporaine financées par l'État absorbe la grande partie du budget pour la danse. Leur visibilité promue par les médias, conséquence de leur proximité au pouvoir économique, offusque un panorama riche, représenté non seulement par la relève mais aussi par des artistes expérimentés — dont la richesse des créations mériterait de meilleures opportunités et une plus grande reconnaissance. À Montréal, ces artistes plongés dans la performance, l'improvisation et l'interdisciplinarité, donnent un aspect particulier à l'écologie de la scène montréalaise.

C'est là que l'on rencontre un grand trou, un manque d'articles, de critiques, de références, sauf quelques exceptions réalisées par la recherche académique ou par les magazines spécialisés. Cette richesse, qui fait partie de l'histoire de la danse québécoise, sera difficilement racontée. En outre, la critique surtout dans les journaux, a des difficultés pour analyser l'improvisation, la performance et l'interdisciplinarité en danse, c'est-à-dire la création en dehors des formules achevées. J'espère que cette recherche, à travers l'étude de

cas de trois danseurs-créateurs de la communauté montréalaise de la danse contemporaine, sera une contribution dans cette perspective.

Après cet examen des pratiques, je conclus que le corps en danse est porteur de tous les enjeux sociaux qui lui sont immanents. À partir du contact avec le microcosme de la danse, le corps va transformer/reproduire/mélanger/façonner/renforcer/résister à tout ce qu'il incorpore déjà. La danse dans la société correspond à une diversité de manifestations. La danse d'une compagnie professionnelle ou la danse populaire, la danse comme spectacle des grands centres urbains ou d'une troupe de petite ville, la danse que l'on apprend dans une école ou que l'on célèbre dans les fêtes religieuses ou païennes, la danse sexy et vulgaire des night-clubs, toutes les manières de vivre la danse font partie intégrante de la société. Dans la danse contemporaine, qu'elle soit d'avant-garde, conservatrice ou transgressive, les inscriptions sociales sont incarnées de manière explicite ou implicite sur le corps des danseurs à travers leurs pratiques. Plus ou moins légitimes, fortement dominantes ou dominées, comme pratique corporelle ou comme forme artistique, toutes les manières de faire la danse sont importantes pour créer le champ de la danse et elles vont proposer différents rapports au corps de manière complexe. Le corps est, dans toutes ces dimensions, une notion clé pour la danse. Mais étant donné que le corps est une notion clé, une dimension fortement valorisée par la danse, il peut être aussi facilement rejeté dès qu'il ne répond plus aux modèles de la société. Dans le champ de la danse, les danseurs sont autant produits que producteurs socio-artistiques. Néanmoins, dans le sous-champ de grande production, en adhérant aux pratiques dominantes, ils sont plus susceptibles d'être produits que d'être producteurs socialement et artistiquement. Dans les prochains chapitres, je me propose de chercher des pratiques distinctives face aux pratiques dominantes à travers trois études de cas.

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE

Pour répondre au principal objectif de cette étude, qui est de comprendre comment les danseurs-créateurs — à partir de leurs créations — peuvent se distinguer par rapport à la pratique traditionnelle de la danse contemporaine, j'utiliserai une méthodologie d'inspiration ethnographique. J'ai l'intention de chercher à comprendre comment trois artistes de la communauté montréalaise de la danse contemporaine se démarquent par rapport au discours dominant de la danse, aux incorporations dominantes du métier ainsi qu'aux tendances générales de la danse.

De cette manière, la question principale qui oriente ma recherche est la suivante :

Comment certains danseurs-créateurs se démarquent-ils par rapport aux pratiques dominantes en danse contemporaine ?

D'autres questions périphériques découlent de cette problématique :

1. Comment chaque danseur-créateur démarque-t-il son rapport au corps vis-à-vis du discours dominant ?
2. Comment perturbent-ils, si tel est le cas, les hiérarchies et les classifications en danse contemporaine ?
3. Comment la formation du danseur-créateur est-elle en lien avec leurs créations ?

Les choix méthodologiques ont été élaborés afin de répondre à mes questions de recherche et sont directement liés à la fois au cadre conceptuel et à l'examen de pratiques de mon étude. Je suis liée depuis longtemps à la pratique artistique en tant qu'artiste et enseignante. Donc, dès mon entrée en doctorat, j'ai nourri le projet de développer ma recherche à partir de la

pratique artistique des danseurs. D'après Fortin (2006), les projets de recherche issus des praticiens — qu'ils constituent une recherche sur leur propre création ou sur une autre artiste — prennent place dans le studio, l'atelier, la classe ou la communauté artistique et conséquemment ces lieux sont considérés comme des terrains ethnographiques de la pratique artistique. Ainsi, pour ma propre recherche, je me suis intéressée à trois danseurs-créateurs dans leurs processus de création, du studio jusqu'aux salles de spectacle.

4.1. Rencontre entre l'ethnographie et l'étude de cas

Afin de répondre à mes questions de recherche, j'adopte l'ethnographie comme source d'inspiration méthodologique et l'étude de cas comme démarche. L'objet de l'ethnographie est l'étude descriptive et analytique, sur le terrain, des mœurs et coutumes de populations déterminées (Laplantine, 1996). Cette méthodologie permet de révéler des rapports qui sont précieux pour la danse, en procédant au passage de ce qui se voit à ce qui se dit, du visible au dicible. L'étude de cas peut être définie comme une approche méthodologique consistant en l'étude d'une personne, d'une communauté, d'une organisation ou d'une société particulière (Roy, 2003). C'est une approche qui se penche donc sur une entité spécifique. En général, l'étude de cas fait appel à des méthodes qualitatives, comme l'entrevue semi-structurée. Néanmoins, il n'est pas rare que les informations soient recueillies par différents instruments et outils de collecte de données. Les spécialistes en méthodologie s'entendent généralement pour considérer que l'étude de cas n'est pas une méthode en soi. Elle est plutôt conçue comme « une approche ou une stratégie méthodologique faisant appel à plusieurs méthodes » (Roy, 2003, p. 162), ou comme le fait remarquer Hamel (1997), comme une démarche de nature exploratoire. Pour ma recherche, l'ethnographie sert de stratégie d'observation de la pratique du danseur-créateur aussi bien que comme activité minutieuse et réflexive de descriptions de mes observations. En fait, la pertinence du choix de l'étude de cas comme démarche se définit par rapport à l'objet étudié. L'étude de cas permet de circonscrire un phénomène qui est encore peu étudié de la pratique des danseurs : il s'agit ici d'interroger la distance de certains danseurs-créateurs vis-à-vis de pratique dominantes dans un métier fortement hiérarchisé.

4.1.1 L'ethnographie

Un projet de recherche qui vise à comprendre l'Homme dans la société est inséparable d'une méthode. Laplantine (1996) souligne que l'observation directe de comportements sociaux particuliers et la familiarité avec des groupes que l'on cherche à connaître — en partageant leur existence à des fins de recherche — exige une attention sensible, intelligente et imaginative de la part du chercheur. D'après l'auteur, l'attitude d'imprégnation d'une culture qui n'est pas la sienne ou d'un segment de sa propre culture, suppose notamment une mobilisation du regard. Selon Laplantine (1996), l'ethnographie est d'abord une activité visuelle, « activité rétinienne ». La description ethnographique consiste à faire voir et à changer le regard en langage. En tant qu'exercice visuel et linguistique, cette activité appelle une pluralité d'approches que l'anthropologie emploie, soit les sciences naturelles, la peinture, la photographie, la phénoménologie, l'herméneutique ou encore les sciences du langage. « L'indissociabilité de la construction d'un savoir (anthropologie) à partir du voir et d'une écriture du voir (ethnographie) n'a rien d'une donnée immédiate ou d'une expérience transparente. » (Laplantine, 1999, p. 10.) Cette entreprise, propre au chercheur, suppose l'établissement de relations entre la vision, le regard, la mémoire, l'image, le sens, la forme et le langage.

L'ethnographie, comme activité perceptive, l'« aller voir sur place », comprend un regard qui ne se restreint pas à la vision puisqu'il englobe une visibilité non seulement optique, mais aussi tactile, olfactive, auditive et gustative. D'après Laplantine (1996), c'est une visibilité qui nous touche en même temps que nous touchons ce que nous percevons. Il soutient que l'ethnographie est une expérience physique d'immersion — pratique du terrain — dans une société ou dans un groupe spécifique, dans laquelle le chercheur, outre le fait de comprendre, doit partager et échanger. L'ethnographie suppose l'intégration de l'observateur dans le champ qu'il observe. Cette vision rompt donc avec une conception asymétrique de la science fondée sur la compréhension d'informations par un observateur absolu qui surplomberait une réalité spécifique, mais dont il ne ferait pas partie. « Nous ne sommes jamais des témoins objectifs observant des objets, mais des sujets observant d'autres sujets au sein d'une

expérience dans laquelle l'observateur est lui-même observé.» (Laplantine, 1996, p. 23.) Merleau-Ponty est considéré par Laplantine (1996) comme le premier à avoir rompu avec notre tradition intellectualiste de la représentation car il a montré à quel point le regard était un regard du corps.

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible (...) Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde. C'est une merveille trop peu remarquée que tout mouvement de mes yeux — bien plus, tout déplacement de mon corps — a sa place dans le même univers visible que par eux je détaille et j'explore, comme, inversement, toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile. (Merleau-Ponty, 1964, p. 177.)

L'ethnographie exige confiance et échange à travers le passage des regards croisés aux regards partagés. Les comédiens et les danseurs sont des experts de cette conscience du regard qui se projette par le corps. À travers mon expérience d'enseignante de théâtre, j'enseignais aux étudiants la prégnance d'une présence corporelle en scène avec la qualité d'être disponible, d'être présent, de ne rien perdre sur la scène. Cette intention passe en fait par le corps. J'ai utilisé cette vision et ce bagage pour mes observations des danseurs-créateurs. J'ai sollicité ma propre qualité de présence, même si celle-ci a été discrète.

La majorité des créations découlaient de l'improvisation où la demande d'attention du spectateur pour comprendre, donner du sens est fortement impliquée. Finalement le spectateur devient lui-même créateur. Durant mes observations, assise dans un coin de la salle, je regardais l'ensemble des danseurs, les choix effectués par rapport aux mouvements et gestuelles, l'évolution de chaque répétition, les éléments qui faisaient partie de la scène. Mais j'étais également vigilante vis-à-vis des petits détails, surtout en ce qui concerne les regards que les danseurs m'ont jetés — comme un signe de complicité, d'échange ou de présence attentive. L'observation n'est pas seulement visuelle, comme suggèrent certains auteurs, elle porte également un échange kinesthésique (Fortin, 1994 ; Frosh, 1999 ; Laplantine, 1996).

L'activité ethnographique comprend aussi l'activité linguistique : en plus de voir et de comprendre, il faut en effet faire voir. Selon Laplantine (1996), l'ethnographie est

l'élaboration et la transformation scripturale de l'expérience de voir. La perception ou le regard de l'expérience déclenchent l'écriture qui consiste moins à transcrire qu'à construire. Selon Fortin (2006), le chercheur qui suit le projet d'un artiste, qui l'observe pendant un certain temps, ne produit pas une description de la réalité, il la construit plutôt. Dans toute description, existe une interprétation perceptuelle d'où une sélection inhérente d'informations et une attribution de significations à partir d'un référentiel (de mémoire et imaginaire) individuel et collectif. Par ailleurs, Fortin (2006) souligne que quand un artiste procède à une collecte de données sur la pratique d'autres artistes, c'est à partir de sa position d'artiste qu'il le fait. L'établissement de relations entre ce qui est regardé et celui qui regarde est fondamental. D'après Laplantine (1996), c'est au moment de l'écriture que le chercheur doit se déshabituer de tenir pour naturel ce qui est culturel. La danse contemporaine et les enjeux (artistiques, esthétiques, sociaux, culturels et économiques) qui en découlent seront développés dans les prochains chapitres puisqu'ils constituent un microcosme dans lequel j'ai été beaucoup impliquée. Le développement d'une connaissance réflexive sur la danse est un sujet auquel je suis attachée et auquel je m'intéresse. En ce sens, je crois que certains concepts de la théorie de Bourdieu peuvent me servir d'outils pour aiguiser un regard critique sur le champ de la danse contemporaine, avec lequel j'ai une certaine familiarité. Il faut souligner que le fait d'être impliquée dans le champ de la danse contemporaine rend difficile l'identification de certaines croyances et de certaines incorporations. Je considère donc que cet aspect sera un défi essentiel de mon travail de recherche. Par conséquent, le fait de choisir la danse contemporaine comme objet de recherche m'a paru inévitable puisque mon investissement en doctorat vise une meilleure compréhension de ma pratique à la fois comme enseignante et artiste.

L'ethnographie est utilisée comme méthode de recherche dans plusieurs domaines des études en danse. Elle est utilisée en anthropologie notamment comme méthode pour l'étude de sociétés et de danses traditionnelles (Grau, 1998 ; Kaepler, 1985 ; Kealiinohomoku, 1976 ; Kurath et Garcia, 1970 ;) et pour les études folkloriques (Andrade, 1959, Cardoso, 1990 ; Bakka, 1999 ; Felföldi, 1999 ; Giurchescu, 1999 ; Koutsuba, 1999). À partir des années 1990 se sont intensifiées les recherches sur la pratique de la danse dans les centres urbains. Toutefois, la recherche de Novack — *Sharing the Dance, Contact Improvisation and*

American Culture, publiée en 1990 — est la première à proposer une ethnographie⁴⁵ de la danse occidentale contemporaine. D'autres études en danse moderne et contemporaine, comme celles de Davida (2006), Dantas (2005, 2008), Fortin (2006), Santos (1999), Sorignet (2004a, 2004b, 2004c, 2006a, 2006b) et Thomas (2003), confirment également l'importance de l'utilisation de l'ethnographie comme méthode pour les études en danse contemporaine. De même, on rencontre des études réalisées dans le domaine de l'enseignement en danse comme celles de Blumenfeld-Jones (1995), Fortin (1993, 1995, 1999), Fortin, Long et Lord (2002), Green (1993, 1996), Stinson (1993).

4.1.2 L'étude de cas

La présente étude de cas est centrée sur la pratique des danseurs-créateurs à partir de leurs créations. Il s'agit de savoir comment, à travers leurs pratiques et leurs façons de faire, ils parviennent à élargir le discours dominant en danse. D'après Roy (2003), il est possible d'expliquer l'étude de cas par opposition à ce qu'elle n'est pas. En fait, l'étude de cas est souvent comparée aux études par échantillon. Alors que ces dernières se penchent sur un grand nombre de sujets pour la représentativité statistique, l'étude de cas, au contraire, se penche sur un nombre limité d'acteurs sociaux, mais en recueillant un grand nombre d'informations et d'observations sur chacun d'entre eux et sur le contexte qui les entoure. Ceci est la perspective de mon étude.

Pour aller plus en détail, Tremblay (1968) suggère trois types d'études de cas : l'approche monographique, les études cliniques⁴⁶ et les études de cas suggestifs. L'approche monographique fait une description exhaustive d'une situation, d'un problème, d'une unité géographique, etc. Les études utilisant cette approche s'inscrivent souvent dans un ensemble de travaux qui peuvent enrichir une théorie plus générale (Roy, 2003). Dans ce cas,

⁴⁵ L'auteure adopte une perspective ethnographique et historique, ce qu'elle appelle « ethnography history ».

⁴⁶ Roy (2003) appelle ce type « étude de sujet individuel ».

l'important est d'examiner tous les aspects d'une question pour la traiter comme une totalité opérante. D'un autre côté, les études cliniques sont associées au traitement d'un cas, à la solution des problèmes d'un individu. Selon Roy (2003), certains courants de la psychologie font l'étude de sujets particuliers en documentant l'analyse et le traitement d'un seul individu. Les histoires de vie appartiennent à ce type d'étude. Finalement, l'étude de cas suggestifs porte sur un nombre restreint de situations, d'événements ou d'individus choisis pour représenter de façon exemplaire un phénomène : en effet, il illustre ou amplifie ce qui existe, ce qui est encore à l'état embryonnaire ou ce qui demeure diffus, parce qu'il permet de comprendre la dynamique d'une situation en cours. Cette approche, selon Roy (2003), est la plus répandue dans les recherches actuelles. Mon travail s'inscrit dans ce dernier type d'étude de cas. En effet, je souhaiterais comprendre comment le danseur-créateur peut se démarquer de la pratique dominante dans le champ de la danse contemporaine. Celle-ci demeure diffuse alors que son débat est encore à l'état embryonnaire. Les trois danseurs participants à cette étude ont été choisis pour leur pertinence à répondre à cette question.

Roy (2003) identifie les forces de l'étude de cas : pour explorer des phénomènes nouveaux ou négligés ; pour comprendre le contexte et l'histoire entourant le cas ; ou encore pour combler les lacunes des études en échantillon. La démarcation des danseurs-créateurs est un aspect qui doit être de plus en plus discuté, non seulement par rapport aux aspects de la création mais aussi pour comprendre les aspects de la formation.

4.2 Le terrain de recherche

Ma recherche porte sur trois danseurs-créateurs de la communauté montréalaise de la danse contemporaine. Pour mes observations, je les ai suivis dans leurs répétitions et leurs spectacles pendant l'automne 2006 et l'hiver 2007. Les créations des danseurs que j'ai choisies se nourrissent de la performance, de l'interdisciplinarité, de la collaboration et surtout de l'improvisation en danse. J'ai eu la chance et le privilège de saisir un moment d'intense improvisation à Montréal en 2006-2007. J'ai suivi les trois danseurs-créateurs dans

leurs répétitions dans les studios jusqu'aux représentations publiques. Ainsi, pour chaque danseur-créateur, j'ai observé deux créations pour analyser leur travail de manière plus approfondie.

De même, pour chacun d'entre eux, une des créations que j'ai retenue est une co-création avec un autre danseur participant à la recherche. Ainsi, cinq créations seront analysées dans les prochains chapitres de manière détaillée. Les danseurs-créateurs de ces créations font partie d'un réseau informel appartenant à la communauté de la danse contemporaine à Montréal. Ce microcosme révèle les traits représentatifs de la pratique dans le sous-champ de production restreinte de la danse contemporaine. C'est sur le terrain de recherche que j'ai été le plus exposée et en contact direct avec les danseurs et leurs créations. C'était l'aboutissement de l'immersion totale de mon étude. C'est là où j'ai été confrontée aux aspects les plus visibles, les plus observables et les plus explicites de ma recherche.

4.2.1 Participants

Comme je l'ai annoncé dans l'introduction, les trois danseurs-créateurs participants de cette recherche sont Pamela Newell, Lin Snelling et Andrew Harwood. Dans les paragraphes suivants, je présente ces artistes ainsi que leurs créations les plus récentes.

D'origine canadienne, mais ayant grandi aux États-Unis, Pamela Newell fait partie aujourd'hui du milieu de la danse montréalaise depuis son retour de Boston en 1992. Elle a été interprète pour la Compagnie *Marie Chouinard* pendant six ans et continue sa collaboration en tant que chargée de projets spéciaux et répétitrice. Elle a créé une dizaine de chorégraphies, dont le solo *Ultreya* (2004). Elle est également praticienne de l'improvisation en danse et travaille tant en solo qu'avec des artistes improvisateurs reconnus. Elle a été une des fondatrices de la troupe d'improvisation IMF (*Improvisational Movement Fund*) pour laquelle elle a produit le projet *Pluriel* (2000), avec la collaboration de Katie Duck, une artiste de réputation internationale. Pamela est par ailleurs enseignante à la faculté de danse

de l'université Concordia depuis 1998. Elle est titulaire d'une maîtrise à l'UQÀM sur la relation chorégraphe-interprète⁴⁷. Elle publie régulièrement des textes dans la revue *The Dance Current*.

D'origine canadienne, née à Toronto, Lin Snelling est reconnue en danse contemporaine comme chorégraphe et interprète par la communauté montréalaise. Elle intègre dans son travail le jeu théâtral, l'improvisation et la poésie. Elle a été membre du *CARBONE 14* de 1989 à 2001. Lin Snelling est connue pour avoir développé l'improvisation et le *body work* en relation avec la danse, la parole et l'écriture lors de spectacles, enseignements et laboratoires. Ses créations sont nourries par l'art interdisciplinaire et l'intervention. On peut citer entre autres : *Femme comme paysage* (1999) ; *Circle* (2002) en collaboration avec Michael Reinhart et Josée Gagnon ; *Words Will Be Spoken/Echo* en collaboration avec Hetty King ; *IAMMYOWNRAIN* en collaboration avec Chantal Lamirande ; *extinction* (2003) en collaboration avec Michael Reinhart. Elle a aussi participé avec Andrew de L. Harwood au projet d'improvisation en danse *BLIND* (2003) de Alexander Baervoiets. Elle cosigne avec Nathalie Claude et Momentum *Limbes/Limbo* (2003), adapté du texte de Nancy Huston (créé en résidence et codiffusé à l'Usine C). De ses collaborations les plus récentes, est née une pièce avec Guy Cools qui s'intitule *repeating distance*, qui traite de promenades, de la parole et de l'architecture de villes comme modèles de la vulnérabilité et de l'espoir. On retrouve aussi *Quell*, un duo en danse en collaboration avec Peter Bingham, accompagné par la violoncelliste Peggy Lee de Vancouver, ainsi que *Performing Book* (2006), une performance avec l'artiste visuelle Shelagh Keeley à l'Usine C.

D'origine canadienne, Andrew de Lotbinière Harwood danse depuis 1975. Il est par ailleurs directeur artistique de AHHA Productions, une compagnie dévouée à la recherche, à la création, à l'enseignement et à la diffusion de la danse improvisée et structurée. Il a notamment dansé pour les compagnies de Fulcrum, Jo Lechay, Marie Chouinard et Jean-Pierre Perreault. Il a en outre joué et collaboré avec plusieurs artistes reconnus tels que Steve

⁴⁷ Sa thèse lui a valu la bourse d'excellence Pierre Lapointe ainsi que le prix *Iris M. Garland Emerging Dance Scholar Award* de la société des études canadiennes en danse.

Paxton, Nancy Stark Smith, Peter Birgham, Mark Tompkins, Chris Aiken, Marc Boivin, Ray Shung, Kirstie Simson et Benoît Lachambre. Son travail a été présenté dans de nombreux festivals internationaux et séries de danse depuis 1980 (Impuls Tanz, Festival Montpellier, F.I.N.D., Festival des Antipodes, Improvisation Festival/New York, Bates Dance Festival, etc). Il est lauréat du prix Jacqueline-Lemieux 2000 du Conseil des Arts du Canada. Il a créé entre autres des pièces telles que *Les Antipodes* (2001, 2005), *Sens Cible* (2002), *Ani*males* (2002), *Not to Know* (2000) et *L'Ubiquiste* (2004, 2008).

Le choix de ces artistes a été fait, premièrement, parce qu'ils sont danseurs et créateurs en même temps, c'est-à-dire que ces artistes dansent et signent des spectacles comme chorégraphe-interprète, improvisateur ou collaborateur ; deuxièmement, en raison du parcours somatique⁴⁸ de chaque danseur choisi ; troisièmement, pour leur expérience du milieu de la danse contemporaine à Montréal ; quatrièmement, parce qu'au moment du choix de mon objet d'étude, ils étaient en train de produire une création. Je dois préciser que d'autres danseurs, artistes, techniciens de la scène et directeurs artistiques ont participé à cette recherche, de manière plus ou moins périphérique.

4.2.2 Les créations

Les créations que j'ai suivies sont chronologiquement les suivantes :

Performing Book, performance avec **Lin Snelling** et Shelagh Kelley, présentée en octobre 2006 à l'Usine C.

Hark, improvisation en danse avec **Andrew de Lotbinière Harwood** et Ray Chung, présentée en novembre 2006 au Studio 303.

The Sunday Project, chorégraphie solo dansée par **Pamela Newell** dans le spectacle *Being Sontag*, présentée en novembre 2006 à Tangente.

⁴⁸ Le parcours somatique signifie que les danseurs participants à cette étude ont une formation explicite et parfois informelle dans le cadre de l'éducation somatique. En outre, ils utilisent ce savoir, en général de manière indirecte dans leurs créations. La compréhension de l'incorporation de l'éducation dans leurs pratiques est une question périphérique de mon étude.

R.A.F.T. 70 (Remembering and forgetting together), improvisation en danse avec **Andrew de Lotbinière Harwood**, Marc Boivin, **Lin Snelling**, David Rancourt, Maureen Shea. La conception artistique est signée par Marc Boivin, présentée en janvier 2007 au Théâtre La Chapelle.

Chalk, création collective jouée par **Pamela Newell**, **Lin Snelling**, Robert Bergner, Paul Matteson et Michael Reinhart ; la direction du projet est de Robert Bergner, présentée en février 2007 à Tangente.

Une grande partie de ces créations a été filmée en vidéo par moi-même. Des extraits de cet enregistrement en vidéo se trouvent dans un DVD annexé à la thèse.

4.3 Collecte de données

Dès le début de ma collecte de données, j'ai travaillé dans la perspective méthodologique de ma recherche, mais j'ai également dû composer avec les conditions réelles de l'étude, en négociant ma présence dans le processus de création et en sollicitant les entrevues avec les danseurs-participants. Les données ont été essentiellement collectées à travers des observations, des entretiens, des enregistrements vidéo ainsi que de la documentation issue des programmes de spectacle, de la presse et des enregistrements audiovisuels fournis par les artistes ou accessibles dans les institutions comme Tangente, le Studio 303 et la Bibliothèque de la danse de l'ESBCM (École supérieure de ballet contemporain de Montréal). En résumé, j'ai observé près de 150 heures de processus de création et de représentations de spectacle, j'ai réalisé 19 entrevues, 35 heures de vidéos (correspondant à des parties du processus de création, à des spectacles et à quelques entretiens) et un journal de bord.

4.3.1 L'observation

L'observation a été l'un des instruments fondamentaux de ma collecte de données. Ma présence comme observatrice dans les séances de répétition a été fondamentale pour cette recherche puisque qu'elle m'a permis d'étudier une partie essentielle de la création artistique. En outre, l'observation du processus de création faisait partie intégrante d'une de mes activités d'enseignante au Département d'art dramatique à l'Université Fédérale de Rio Grande do Sul (UFRGS) dans les ateliers de création que j'ai dirigés. Je me suis, par ailleurs sentie très à l'aise puisque cela constitue une pratique qui m'est familière. J'ai eu un énorme plaisir à observer le processus intime de création de chaque danseur-créateur et accompagner celui-ci m'a permis de comprendre comment chacun établit sa dynamique de travail.

Comme le souligne Laplantine (2006), l'ethnographie implique la transformation de l'expérience sur le terrain en organisation textuelle. J'ai donc utilisé le journal de bord comme instrument de collecte de données. Winkin (2001) distingue trois fonctions du journal. La première, la fonction cathartique (émotive) : lieu du contact du chercheur avec lui-même, face à l'étude en question. La deuxième, la fonction empirique : l'expérience de saisir ce qui capte l'attention du chercheur lors des séances d'observation (exemple appendice D). Finalement, la troisième fonction du journal est réflexive et analytique : elle sert à noter de petites recommandations, des impressions de régularités, des récurrences et également des choses qui n'apparaissent pas. De manière générale, mon journal de bord était divisé en deux parties. La colonne de droite concernait surtout les recommandations envers moi-même, mes commentaires et suggestions pour les entrevues. La colonne de gauche, que j'ai utilisée de manière plus descriptive, me permettait de saisir les actions des danseurs, la dynamique du processus, l'évolution de la répétition, en fait tout ce qui m'apparaissait important et qui se passait pendant les répétitions. Les notes de terrain dans le journal de bord m'ont été très utiles pour formuler les questions pour les entretiens.

L'observation en direct du processus de création et des spectacles a constitué l'un des échanges les plus directs, concrets et fondamentaux avec les participants de cette étude. Il est

également important de souligner l'outil primordial qu'a représenté le support vidéo au moment de l'analyse des données. L'observation vidéo m'a en effet permis de porter un regard distancié et réflexif dans le cadre de l'analyse des données.

4.3.2 L'entrevue

Les entrevues ont été similaires pour les trois danseurs-créateurs interviewés. Pour chaque danseur, j'ai concentré mes questions sur la création à laquelle j'ai assisté. Aller directement au sujet de la création me faisait gagner du temps puisque c'était également une stratégie pour gagner la confiance des danseurs, alors en immersion dans leur création. Je présume que pendant qu'ils me parlaient de leur création, eux-mêmes essayaient de la comprendre. J'ai en outre élaboré un guide d'entrevue avec des questions ouvertes à partir de la problématique de ma recherche. J'ai opté pour l'entrevue semi-structurée puisque ce type d'entrevue permet au chercheur d'établir d'autres liens autour du thème principal, auxquels le chercheur n'avait pas pensé en préparant l'entretien.

Les questions ont ensuite été groupées selon les catégories suivantes : a) les projets dans lesquels chaque danseur était engagé pendant l'année 2006-2007, le contexte et l'importance de la création en question ; b) comment le projet de création a été élaboré et avec quels partenaires (à quel point l'artiste a été impliqué dans la production) ; c) qu'est-ce qui caractérisait la création en question, quelles étaient les sources d'inspiration, la singularité du projet ; d) la différence entre le processus de création et la représentation ; e) en quoi le parcours de l'artiste a-t-il été une référence pour la création en question. En général, les entrevues ont été réalisées pendant la période des répétitions, enregistrées sur magnétophone, bien que quelques-unes l'aient été par vidéo⁴⁹. Des extraits des entrevues sont présentés aux appendices I, J et K.

⁴⁹ Au début de la collecte des données, j'ai pensé à inclure dans la vidéo annexée à la thèse une partie des entrevues. Mais finalement, j'avais tellement d'images des répétitions et des spectacles que j'ai décidé de sélectionner presque exclusivement les images de danse des spectacles.

Elles ont, dans tous les cas, été intégralement transcrites. Chaque participant a signé un formulaire de consentement avant l'entrevue. Ils m'ont accordé leur permission pour citer leurs créations et leurs identités. L'étude a été approuvée par le comité d'éthique du département de danse de l'UQAM.

4.3.3 Les documents

D'autres documents tels que les livrets des spectacles, les critiques des spectacles et les articles sur les créations des participants de la recherche, font partie de mon corpus de données. Sont également présents quelques projets de spectacles que les danseurs m'ont fournis.

4.3.4 L'observateur observé

Ma situation comme observatrice est ambiguë car je me situe à la fois dedans par certains aspects et dehors par d'autres. D'un côté, mon étude est un segment de ma propre culture, puisqu'il s'agit de la culture occidentale urbaine, dans le métier des arts et de la danse qui fait partie de ma formation, de mon expérience et finalement de mon champ de travail. D'un autre côté, le fait d'être brésilienne au Québec, le fait de ne pas faire partie de la communauté de la danse contemporaine de Montréal ainsi que le fait d'être latino-américaine dans une société francophone et anglophone, me font me sentir étrangère. Donc, cela a constitué un énorme défi pour moi de rencontrer les danseurs et de solliciter leur permission pour suivre leurs créations alors qu'ils ne me connaissaient pas. Par contre, cette situation d'extériorité en tant que Brésilienne m'a été utile dans un premier temps puisqu'elle m'a permis d'avoir une distance positive par rapport aux danseurs pour l'observation de leurs pratiques. Avec le recul, je m'aperçois également que le fait d'être brésilienne et étrangère au milieu de la danse montréalaise, m'a servi positivement puisque les danseurs-créateurs m'ont perçue comme

une chercheuse neutre. Toutefois, au fur et à mesure que je les suivais, j'ai commencé à avoir plus d'intimité avec les processus de création de chaque création artistique et avec les danseurs. Je suis ainsi devenue plus proche des danseurs-créateurs. Étant moi-même familiarisée avec le domaine de la danse, une proximité s'est créée rapidement. Nous partageons les mêmes codes culturels et nous parlons le même langage corporel et artistique. Alors que nous ne parlons pas la même langue.

J'ai inclus dans les chapitres des études de cas certaines observations sur ma propre subjectivité en tant que chercheuse. Ces observations traitent de certains choix, des degrés de participation et d'intimité avec les danseurs-créateurs ainsi que des limites non prévues ; elles incluent également d'autres détails importants dans le cadre de cette étude. Je considère ces points comme un regard de l'observateur sur lui-même, en m'inspirant d'une nomenclature de Bourdieu (1972). Je nomme ces observations des situations d'« observateur observé ».

4.4 L'analyse et l'interprétation des données

Pour l'analyse des données, je me suis inspirée d'une approche théorique connue sous le vocable d'*analyse par théorisation ancrée* (Paillé, 1994). Ce type d'analyse des données vise à générer inductivement une théorisation à partir d'un phénomène culturel, social ou psychologique et ce, en procédant à la conceptualisation et à la mise en relation de données empiriquement qualitatives. Cette analyse est plutôt, selon Mucchielli (2004), détaillée en termes d'opérations successives de construction théorisante, et non de codages multiples. Selon Paillé (1994), pour une analyse par théorisation ancrée, le corpus est celui de l'anthropologue, soit : notes de terrain, transcriptions d'entrevues formelles ou informelles et documents variés.

En effet, l'analyse par théorisation ancrée peut porter directement sur les éléments du monde empirique au même titre que sur leurs inscriptions matérielles. Bref, s'il était possible d'analyser directement les comportements observés, la méthode présentée ici s'appliquerait *mutatis mutandis*. C'est pourquoi il est tout à fait envisageable de travailler à partir d'un support vidéo, par exemple. L'analyse par théorisation ancrée est une méthode d'analyse de données empiriques, quel que soit, en fin de compte, le support du corpus de base. (Paillé, 2004, p. 153.)

Toujours selon cet auteur, quel que soit le niveau de théorisation atteint, le résultat devra être ancré dans les données empiriques recueillies. De cette façon, les données empiriques servent à la formulation de théories ou de modèles qui peuvent émerger pendant et après la collecte des données. J'ai également essayé de suivre la pensée de Laplantine (2000), qui met l'accent sur le caractère interprétatif de l'ethnographie en ce qui concerne l'analyse des données. « La relation de l'ethnographe qui décrit un phénomène social et de ce phénomène est non seulement une relation signifiante, mais une relation qui mobilise une activité : l'interprétation du sens. » (Laplantine, 2000, p. 104.)

Dans les paragraphes suivants, je décris les étapes de l'analyse de manière synthétique et appliquée pour les trois études de cas. L'analyse des données a débuté par la lecture de notes du journal de bord ainsi que par l'observation de vidéos des répétitions et des spectacles enregistrés. J'ai pu enregistrer à l'aide d'un caméscope la majorité des spectacles et des répétitions que mes participants ont réalisés. Le choix de commencer par ces données se justifie par le fait qu'elles constituent le matériel le plus représentatif de la pratique des participants de cette étude. Comme je suis intéressée par la compréhension des pratiques du champ, et comme je veux saisir la façon dont chaque danseur-créateur parvient à se démarquer des pratiques dominantes, cette compréhension est surtout rendue possible à travers l'analyse de leurs pratiques et l'observation sur le terrain. En effet, la pratique artistique est ce qui caractérise le travail de l'artiste et ce qui l'unit à la création. Par ailleurs, le processus de création est une partie représentative de cette pratique : il est fondamental pour l'artiste de même que pour le chercheur qui veut la comprendre en tant que genèse de la création. Quant aux spectacles, c'est à travers eux que les danseurs-créateurs se démarquent et occupent une position spécifique dans le champ de la danse, c'est-à-dire que la présentation du spectacle est l'action concrète qui confère à ces artistes une visibilité auprès

du public et de leurs pairs. C'est donc pour cette raison que j'ai commencé l'analyse par l'observation du matériel enregistré sur des vidéos et relatif aux répétitions et aux spectacles ainsi que par les notes prises au moment des observations en direct. Pour l'analyse des vidéos, j'ai distingué trois moments différents des étapes d'analyse pour le même matériel. Dans les paragraphes suivants, je décris le déroulement du processus général d'analyse du matériel vidéo et des notes des entrevues.

Pour chaque danseur, dans cette première étape de l'analyse, il s'agissait de regarder tout le matériel vidéo, de lire les notes de terrain et le corpus documentaire relatif au danseur analysé (articles, programmes de spectacle), et de faire une première lecture des entrevues. Les notes de terrain dans ce premier moment d'analyse m'ont surtout aidée à focaliser mon regard sur des aspects importants de la création à saisir, de même qu'à trouver des relations entre processus et spectacle. Cette première étape était également importante parce qu'elle me faisait rentrer dans l'univers de la création en me renvoyant aux moments des observations en direct des créations.

Dans la deuxième étape, il s'agissait de regarder le matériel vidéo en notant les entrées des actions temporellement et les danseurs sur scène (appendice E). Comme les créations observées sont des improvisations en danse, les annotations des actions m'ont aidée à trouver des aspects récurrents dans les spectacles. Comme le suggère Paillé (1994), je me posais la question : « Qu'est-ce qu'il y a ici ? » Ce découpage temporel des actions me donnait les moments précis, dans la vidéo, des éléments importants du processus sur lesquels je pouvais revenir pour regarder, parfois, seulement un extrait afin de comprendre les dispositifs de la création. Pour les spectacles *Chalk* et *The Sunday Project* par exemple, à certains moments de l'observation vidéo, j'ai même transcrit certaines paroles énoncées sur scène afin de trouver le sens et les thématiques les plus utilisés par les artistes. Des exemples de ces transcriptions sont présentés à l'appendice G.

Dans la troisième étape, j'ai de nouveau analysé les enregistrements vidéo à travers une grille d'analyse⁵⁰ inspirée de la grille d'analyse de spectacle de Martin (2005). La grille élaborée à ce moment était divisée en trois colonnes : Projet artistique / Projet de corps / Contexte de la création. Dans la colonne « Projet artistique », je notais les aspects liés à la création et ses éléments constitutifs. Dans la colonne « Projet de corps », je notais des aspects liés au corps qui étaient particuliers à la création. Dans la colonne « Contexte de la création », je notais des aspects contextuels de la création tels que le type de théâtre, le public, le type d'espace, la production, etc. Cela a résulté en cinq grilles (une pour chaque création) qui réunissaient les aspects récurrents, distinctifs et générateurs de chaque création. Un exemple de cette grille est fourni à l'appendice F. Cette troisième étape d'analyse a bénéficié des annotations des actions (de la deuxième étape) sur lesquelles je pouvais revenir afin de discerner des moments précis et importants de la création. Après les annotations des actions et l'utilisation de la grille d'analyse, je suis passée par une quatrième étape afin d'analyser d'autres sources de données, soit les entrevues avec les participants de cette étude.

Dans la quatrième étape, j'ai réalisé une lecture attentivement de chaque entrevue en identifiant les thèmes de chaque paragraphe et, parfois, des phrases. C'était la première forme de catégorisation appliquée aux entrevues.

Voici quelques thèmes saisis par les entrevues :

- a) formation et expérience en danse ;
- b) créations précédentes et représentatives de la pratique de chaque danseur ;
- c) création observée (processus et genèse) ;
- d) relation entre processus et spectacle ;
- e) éléments distinctifs de la création ;
- f) relations entre improvisation et chorégraphie ;
- g) aspects collaboratifs de la création ;
- h) rapport avec le public ;
- i) rapport au corps dans la création ;

⁵⁰ Pour cette grille je me suis inspirée de la grille d'analyse de spectacle d'Andrée Martin donnée dans le cadre du cours « Esthétique de la danse », donné pendant la session d'hiver à l'UQÀM en 2005.

j) expressions et verbes récurrents ou significatifs utilisés par les danseurs.

Après ces quatre étapes, afin d'élaborer la rédaction, j'ai fait une analyse thématique des données à travers la mise en relation de la grille de chaque spectacle, de certains thèmes des entrevues, des questions de recherche, des notes de terrain et du corpus documentaire. En effet, en même temps que je cherchais la mise en relation de l'analyse des données, j'essayais d'identifier dans les paroles des danseurs des verbes qui correspondaient à des aspects distinctifs et récurrents dans les créations observées, tels que « gérer les jugements », « capter tout », « rester intime » ; ou des verbes ou expressions représentatifs de leur pratique, comme « faire venir, faire vivre », « interpréter », et « collaborer ». Selon Mucchielli (2008), l'analyse thématique « consiste à repérer dans des expressions verbales ou textuelles des thèmes récurrents qui apparaissent sous divers contenus plus concrets » (p. 287). Le choix des verbes utilisés dans la rédaction de chaque étude de cas s'est inspiré du caractère dynamique, actif et exploratoire des créations ayant pour base l'improvisation. Les verbes catégorisés ont également été une stratégie de suggérer au lecteur une direction choisie par l'analyse et l'interprétation. Il faut préciser que lors de la rédaction des trois études de cas, quand j'ai utilisé des transcriptions de paroles des danseurs prises pendant les processus ou les spectacles, j'ai cité celles-ci de la manière suivante : ([nom de l'artiste], cité par Silva, 2007). J'ai également utilisé des citations issues des entrevues et je les ai référenciées dans la thèse de la manière suivante : ([nom de l'artiste], [date]).

La consultation du corpus documentaire a été importante afin de comprendre certaines créations qui sont représentatives de la pratique de chaque danseur-créateur à travers des critiques des créations, des articles sur ces artistes, des rapports des créations réalisés par les artistes et leurs propres écrits sur la danse. Ces données m'ont aussi aidée à établir des liens entre la formation, l'expérience et la création analysée, me permettant de cette façon de saisir une partie du capital de chaque danseur. Pour la mise en relation des données, et dans le but de solidifier la rédaction dédiée à l'analyse de chaque étude de cas, je suis aussi revenue plusieurs fois sur le cadre théorique développé dans les chapitres antérieurs, sur les données

brutes, y compris sur ma propre expérience en danse dans un va-et-vient à travers les différents corpus des données et le cadre théorique.

4.5 La validité de la recherche

La validité et la crédibilité d'une recherche sont liées à toutes les étapes de cette démarche. Cependant, comme le soulignent Paillé et Mucchielli (2005), le lecteur n'a en général pas accès au matériau brut ; c'est donc l'analyse en tant que telle qu'il doit considérer. Selon ces auteurs, la compréhension proposée du phénomène étudié (via l'exposé final) doit procéder à partir d'un travail de démontage et d'illustrations. Plusieurs aspects sont importants à ce niveau, parmi lesquels on peut citer : la pertinence des arguments présentés en appui à la théorisation, le sens de l'énoncé, le talent à communiquer celui-ci ainsi que la force et la variété des extraits de témoignages retenus.

Selon Laperrière (1997), la définition classique de validation interne « réside essentiellement dans la justesse et la pertinence du lien établi entre les observations empiriques et leur interprétation... » (1997, p. 377). En d'autres termes, ce lien doit être en rapport avec une méthodologie adéquate, et il doit en outre faire sens. Dans le même sens, Fortin (2005) souligne la nécessité que les données représentent les multiples constructions de la réalité des participants. Selon Laperrière, la transférabilité de la recherche – ou la validité externe – est largement questionnée dans des recherches postpositivistes. D'après l'auteure, étant donné l'importance attribuée à la singularité des phénomènes et à leur étude dans un contexte, comment est-il possible de déterminer l'utilité générale des résultats ? De cette manière, Laperrière conclut que plusieurs chercheurs renoncent au critère classique de la validité externe afin de produire des comptes rendus descriptifs et contextualisés, sans prétendre à une généralisation. Je suis d'accord avec Fortin (2004) quand elle suggère qu'il faut laisser les gens recevant des résultats de recherche déterminer le degré de similarité avec leur contexte et, par conséquent, juger de l'applicabilité des conclusions. Cependant, Fortin (2004) suggère aussi que le chercheur présente une description minutieuse du lieu et de la

situation étudiés. Dans cette recherche, la description des données observées a été réalisée entre autres, à l'aide du support vidéo, de même que grâce à des notes de terrain.

Par ailleurs, je suis d'accord avec Angermüller (2006) qui considère que, du point de vue qualitatif, la qualité de la recherche doit surtout rendre visible la démarche du chercheur. « Si aucun autre chercheur ne peut accéder à un terrain donné de la même façon, le défi consiste à expliciter après-coup la façon dont il a produit ses résultats. » (Angermüller, p. 233, 2006.) Dans le même sens, Yin (1994) affirme que la validité de l'étude de cas est soulignée par un travail réflexif capable d'évoquer le processus de recherche qui l'a produit.

CHAPITRE V

PAMELA NEWELL : VERS UNE PRATIQUE RÉFLEXIVE

Dans ce chapitre, je présente l'étude de cas de Pamela Newell. Pour cela, je mets l'accent sur les pratiques de Pamela⁵¹, soit celles liées à son rapport au corps (les pratiques corporelles) ou aux créations (les pratiques artistiques), sans m'éloigner du contexte dans lequel elle développe celles-ci. En premier lieu, j'explique et justifie mon intérêt pour la démarche de Pamela, puis j'analyse son appartenance artistique à partir du corpus documentaire et des entretiens que j'ai réalisés tout au long de cette étude. Vient ensuite l'analyse de ses pratiques à travers les créations observées pour ma recherche : *The Sunday Project* et *Chalk*.

L'analyse des créations importe car c'est à travers elles que je peux saisir et comprendre le rapport au corps et les pratiques artistiques des danseurs-créateurs. Cette analyse ne vise pas à prendre en compte tous les aspects et les éléments de la création, mais davantage à comprendre les pratiques des danseurs-créateurs. Dans cette étude, je privilégie davantage une compréhension de la pratique de l'artiste qu'une analyse de l'œuvre ou de ses liens avec les spectateurs. Les danseurs-créateurs Andrew, Lin et Pamela, participant aux trois études de cas de cette recherche, développent des collaborations dans plusieurs créations. Par conséquent, l'observation de ces pratiques implique que l'on tienne compte des autres danseurs et des échanges sous-jacents à leur collaboration. Cette perspective, à laquelle je n'avais pas pensé au début de cette étude, contribue à la compréhension des pratiques et du contexte artistique.

⁵¹ Pour des raisons d'allègement du texte, j'utiliserai uniquement les prénoms des danseurs dans la suite de ce travail.

5.1 Le point de départ : un grand intérêt pour la démarche de Pamela

Mon intérêt pour la démarche artistique de Pamela date de 2004, quand je l'ai découverte dans la chorégraphie *Utreya* présentée à Tangente. *Utreya* est un solo de 30 minutes chorégraphié et interprété par elle. Les éléments déclencheurs de mon intérêt pour sa démarche sont son usage des techniques de l'éducation somatique, la qualité du mouvement qu'elle exécute, et le fait que la chorégraphie soit un solo. À l'époque, lors de mon entrée en doctorat, j'étais intéressée par des chorégraphies solos dans lesquelles le danseur était à la fois interprète et chorégraphe. La création *Utreya* appartenait à ce profil.

Pamela, inscrite au programme de maîtrise en danse de l'UQÀM, faisait partie du groupe de recherche de ma directrice, Sylvie Fortin, ce qui a facilité notre rencontre. Après lui avoir exposé les grands angles de ma recherche, je lui ai proposé de participer à cette étude. Elle a immédiatement accepté. Sa coopération était très importante pour moi car elle fut mon premier contact avec la communauté de la danse contemporaine à Montréal. Lorsque j'ai révisé mon projet initial, mettant davantage l'accent sur les pratiques du danseur-créateur que sur l'œuvre solo à proprement parler, j'ai consulté Pamela. Nous avons discuté de ses créations futures. À cette période, elle devait participer aux deux créations que je souhaitais intégrer à mon analyse : le solo *The Sunday Project* et la création collective *Chalk*. Généreusement, Pamela m'a aidée à trouver de possibles participants à mon étude. Elle a soutenu ma recherche et ma démarche, moi qui étais doctorante venue d'un pays autre que le Canada.

J'avais lu avec beaucoup d'attention un article portant sur une création à laquelle avaient participé Andrew et Lin et j'avais été surprise de constater que Pamela les connaissait et qu'elle développait de surcroît un projet avec Lin. Ainsi, grâce à Pamela, ai-je pu contacter Lin. Ce cheminement est important car Pamela m'a donné les clés d'un réseau où le capital social s'établit par des rapports de confiance, par des proximités antinomiques. En choisissant les danseurs participant à cette étude, j'ai remarqué que Pamela, Lin et Andrew se démarquaient des autres groupes de danseurs contemporains à Montréal, et ce, par leur intérêt

pour l'improvisation. Ils sont tous trois très fortement impliqués dans des activités d'improvisation, bien que chacun conserve, de manière singulière, sa vision, son style et son rapport à cette pratique. Ceci a été confirmée durant cette étude par plusieurs faits et explicitée dans les entrevues et à travers le corpus documentaire. Ces danseurs font partie d'un sous-groupe de danseurs contemporains pour lequel la pratique d'improvisation est très raffinée et développée.

5.2 La formation et la démarche artistique de Pamela

C'est grâce aux entrevues que j'ai compris l'éclectisme de la formation de Pamela en danse contemporaine. Les techniques de l'éducation somatique constituent en effet une caractéristique importante de son capital corporel. Sa formation est reconnue dans le milieu artistique. Pamela fait partie d'une génération d'interprètes qui ont eu le privilège de travailler au sein des grandes compagnies qui se sont développées dans les années 1980. Pamela est née en 1961 à Niagara Falls, en Ontario, au Canada. Alors qu'elle était âgée de deux ans, ses parents ont quitté le Canada pour s'installer aux États-Unis, pour des motifs professionnels. Ainsi a-t-elle grandi dans le Massachusetts, où elle a commencé des cours de ballet à l'âge de sept ans.

J'ai commencé comme beaucoup de filles, avec le ballet. J'avais une amie qui prenait des cours de ballet, puis je pense que j'ai fait un *sleep over* [j'ai dormi] chez elle, une fois, puis son cours c'était le samedi matin, donc sa mère m'a prise au cours. Je regardais, j'étais sur le bord en regardant toutes les petites filles, et j'ai dit à ma mère « Je veux faire ça, moi aussi ! » Et l'année suivante, j'ai commencé dans la même école de danse avec un monsieur, très bon. Il était excellent. (Newell, 2008a.)

À l'âge de treize ans, elle s'est inscrite dans une école de ballet plus importante où sa professeure l'encourageait beaucoup car Pamela avait un physique favorable pour la danse. Cependant, elle trouvait que le ballet était toujours « dur », exigeant, rigoureux, et elle se sentait un peu paresseuse face à ces exigences. Malgré tout, elle a poursuivi son apprentissage tout en collectionnant les photos des danseurs du *New York City Ballet*. Très

jeune, elle était abonnée au *Dance Magazine*, l'une des plus anciennes publications spécialisées en danse de l'Amérique du Nord.

Mais, j'adorais le ballet. J'avais un abonnement au *Dance Magazine*. Et à l'époque, c'était que le ballet. Il [n'] y avait presque pas de danse moderne. Même si Martha Graham fonctionnait, et tout ça, c'était Natalia Makarova et tous les danseurs de ballet du New York City Ballet. Moi, j'avais coupé les photos et je les ai mises sur mon mur, dans ma chambre. Mais je ne sais pas, il y avait un côté de moi qui était un peu paresseux. (Newell, 2008a.)

À l'âge de quinze ans, elle a découvert le jazz, style de danse qui était très populaire dans les écoles de danse à cette époque-là. Plusieurs écoles de ballet offraient des cours optionnels en jazz. Pamela n'appréciait guère ce style auquel elle reprochait le côté « corps objet » des femmes souvent exposées. Peu de choix s'offrait à elle dans son établissement scolaire ; elle a donc continué le ballet et s'est également intéressée à la création de chorégraphies.

Et tout le monde prenait le jazz, c'était le jazz qui était à mon école secondaire, c'était jazz, jazz, jazz. Et moi, je haïssais le jazz. Ce n'était pas mon style, ce n'était pas vraiment [ça], je pense que j'étais une « *body feminist* », tu comprends, j'étais une féministe qui débutait. Et je trouvais ça trop corps objet, corps sexuel, juste quétaine. (...) Oui, mais toutes les filles aimaient ça. Moi, je trouvais ça stupide, pas intéressant, je ne sais pas, obscène, juste, showbiz. Puis moi, ça ne m'intéressait pas du tout, mais quand même, on avait chaque année, à mon école, un spectacle que les étudiants produisaient pour la fin d'année. Il y avait toujours quelques moments de danse, donc il y avait la chorégraphie. Donc dès que j'étais à l'école au secondaire, en tout cas, [en] dixième année, comme autour de quinze ans, j'étais avec eux, je voulais être avec les danseurs de l'école et faire les spectacles, donc j'ai fait quelques pièces qui étaient un peu jazz, mais... pas trop. Et aussi, j'ai fait la chorégraphie aussi pour ces spectacles. (Newell, 2008a.)

C'est à l'université que Pamela est entrée en contact avec des techniques de danse contemporaine qui l'ont vraiment attirée. Cependant, en première année, à ses débuts au département de danse, à l'*University of Massachusetts*, elle fut très déçue : le jazz y était le style le plus dominant, et il y régnait une vision traditionnelle de la danse. Par exemple, ils pesaient les danseurs comme dans certaines écoles de ballet classique. En tant qu'étudiante à l'*University of Massachusetts*, elle pouvait suivre des cours dans d'autres universités,

notamment dans un complexe formé de cinq universités, le *Five Colleges Incorporated*, où un grand choix de cours de danse était proposé. Elle a donc partiellement abandonné le département de danse pour suivre des cours en sciences humaines en même temps qu'une sélection de cours de danse au complexe universitaire *Five Colleges Incorporated*. Ce choix lui paraissait pertinent.

En danse, j'ai quitté le département tout de suite, puis je me suis ouverte plus vers tous les cours intellectuels, l'histoire, littérature, sociologie. Parce qu'il y avait des *requirements* [exigences], des cours qu'il fallait prendre. Puis, j'étais très chanceuse parce que j'étais dans l'ouest du Massachusetts. C'était un endroit très avancé socialement. Il y avait cinq Universités ensemble, ils partageaient leurs ressources, ils viennent de commencer [à] ne plus partager leurs ressources. Donc moi, j'avais découvert tout de suite que j'avais le droit de prendre des cours dans les autres Universités. En tout cas, les départements de danse étaient plus basés sur les techniques contemporaines, les techniques modernes, ou même *contact-improvisation*, ça commençait. Aussi, juste la façon de gérer, leurs cours étaient moins traditionnels, ils étaient plus collaboratifs... « Ah ! Enfin, j'ai trouvé quelque chose pour moi ! » (Newell, 2008a.)

À l'université, au moment de faire son choix de carrière, elle a longtemps été partagée entre les études en arts et celles en sciences humaines. Pamela a fini par obtenir un diplôme en littérature américaine et anglaise ; cependant elle a suivi beaucoup de cours en danse contemporaine. De manière générale, dans le champ de la danse, le capital culturel à l'état objectif — sous forme de titres universitaires par exemple — est moins important (en tant que capital symbolique spécifique du champ) que le capital à l'état incorporé, acquis à travers la pratique — comme l'acquisition de techniques dont on peut se servir en action. En ce sens, même à l'Université, Pamela était plus intéressée par l'acquisition d'un savoir pratique en danse contemporaine que par un diplôme, comme le démontre son témoignage.

J'ai terminé mes études avec un diplôme en littérature américaine et anglaise, mais j'ai pris plein de cours en danse. J'ai fait un show chaque semestre. J'ai fait la chorégraphie, mais j'ai eu des crédits pour les cours mais je n'ai pas eu un diplôme en danse. C'était trop compliqué. Je [ne] vais pas t'expliquer, mais moi je pensais « J[e n'ai] pas besoin de diplôme, en tout cas, on s'en fout si j'ai de l'expérience, si j'ai des bonnes notes ». (Newell, 2008a.)

À l'université, elle a suivi, entre autres, divers cours de danse contemporaine comme la danse contact, l'analyse de mouvement selon Laban, la composition chorégraphique avec Bessy Schoenberg. Pamela évoque cette période avec enthousiasme, comme une importante partie de sa formation en danse contemporaine qui lui a apporté une ouverture vis-à-vis de sa formation traditionnelle en ballet. C'est pendant cette période, toutefois hors du contexte universitaire, qu'elle a progressivement développé le goût de la danse contact. C'était à Boston, avec Andrew Harwood, dans les années 1980, qu'elle a suivi son premier stage dans le « vrai esprit » de l'improvisation contact — esprit dans lequel on rencontre un mélange entre la danse artistique et la danse sociale, un mélange d'individus qui sont danseurs et d'autres non danseurs.

Mon premier cours officiellement, comme danse improvisation contact, c'était avec Andrew, en fait, en 84 ou 85. (...) Les gens qui étaient là, c'est plein de monde qui aussi sont des gens moins disciplinés en danse. Donc moi je n'ai pas aimé ça ! Mais quand même, j'ai vu que c'est un bon prof, je vais apprendre les compétences, les exercices de base, donc j'ai pris, je me rappelle même maintenant aujourd'hui, les cours, les exercices qu'on a faits avec lui cette journée-là. Donc, ça a été important pour moi. Puis, j'ai juste fait, j'ai continué à faire des cours de danse contact avec d'autres professeurs importants. J'ai fait des festivals, des cours, des ateliers, des workshops [groupes d'étude]. (Newell, 2008a.)

Comme le démontre son témoignage, le manque de discipline des non-danseurs lors de ses premiers stages de danse contact⁵² a provoqué chez elle un sentiment d'étrangeté. En effet, le manque de discipline s'opposait à son habitus collectif de la danse développé dans les écoles de danse classique autant que de danse contemporaine. Dans ces pratiques, la discipline du corps codifiée par l'usage de l'espace, du temps et du geste est souvent privilégiée. Néanmoins, la reconnaissance du potentiel qu'elle pouvait développer grâce à la danse contact l'a poussée à persister. La danse contact est une expérience fondamentale dans sa participation comme interprète dans les processus de création de chorégraphies de même que dans ses créations personnelles, comme je l'ai constaté lors des sessions d'observation.

⁵² À Boston, il y a des organisations d'improvisation contact formées de danseurs et de non-danseurs. Un des regroupements les plus connus est le *Dance New England*. Ces regroupements promeuvent des stages et des événements de danse en mélangeant des danseurs professionnels et amateurs.

Pamela m'a également informée de ses autres expériences en éducation somatique concernant la méthode de Feldenkrais, la méthode d'Alexander, et l'*Ideokinesis* (avec Irène Dowd). D'après Pamela, ces techniques somatiques proposent généralement des expériences objectives comme visualiser une articulation, sentir un muscle, suivre une structure ou un système de mouvement (comme le cas de l'analyse du mouvement selon Laban), en opposition avec une expérience plus ouverte ou plus poétique qu'on rencontre dans certaines approches de la danse contact⁵³. C'est la danse contact qui lui a révélé la découverte d'un corps perçu de manière plus subjective et qui lui a permis de développer son côté créatif. En fait, c'est le contraste entre différentes méthodes de la somatique qui l'attire, soit une pratique plus systématisée comme l'analyse selon Laban ou fonctionnelle comme l'*Ideokinesis*, soit des techniques plus ouvertes comme le *Mouvement Authentique* ou la danse contact.

La danse contact, c'était une rentrée pour moi, dans la danse que je vis en ce moment. C'est sûr. Peut-être que ça a commencé avec Laban, ça me donnait un dialogue entre mon corps et mon expérience. [L'analyse selon] Laban, c'était comme « Ah, ok, je peux visualiser quelque chose de concret, je peux mettre un nom sur quelque chose que je vis, que je sens, que je visualise. » (...) Je pense que la danse contact, pour moi, c'était la première façon de vraiment expérimenter mon corps, de réveiller mon corps sujet, si on peut dire. Parce qu'avant ça, je trouvais que j'étais comme 95% dans mon corps objet. (Newell, 2008a.)

Pamela m'a montré quelques correspondances qu'elle a échangées avec Nancy Stark Smith, entre autres une de ses premières publications en danse, écrite en 1992 et publiée dans la revue *Boston Dance Alliance Newsletter*⁵⁴. Elle y décrit son intérêt et son regard face à certaines caractéristiques de la danse contact, comme l'exploration de la variété de la densité de l'espace et sa complexité géographique. On remarque dans cet article le passage et le croisement de sa formation en Laban et en improvisation contact. Certains concepts de Laban servent à nommer son expérience dans la danse contact :

⁵³D'après Pamela, même si certains enseignants peuvent avoir une approche objective (« hyper spécifique »), comme c'est le cas d'Andrew, d'autres peuvent développer la danse contact à travers une pratique très ouverte. comme certains cours de Nancy Stark-Smith.

⁵⁴ *Boston Dance Alliance* est une organisation à but non lucratif, créée en 1985, soutenant et promouvant la danse dans la communauté de Boston.

If my Laban spatial affinity provided a vocabulary, then the study and practice of Contact principles provided me with more advanced expressive skills to become a more articulate dancer, performer, choreographer, and teacher. In Contact, I could take the Laban concepts of space a step further, practicing on a concrete being, my partner. Working with the Contact principles led me to think of my partner as simply a physicalization of the space ; space of a denser mass. (Newell, 1992, p.2.)

Pamela souligne l'importance du sol dans la danse contact — caractéristique que l'on retrouve dans plusieurs techniques d'éducation somatique car plusieurs exercices sont exécutés au sol. Cette caractéristique est une transformation radicale, ontologique, de la construction du corps dansant par rapport à la formation en ballet ou à la formation des principales techniques de danse moderne dans lesquelles la verticalité est primordiale. Dans la danse contact, le sol devient un partenaire, non seulement comme compréhension de l'espace, mais aussi comme manière d'éveiller l'un des organes très important du corps, la peau. C'est l'une des caractéristiques observées dans la pratique des trois danseurs-créateurs que j'analyse dans cette étude.

La danse contact montre une grande ouverture par rapport aux méthodes de formation traditionnelles dans les écoles. Cette pratique offre, grâce à des professeurs itinérants et à différentes méthodes, un rapport au corps plus flexible, moins discipliné, moins sexiste et moins structuré. Citons une autre donnée importante acquise pendant la formation en danse contact : la possibilité d'incorporer certaines structures de l'improvisation tout en maintenant une grande ouverture pour y trouver une interprétation créative, et parfois la liberté de rompre avec ses principes majeurs. Dans le passage suivant, Pamela décrit cette caractéristique et j'ai d'ailleurs pu le constater dans sa pratique lors des créations observées dans cette étude.

In fact, sometimes one concept won't even occur to the dancer unless another has been partially digested. The enormous challenge for the teacher is to find a) basic exercises that break down these principles and b) improvisational structures that incorporate these principles but leave room for creative interpretation. (Newell, 1992, p.3.)

Ce qu'il est possible de percevoir dans la formation de Pamela, ce sont, d'un côté, les influences diverses de sa formation traditionnelle en ballet liées à la verticalité du corps, à la

rigueur des exigences physiques et à la discipline, et, d'un autre côté, sa formation en danse contemporaine où les techniques de l'éducation somatique et l'improvisation constituent un seul ensemble agissant comme contrepoids à sa formation traditionnelle en ballet. Il est aussi important de souligner qu'une partie importante de sa formation en danse contemporaine et en littérature a été réalisée dans les institutions universitaires, ce qui donne des indices sur son aisance vis-à-vis de l'écriture et de la littérature ainsi que sur sa disposition à rapprocher pratique et réflexion. Sa formation en improvisation en danse de manière générale a été déterminante en l'incitant à explorer sa créativité. Cette formation lui a donné le capital social requis pour ses participations futures au sein des collectifs renommés en improvisation.

5.2.1 Interpréter

À Boston, Pamela a fait partie, de 1986 à 1992, de la compagnie *Paula Josa-Jones : Performance works*, dirigée par la chorégraphe américaine Paula Josa-Jones⁵⁵. Pendant six ans, elle y a été interprète et répétitrice adjointe. Cette compagnie est une référence de la danse contemporaine à Boston. D'après Pamela, il y est fait usage de méthodes où la ligne de démarcation entre la danse et l'éducation somatique est parfois difficile à trouver. C'est cette frontière subtile qu'elle est intéressée à expérimenter, soit dans les cours, soit dans les créations, comme ce fut notamment le cas au sein de la compagnie *Paula Josa-Jones : Performance works*.

Puis elle [Paula Josa-Jones] a aussi développé des exercices pour nous, pour préparer nos corps pour son travail. Donc, c'était beaucoup d'exercices, elle appelait ça, je pense « sourcing », où on allait dans le corps et on expérimentait une image. Je trouvais que son processus créatif était comme nourri par le principe somatique. (Newell, 2008a.)

⁵⁵ Paula Josa-Jones enseigne les pratiques *Authentic Movement* et *Laban Movement Analysis*, qui réfère à des techniques de danse contemporaine, de composition, d'improvisation et de processus créatifs d'intégration de voix et de mouvement. Elle enseigne au sein de plusieurs programmes en danse à la *Boston University*.

À cette époque, Pamela se rendait souvent à Montréal, pour des « *jam sessions* » d'improvisation contact. Elle trouvait qu'il y avait à Montréal un développement de la danse contemporaine favorable aux possibilités de travail. C'est Andrew qui l'a contactée pour passer une audition à la *Compagnie Marie Chouinard*.

J'avais en tête que, « Ah, j'aimerais bien venir à Montréal pour faire la danse, parce qu'il y a beaucoup de danse. Je suis canadienne. C'est moins difficile que New York. Le monde, en tout cas, si on trouve un travail dans une compagnie, ils payent, [ce n'est] pas comme à New York. ». Et aussi, parce que c'était différent. Ça m'intéressait. Donc il [Andrew] m'a dit que Marie Chouinard cherchait, il a parlé de moi à Marie, et j'ai passé une audition avec elle.

Après avoir été choisie, elle s'est installée à Montréal à l'âge de 31 ans. Elle a commencé avec le processus de création du *Sacre du Printemps* et a pris part au spectacle *Les trous du ciel*.

Elle m'a regardée pendant une heure, une heure et demie, il y avait une autre danseuse de la compagnie qui me montrait un peu la chorégraphie, puis elle est partie. Après, j'ai fait quelques improvisations pour Marie, puis elle a dit « Ok, ok, je vais y penser, je vais t'appeler. » À Boston, je suis retournée puis elle m'a appelée pour me dire « Oui, oui, oui, on va essayer ». (Newell, 2008a.)

De 1992 à 1998, Pamela a été interprète pour la compagnie en participant à d'importantes chorégraphies telles que *L'amant et le diamant*, *Le Sacre du printemps*, *Les trous du ciel* et le célèbre solo *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Elle continue d'ailleurs à collaborer avec la compagnie en étant chargée de différentes fonctions : répétitrice, maître de ballet ou directrice de tournées. Alors qu'elle travaillait au sein de la compagnie, elle a reçu d'élogieuses critiques pour ses interprétations, comme celle-ci :

A gripping solo for Newell lays out most of the material. Throbbing, stamping softly, she stretches her body into extreme angles, knees bent, but out, arms bent and lifted or thrusting down, head thrown back. The voluptuousness vibrates in tension with the two-dimensional clarity of her body lines. Newell's terrific here and throughout—transfigured by passion. (Jowitt, 1993.)

Les expériences de travail qui l'inspirent et qui lui paraissent d'une importance majeure en tant qu'interprète restent celles qu'elle a partagées avec Paula Josa-Jones et Marie Chouinard. Ces chorégraphes préparent le corps pour chaque chorégraphie. D'après Pamela, certains chorégraphes travaillent avec un esprit de recherche au début de leurs créations et vont peu à peu bâtir les idées centrales de la création. Selon elle, même si le travail chorégraphique aboutit à un résultat achevé, il faut toujours garder un esprit d'expérimentation et faire évoluer les idées de la création.

Mais c'est drôle parce que moi, dans ma maîtrise et dans mon analyse, je trouve que la tradition de la danse, c'est qu'il y a des techniques comme Merce Cunningham. Il a créé sa technique, puis tout le monde connaît sa technique, et à partir de sa technique, il va construire ses chorégraphies. La même chose avec Martha Graham. Mais en ce moment, c'est plus comme flou, je dirais. C'est plus un mélange de plein d'affaires, mais quand même, je trouve que certains chorégraphes, ils veulent préparer le corps pour une chorégraphie. Et c'est ça que j'ai expérimenté dans les processus de création. (...) Ce qui m'intéressait, c'est plus les chorégraphes qui commencent avec des exercices de recherche, ce qui est comme une façon de préparer le corps pour une recherche corporelle spécifique à cette création. C'est de cette façon que Paula, à Boston, elle travaillait. On faisait beaucoup d'exercices pour plus développer un corps, qui est le corps de telle pièce. Et moi, j'ai trouvé que Marie, elle travaille dans le même sens. À l'époque, en tout cas. (Newell, 2008a.)

À l'origine, les techniques de danse moderne telles que celles de Graham, Limon ou Cunningham ont été créées pour satisfaire les visions esthétiques et stylistiques de ces chorégraphes. Le témoignage de Pamela renforce l'idée que, même si aujourd'hui, il n'y a presque plus de techniques considérées comme majeures par le nom du chorégraphe donné à la technique comme c'était le cas de la danse moderne, le fait que certains chorégraphes préparent le corps pour leurs chorégraphies donne d'une certaine façon une continuité partielle à cette vision. Ils restent fortement centrés sur la chorégraphie tissée par la composition du mouvement et un « corps formé », ce qui diffère des créations observées dans cette étude.

Dans les pratiques dominantes de la danse contemporaine, de manière générale, l'improvisation précède la chorégraphie en tant que source du processus de création peu à

peu tissée par le mouvement improvisé. D'après Bernard (2007), cette manière de concevoir la chorégraphie est en continuité avec la notion traditionnelle de chorégraphie adoptée par la danse moderne, dans les courants allemands (Laban et Wigman) et américains (Martha Graham et Doris Humphrey). Cette notion de chorégraphie est mise en avant dans deux ouvrages connus, à savoir *Éléments du langage chorégraphique* (1981) de Jacqueline Robinson, et *Outillage chorégraphique, Manuel de composition* (1993) de Karin Waehner. Toujours selon Bernard (2007), ces deux ouvrages offrent de la continuité aux certitudes de Mary Wigman et Doris Humphrey, selon lesquelles la chorégraphie consiste en l'acte de composer des danses grâce à une connaissance spécifique du corps et des éléments constitutifs des mouvements définis par Laban (espace, temps, énergie et poids). Toutefois, à partir des années 1960, des artistes réunis sous l'étiquette de la danse postmoderne américaine révoquent la notion de chorégraphie.

En effet, le recours de plus en plus fréquent à l'improvisation avec sa dimension aléatoire et la pratique également répandue de l'expérimentation collective à partir de situations, de gestes et de lieux quotidiens, ont progressivement estompé et évacué l'importance et le rôle déterminant du chorégraphe comme compositeur exclusif de la danse. Bien plus, le concept de composition lui-même devient de moins en moins impératif et légitime, dans la mesure où non seulement l'exigence normative d'une forme et d'une organisation ne s'impose plus, mais aussi et surtout se trouvent rejetés ou dédaignés la quête de signification et le besoin d'une instance responsable du processus créateur et d'une compétence irrécusable. (Bernard, 2007, p.194.)

Bernard (2007) continue en remarquant, dans la danse contemporaine des trois dernières décennies, la confrontation entre deux interprétations en opposition l'une avec l'autre quant à la notion de chorégraphie, et par conséquent quant au statut de chorégraphe. Ainsi observe-t-on d'un côté l'interprétation des héritiers de la danse moderne (plus ou moins fidèles à la danse classique), que l'on rencontre dans cette étude dans le sous-champ de grande production, et, d'un autre côté, l'interprétation promue par des artistes contemporains dispersés au sein de petits collectifs, appartenant dans le cadre de cette étude au sous-champ des productions restreintes.

Si, d'un côté, les chorégraphies traditionnelles, dépendamment du style du chorégraphe ou de la chorégraphie, demandent aux interprètes la précision de certains éléments (Fortin et Newell, 2008), paradoxalement, d'un autre côté, l'on doit toujours garder la possibilité de fraîcheur et de renouvellement. Selon Pamela, il existe souvent une petite marge d'improvisation sur scène même dans les chorégraphies traditionnelles. Le fait qu'un danseur reste longtemps dans une compagnie le favorise. À mesure que celui-ci acquiert la confiance du chorégraphe et qu'il est plus proche de son univers chorégraphique, il a plus de chances d'y trouver un espace d'improvisation.

En fait, Pamela se trouve au centre des enjeux liés à la relation complexe entre interprètes et chorégraphes qui ont marqué toute une génération d'interprètes au sein des grandes compagnies développées à partir de la fin des années 1980 dans les grands centres culturels. Cette génération a, d'une certaine manière, aidé à former et à consolider le « style » de ces chorégraphes et de ces compagnies. Néanmoins, le capital symbolique, la reconnaissance de l'identité du créateur, repose fortement sur la seule figure des chorégraphes. En effet, si d'un côté, certains chorégraphes offrent une continuité aux conceptions dirigistes des grands chorégraphes de la danse moderne, d'un autre côté, ils valorisent le mode créatif des danseurs à travers l'improvisation pendant le processus de création et maintiennent ainsi une certaine spontanéité dans leurs créations. L'improvisation pendant le processus de création favorise la possibilité pour ces chorégraphes d'absorber des gestuelles émergentes des danseurs, qui peuvent partiellement renouveler leur pratique artistique. Cela démontre la dynamique et la porosité des frontières entre les sous-champs. Sans oublier que pour le sous-champ de grande production, la reconnaissance face au grand public est fondamentale — c'est un capital symbolique plus important que la gestuelle émergente de la danse.

Oui, elle [la chorégraphe] arrive, en disant certaines idées. Donc, c'est très dirigé. C'est hyper dirigé par Marie. C'est pour ça, je trouve, que c'est un peu paradoxal, je ne peux pas vraiment mettre Marie dans une des catégories. Je pense, ce qui est aussi très spécial, dans son travail, c'est la façon dont elle gère la ligne de rigueur, de spécificité, de direction, et de liberté. C'est pour ça que c'est un paradoxe, parce qu'elle est vraiment en contrôle. C'est sûr que c'est elle qui dirige, qui tire les fils, mais en même temps, elle veut qu'on arrive à être complètement libres de jouer avec tous les paramètres. Donc, je trouve que des fois, je me suis sentie dans le processus comme

une exécutante, parce que tu fais exactement ce qu'elle veut. Mais en même temps, il faut être comme un improvisateur. (Newell, 2008a.)

Les conceptions dirigistes sont l'une des caractéristiques de l'homogénéisation des compagnies de danse contemporaine qui se sont multipliées à partir des années 1980 et qui, pour la majorité d'entre elles, ont été créées par des modèles dominants de l'art dit « *international* ». Comme le souligne Arbour (2003), l'homogénéisation dans l'art résulte de l'évolution des pratiques marquées par le centralisme et part de leur bureaucratisation. Le pluralisme apparent de ces pratiques dominantes, toujours selon Arbour, fait croire que l'art est libre des institutions, libre de l'histoire et des autres discours, comme nous l'avons vu au chapitre III. Cependant, cette homogénéisation de pratiques dans les grandes compagnies n'élimine pas l'incorporation de certains éléments esthétiques qui peuvent renouveler leurs pratiques, comme l'indique l'étude de cas de Pamela. Même au sein des grandes compagnies, Pamela est toujours restée proche de certaines pratiques liées aux riches niches de production et de formation du champ de production restreinte, hors projecteurs, de la danse contemporaine, démontrant ainsi les allers-retours possibles de certaines connaissances spécifiques de la danse contemporaine, c'est-à-dire le capital spécifique du champ. Les frontières des sous-champs sont de plus en plus perméables et permettent un transit des artistes et des idées. Toutefois, certaines pratiques se trouvent polarisées de manières différentes dans les sous-champs. Par exemple, dans le sous-champ de grande production, l'improvisation de danseurs fait seulement partie du processus, et elle reste comme une pratique directive dans l'optique du chorégraphe.

5.2.2 Créer

Parallèlement à une carrière intense d'interprète en danse contemporaine, Pamela a aussi ponctuellement élaboré ses propres créations : des solos et des participations à des collectifs temporaires. Parmi ses solos, je souligne *Ultreya*, présenté à Tangente en 2004. Ce solo, comme je l'ai expliqué dans l'introduction, a attiré mon attention envers la démarche artistique de Pamela. C'est une création fondée sur la recherche de la marche, de la

déambulation. Le mot *Ultreya*, issu du latin, signifie « aller au-delà ». Cette exploration de la marche comprend des moments minimalistes et des moments plus formels, en passant par l'exploration esthétique de l'acte de marcher et l'exploration intérieure de sensations de cette action. Ce solo est né du souhait de Pamela d'aller à la racine de l'acte créateur. « Quand je commence à chorégraphier, il y a toujours une partie de moi qui veut aller à l'essentiel, retirer toutes les couches superflues de l'inspiration pour trouver le noyau dur de la création. » (Newell, citée par Doyon, 2004.)



**Figure 5.1 : Photo de Pamela pour la publicité du solo *Ultreya*.
Photo de Michael Slobodian.**

Sur une musique qui porte vraiment la quête du corps, quête physique et métaphysique, Newell évoque la route, de profil, le corps tendu dans le rai de lumière d'un projecteur liminaire qui guide ses pas. Avec une interprétation d'une force poignante, elle évoque la douleur tellurique et l'élan de l'âme avec la même grâce. Une belle soirée dont on sort exaucé et serein. (Apoltoska, 2004.)

Pamela a participé à plusieurs collaborations et collectifs. Par exemple, elle a participé à des événements d'improvisation en danse avec les Américains Chris Aiken, Olivier Besson, Karen Nelson, et son collègue canadien Andrew H. Harwood. Au Québec, elle a été l'une des fondatrices du collectif *IMF (Improvisational Movement Fund)* qui réunissait des figures clés de l'improvisation (en danse et en musique) de la communauté montréalaise. Dans les dossiers de Tangente et de la Bibliothèque Nationale de la Danse, j'ai trouvé les références de deux spectacles du collectif, soit *IMF : Fragile*, présenté à l'Usine en mai 2000, et *Pluriel*, présenté en décembre 2000 à Tangente. Voici un article de journal annonçant avec enthousiasme la première création sous le chapeau de l'*IMF* avec des artistes reconnus de la danse contemporaine à Montréal :

Qu'ont en commun Bob Bergner, Wilson Blakley, Tom Casey, Deborah Dunn, Andrew Harwood, Benoît Lachambre, Tonya Livingsstone, Pamela Newell et Lin Snelling ? La danse, bien sûr, mais dans une forme qu'on connaît moins : l'improvisation. (...) Ce qui compte pour eux, c'est que le public s'éveille enfin à cette nouvelle forme. De l'avis de Pamela Newell : « Le public en a assez de voir des super-productions, surchargées, trop parfaites. On veut voir ce qu'il y a derrière, l'exploration, le processus, les fautes et les faiblesses aussi. La vulnérabilité de la danse. » D'où peut-être le titre de leur première œuvre sous le chapeau de l'*IMF*, *Fragile*, qui prendra vie trois fois à l'Usine C. (Doyon, 2000.)



Figure 5.2 : Pamela Newell. Photo de diffusion du spectacle *Pluriel* présenté à Tangente.

La participation de Pamela à ces collectifs fut possible grâce à sa formation en improvisation en danse, au sein de groupes qui ont des conceptions et des qualités de mouvement semblables. Ses créations fondées sur l'improvisation représentent une manière de danser partiellement libérée des contraintes esthétiques dominantes en danse contemporaine — contraintes telles que la virtuosité, comme elle le souligne ci-dessus. Le détail de la formation et de l'expérience de Pamela prouve par ailleurs sa mobilité dans le champ de la danse

contemporaine, ainsi que la cohérence qui s'opère entre formation artistique et création. Même avec une formation traditionnelle en danse et une place importante dans des compagnies reconnues, Pamela a toujours maintenu des liens avec les groupes émergents de l'improvisation. C'est dans sa jeunesse qu'elle a établi des liens avec les figures clés de l'improvisation, constituant ainsi une partie importante de son capital corporel et social. Les créations, à base d'improvisation, observées dans le contexte de cette étude, s'inscrivent dans ce même esprit. Dans les sections suivantes, j'analyse les créations *The Sunday Project* et *Chalk*.

5.3 Sur le terrain de *The Sunday Project*

La création *The Sunday Project* a été ma première observation sur le terrain. Il s'agit d'un solo de Pamela, qu'elle signe à la fois comme chorégraphe et interprète. La création a été présentée à Tangente en novembre 2006, dans le cadre d'un spectacle intitulé *Being Susan Sontag*. Ce spectacle réunissait deux créations dans la même soirée : le solo *The Sunday Project* (observé pour les fins de cette étude⁵⁶) et la chorégraphie *Being Susan Sontag* signée par Pamela et interprétée par quatre danseuses. Les deux créations ont été élaborées à différents moments et réunies par le spectacle *Being Susan Sontag*, dans le cadre d'une proposition de Tangente qui s'intitule *Alliance entre langages*. Durant les quatre jours de spectacles à Tangente, le public était considérable. Lors de la Première, et lors des spectacles du samedi, le théâtre était presque complet.

Selon Pamela, créer un spectacle avec les idées et le « personnage » de Susan Sontag était une manière forte de provoquer, de stimuler et d'inspirer la création tout autant qu'elle-même. Le titre de la création, *The Sunday Project*, a été inspiré du nom de famille de Susan, à savoir Sontag qui signifie dimanche en allemand. Pamela m'a informée qu'elle avait entendu

⁵⁶ J'ai choisi de focaliser mon observation sur la création *The Sunday Project* car ce sont les pratiques des danseurs-créateurs qui m'ont interpellée. Je n'ai pas analysé l'autre création, *Being Susan Sontag*, qui faisait partie du spectacle éponyme, car Pamela était alors chorégraphe — rôle qui établit des relations échappant à la problématique de cette étude.

à la radio une entrevue de Sontag en décembre 2004, après sa mort. Cette entrevue a beaucoup suscité son intérêt. Interpréter le personnage de Sontag permettait d'imposer certaines limites sur le processus, de même que cela permettait de trouver une source d'inspiration autre que celle puisée en soi-même.

Ce qu'elle disait, ça m'est resté. Et finalement, ce titre est venu, qui est Susan Sontag. La connexion pour moi, c'est parce qu'elle est un personnage connu depuis que je suis adulte, comme écrivain, intellectuel, et comme personnage féminin un peu intimidant. Il y a un côté de moi qui aime ça, qui admire ça. Mais en même temps, je ne peux jamais être comme ça non plus. Donc, je pense, l'inspiration pour elle, c'est cette relation avec un personnage public qu'on admire, mais en même temps, [dont] on est différente. Elle est différente de moi, et, on se compare souvent avec les gens qu'on admire, et en me comparant avec elle, je trouve « Mais moi, est-ce que je suis comme ça ? » ; ça me défie plus à me comparer. (Newell, 2008a.)

Pour élaborer cette création, Pamela a décidé de manière aléatoire de travailler pendant huit dimanches. À partir de 14h, chaque dimanche de la fin du mois de septembre jusqu'au mois de novembre, elle rencontrait au studio Flak un invité à qui elle proposait et présentait sa création, et avec qui elle partageait celle-ci. Ces huit rencontres ont constitué la base de la chorégraphie présentée à Tangente. J'ai observé les huit rencontres ainsi que les quatre spectacles à Tangente. J'ai également réalisé deux entretiens avec Pamela pendant cette période. Deux autres entrevues ont été effectuées plus tard, pendant l'analyse des données. Dès le début, la création avait une précision évidente dans son organisation. J'analyse ainsi chronologiquement ces huit rencontres en captant l'esprit et la genèse de la création, afin de comprendre des aspects et des caractéristiques de la pratique de Pamela.

5.3.1 Observateur observé

Lors de mon observation sur le terrain, le grand défi était, pour moi, le fait qu'en décortiquant chronologiquement l'observation de l'improvisation, on perd l'essence même du fil conducteur. On risque ainsi de perdre les moments déclencheurs importants. Comment décrire et décortiquer une création en mouvement perpétuel où l'imprévu est omniprésent et

sollicite une attention à chaque instant, une création dans laquelle tout en regardant, on doit ressentir et comprendre l'improvisation ? Heureusement, l'enregistrement vidéo m'a beaucoup aidée à saisir et à décrire certains moments décisifs et distinctifs. La vidéo a été une source de soutien aux notes du journal de bord, qui a favorisé ma concentration sur ce qui se passait sur scène au moment de l'observation.

L'improvisation est par essence dialogue et échange entre les artistes eux-mêmes d'une part, et entre les artistes et le spectateur, d'autre part. Lors de leur première rencontre, un dimanche, j'ai pris des notes pendant l'improvisation, mais j'ai ainsi manqué beaucoup des moments importants. Ma complicité avec l'artiste a été réduite — détail très valorisé dans le domaine de l'improvisation. C'est pourquoi dès la seconde rencontre, une majeure partie des notes ont été prises après la présentation de la chorégraphie. Grâce à l'enregistrement vidéo, il m'était possible de ne pas tout noter puisqu'en regardant et en décortiquant les images plus tard, calmement et avec du recul, je pouvais saisir l'importance des mouvements et des caractéristiques constantes de la création. De plus, je ne perdais plus la complicité avec Pamela lors de la chorégraphie, ce qui favorisait mon engagement en tant que spectatrice et chercheuse.

De grandes périodes de conversation entre Pamela et les invités ont marqué certaines rencontres de *The Sunday Project*. Le fait que seulement trois personnes étaient présentes dans la salle favorisait ma proximité avec Pamela et l'invité(e). Cependant, le fait que plusieurs invités étaient anglophones a limité ma capacité à tout décrire. Dans mes notes de terrain, j'ai donné la priorité aux descriptions des pratiques. Concernant les conversations, j'ai noté dans mon journal de bord les phrases dont l'importance était majeure ainsi que les mots clés qui synthétisaient les principales idées de la création. De là découlaient les principales questions que j'allais poser à Pamela lors de l'entrevue. Mon esprit restait sur le qui-vive, perpétuellement en recherche d'informations relatives à l'objet de mon étude. Je ne cessais de vouloir tout observer, tout saisir, tout comprendre.

5.3.2 Rencontrer

Durant huit dimanches, Pamela invitait une personne à participer à la création en apportant un objet personnel de son choix qui pouvait inspirer la création. La chorégraphie improvisée de ces rencontres émanait de la rencontre entre Pamela et l'invité(e) et de l'objet apporté. Dans le programme du spectacle, Pamela synthétise l'élaboration et le dispositif de la chorégraphie *The Sunday Project*.

The Sunday Project est une improvisation basée sur huit rencontres effectuées les dimanches entre la chorégraphe et huit individus. Ici, on questionne la nature du lien entre soi et l'autre lors d'une communion momentanée. À partir d'un point de départ par chaque témoin, la chorégraphe a dansé pendant trente minutes après lesquelles le témoin et la chorégraphe ont répondu sur papier à la question « Qu'est-ce qui vient de se passer ? » (Extrait du livret *The Sunday Project*, 2006.)

Chaque rencontre se déroulait selon une structure semblable. Les rencontres commençaient en général à 14 heures. J'arrivais une demi-heure à l'avance. Parfois, Pamela s'entraînait, mais ce n'était pas systématique. Pamela me présentait ensuite l'invité(e), de façon informelle, lors de sa rentrée dans la salle. J'organisais l'installation vidéo⁵⁷ pour enregistrer la chorégraphie et les moments d'échanges de ces rencontres. Pamela parlait à l'invité(e) de la proposition de *The Sunday Project* en expliquant le procédé de la rencontre, à savoir observer la chorégraphie et décrire son expérience. Après cette conversation avec l'invité(e), Pamela réglait l'horloge — un véritable rituel pour chaque rencontre. Elle se préparait alors à danser et à engager l'expérience pour 30 minutes d'improvisation. Puis, après la chorégraphie, Pamela posait la question : « Qu'est-ce qui s'est passé ? » Pamela et l'invité(e) prenaient alors 10 minutes pour écrire chacun de leur côté, en silence, puis ils lisaient respectivement leurs textes. Les écrits de ces échanges ont servi de base aux paroles utilisées dans la bande sonore de la création *The Sunday Project*. Dans les paragraphes suivants, je vais analyser certains moments de ces rencontres de manière chronologique, en saisissant les passages les plus importants et les plus représentatifs de chaque rencontre. Il est important de

⁵⁷ J'ai aussi utilisé la vidéo et l'enregistreuse pour deux entrevues avec Pamela.

souligner que Pamela avait un budget destiné à couvrir la présence et les écrits de chaque invité(e). Toutefois, certains invités ont préféré offrir leur budget à la création.

5.3.2.1 Première rencontre : observer, réfléchir et décrire

Lin Snelling⁵⁸ a été l'invitée de la première rencontre⁵⁹. Durant cette rencontre, j'ai saisi le fonctionnement de la procédure et le déroulement de la création *The Sunday Project*. Ce fut pour moi l'une des rencontres les plus importantes du processus de création. Selon Pavis (2003), quand on assiste à une représentation, l'expérience de la première fois peut être la règle d'or pour comprendre un spectacle.

Un des dispositifs cruciaux de l'improvisation était l'objet apporté par l'invité. L'objet que Lin a apporté était une carte postale de la reproduction d'un tableau d'Egon Schiele, *Recycling female nude* (1911), représentant une femme nue assise sur une chaise. À l'exception de cette première rencontre, pendant laquelle Pamela se déshabilla et dansa une partie de la chorégraphie en portant une culotte courte et un chandail, lors des autres rencontres, Pamela portait un pantalon et un chandail. L'atmosphère féminine de cette première rencontre est visible et lisible grâce aux gestes et actions qui rappellent le tableau de Schiele⁶⁰. Ces moments furtifs entrecouperent la composition du mouvement qui prédominait dans la chorégraphie. Ils sont un contrepoint de mouvements moins techniques, d'actions inattendues et de gestes quotidiens dans une chorégraphie où prolifèrent des mouvements stylisés de la danse contemporaine.

Citons une autre caractéristique constante de ces rencontres : l'influence de la présence et de l'identité de l'invité(e) par rapport à la chorégraphie. La chorégraphie de cette première

⁵⁸ C'est à cette occasion que j'ai rencontré Lin pour la première fois, avec qui j'ai tissé mes premiers contacts (informateur et chercheur) pour mon étude.

⁵⁹ Les notes d'observation de cette première rencontre sont présentées à l'appendice D.

⁶⁰ On peut voir un bref moment de ces actions dans la vidéo en appendice.

rencontre est marquée par la représentation féminine de la carte postale mais aussi par une forte influence féminine du fait que la personnalité de Lin rayonne de féminité. Les invités étaient des personnes que Pamela connaissait et avec lesquels elle partageait différents degrés d'intimité. Lin, par exemple, a partagé avec Pamela de nombreuses collaborations artistiques, ce qui se reflète dans la grande intimité, la grande proximité entre elles. Pamela m'a confié l'importance que Lin soit la première invitée car elle lui accorde beaucoup de confiance.

Pendant cette première rencontre, Pamela présente une chorégraphie où les mouvements raffinés mobilisent le plus souvent les bras et la colonne vertébrale. Prédomine également dans la chorégraphie la verticalité du corps, bien que Pamela utilise aussi d'autres niveaux du corps avec beaucoup d'aisance. Après 20 minutes de danse ayant pour base des mouvements précis et abstraits et quelques actions quotidiennes (elle replace une barre, enlève le pantalon, coiffe ses cheveux), Pamela s'assoit sur un grand ventilateur déconnecté présent dans la salle. Assise, elle pose sa main sur sa tête puis laisse tomber son bras. Elle reste immobile pendant un certain temps. Je suis au centre de la salle, à côté de la caméra. Elle me regarde. Les gestes sont précis. Elle ressemble beaucoup au tableau de la carte postale. De son apparence se dégage une tristesse. Les jambes sont dénudées. Cet instant, capté par le texte de Lin, décrit une femme qui se montre dans la création comme le personnage⁶¹ du tableau de Schiele. Lin, à travers cette description, capte l'esprit de l'esquisse du personnage, tout comme elle capte un regard et un retour sur elle-même ; cela fait partie de l'échange, caractéristique propre à l'improvisation.

I remember her sitting on the fan, unplugged
 She sat and she looked
 It was like a painting
 She waited but I but I what what what
 There are no words here
 Instead I am brought into my own body as I watch
 As we watch each other
 The strangeness of it, the black and flesh of her moving; up to the brick wall, she takes
 out her hair, what happened

⁶¹ Un personnage théâtral se distingue par certaines caractéristiques (âge, sexe, apparence physique), mais aussi par le rôle qu'il joue (l'amoureux, le guerrier, le roi, etc.).

I can tell

(Lin Snelling, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006.)

C'est l'un des moments les plus forts de cette rencontre qui s'en remet à l'objet, à une atmosphère féminine et à un geste réflexif. Selon Sontag (1966), de manière générale, l'interprétation est le fait de donner un sens à un signe, à un geste, à une parole. Le tableau de Schiele nous dévoile une femme mature qui est assise, qui pense, qui réfléchit. Ces aspects ont été captés pendant l'improvisation de Pamela. L'improvisation en danse peut intégrer certains aspects de l'interprétation théâtrale. En ce sens, le danseur joue ou s'inspire d'un être fictionnel et ce, à des moments bien précis de la création. Pamela, inspirée par le tableau de Schiele dans l'un des moments les plus marquants de la chorégraphie, représente une femme qui réfléchit.

5.3.2.2 Deuxième rencontre : recueillir les données

L'invitée de la deuxième rencontre a été la vidéaste et documentariste Liz Miller. Elle a d'ailleurs été la seule à ne pas avoir apporté d'objet. Cependant, elle a pris un objet, une jarre, qui était dans la salle, elle l'a remplie d'eau et l'a donnée à Pamela comme objet déclencheur de l'improvisation. Lors de cette rencontre, la perception des sens est sollicitée avec une qualité notable. Dans la chorégraphie, le sens du toucher est souligné par la relation des mouvements du corps avec la matérialité du mur et du plancher. Citons par exemple les moments où Pamela roule par terre, quand elle touche le mur ou lorsqu'elle joue avec la jarre et avec la matérialité de l'eau dans celle-ci. Au-delà de cette sensation, la chorégraphie nous renvoie à d'autres sens comme l'odorat, l'ouïe, la vue ou encore le goût. Pamela présente des actions liées à l'objet : elle met la main dans la jarre remplie d'eau, dégageant ainsi un son aquatique. À un autre moment, la jarre masque le visage de Pamela ; puis cette dernière dépose la jarre sur son ventre en suivant les mouvements de sa respiration et déplace la jarre à différents endroits de la salle. Cette sensation de matérialité que j'ai perçue ainsi que la valorisation des sens sont des caractéristiques importantes de cette improvisation. Le primat

sur les sensations a été confirmé par une conversation entre Pamela et Liz, dont voici quelques transcriptions :

I love water. Water is a very powerful image for me. It's very amazing. I've been working with this idea of composing with attention, so bringing my attention to different senses, basically, which I think also influences the watcher [*spectateur*]. Like bringing my attention to sound instead of making sound or always doing... but bringing my attention to it and sort of letting my attention compose the environment, or my attention to movement and my attention to touching. And it's very freeing to do that, I find. (Newell, citée par Silva, 2008.)

On remarque dans le témoignage de Pamela une façon de créer qui accorde de l'importance à l'attention aux éléments et aux sens tels que l'observation et le toucher. En d'autres termes, il s'agit de l'importance de composer en étant sensible aux éléments qui font partie de l'environnement. L'improvisation lors de la deuxième rencontre se démarquait aussi par une qualité de mouvements fluides. Pendant plusieurs années, Pamela a développé à travers des stages la pratique d'une méthode d'éducation somatique appelée *Continuum*⁶². Comme nous l'avons vu dans la création *Utreya*, les aspects techniques de fluidité du mouvement étaient déjà une qualité de Pamela. Lors de cette rencontre, l'eau renforçait cette qualité.

Ce jour-là, la caméra vidéo est tombée en panne pendant la première partie de la rencontre ; j'ai donc seulement pu enregistrer la conversation après la lecture des textes. Cette conversation était vraiment spéciale. En effet, Pamela révélait à Liz que dans cette création, elle se sentait comme un ethnologue qui montre un résultat à partir d'une collecte d'expériences.

I feel like I'm collecting, I feel like this is my field. I'm like an ethnographer. These Sundays are sort of my field and I'm just collecting the experience. And then I'm just going to give the result. That's my write-up, my anthropological paper or something, if I can put it in those terms. I just want it to be like I collected it and there's all this experience in me, I mean there's all this other experience too so it's hard to separate it ... There's going to be no time when I'm onstage alone except for these encounters and

⁶² Concernant la description du *Continuum*, voir Johnson (1997).

when I'm doing the show so it is a unique experience in that way. I just want to see how much I can really try to keep that fearlessness and that authenticity, and make sense of what is going on. Like I did feel like there was a lot of sense, I did find myself making a lot of little "oh !", little connections, for me anyway. (Newell, citée par Silva, 2008.)

On voit à la fois dans le discours et dans la pratique l'influence de la chercheuse Pamela sur l'artiste Pamela. Mais plutôt que de catégoriser Pamela comme une « artiste ethnographe⁶³ », il est important de comprendre qu'elle collecte les expériences dans lesquelles le résultat est pris immédiatement, à la source même du temps, au moment où les actes de la danse sont réalisés et créés. C'est pour cela qu'elle considère que ces rencontres ne sont pas des « répétitions ». Selon elle, les rencontres étaient plutôt une sorte de spectacle. « Je pense que la seule répétition, ça va être la générale ! » (Newell, 2006a.) Pendant les entrevues que j'ai réalisées avec Pamela, celle-ci a affirmé que ces huit rencontres ne constituaient pas un processus de création. En effet, Pamela incorpore l'esprit de l'improvisation dans lequel il n'y a pas nécessairement de processus linéaire de travail contrairement aux pratiques dominantes dans lesquelles on trouve la triade Production / Résultat / Diffusion. D'après Pamela, ces huit rencontres ne sont pas un processus en soi car elles représentent déjà une partie des résultats de la création. C'est à partir de cette perspective que Pamela veut raffiner sa présence.

Un autre aspect de l'influence de la chercheuse Pamela sur l'artiste Pamela est sa façon de penser ces rencontres. Pamela démontre une pratique artistique réflexive et critique qui vise à percevoir, comprendre et transformer des aspects traditionnels de la création. En effet, il s'agit de réarticuler le « work in progress » à la Yvonne Rainer. Aujourd'hui, les questions qui touchent à la déconstruction des mécanismes de représentation ne sont plus de l'ordre d'une rupture esthétique comme dans les années 1970, mais elles ont été incorporées dans la

⁶³ Inspiré par la critique d'art Hal Foster (1996), Lepecki (1998) voit une approche ethnographique dans certaines œuvres des jeunes chorégraphes européens. Lepecki (1998) remarque ce qu'il appelle la « composition ethnographique » en danse, et tente de comprendre essentiellement deux points de vue : 1) la logique de collage des chorégraphies post-Baushiennes ; 2) la nécessité de repenser et de rééduquer le rôle du danseur dans la chorégraphie contemporaine, notion qui implique une plongée dans la notion de « présence ». Néanmoins, Lepecki (1998) met en garde contre le fait que cette association est très complexe et problématique. C'est Foster (1996) qui clarifie ces questions.

pratique de certains artistes. Elles ne sont pas dépassées mais sont devenues insolubles dans leurs vieilles formulations. Aujourd'hui, elles font de plus en plus partie des pratiques, et le sous-champ de production restreinte est un lieu prometteur de ces questionnements et de ces changements émergents.

J'étais très intéressée par ma présence sur scène au lieu de ma présence dans le processus de création. Parce qu'en fait, il n'y avait pas vraiment de processus de création ; j'étais toujours sur scène, si on peut dire. C'était ma présence devant une personne, puis ma présence devant un public. (Newell, 2008a.)

La notion de « présence » est importante puisqu'elle met en évidence les enjeux de ce terme qui est le nœud théorique et conceptuel dans une création, elle-même à la base de l'improvisation. Dans ce sens, cette notion partage les mêmes enjeux que la notion de performance. Dans les dernières années, le débat sur la question de la présence de l'acteur et du danseur en scène met en évidence l'intensification de la perception du corps dans l'*ici* et *maintenant*; cela démontre la tendance de rapprochement des arts de la scène avec la performance — phénomène par ailleurs souligné par plusieurs auteurs (Férral, 2008, Lehmann, 1999 ; Pavis, 2007; Pittozi, 2008). Cette procédure permet une ouverture de l'attention du danseur vers le public, même dans la difficile tâche consistant à soutenir des aspects de raffinement du mouvement si cher au danseur. Ce sont les passages subtils du mouvement qui passent par les muscles et le faciès. Cette élaboration du mouvement implique une écoute et une visualisation intérieure tout en maintenant l'attention du public. Tout cela fait partie du capital corporel que Pamela a développé lors de stages d'improvisation, d'éducation somatique et dans ses improvisations en tant que *performer*. C'est la conscience métaphysique du corps construit et déconstruit en complicité avec le spectateur. Cette notion de présence, comme je le vois dans certains aspects de *The Sunday Project*, implique une dilution de la notion de représentation, dans le sens où la chorégraphie est toujours présentée de manière différente, présentée à nouveau.

Une autre donnée qui renforce cette notion de présence est la conscience des sensations, du moi — dimension privilégiée dans les stages en éducation somatique. L'éducation somatique

travaille avec notre habileté à percevoir et à influencer des processus internes. Un des concepts de base de la théorie somatique est la vision du corps à partir de la perspective de la première personne, de la perception du corps *du dedans* (Hanna, 1986). Cette dimension qui apparaît explicite dans la pratique de Pamela renforce la notion de présence, elle-même influencée par la *performance* dans laquelle l'improvisation en danse partage plusieurs similitudes. L'artiste, dans ce point de vue, utilise souvent des sources autobiographiques, ce qui renforce la tentative de nier l'idée de « re-présentation » en effectuant des actions réelles et non fictives.

Expressément, « performer » est alors agir en ne jouant pas le rôle d'un autre, et un décor n'est pas là pour figurer un autre univers « autre » puisque le spectacle se refuse au « dramatique ». Ainsi, dans cette acception, le performer est *seulement* celui qui, chante, danse, ostensiblement et en son nom propre, celui qui met en scène son propre moi avec tous les artifices qui lui sont disponibles, celui qui propose une présence s'adressant aux corps de ceux qui le regardent, l'entendent et, plus rarement, le sentent ou le touchent. (Biet, Landrin, Pecorari, 2008, p. 7.)



Figure 5.3 : Deux moments de Pamela pendant la création : lors de l'exécution de la chorégraphie (en haut), puis lors de l'écriture fondée sur l'expérience de la rencontre (en bas). Photos de l'auteure.

Enfin, la collecte des données de Pamela s'opère de différentes façons. Il s'agit, premièrement, de collecter les informations laissées par les invités, leurs textes et les objets apportés puis, d'une manière plus subjective, de collecter ce qui émane de leur présence. Ainsi, la chorégraphie capte, elle absorbe. Il s'agit de collecter les données de ses propres

expériences d'improvisation sur scène, en direct, toucher sa propre subjectivité en tant que donnée. C'est, selon Pamela, un exercice qui sert à raffiner la présence. Ce raffinement de la présence implique une exposition de Pamela, une exposition de son propre moi sur scène; cela implique de revisiter sa condition de danseuse et de danser en son nom propre.

5.3.2.3 Troisième rencontre : apprivoiser le vécu

L'invité de la troisième rencontre était Robert Racine, artiste polyvalent, compositeur, écrivain. Pamela le connaissait à travers ses collaborations avec la compagnie Marie Chouinard. Robert a apporté un petit objet rappelant un porte cure-dents. L'extérieur de ce petit objet multicolore portait de minuscules ornements. Lors de l'improvisation, Pamela se concentre sur la composition des mouvements. On observe une diversité de mouvements bien exécutés, à la fois précis et libres. On y rencontre plusieurs sortes de déplacements, au niveau du corps et des roulades. On distingue parfois la mobilisation d'un membre. Par exemple, le bras se développe de manière séquentielle : le mouvement commence par la main et continue jusqu'aux épaules. Ce sont des micromouvements. Parfois, des mouvements du corps sont exécutés de manière simultanée par les membres, comme le fait d'ouvrir le corps à travers un saut, ou de le fermer en rapprochant les membres vers le centre, telle vers le noyau d'une cellule. Pendant cette rencontre, j'ai perçu l'aisance et la subtilité du travail des positions de jambes soit *en dehors*, soit *en parallèle*. Parfois, Pamela exécute des mouvements de *développés en seconde position*⁶⁴, et elle réalise des *passés*. Il y a peu de pauses, seulement lorsqu'elle se coiffe ou arrange ses cheveux. Après 20 minutes d'improvisation concentrée sur le mouvement, elle s'assoit près de l'objet apporté par Robert. Elle ouvre le petit récipient et met les cure-dents par terre, puis essaie de les poser verticalement, mais ils tombent. Elle laisse l'objet par terre et reprend les mouvements.

⁶⁴ Dans le vocabulaire du ballet classique, le *développé* est le mouvement consistant à tendre une jambe en partant d'un retiré et en passant par une *attitude*. Un développé peut se finir en arabesque (lorsque la jambe levée est derrière), en seconde position (lorsque celle-ci est sur le côté) ou en quatrième (quand elle est devant).

Puis, Pamela et l'invité se mettent à écrire. Les écrits intégraux de ces huit rencontres ont été exposés sur le mur du couloir de Tangente lors des spectacles de la création. Le texte de Robert exprime l'échange possible entre l'artiste et l'invité. Dans cet extrait, on remarque une description corporelle et anatomique ainsi qu'une description poétique du contexte particulier créée par la présence de la caméra qui n'échappe pas à l'invité.

Déverser dans sa main le prolongement de soi.
 Les mains ont raconté la danse du corps et des pieds.
 Les yeux bleus et les cheveux blonds ont accompagné les poses, les mouvements, les souffles de la grande famille humaine et corporelle.
 Il s'est passé un temps doux et précis, un espace où le regard et les paupières ont dansé pour le témoin, les témoins.
 Les yeux à côté d'une lentille de caméra ont suivi la trajectoire du maître-bouger dans ses réflexions sur l'« être-là » pour soi, pour nous et eux.
 (Robert Racine, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006.)

Cette stratégie fait partie de la genèse de la création, et elle s'insère dans le désir souhaité par Pamela d'apprivoiser le vécu. La création *The Sunday Project* engendre essentiellement deux expériences. D'une part, il s'agit de l'expérience d'improvisation avec l'invité(e) et, plus tard, avec un public, tout en jouant avec l'idée de maintenir l'attention sur ce qui est présent, ce qui est de l'ordre des sensations sur scène : la composition fondée sur le mouvement, l'environnement, la présence de l'invité(e) ou des spectateurs et le jeu avec l'objet. Mais cette création envisage aussi de décrire une manière de parler de l'expérience de la danse, l'expérience d'intellectualisation de ce qui est de l'ordre du vécu.

Part of my interest in doing my dance is finding a way to talk about it. Ultimately there's just no way to talk about this experience, I mean I think it's another thing when it's really alive inside it's very hard to capture it. I mean, I'm sure it's the same for experiencing things too from the outside. Sometimes you receive it on that level and that's the way it's meant to be received. (Newell, citée par Silva, 2008.)

Il est intéressant de comprendre la notion de présence par le biais de l'improvisation sur scène. Cette notion cherche à réactiver la convergence entre deux pôles, celui du public et celui des personnes invitées, en comprenant et en incluant leur point de vue. Dans ce contexte, Pamela échappe aux limites d'entraînement des répétitions. Par conséquent, la

technique devient moins importante : elle laisse place à un corps beaucoup plus subjectif, chargé d'expériences partagées. On peut comprendre que l'intention de Pamela d'« apprivoiser le vécu » part de la supposition que faire et voir une danse est un dialogue dans lequel il n'y a pas de sens unique, ni de manière unique d'apprivoiser la danse.

5.3.2.4 Quatrième rencontre : écrire

L'invité de la quatrième rencontre était Patrick McDonagh, écrivain et professeur d'anglais. Ce fut la seule rencontre où Pamela n'est pas arrivée longtemps avant l'heure fixée pour la rencontre. Elle était visiblement agitée. Lors de cette rencontre, Patrick a donné ses gants de vélo comme objet déclencheur de l'improvisation. De manière générale, l'objet est resté par terre, sur le linoléum, au milieu de la salle, dans la zone la plus proche de l'invité.

La chorégraphie commence avec Pamela debout, au centre de la salle ; les mouvements sont exécutés de profil durant les 6 premières minutes. Il y a quelques marches courtes de quatre pas qui sont exécutées pendant ce temps. Les pieds de profil marchent vers le mur latéral de la salle. En contrepoint, un jeu d'épaules force la latéralité du corps puisque les jambes, les pieds et la tête sont de profil alors que les épaules se maintiennent en avant, face au public. On note une forte mobilisation du bras et de la colonne. Parfois, ses bras circonscrivent la tête, comme un cadre. Ils s'allongent sur le côté du corps, ils composent avec ce dernier, soit en symétrie, soit en asymétrie. À certains moments, les mains se rencontrent. De temps en temps, la verticalité du corps est coupée par la colonne qui fait un angle à 90 degrés avec les jambes ; la colonne droite, allongée à l'horizontale, de profil, ressemble à une table. On voit son extension linéaire. Cette vision linéaire est coupée par des mouvements sinueux. La majorité des mouvements stylisés de la danse contemporaine est exécutée de manière précise, vigoureuse et fluide. Toutefois, la composition du mouvement est parfois interrompue par des actions quotidiennes. Pamela change l'espace de la salle : elle replace trois barres et développe certains mouvements proches de la barre, et avec elle. Elle l'utilise comme support pour sortir de l'axe du corps. Occasionnellement, elle se couche par terre, le dos appuyé sur

le plancher, la tête vers le fond de la scène et les pieds en l'air, face à l'invité. On voit la plante de ses pieds : ils deviennent les protagonistes de la danse. Elle s'assoit et joue encore avec ses pieds et ses mains. Elle avance vers le public, les gants sur le plancher. Après 14 minutes de chorégraphie, elle joue avec l'objet proposé par l'invité. Elle marche sur les gants. Puis elle pose les gants sur son corps. On dirait l'image de deux mains sur le corps. Elle déplace les gants sur ses jambes, ses épaules, son ventre, son cou, ses yeux. Pamela joue avec l'objet pendant presque 2 minutes. Selon Pamela, l'objet sur scène donné par l'invité fait partie de la présence de ce dernier.

Je leur dis [de me donner], n'importe quoi, comme une image, un morceau de musique, des mots, quelque chose, un accessoire. Moi, j'ai le droit de juste le mettre sur scène, ou de juste le laisser là. Ça fait partie de leur présence. Ils me le donnent... C'est une question : est-ce que c'était le truc que la personne m'a donné, ou c'est la personne, (...) sa présence qui m'a affectée. (Newell, 2006b.)

Elle rétablit pendant quelques minutes le jeu avec la barre, soit en étant appuyée sur elle, soit en l'utilisant comme cadre, soit en s'appuyant dessus, comme si c'était un support. Parfois, elle roule par terre. Après 21 minutes de danse, elle s'assoit au fond de la salle, appuyée dos au mur, avec un bras sur le genou qui soutient la tête, dans une attitude quotidienne. Elle reprend la composition des mouvements et joue avec la barre. Les mouvements sont intenses. Prolifère alors une composition de mouvements, de jeu d'équilibre et de déséquilibre, avec force et vigueur des extensions des bras, de la colonne et des jambes. Elle instaure un jeu d'opposition entre les parties inférieure et supérieure du corps. Cette intensité est interrompue par des actions quotidiennes, comme au moment où Pamela enlève son t-shirt et l'accroche à la barre. Elle reprend la marche latérale face à l'invité. Avant la fin de la chorégraphie, elle danse presque 10 minutes, dos à l'invité. Finalement, elle épie le public, mettant la tête au-dessous de ses bras ; son regard rencontre le mien. Comme prévu, j'annonce que les 30 minutes sont passées : « C'est fini. »

Si l'on peut décrire un certain nombre de mouvements exécutés par Pamela, en revanche, certaines perceptions sont moins évidentes, moins descriptives. Dans mon journal, j'ai d'abord noté que ce jour-là, j'éprouvais un fort sentiment d'ébullition émanant de la

chorégraphie — comme un flux intense de la pensée représenté par l'intensité des mouvements.

À partir de la question, à savoir « What's happened ? », répétée de manière ritualisée chaque dimanche, Pamela et l'invité commencent à écrire. De manière générale, les textes captent les sensations de même qu'un certain état général de la création et ce, de manière très personnelle. Les textes essaient d'interpréter, de décrire et de témoigner l'expérience de la création. Comme le démontre le texte de Patrick, il existe une perception de la danse ainsi qu'une perception propre à la rencontre mais aussi au dispositif de cette création.

When did the constraints become so strong, the absence so profound ? Is this a simultaneous event, an inversion of the anticipated ? I see the long reach of your hands, or I have seen them, at any rate, at some distant point in the past. They are a shadowy image now, a memory that fades. Or the physicality of that memory fades. What remains, what strengthens, is the grip : the firm grasp of the hands, the movement of the fingers, the brief moment of the caress, the force of the push. All of these have grown stronger. And I find space harder to hold onto. There are moments of stability, but they are brief, between the struggles for composure and balance. And there is the inevitable pain of release, of relaxation, or liberation. Compared to that agony, constraint is an embrace. (...) And if we ask, inevitably as we do, what happened... it's easiest to say that things built, or were built, and then they fell down again, or were somehow caused to fall. Clearly, the agent ? here is a point of contention. Did they build, or where they built ? Were they caused to fall, or did they just fall ? (Patrick McDonagh, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006).

Les textes des témoins et de Pamela font appel à une grande variation de styles. Parfois, ils sont abstraits et poétiques, parfois ils évoquent de simples impressions, comme la chorégraphie elle-même. De manière générale, les textes sont très différents les uns des autres, ce qui démontre les nuances et différences de la chorégraphie dans chaque rencontre. Par contre, lors de chaque rencontre, on perçoit beaucoup de similitudes entre le texte de Pamela et celui de l'invité. Ce parallélisme ne se voit pas dans la manière d'écrire, mais plutôt dans l'atmosphère du texte, dans ses aspects subjectifs. Le texte de Pamela, ci-dessous, démontre de manière explicite une perception liée à la vie quotidienne : elle admet, par exemple, qu'elle avait faim. Ce texte révèle par ailleurs certains aspects de l'esprit même de la chorégraphie, dans lequel les perceptions de ce qui se passe sur scène, même les sensations

simples, peuvent être valides. Au même titre que la chorégraphie, les textes contiennent des aspects parfois poétiques, abstraits, existentiels mais aussi banals. L'intimité favorise ce qui relève de l'ordre du circonstanciel.

Mind happened
 Start, start over, wind around necessarily in just so fashion to observe
 To observe from its particular vantage, precise aim
 Takes aim, precise frame
 Homage, presence of others uninvited been here familiar
 Desire to drop everything, feet and hands nothing in between
 A river in between bridges feet and hands
 A river between me and those damn soles, soles of feet trigger go, come back
 A forest of geometric pleasure and satisfaction
 A recurrent upstage fantasy of mongrel, of gourmand
 I'm hungry
 (Pamela Newell, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006.)

Le fait que Pamela réunisse dans sa création l'écriture des textes et une réflexion sur sa pratique, ou sur l'expérience de ce qui se passe sur scène, n'est pas un hasard. Pamela a en effet une formation en littérature. De plus, au moment où elle réalisait cette création, elle venait de finir sa maîtrise. Dans cette création, elle mélange des aspects de création traditionnelle de la danse contemporaine — tels que la composition de mouvements bien exécutés, la verticalité du corps, la maîtrise de la position des jambes *en dehors* et *en parallèle* — et des procédures moins traditionnelles. Ces dernières sont surtout liées à l'improvisation qui promeut une ouverture pour ce qui est de l'ordre du banal et du hors frontières. La proposition de Pamela de réunir Danse, Écriture et Littérature cadre parfaitement avec la proposition de Tangente d'« Alliance entre langages », dans laquelle s'inscrit cette création.

5.3.2.5 Cinquième rencontre : gérer les jugements

Pamela est allée chercher une personne extérieure au monde des arts comme invité pour la cinquième rencontre. Michèle Luchs, éducatrice, avait partagé le logement de Pamela dans

les années 1990, à l'époque de ses études universitaires aux États-Unis. Plus tard, elles se sont retrouvées car Michèle est venue habiter à Montréal. Michèle a apporté un vieil agenda qu'elle pensait perdu, mais qu'elle a finalement retrouvé un jour, en faisant le ménage. Avant la chorégraphie, elles ont un peu parlé de l'époque estudiantine, de l'objet choisi et de ce que représentaient pour elles les noms dans l'agenda. En trouvant par hasard ce vieil agenda, Michèle a pensé qu'il avait plus d'importance que leur agenda actuel car il était rempli de souvenirs — notamment son amitié avec Pamela.

La chorégraphie commence avec Pamela de dos, feuilletant les pages de l'agenda. Lors de chaque rencontre, Pamela utilisait un répertoire de mouvements précis et raffinés qui se répétaient à certains moments à l'intérieur du 30 minutes que durait la création. Cependant, les actions développées étaient différentes à chaque rencontre et, de manière générale, elles étaient associées à l'objet donné par l'invité. L'utilisation de la voix se distingue parmi les actions utilisées dans la chorégraphie de cette rencontre. Après 5 minutes de chorégraphie, Pamela a commencé à parler de manière incompréhensible. On entendait des sons gutturaux mélangés à des mots distordus. Peu à peu, les mots et les phrases devenaient audibles :

What's ?
 Where, where
 Where are you ?
 Mother
 Come in.

Faisant visiblement une connexion avec le passé, Pamela dit et crie certains noms et phrases. À un moment donné, elle fait des mouvements plus libres avec les bras, en les laissant relâchés et tombants. Elle commence à appeler certains noms : « Julia, Susan, Ariane, Charles, Jorge, Marcia, Kevin, Helen, Sabina, Susan, Susanne, Thrisha, Ken, David », etc. Elle dit les numéros de téléphone « 75523717752165799 là, là, là, là. 754 798 791 la, la, la. » On note une liberté à travers des actions telles que crier, parler et chanter, de manière impromptue.

C'est évidemment la rencontre où Pamela a utilisé le plus sa voix. À plusieurs reprises, les mouvements de la chorégraphie étaient moins vigoureux que lors d'autres rencontres, et les pauses plus longues. À certains moments, les mouvements étaient moins précis : par exemple, quand elle faisait quelques petites saccades, des tremblements du corps et des marches titubantes. Elle retournait l'agenda et marchait en rond tout en titubant. À ce moment-là, on entendait fortement le poids du corps sur le plancher. Comme le démontre le texte de Michèle, le poids du temps, représenté par l'agenda, pesait sur le corps de Pamela :

How many of those numbers stay in our heads ? Crowded. Remember numbers of my first house, my first best friend, my grandfather, my first boyfriend. I use those numbers for passwords, for combination to open things to the back.

Pam runs and stumbles with my address book stuck in her back, the weight of so many years and people knocks her down, knocks me down. Straight line back. Beeline back to invisible strings, individual numbers that put together... Can you see ? Can you hear ? Can you believe ? That's where I'm from.

(Michèle Luchs, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006).

En écrivant sur la chorégraphie, Michèle décrivait certaines actions de Pamela et s'interrogeait sur des questions qui lui servaient à elle aussi. Comme dans les exemples déjà donnés, il s'agit d'observer la chorégraphie et d'avoir un retour autoréflexif déclenché par cette expérience.

Au cours des entrevues, Pamela m'a dit que son propre jugement⁶⁵ était pour elle le grand défi d'une chorégraphie fondée sur l'improvisation. Dans cette cinquième rencontre, Pamela avait moins de réserve par rapport à ses exigences techniques; ses propres jugements se sont par ailleurs davantage exprimés dans son texte. Il existe certains indices, tels que l'utilisation de la voix sans préparation et les actions plus libres liées à la récupération imaginaire d'un passé sans liaison directe avec les arts, qui ont probablement favorisé une plus grande liberté d'actions et de mouvements de la chorégraphie. Dans certaines parties du texte de Pamela

⁶⁵ Caractéristique que j'ai aussi observée dans les commentaires de David Rancourt, dans la création *R.A.F.T. 70*.

relatif à cette rencontre, on perçoit la polarité entre sa liberté de créer et son embarras en prononçant des phrases comme : « I wanted to go there. I let myself go there. I permitted liberation, but smugness reared its ugliness ». On sent également le passé rigoureux et l'austérité de sa formation en danse : « I needed to do that *relevé passé* again to see where it went. » Cet attachement se manifeste à travers certains pas, certains mouvements et certaines figures. C'est la pression de certaines valeurs qui résistent à la transformation. Ces tendances sont incorporées par le corps, non seulement en tant que geste, mais surtout comme logique d'être et comme tendance de l'agir. Ce point de vue est renforcé par ses paroles lors de l'entrevue :

Mais [c'est] aussi, une question de jugement. De gérer les jugements. Parce qu'à un moment donné, dans ma vie, je pensais être capable d'enlever les jugements, ou vraiment, de faire taire les jugements. Mais, les jugements sont là, pour toujours. Donc, il faut trouver une façon de gérer les jugements. Pour moi, parfois c'est comme 75% du travail. (Newell, 2006b.)

C'est dans ce sens que la pratique artistique et le corps dépassent une liaison confinée à l'œuvre artistique, à ses aspects expressifs et formels. La pratique artistique se montre ainsi comme le point sensible aux enjeux de pouvoir et de domination, à travers le sens pratique et comme manifestation de l'habitus. La pratique apporte des enjeux spécifiques du champ d'appartenance. Dans le texte de cette rencontre écrit par Pamela, sont exposés certains aspects ponctuels de sa pratique, ses hésitations et certains de ses jugements.

All these things in my head, these pathways in the body. I wanted to go there. I let myself go there. I permitted liberation, but smugness reared its ugliness. Smile inside the hands and fingers to the mouth. Saw reiteration in the arc on the fall, floor, floor, floor. Sitting facing cardinal points. I tried to remember the numbers, all the numbers of Worcester, Massachusetts, but people came too...

How to arrive in this unattainable fullness...

Arm is to hide and to protect and to lash out but really no power only weight that takes you down, takes you down perfect body, takes you down. Upstage away from the camera over and over to repeat the classical running away, running away from the inevitable bliss of over indulgence. Sorry, sorry again. I needed to do that *relevé passé* again to see where it went, to feel the knee open and the toes support the falling, the national hail of Romeo and Julia. What happened happened. In the head. I can't avoid the last 48 hours, the last 45 years happened.

(Pamela Newell, extrait de recueil de textes de *The Sunday Project*.)

Le texte de Pamela évoque des exemples précis, des spécificités liées au champ de la danse contemporaine comme la sensation de nécessité de faire le traditionnel pas de danse, le « *relevé passé* ». Ces aspects, ancrés ponctuellement dans la pratique, sont difficiles à saisir. Ils font partie du capital à l'état incorporé (sous forme de dispositions d'habitus). Certains dépassent les limites de la danse contemporaine et manifestent des contraintes du monde des arts, comme le dilemme d'être toujours innovateur et de se dépasser conceptuellement. Dès la première entrevue, j'ai remarqué la difficulté pour Pamela de surmonter cela. Au moment où j'ai interrogé Pamela sur les contraintes d'une création fondée sur l'improvisation, une de ses réponses était qu'il fallait réveiller « les muscles improvisateurs ». Ces enjeux deviennent en effet plus apparents quand il s'agit de faire des choix sur scène.

Les jugements, c'est souvent autour de la validation. « Est-ce que c'est bon, ce que je fais ? Est-ce que je fais toujours la même chose ? Est-ce que c'est original ? Est-ce que c'est inventeur ?

(...) Est-ce que je vais dans la même place dans mon imagination qui me donne les mêmes sensations, qui me donne les mêmes gestes, un peu. Mais en fait, ça, c'est le questionnement, mais je ne pense pas que c'est vrai. Mais c'est sûr que j'ai une espèce de formation, un style de mouvements qui me plaît plus, ou qui m'attire aussi. Mais quand même, toute l'expérience, n'est jamais la même. Et même si c'est la même, ce n'est pas grave. La richesse, en fait, c'est dans le fait d'accepter tout ! (petit rire) C'est accepter où je suis dans le processus de n'importe quelle improvisation, mais, où je suis dans ce que je vis. Je vis le jugement ; comment je gère ce jugement pour le rendre dans le texte ? Dans le texte, dans ce que je fais, ou [ce que] je crée. En tout cas, j'apprends toujours. (Newell, 2006b.)

Ainsi, l'improvisation est-elle une possibilité d'être attentif au processus que l'artiste vit au moment de la création, ce qui favorise de cette façon une pratique artistique réflexive. Dans *The Sunday Project*, cette attitude est fondamentale puisque la réflexion et les textes sont intégrés à la création. Le corps en danse est le lieu d'une diversité de situations et de mises en jeu du corps, où l'on rencontre acquisition et intériorisation des réflexes plutôt que des

activités réflexives. Cette création est une occasion de revisiter, de transformer et d'interroger une partie de ces incorporations.

5.3.2.6 Sixième rencontre : émouvoir

Lors de cette rencontre, lorsque je suis arrivée une demi-heure plus tôt, Pamela était déjà dans la salle, et elle faisait une longue séquence de yoga, « le salut au soleil ». Ensuite, elle a pratiqué certains exercices à la barre, comme des *grands pliés* et des *grands battements*. L'invitée est arrivée à l'heure. C'était Florence Figols, chorégraphe et professeure de danse à l'Université Concordia. Florence a apporté un CD de musique sacrée interprétée par Susan Deyhin ainsi que deux reportages sur la sortie de prison d'Anne-Marie Péladeau. Pamela ne connaissait pas la femme à côté des deux policiers sur la photo du journal *La Presse*. Florence lui a expliqué qu'il s'agissait de la fille d'un des hommes les plus riches du Québec qui, selon elle, après « une arrestation brutale dans les rues de Montréal », s'était fait arrêter par la police pour avoir volé un paquet de cigarettes. D'après Florence, cette histoire touchait et fascinait la conscience collective québécoise. Comment la fille d'un des hommes les plus riches du Québec pouvait-elle être une voleuse et une toxicomane? Quand Florence a vu la photo du journal, elle a tout de suite pensé à la notion de « spectaculaire » et à la création *The Sunday Project*. Selon elle, c'était un élément intéressant à apporter au projet. Après avoir découvert ces photos, elle a consulté le site de Susan Sontag. Florence a souligné que Sontag, écrivaine politisée et féministe, avait notamment écrit sur la photographie, les médias, la maladie, le journalisme. Selon Florence, il était intéressant de constater le pouvoir et la contradiction des spectacles visuels qui émanent de photos tragiques, comme des photos de guerres — sujet sur lequel a écrit Sontag — ou comme la tragédie personnelle d'Anne-Marie Péladeau, couverte par les médias de manière sensationnaliste — phénomène qui touchait particulièrement la société québécoise. À côté des reportages collés sur une feuille, Florence a dégagé un jeu de mots : femmes, photos, journalisme, spectacles, maladies, conflits, indices visuels, interprétation, chute. Le CD de musique, quant à lui, s'opposait à l'univers spectaculaire et mondain des reportages puisqu'il s'agissait d'une musique jouée dans une atmosphère tranquille et sacrée. Après cette petite incursion proposée par Florence, dans

l'univers tragique et quotidien de la vie médiatisée d'Anne-Marie Péladeau, Pamela est entrée « en scène ».

La chorégraphie commence avec la musique. Pamela se déplace dans la salle. Elle marche dans différentes directions; parfois elle traverse la salle en diagonale. Elle développe certains mouvements déjà connus dans les rencontres passées, comme la mobilisation de la colonne qui produit une ondulation du tronc, ou les bras qui s'allongent symétriquement dans un jeu d'opposition au bassin. Après 5 minutes de chorégraphie, Pamela s'arrête, s'assoit contre le mur, au fond de la salle; elle fait une longue pause. Elle regarde fermement devant elle. Après cette pause, elle danse les 10 minutes les plus fortes et intenses de la chorégraphie.

Au fond de la scène, Pamela marche lentement vers l'avant-scène, la tête tombant en avant et le regard caché. Les pas sont lents et forts car on entend quand les pieds touchent le plancher; une main saisit fortement la jambe. Les mouvements deviennent plus bruts, instinctifs. Pamela roule par terre de différentes manières et passe à différents niveaux du corps, couchée, assise, debout. Les changements de niveaux s'opèrent grâce à certaines torsions du corps. À plusieurs moments, on ne voit pas son visage. Le texte de Florence capte la tension des mouvements et les gestes de Pamela.

Il n'y a personne ici sauf mon tourbillon. Pourquoi toujours là? Je croise mes jambes, je cache mon visage, je laisse ma tête tourbillonner, la mettre à l'envers où voilà mettre ma tête à l'envers pour que la gravité prenne toutes mes pensées, toutes mes obsessions et qu'elles disparaissent à jamais dans les profondeurs de la terre. Y a-t-il quelqu'un? Y a-t-il quelqu'un? Je n'ai plus de bras à force de serrer le vide. Je n'ai plus de voix à force de ne jamais me faire entendre. (Florence Figols, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006b.)

Ce fut la rencontre pendant laquelle la notion de geste et d'émotion était la plus intense, pendant laquelle la sensation de tristesse et de tragédie était ressentie grâce à certains gestes. D'après Launay (1990), le geste est un mouvement accentué par un état psychologique, une connotation, une fonction, une intention, pendant que le « mouvement pur » reste marqué par une certaine neutralité, n'ayant d'autres sens au-delà de lui-même, sans connotation

fonctionnelle ou pantomimique. Deux gestes se dégagent spécifiquement des mouvements de Pamela : les mains serrées et le visage caché par les bras. Pendant quelques minutes, elle danse de manière intense, les bras pliés face au visage, comme un masque. Après ces minutes intenses, elle s'arrête dos au public, visage caché. Elle pleure intensément pendant quelques minutes. La scène est émouvante. Peu à peu, Pamela reprend certains mouvements. Puis, elle danse pendant longtemps, la tête à l'envers. Voici quelques impressions issues du texte de Pamela.

Weight. Enlarged around the neck, either side of the neck. Swollen massive pressure in the chest. The nipples regard, look what happened there. What what what nothing lost. Not one single unspent unit of time. Women, femmes, hiding. I hide myself. I expose my weakness. I have no resistance, no wasted breath or trajectory of displacement, no shame, but shame anyway. (...) Up into the belly and down the legs, inside the legs again. Oh, I almost forgot about the anger, the imposition, the surfeit of stuff to contend with, but I can't explain the sensation in words. The not one single unspent micronanogram of be. Be be be all completely filled with the woman's woman's woman's, filled with, suffused with the woman's tribal union of breasts looking around, surveying the cardinal directions. (Pamela Newell, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006.)

5.3.2.7 Septième rencontre : s'abstraire

L'invité de la septième rencontre était Don Reider, clown, comédien et directeur artistique. Pamela ne le connaissait pas très bien. En effet, elle avait d'abord invité la compagne de ce dernier, la comédienne Valérie Dean qui ne pouvait venir ce jour-là. Cette dernière a suggéré à Pamela de la substituer par son copain. Don s'est alors rendu à la rencontre à sa place. Ainsi, Pamela n'avait pas beaucoup d'intimité avec l'invité. Celui-ci avait apporté un CD de musique et trois photos. Une des photos montrait un groupe de filles noires, souriantes, à la plage, en maillot de bain en train de danser. L'autre photo représentait trois filles noires, nues sur la plage, souriantes, dont certaines parties du corps étaient recouvertes de sable. La troisième était un groupe d'hommes noirs, les mains élevées en signe de prière. Don a apporté un CD de musique du monde qu'il a mis à deux moments pendant la chorégraphie. On entendait des tambours (djembés) et des chants d'une langue étrangère. Les photos et la

musique constituaient un ensemble d'éléments ethniques, un univers culturel, social et géographique en contraste total avec l'univers de la création, à savoir un studio dans le centre-ville de Montréal, à la fin de la saison d'automne, en plein cœur de l'Amérique du Nord.

Après une conversation informelle, Pamela se prépare à danser. Avant de commencer la chorégraphie, elle place les photos sur le plancher au milieu et à l'avant de la salle, comme à chaque rencontre. Elle regarde longtemps les photos, puis elle commence à bouger. Les cinq premières minutes, elle se maintient à la même place, face à nous. Les mouvements sont plus légers et le jeu d'articulations semble plus flexible que d'habitude. Il semble y avoir moins de pesanteur. La composition des mouvements est exubérante, il y a plusieurs jeux de positions de bras et de jambes. Les membres s'allongent à partir du corps dans plusieurs directions et, en particulier, on note des mouvements articulaires plus circulaires, ronds et souples. Par exemple, Pamela exécute à plusieurs reprises des mouvements en rond avec la tête. On observe aussi un jeu de jambes pliées soit en dedans, soit en dehors, qui semble très agile. À certains instants, subtilement, Pamela marque des pauses avec différentes grimaces, ce qui donne une spontanéité à la chorégraphie. Le large pantalon noir qu'elle porte renforce une image de clown qui révèle Pamela. La musique, que Don met à deux reprises, renvoie à une atmosphère exotique. Pendant cette rencontre, Pamela ne réalise presque pas de mouvements au niveau du plancher, c'est-à-dire que le corps est la majorité du temps à la verticale, très léger, flexible. Les mouvements doux des articulations des bras (poing, coude et épaule) donnent une qualité suave. Les mouvements des bras et du corps semblent aller dans plusieurs directions, Ce jour-là, la rencontre a été plus courte. Don est parti tout de suite après l'écriture et la lecture des textes.

Sooki, Yola, and Dari. Dancers on the beach. Once upon a time, or two or three, every season change, they come from inland, protected by the lagoons, trees and river from the storm. They come to dance the old dances, dream time dances the elders say are dreaming us always, in and out of time. But Sooki and Yola and Dari know other dances, other dreams from the radio and tele, on the long rainy days and nights, caught in the pull of another tide, tugged at from within and without on the beach they splash in the water naked and roll in the sand a brown, white glistening slem over their dusky

bodies, a sadness sometimes. (Don Reider, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006.)

Tandis que le texte de Don raconte l'histoire des trois filles et de leurs danses sur un ton de fiction, le texte de Pamela est beaucoup plus abstrait. On y perçoit une alliance entre sensations du corps et pensées.

Curve, rhythm, walking with weighted John Wayne
 Brother John again
 Delight, delight in the pupils of those three
 Curved back arrested in just so to accomplish the proper coordinate alignment
 Yes, that's it, no question, now release, that's it too, but not finished there
 Ah, I see again through that twisted flexed angle and curved iliac and supported
 cranium
 I see, I see its importance, its rightness, rightful place on that sand, on that blue, blue,
 blue between me and, yes, you
 (...) That's it, wonder, wonder, wonder between global positioning and off the grid,
 between the just so places of rightness and stellar communion
 I pretend to be but am am am only here now
 Curve the wrists, frrrrrr the piano keys, separated by blacks and whites—one side,
 then the other—extension up and down
 Kiss the ceiling
 (Pamela Newell, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006.)

Les textes étaient complètement différents. Ils rassemblaient deux expériences complètement distinctes ce qui n'est pas le cas pour les autres invités où des similarités se dégagèrent entre leur texte et celui de Pamela. Cela dit, Pamela semblait satisfaite de la participation de tous les invités.

5.3.2.8 Huitième rencontre : échanger

L'invité de la huitième rencontre était Warwick Long, danseur, chorégraphe, professeur de danse et de la méthode Feldenkrais. Warwick, qui a émigré au Canada dès 2002, est originaire de Nouvelle-Zélande. Il en a d'ailleurs apporté trois objets : deux colliers et une flûte en os. Chaque objet était accompagné d'une petite histoire qu'il a racontée quelques

minutes avant l'exécution de la chorégraphie. En ce qui concerne le premier objet offert à la création, un collier en pierre verte (jade), Warwick a expliqué à Pamela que dans la culture néo-zélandaise, cette sorte de collier ne peut être achetée par la personne qui l'utilise : il faut que la personne le reçoive d'une autre personne. Par ailleurs, la personne qui donne le collier doit le porter avant de le donner. Ainsi, le collier porte-t-il quelque chose du donateur. C'est un porte-bonheur, une espèce d'amulette traditionnelle de Nouvelle-Zélande.

Le deuxième objet était aussi un collier, avec une histoire semblable au précédent. C'était un collier en os de baleine que Warwick avait reçu au moment de danser sa dernière chorégraphie, avant de partir de Nouvelle-Zélande pour venir habiter au Québec. La pièce de danse et de théâtre qu'il avait dansée était fondée sur des histoires de la période précoloniale de la Nouvelle-Zélande, lors des premiers contacts entre les Européens et les non-Européens. En fait, il s'agit d'une pièce ayant pour base les possibilités de coopération, de collaboration et d'échange. Le troisième objet, une flûte en os de baleine, était aussi un objet que Warwick avait reçu et qu'il offrait à la création. Les trois objets rapportés de Nouvelle-Zélande par Warwick évoquaient ainsi une atmosphère sacrée.

Lors de cette rencontre, pour commencer l'improvisation, Pamela se met dans le coin droit de la salle. Elle met l'accent sur les mouvements de la main et du bras droit. C'est la main qui conduit le mouvement du bras; peu à peu, ce mouvement engage la colonne et le reste du corps. Les mouvements deviennent alors plus amples. Au début de la chorégraphie, ils sont lents et légers, ils établissent une forte notion de temps où se déroule une composition de mouvements fluides. La notion de temps est renforcée par l'exécution de petits mouvements brefs ou par des poses inattendues. Les mains touchent son corps ; à un moment donné, elles sont face aux yeux, et deviennent un masque. Les doigts de la main bougent sur les yeux, comme des algues. Un petit tremblement des pieds au sol est perceptible, accompagné de déplacements avec des mouvements libres des membres du corps. La variation du temps est remarquable lors des 10 premières minutes de la chorégraphie.

Pamela utilise davantage la diagonale que lors d'autres rencontres : on note, par exemple, des déplacements diagonaux réalisés à travers des marches. À la fin de la chorégraphie, Pamela reprend de lents mouvements. Elle utilise les trois niveaux du corps, ou bien elle est près du sol — elle se couche, s'assoit, roule —, ou encore elle réalise beaucoup de mouvements au niveau intermédiaire, comme quand elle réalise certaines poses, le corps tordu, cherchant des courbes, les membres pliés et proches du tronc. Une longue séquence est réalisée avec le bras droit, comme au début de la chorégraphie.

Pendant quelques instants, Pamela arrête de bouger. Il semble qu'elle cesse de respirer. Puis elle reprend son souffle. Elle dit un seul mot : « smell ». Parfois, il y a des mouvements amples, comme la jambe élevée à plus de 90 degrés à côté (*développé à la seconde*) et les bras allongés en opposition. Vers la fin de la chorégraphie, les mains serrées face à la bouche, on dirait une flûte. Ensuite, elle lance le bras et la main droite loin en avant, l'autre bras reste replié, comme un arc et une flèche. Dans les dernières minutes, elle tourne autour d'elle-même, en regardant le plafond, la poitrine cambrée, les bras ouverts. C'est le traditionnel tour autour de soi-même tout en fixant le ciel du regard, comme dans les danses sacrées. Ces mouvements soulignent un acte d'ouverture du corps ; il est alors possible de penser aux porte-bonheur apportés par l'invité.

Observer une chorégraphie est une expérience connue des invités. Traditionnellement, le rôle de spectateur prédispose à une action plus passive face à la création. La proposition de Pamela leur offre davantage une attitude collaborative dans la création. Donc, ils sont collaborateurs, même si la participation est discrète et qu'elle concerne un nombre restreint de spectateurs. Les témoins sont inclus dans l'acte de repenser la danse et de développer leur propre créativité. Dans cette expérience, on échappe aux évidences des aspects spectaculaires ; ici est produit un revirement de l'acte d'observer la danse sur le témoin. Celui-ci est invité à donner quelque chose d'objectif à la création, de même qu'à réfléchir sur son expérience. Dans la création *The Sunday Project*, ce dialogue artistique, kinesthésique et social est tenu ici de manière réflexive. Les mouvements et les gestes de Pamela sont observés par le témoin et transposés en écriture. À l'invité est offert un rôle de partie prenante

de la création. Donc, le témoin est invité à regarder, écrire, lire, témoigner et, indubitablement, collaborer à travers sa réflexion. C'est ce qu'affirme une partie du texte de Warwick lors de la huitième rencontre :

She started and ended with the hands. The hand strategies, gathering energies, propelling the incentive, the movement into the bones. The bones folding, rolling into other strategies. The hip and back strategies as she flies her legs through space, debalancing and not falling up, but down, and out, along the floor to flatten, roll and rest.

How does she stay in this state of concentration, I wonder. It is an invitation not only to watch but to reflect, I think. I watch, I reflect. (Warwick Long, extrait du recueil de textes de *The Sunday Project*, 2006.)

On distingue ici la même pensée réflexive rencontrée dans les textes de certains témoins déjà cités. Il s'agit de comprendre et d'interpréter non seulement la chorégraphie de Pamela, mais aussi l'expérience vécue en termes de sensations propres, de mémoires et de sentiments face à l'observation de la création. D'un autre côté, Pamela a toujours essayé d'être sensible aux invités et à leurs objets, donc il reste à déterminer qui observe qui. Voici la richesse des rencontres dans *The Sunday Project*, où la chorégraphie est un moyen d'échange à plusieurs niveaux soumis à différentes interprétations, comme l'explique Pamela. Au même titre qu'elle offre à l'invité une participation à la création, elle offre la possibilité de rémunérer cet invité. Un budget était en effet réservé aux invités ; une partie d'entre eux ont décidé d'offrir leur budget à la création car il s'agissait d'une production modeste. C'est dans ce sens que Pamela utilise les ambiguïtés de la signification du verbe exploiter.

Moi, j'interprète cette personne, et eux, ils interprètent. J'aime aussi l'idée d'exploiter... Comme dans la recherche, on a nos participants. Chercheur /participants, comment dire. Quand on fait une recherche, il y a tout un discours sur [le fait] de ne pas les exploiter. « Je ne veux pas t'exploiter » ! Non, mais quoi ! Dans cette expérience, je veux les exploiter. Sauf que je leur donne l'option de venir pour être observé. Mais quand même, je voulais comme dire « ok, je vais les exploiter », parce que je veux leurs mots. Je veux leurs mots pour le projet, pour le vrai spectacle. Donc je veux [les] provoquer (...) à écrire. Parce que je choisis les gens [parce] que je sais

qu'ils vont me dire quelque chose d'intéressant. Pas toujours, mais (...). (Newell, 2006*b*.)

Le fait de rémunérer les invités était une manière pour Pamela de s'assurer de leur remise des textes. C'était également une manière d'objectiver cet échange, parfois chargé d'émotion et d'ambivalences. On remarque dans ce dispositif une sorte d'inversion des rôles dans le sens où Pamela paie pour que l'invité la regarde danser et pour qu'il décrive son expérience. Elle inverse ainsi son rôle de danseuse contemporaine professionnelle où le spectateur paie pour la regarder. Selon Pamela, cette stratégie était une manière « d'exploiter le spectateur », une manière d'en profiter. Cette inversion assurait la présence du témoin et du texte — c'était une sorte de garantie de la transaction⁶⁶ en quelque sorte. Cette stratégie propose une participation active de l'invité-spectateur tout en valorisant sa créativité. Le fait qu'un échange financier s'opère renforce symboliquement l'échange entre les deux protagonistes. On retrouve ici le « don contre don », concept cher à Marcel Mauss.

Une partie considérable de notre morale et de notre vie elle-même stationne toujours dans cette même atmosphère du don, de l'obligation et de la liberté mêlés. Heureusement, tout n'est pas encore classé exclusivement en termes d'achat et vente. Les choses ont encore une valeur de sentiment en plus de leur valeur vénale, si tant est qu'il y ait des valeurs qui soient seulement de ce genre. Nous n'avons pas qu'une morale de marchands. Il nous reste des gens et des classes qui ont encore les mœurs d'autrefois et nous nous y plions presque tous, au moins à certaines époques de l'année ou à certaines occasions. (Mauss et Weber, 2007 [1924-1925], p.219.)

La participation de l'invité à la création peut être expliquée à travers plusieurs verbes. Parfois, il s'agit de les inviter à collaborer et à réfléchir, parfois il s'agit de les exploiter et de les provoquer, comme l'explique Pamela. En effet, prendre leurs textes, leurs objets et capter leurs « présences » ne peut être réduit à une catégorisation précise puisque cela suppose une relation d'échange divers, parfois objectif, parfois subjectif, et parfois ambivalent.

⁶⁶ Dans l'introduction du Manuel d'Ethnographie de Mauss et Weber (2007), Florence Weber distingue ce qui est de l'ordre du transfert, soit les prestations sans contrepartie exigible, et ce qui est de l'ordre de la transaction, qui comporte une contrepartie exigible.

5.3.3 « Le vrai spectacle »

Le 17 novembre 2006 à Tangente, Dena Davida, directrice générale et artistique de Tangente⁶⁷, annonçait la soirée en ces termes : « Ce n'est pas la première fois pour Pamela Newell à Tangente, mais c'est la première fois, pour le discours de Susan Sontag. » Dena annonçait par ailleurs « les deux premières mondiales », *The Sunday Project* et *Being Sontag*, « en première partie, plus ou moins quinze minutes d'impro, ... et va suivre *Being Sontag* qui va durer 45 minutes. Alors, bonne soirée avec les deux nouvelles pièces de Pamela Newell. » La chorégraphie a été présentée dans le cadre du projet Tangente *Alliance entre langages*. Cette alliance est évidente tant lors des huit rencontres juste décrites que pendant les spectacles publics à Tangente.

Pamela déclarait sur un ton plein d'humour que ces spectacles-là, à Tangente, représentaient les vrais spectacles de la création *The Sunday Project*, car le public payait pour les voir. Quelques heures avant le spectacle *Being Sontag*, Pamela était déjà à Tangente, et elle se préparait pour la soirée en faisant toujours une courte session de méthode Feldenkrais avec Warwick Long. Cette pratique favorisait sa concentration. Elle profitait aussi de ces moments pour discuter avec d'autres professionnels du spectacle, notamment l'éclairagiste, le musicien et les interprètes de l'autre création.

Lors des spectacles présentés à Tangente, dans la chorégraphie *The Sunday Project*, il était possible de trouver des éléments qui donnent une certaine continuité aux caractéristiques des rencontres. De manière générale, on y retrouvait, par exemple, une prépondérance de la composition du mouvement abstrait plus visible et fréquente que les actions et les gestes précis eux-mêmes ; l'élaboration de la composition du mouvement par rapport au corps plus intense que la composition du corps en relation à l'espace de la scène. Il y avait le déplacement du corps dans l'espace à travers des déplacements latéraux ou des petits

⁶⁷ Le Conseil des arts de Montréal a décerné le 23e Grand Prix 2007 à Tangente pour souligner son constant renouvellement en tant que diffuseur ainsi que les 30 ans de vie artistique montréalaise de sa directrice, Dena Davida.

déplacements avançant et reculant (avec moins de déplacements diagonaux) ; l'aisance des contrastes des positions de jambes « en dehors » et « en parallèle » ; la mobilisation sinueuse de la colonne et le jeu de latéralité des membres.

En revanche, les deux éléments les plus évidents et les plus importants qui se différenciaient des huit rencontres étaient le son et l'éclairage. L'autre élément important était le costume : Pamela portait en effet une robe noire ceinturée qui révélait un aspect de femme complètement différent du pantalon et du t-shirt habituellement portés lors des précédentes rencontres. À Tangente, Pamela « n'exploitait » plus les témoins et les objets en tant qu'éléments déclencheurs de l'improvisation. Cependant, elle pouvait jouer avec deux autres éléments importants : la lumière et le son.

Avec la lumière, Pamela jouait à entrer ou sortir du focus, à laisser certaines parties du corps en évidence. La lumière établissait une atmosphère plus intime ou plus spectaculaire. Parfois, elle pouvait aussi surprendre Pamela, comme me l'a indiqué Yan Lee Chan, l'éclairagiste. La musique créée par Dino Giancola a été l'une des forces de la création ainsi qu'un support à la chorégraphie puisque celui-ci improvisait la musique en s'appuyant sur les textes des rencontres. Parfois, on entendait des paragraphes entiers de textes, et parfois, ils étaient entrecoupés ou répétés, ce qui recréait une nouvelle sonorité chaque soir. Lors des spectacles à Tangente, le compositeur, tel un D.J., bricolait les textes à différents moments de la création. C'est l'un des éléments vivants et intéressants dont Pamela a su profiter et qui lui permettaient de revivre l'atmosphère des rencontres et de renforcer l'alliance entre le langage de la danse et celui de la littérature. Dans certains passages de la chorégraphie, Pamela improvisait des gestes et des poses ayant un rapport au texte, tout en anticipant certains passages, par exemple, lors de la deuxième soirée à Tangente, à un moment le texte utilise des mots comme courbe et torsos. Avant d'entendre ces deux mots, Pamela apparaissait déjà dos au public, assise au sol avec les jambes pliées, exposant son torse allongé avec des courbes évidentes. On percevait alors l'intimité que Pamela avait avec les textes.

Même si dans les rencontres de *The Sunday Project*, davantage d'échanges avaient eu lieu avec l'invité, dans les soirées à Tangente, l'esprit d'échange était présent pendant les improvisations ce qui a favorisé le maintien de la fraîcheur de la création. L'improvisation en danse se rapproche en partie de ce que Pavis (2008) appelle une mise en scène improvisée : lors de chaque « présentation », rien n'est fixé : ni les mouvements, ni les actions, ni les déplacements, ni les textes. Cependant, ces derniers se sont développés à partir d'un cadre de relations. Cette procédure marqua les huit rencontres et les quatre soirées à Tangente.

Pamela distingue sa création de ce que les gens appellent l'« improvisation ouverte », quand le danseur entre en scène sans que rien ne soit déterminé ni fixé. La création *The Sunday Project* a une conception bien définie de la création, et certaines procédures se répètent, comme la durée de chaque rencontre, la durée des spectacles à Tangente, la présence des invités, des textes et des objets. L'alliance entre la littérature et la danse était un élément intrinsèque à la création et ce autant dans les rencontres que lors des spectacles à Tangente. Un autre élément important est le raffinement de la présence de Pamela qui voulait être simultanément ouverte aux éléments du spectacle et au public.

Avec Susan Sontag, ce n'était pas de l'improvisation dans ce sens (*improvisation ouverte*). C'était plus un exercice où, oui, j'improvisais, mais c'était un exercice pour moi de travailler différemment, d'inviter d'autres esprits de spectacles, esprit de conscience pendant le spectacle. (Newell, 2008a.)

La force des éléments de *The Sunday Project* réside dans l'ensemble des échanges proposés par la création. Parmi eux, les échanges entre des langages (danse, littérature, écriture), entre Pamela, le témoin (invité, spectateur, collaborateur) et le public, entre l'improvisation et les éléments des spectacles (danse, son, éclairage). Pamela cherche aussi à toucher la perception du public, et de manière restreinte, à le provoquer. Tous ces échanges dans la création *The Sunday Project* sont des éléments établissant des relations transversales. Derrière cette création se dévoilent une pratique artistique et un rapport au corps qui fusionnent réflexion et pratique. Cette réflexion est chargée de connaissances à l'intérieur des enjeux du champ de la danse contemporaine ; Pamela les juxtapose aux éléments esthétiques de la création. Il ne faut

pas oublier la formation universitaire de Pamela qui explique son aisance à établir une pensée élaborée. Un des aspects importants de sa pratique artistique est caractérisé par une attitude réflexive puisque Pamela projette sa pensée dans la bataille des idées où la danse en tant qu'art et culture ne peut s'échapper. La danse suit la tendance de l'art contemporain et commence peu à peu à questionner la validité de ses fondements. Ce questionnement part non seulement des théoriciens, mais aussi des artistes comme Pamela qui cherchent des liens entre théorie et pratique. Cette recherche en est la preuve, et la coopération fondamentale des participants à cette recherche — en parlant en leur propre nom sur leurs pratiques et leurs enjeux du champ — révèle un courage certain dans un champ où règne ce que Fortin (2008) appelle la culture du silence. Dans la création *The Sunday Project*, Pamela, inspirée par la littérature de Susan Sontag, a mis en scène ses propres questionnements et jugements sur la danse et sur la vie et ce, tout en bougeant et en improvisant.

5.4 Chalk : une création collective

La création *Chalk* a été présentée à Tangente du 8 au 11 février 2007. Cette année-là, l'improvisation en danse fut intense⁶⁸ : au début du mois de janvier, *Discovery Ball* a été donnée au Studio 303, puis ce fut successivement le tour de *R.A.F.T 70*, au Théâtre de la Chapelle et de la création *Treize Lunes*, un projet de Danse-Cité présenté du 31 janvier au 3 février au Monument National ; finalement, *Chalk*, fut présentée à la fin de la semaine suivante. Le journal *Le Devoir* annonçait avec enthousiasme la richesse de l'improvisation en danse à Montréal et titrait « Phénomène ou coïncidence ? » C'est dans ce contexte que *Chalk* a été présentée à Tangente, après une série de créations d'improvisation en danse. *Chalk* est une création collective coordonnée par Robert Bergner, musicien et conjoint de Pamela Newell. Robert et Pamela travaillent ponctuellement ensemble. La création réunissait un autre couple, Lin Snelling et son conjoint Michael Reinhard, de même qu'un autre artiste, Paul Matteson, danseur américain établi à New York. Le projet *Chalk* faisait partie d'un

⁶⁸ Au moins deux articles ont fait remarquer l'abondance de créations d'improvisation à Montréal : « En quête de l'instant » (Doyon, *Le Devoir*, 4 février 2007) et « Branchez-vous! » (Cabado, *Voir*, 3 février 2007).

projet de Tangente, intitulé « Danser au-delà des frontières », visant à établir des alliances avec des diffuseurs en danse d'Amérique et d'Europe qui se ressemblent. Dans le cas de *Chalk*, le projet a été présenté à Montréal et dans trois villes aux États-Unis : Kenne (New Hampshire), Middlebury (Vermont) et Burlington (Vermont).

L'idée de départ du projet *Chalk* a été initiée par Dena Davida. Selon Pamela, Dena voulait rassembler d'une part, certains artistes des États-Unis et du Québec qui avaient des liaisons artistiques communes et d'autre part, des intérêts logistiques de certains diffuseurs liés à l'origine de ces artistes. Paul et Robert sont amis car ils ont étudié ensemble aux États-Unis au *Middlebury College*, université réputée dans les études des arts. Ils avaient l'intention d'établir une collaboration artistique. Finalement, beaucoup de liens étaient tissés entre les artistes invités et les possibles échanges institutionnels entre la Nouvelle-Angleterre et le Québec.

Comme point de départ logistique, Bob a juste comme rêvé à du monde qui avait des liens [entre la] Nouvelle-Angleterre et [le] Québec. Parce que ça, c'était une des exigences. Donc Paul, il vient du Maine, il a grandi dans le Maine, moi j'ai grandi au Massachussets. Lyn et Michael, ils ont fait, durant plusieurs années, des projets [artistiques] au Massachussets. (...) Il y avait comme un bassin de noms sur la table, mais finalement, on a choisi ces 5, avec les disponibilités, avec les sous, tout ça. C'était choisi par rapport au concept de l'échange entre la Nouvelle-Angleterre et le Québec. (Newell, 2008b.)

Cela démontre comment les institutions et leurs représentants collaborent dès l'émergence d'un projet, comment tous essaient de concilier la logistique de production et l'intérêt artistique de certains groupes d'artistes. Dans le cadre des productions restreintes, ce soutien devient fondamental. C'est à partir de ces liaisons utiles et artistiques que Pamela a participé à cette création. Selon Robert Bergner, *Chalk* est une improvisation où les cinq « joueurs » mélangeaient tous les modes d'expression artistique : musique, danse, texte, dessin, éclairage et sculpture. L'idée de changement des rôles, telle que « qui joue, qui danse » était à la base de la création, de concert avec le dépassement des frontières, par des jeux sur scène, des entrées et sorties en coulisse ou des rideaux au fond de la scène.

L'univers est sillonné des frontières inventées – frontières entre États et nations, entre le soi et l'autre, entre celui qui agit et celui qui observe, entre l'imagination et la réalité, entre le rêve et l'État de veille, entre le corps et l'esprit, entre le passé, le présent et le futur. Nous avons choisi de quitter cet univers rompu et fabriqué afin de diriger notre attention sur le caractère lisse et sans couture de la création – une création tissée de l'intérieur, entre et autour de nous-mêmes. Se produit un kaléidoscope de l'art improvisé. (Extrait du livret de *Chalk*, 2007.)

C'est dans cet esprit qu'a été conçue la création *Chalk*. Le titre a été choisi à cause d'un tableau noir qui trônait dans la salle de répétition de la résidence d'été dans le New Hampshire, lieu où a été déclenchée la création en 2006. Cette création coordonnée par Robert est importante pour mon étude puisque Pamela et Lin étaient impliquées dans celle-ci, en tant que collaboratrices. Même si ce projet n'est pas une création personnelle de Pamela ou de Lin, il m'a paru important de l'observer puisque, dès le début de ma recherche, je me suis intéressée aux pratiques des danseurs-créateurs et ce, à partir soit de leurs créations personnelles, soit des créations dans lesquelles ils ont travaillé comme improvisateurs et/ou collaborateurs. En effet, je m'intéresse aux danseurs-créateurs qui interviennent dans différents projets tout en maintenant des projets personnels.

5.4.1 Sur le terrain de *Chalk*

Suite à un accord avec Pamela et Robert, j'ai pu observer et suivre les répétitions de *Chalk* à Montréal qui ont eu lieu dans une salle de la compagnie *Pigeons International*, de même qu'à Tangente. Une semaine avant les répétitions, j'ai reçu un courriel m'invitant à participer à 4 répétitions. Outre les artistes participant à la création, deux ou trois personnes observaient les répétitions (par exemple, une photographe et une vidéaste).

Pamela m'a informée qu'en tant qu'artistes, ils ont un point commun : l'improvisation. Cependant, d'un point de vue individuel, ils ont parcouru des chemins artistiques divers et ont suivi des démarches différentes. Selon Pamela, après quelques tentatives dans le

processus de création, l'improvisation ouverte est apparue comme l'une des meilleures façons d'être en scène.

On avait eu une résidence ensemble pendant une semaine à l'été mais six semaines avant le spectacle. on discutait « Qu'est-ce qu'on va faire ; est-ce qu'on va créer quelque chose de plus, comme une chorégraphie » ; on a expérimenté sur des façons différentes de créer du matériel mais on était si différents, je trouvais, dans notre approche. (...) Je trouvais qu'on était plus créatifs, ou [qu'] on touchait la créativité de chacun avec cette idée d'Open improvisation, d'improvisation ouverte sur scène. C'était là où, pour ces cinq personnes, c'était notre point en commun, où on se sentait le plus confortable, où on sentait qu'on était dans le même discours artistique, si on peut dire. Donc, c'était un peu comme ça qu'on a décidé. (Newell, 2008b.)

Lors de la première répétition au studio de la compagnie *Pigeons International*⁶⁹, Lin a annoncé aux invités des répétitions qu'ils pouvaient se promener dans la salle, circuler au milieu de la scène, et observer la création à partir de différents points de vue. Mon journal de bord en main, j'ai investi cet espace. J'ai eu beaucoup de difficultés pendant les répétitions à comprendre ce qui pouvait structurer la création, c'est-à-dire identifier des éléments constants ou un cadre de relations selon lesquels le groupe improvisait. J'ai essayé de noter les actions afin de trouver une structure, mais je n'ai pas réussi à identifier celle-ci pendant le processus.

Après les répétitions, des discussions avaient lieu, portant sur différents aspects : jusqu'à quel point ils allaient intensément dans la direction de l'« improvisation ouverte », et quelles étaient les limites, les cadres et les relations qu'ils pourraient déterminer dans la création. Pendant les répétitions, les discussions ne m'ont pas paru fluides. Apparemment, la communication fonctionnait mieux sur scène qu'en coulisse. Par exemple, le groupe a décidé que chaque spectacle commencerait avec les solos de chaque artiste.

⁶⁹ Pigeons International a été fondé à Montréal en 1987 par Paula de Vasconcelos et Paul-Antoine Taillefer, lesquels en partagent la direction artistique.

C'était des relations difficiles. Je trouvais que la communication n'était pas facile entre nous. On discutait de notre expérience de jugement, de nos observations de ce qui était intéressant, de ce qui était moins intéressant, de nos petites batailles, si je peux dire, nos petites luttes [pour] s'exprimer d'une certaine façon. (...) Moi, je trouvais, honnêtement, Suzi, qu'on était les meilleurs quand on ne parlait pas et [qu']on improvisait. C'était génial et c'est, du début, quand on s'est rencontrés au New Hampshire. On a dit « On va juste improviser un peu », une heure et demie plus tard, on a dit « WOW ! ». Donc il y avait vraiment une communication intéressante, puis un respect sur scène envers chaque partie, chaque interprète. Mais, quand on rentrait dans l'analyse, je trouvais qu'on venait de mondes différents, ou [qu']on avait des attentes différentes, c'est là [qu']on se perdait un peu. (Newell, 2008b.)

Dans les répétitions, j'ai noté une exploration tridimensionnelle du corps — caractéristique qui s'intensifie avec le déplacement des observateurs dans la salle. Cette caractéristique était visible au fil des spectacles, mais elle apparaît plus évidente lors des répétitions puisque à Tangente, le groupe a maintenu la séparation traditionnelle entre la scène et le spectateur. Pendant les répétitions, la liberté de parole des danseurs et des musiciens et les changements de rôles, surtout de la part de Robert, ont vraiment attiré mon attention. Lors des répétitions, Michael, musicien et copain de Lin, avait une présence plus discrète, et il s'intéressait davantage à la musique. Par contre, lors des spectacles à Tangente, il participait plus activement en proposant des sculptures d'ombre et de lumière.

Je me suis sentie partiellement perdue par rapport au sens de la création pendant les répétitions, mais cependant très à l'aise avec le groupe. Au début des répétitions, je connaissais seulement Lin et Pamela. Le fait de me promener entre les artistes lors des répétitions a favorisé un attachement immédiat et une complicité avec le groupe. De plus, j'étais la plus assidue des invités. Cependant, ce n'était pas une création facile à assimiler, particulièrement du point de vue du sens, ce qui augmentait mon intérêt. Durant le deuxième jour des répétitions au studio, Paul confia lors d'une conversation avec le groupe qu'il était un peu perdu. Dans mon journal de bord, j'ai noté : « *lost together* ». D'une certaine manière, je me suis sentie soulagée de partager cette sensation.

5.4.2 Découvrir les lieux

Dans l'esprit d'« improvisation ouverte », chaque soirée à Tangente se passe de manière différente pour *Chalk*. Les actions émanent de manière constante des objets mis en scène lors des répétitions et des spectacles. Citons, par exemple, le tableau à l'ancienne c'est-à-dire une vieille ardoise avec cadre de bois, le microphone et quelques instruments tels qu'une guitare, un violoncelle, un tambourin et différentes sortes de percussions. Une autre constante importante est le solo développé au début du spectacle par chaque danseur-créateur. Qui fera le premier solo, qui poursuivra le relais : aucun de ces éléments n'est prédéterminé. Au début de chaque spectacle, les danseurs se regardent, il y a une certaine attente jusqu'au moment où quelqu'un commence à bouger, à jouer de la musique ou à agir. Dans le solo musical ou dansant, on perçoit l'individualité de chacun. Le groupe regarde et soutient chaque danseur effectuant un solo. Puis, on sent une continuité : un autre individu commence son solo et ce, jusqu'à ce que les cinq danseurs aient présenté leur propre solo. Le solo cherche à établir un jeu de perception et de sensibilité en s'opposant intentionnellement au solo antérieur ou en cherchant une analogie musicale ou gestuelle. Chaque solo est toujours le résultat d'une création dans l'instant en complicité avec le moment. Les danseurs ne savent pas à l'avance où chaque solo les amènera.

Lors de la première soirée de *Chalk* à Tangente, j'ai pu observer un état de jeu se développer. Cet exemple est révélateur. Robert débute la première soirée de *Chalk* avec une danse solo marquée par des mouvements lents et amples. Il n'y a pas de musique. Il se lance sur scène, les bras et le torse ouverts, jambes pliées. Il traverse la scène, en commençant la danse près du public et en se déplaçant au fond. Ces mouvements ressemblent aux mouvements de *tai-chi-chuan*. Les pas sont précis, il se dégage un équilibre intérieur du corps, une simplicité de gestes. Le public le suit comme hypnotisé. Un grand silence est perceptible entre la scène et le public. Le solo de Robert s'achève au fond de la scène. Robert marche lentement et silencieusement jusqu'au moment où ses mouvements disparaissent. À ce moment-là, tout doucement, Michael prend la guitare, mais tout à coup sa main flanche. On entend des accords improvisés, une irruption brusque et bruyante retentit.

Michael prend son élan mais les gestes maladroits persistent, un peu comme s'il ne pouvait pas retenir ses bras. La guitare a failli tomber. Ces actions sont nouvelles pour le public. Après le solo cérémonial de Robert, les spectateurs sont plongés dans une atmosphère tranquille. La musique de Michael colle aux gestes maladroits. La solitude de la présence de Robert est brisée par le bras de Michael qui tombe sur la guitare en produisant des accords bruyants. Cela oppose l'énergie et l'état de jeu vis-à-vis de la scène antérieure. Mais pour arriver à ces passages imprévus, un temps d'attente est nécessaire, parfois il semble que rien d'important ne se produit sur scène.

Cependant, dans *Chalk*, un solo peut finir alors qu'un autre continue, sans correspondance ni opposition entre eux. Parfois, on rencontre des mouvements, des actions et des gestes aléatoires. Une grande partie de mon incompréhension, de mon affection et de mon intérêt pour *Chalk* réside dans cet état d'attente et de liberté concernant ce qui va se passer sur scène. L'option d'actes aléatoires peut mettre en scène une sensation de vide et d'incertitude. Finalement, je m'interrogeais lors des répétitions : est-ce qu'ils vont représenter ou jouer dans cet état d'incertitude ? Ici, on touche un point névralgique de l'improvisation qui est la sensation d'incomplétude et d'incertitude qui peut parfois arriver. C'est une difficulté que tous doivent dépasser, artistes et public compris. À ce propos, Paxton explique (1987) :

Getting lost is possibly the first step toward finding new systems. Finding parts of new systems can be one of rewards for getting lost. With a few new systems, we discover we are oriented again, and can begin to use the cross pollination of one system with another to construct ways to move on. Getting lost is proceeding into the unknown. To reject the familiar, so rooted in our nervous system and minds, requires discipline. (...) We are not attempting to simply eliminate the known systems, but also to realize how we have adapted to those systems (...) We are close to improvisation here. (Paxton, 1987, p.129.)

De plus, à certains moments de la création *Chalk*, le fait de créer instantanément se développe parfois dans un temps plus large. On peut avoir la sensation que rien d'important ne se passe sur scène ou que la décision de faire quelque chose est tellement rapide qu'on ne la perçoit pas. De plus, il y a toujours des propositions qui aboutissent plus que d'autres, ce qui renforce la sensation de vide, de non spectaculaire, de banal. C'est le défi de laisser au public une

place afin qu'il puisse construire et chercher le sens du spectacle. Le fait que le groupe ait persisté dans cette voie expérimentale et incertaine, le fait de donner la liberté d'explorer des lieux imprévus, tout cela renforce le résultat positif de cette création. Affirmer l'action, davantage comme acte que comme représentation, est une forte influence de la performance dans les arts de la scène. Cependant, la sensation d'être perdu et le fait d'assumer cette sensation faisaient partie des discussions de Paul, Pamela et Robert⁷⁰. Cette question faisait partie du processus de création et il y avait beaucoup d'honnêteté de la part des artistes à exposer ces conflits, construisant ainsi des situations d'autoréflexion et d'auto-expérimentation.

5.4.3 Laisser le sens se créer

Dans *Chalk*, on observait beaucoup d'écoute et de confiance par rapport à ce que l'autre propose sur scène. Le développement de ce genre de pratique artistique demande aux danseurs-créateurs beaucoup de détachement par rapport aux attentes conventionnelles du public et parfois aux leurs. Cette confiance existe à plusieurs niveaux, tant pour l'artiste que pour le public. C'est l'acceptation d'une non-hiérarchie de mouvements, de gestes, d'actions, comme l'explique Pamela :

On reçoit l'information et on [ne] met pas nécessairement une hiérarchie. Donc, si je vois Paul faire un saut très haut, virtuose, je ne dis pas « Ok, ça c'est une information meilleure que Lin devant le chalk board [tableau de *Chalk*] avec un morceau de chalk. ». C'est deux informations, mais pas hiérarchisées dans le sens [où] une est meilleure que l'autre. C'est une information plutôt intéressante, intrigante. C'est un rapport au corps où tu veux être capable de faire un sens, de créer un sens avec des informations autour de toi, mais [tu ne veux] pas nécessairement les juger dans une hiérarchie, mais (...) plutôt laisser le sens se créer, (...) coopérer avec le sens qui se crée dans le spectacle. Donc pour être capable de faire ça, je trouve qu'il faut avoir un rapport au corps pas hiérarchisé, réceptif... (Newell, 2008b.)

⁷⁰ Paul était visiblement inquiet. En voyant qu'il avait beaucoup de questionnements, je lui ai proposé de l'interroger, ce à quoi il a répondu qu'il ne pouvait pas parler de la création à ce moment-là.

Cette pratique que j'ai observée dans les répétitions, les artistes l'ont maintenue dans la création, ce qui confirme la proximité entre processus et représentation. C'est donc une grande différence par rapport aux pratiques artistiques dominantes en danse où il est rare que les créateurs puissent admettre d'être dépourvus du contrôle de la situation. Il s'agit de développer la confiance en un état d'être vide, d'être non sensationnel. Il s'agit de chercher une égalité de valeur attribuée aux mouvements et gestes en danse. À mon avis, cette stratégie se rapproche de ce que Formis (2005) appelle une esthétique de l'indifférence, selon laquelle l'indifférence, l'insensibilité et l'ennui sont constitutifs de l'art contemporain. D'après Formis (2005), l'art contemporain semble de manière paradoxale détourner notre attention de ce qui est propre à l'art, en évitant une relation affective avec le spectateur. Cette esthétique empêche l'émergence du jugement de goût subjectiviste. L'indifférence et l'ennui émergents des objets ordinaires — dans le cas de *Chalk* — ce sont des mouvements, des actions et des gestes ordinaires et quotidiens d'une création dont un des aspects remarquables est, à mon avis, de rapprocher l'art de la vie ordinaire. Cela souligne un des aspects importants que peut prendre l'art contemporain, à savoir l'aspect indiscernable entre les expériences esthétique et ordinaire. Selon l'auteure, le paradigme esthétique de l'art contemporain se manifeste dans une esthétique bilatérale qui est composée de l'interface entre expérience esthétique et expérience ordinaire. Cette interface empêche l'esthétique de l'indifférence de sombrer dans des subjectivismes ou des jugements de goût conventionnel.

5.4.4 Parler ensemble

Selon Pavis (2002), la création collective n'est pas signée par une seule personne comme le dramaturge ou le metteur en scène. En effet, comme l'observe l'auteur, la notion de création collective révèle une évidence qui est souvent oubliée : le théâtre, comme la danse, est par excellence un art collectif. Ainsi, la mise en scène n'est-elle plus l'acte d'une seule personne mais la trace plus ou moins visible d'une parole collective. Dès lors, comment laisser apparaître la parole collective à travers l'improvisation ? En ce qui concerne la parole dans *Chalk*, des thèmes récurrents ont pu être identifiés tels que les frontières géographiques, les frontières disciplinaires des arts, les frontières identitaires et les langages.

Lors des répétitions, au même titre que lors des spectacles à Tangente, les artistes proposaient à plusieurs reprises des paroles très incompréhensibles en exposant des états émotifs, des frustrations et des attentes. Il y avait des dialogues, des murmures dispersés entre les mouvements. À certains moments, alors que les danseurs-créateurs chantaient en chœur, on pouvait entendre des sons discordants. Parler, chanter, crier, murmurer, tout cela constitue des stratégies collectives ou individuelles et forme un ensemble de discours inachevés. Par exemple, le premier soir à Tangente, au début du spectacle, quand Paul commence son solo, il fait certains mouvements avec les mains et les bras, comme des gestes de désespoir. À genoux, il révèle une forte sensation de consternation et d'abattement moral. Sa parole fusionne avec certains gestes, sur un ton réaliste, puis il se montre radical et d'une sincérité profonde. L'articulation vocale de Paul est tantôt précise, tantôt confuse ou déformée. Dans le passage transcrit ci-dessous, il est possible de percevoir l'aspect émotif de sa parole imprécise :

It's just sad. Just really no fun either, no fun... and not, and I don't know if it's gonna happen. You just don't know if it's gonna make it, you just don't know, it just sucks. Come on, come on... You just don't know if it's gonna happen, the way he just kept plugging away, you know? The way he just kept running, it's sad, it just kinda had to... you just watch, you just watch. It's starting to happen. It started. (Paul Matteson cité par Silva, 2008.)

La notion de frontière est une thématique constante et récurrente, représentative de l'identité du groupe car chaque danseur, qui a une nationalité différente, a donc eu besoin d'un visa pour danser aux U.S.A. Par exemple, lors de la deuxième soirée, lorsque Pamela écrit au tableau et qu'elle efface immédiatement ses propos, Paul est à genoux et écoute la parole de Lin, une des voix les plus constantes dans la création :

Questions ? Yes ? You have a question ? Yes ? I'm ready. Yes ? You have a question ? More than one question. Many questions, two, four, lots of... Four five six ten, just many questions. Arms, questions and I'll answer all of them just let me hear one of them, I'm waiting, give me the question, give me the... In order to get through this, I've got questions. I've got some questions for you. You know what they are ? So where were you born and, where were you born ? And her, where's she from ? She's not waiting in the proper place. Where... where were you born ? You're going over

there ? You're going over there. Yes. You just answered my question. I've got nothing, I've got nothing. (Lin Snelling citée par Silva, 2008.)

Après l'interrogatoire de Lin, c'est Paul qui prend la parole. Il expose certains sentiments face à sa présence sur scène, il lance d'autres questionnements, des phrases et des mots éloquents, de manière instable et discontinue. C'est un discours erratique avec des mots entremêlés qui montre le désordre d'une thématique dispersée, suivi d'une gestuelle souvent frénétique. C'est une parole qui révèle l'état intérieur des danseurs avec des gestes et des mouvements exécutés au hasard, en grande partie imprévisibles. Paul parle directement aux danseurs et au public en utilisant le microphone :

I don't have anything to say. I mean, why are you lying there, just putting me on the spot like this ? I just, I don't... I just wanted to pass I had no intention of stopping, I had no intention of stopping here and being like exposed. You know, I'd rather just keep the guard up, just keep it up because... like I just have silences, you know, I just, keep it silent and nothing, no more, there's nothing more to say. I'm just pa- visiting, you know, visiting friends. Why are you putting me on the spot like this, why are you putting me on the spot like this ? It's just making me [feel] uncomfortable. I feel like your invading, it's an invasion of, of me. I'm not, I feel, um just really, like I don't... why. I don't like not being able to, like you know, being able to being able to say what the... you're making me... you've asked me these questions and I just don't know. (...) Help ? Help ? Help ? Help ? Help ? Help ? Help ? (Paul Matteson cité par Silva, 2008).

Un certain malaise est ressenti, comme le montrent les gestes de désespoir de Paul dans la première partie du spectacle, et comme en attestent les premières scènes de cette création dans le DVD de cette étude. Les gestes traduisent les questionnements et paradoxes du danseur-créateur, et donnent une tension positive à la création. La critique « Dancers toe a paradoxical border » de Connolly (2007), lors du spectacle présenté au *Middlebury College* aux États-Unis, confirme ceci.

Though his words were evocative, the true power of his expression came from his movement : he leapt and writhed in irregular, frenetic patterns that nearly curbed his ability to speak. The dance was an exaltation gone awry, twisted into a show of despair. (...) The performance was so cohesive, compellingly and intricately executed, that it could easily have been choreographed. The dancers moved in harmony with one another while and solos spoke to similar themes : the search for self, the tension between individual action and group belonging and the articulation, through movement, of varying definitions of being. Perhaps the most powerful aspect of the performance was its effective communication of emotion, whether it was loneliness, frustration or wistfulness. Through the union of music, word and motion, "Dancing Across Borders" succeeded in an aesthetic representation of experience. (Connolly, 2007).

Les forces de la création s'exprimaient à travers des gestes réalistes et d'autres plus abstraits, certains gestes ordinaires, des pulsations frénétiques et d'autres extrêmement lents entremêlés et entrecoupés de paroles. Finalement, le groupe révélait les frontières entre l'imaginaire collectif et l'imaginaire individuel, dans une parole parfois erratique, parfois précise. Il s'agit de l'individualité à travers les solos de chaque artiste. En revanche, une syntonie collective était notable dans les improvisations de l'ensemble.

5.4.5 Glisser entre les rôles

La signification la plus évidente pour la création *Chalk* résidait dans le glissement de rôles pendant la performance. Les musiciens pouvaient danser ou proposer des gestuelles et les danseurs étaient libres de jouer des percussions, de chanter et de s'adresser directement au public. D'après Pavis (2002), la création collective⁷¹ est apparue en réaction à la division du travail spécialisé ainsi qu'à la « technologisation » du théâtre, depuis que les entrepreneurs du théâtre font appel à des « ouvriers spécialisés » plutôt qu'à des artistes polyvalents. « Ce

⁷¹ La notion de création collective est plus utilisée dans le théâtre que dans la danse. Le mot n'apparaît pas dans le *Dictionnaire de la danse* de Philippe de Moal (2008). Cependant, il apparaît dans le *Dictionnaire de théâtre* de Michel Corvin (2003) et le *Dictionnaire de théâtre* de Patrice Pavis (2002).

Les groupes les plus connus sous l'étiquette de la création collective ont été *Living Group* et *Performing Group*, les deux aux États-Unis, et *Théâtre de Soleil* sous la direction d'Ariane Mnouchkine en France.

mouvement est lié à une redécouverte de l'aspect rituel et collectif de l'activité théâtrale pour l'improvisation, la gestualité libérée du langage et pour les modes de communication extra verbaux. » (Pavis, 2002, p.74.) La création collective a donc pour défi de conjuguer les actions d'un groupe de personnes. D'après Ryngart (2003), cette pratique, qui a fleuri dans les années 1960, repose sur les principes selon lesquels d'une part, tout individu a droit à l'expression et possède en lui un gisement artistique inexploité, et d'autre part, la créativité conjugée d'un groupe peut être supérieure aux efforts individuels.

La création collective apparaît alors comme une réaction contre le pouvoir des créateurs patentés, et elle exprime le rejet des académismes et du ronronnement du répertoire. Elle interroge la spécialisation excessive et poursuit l'utopie d'une « nouveauté » qui ébranlerait les certitudes admises grâce aux forces souterraines qui se révèlent dans chaque individu par la médiation du groupe. (Ryngart, 2003, p.443.)

Ainsi, la création *Chalk* mettait-elle l'accent sur la création de l'ensemble, même si parfois un artiste se démarquait par l'utilisation d'une ressource.

Il y avait dans le spectacle une force de renaissance parce que chaque personne était un artiste, comme Michael. Il a beaucoup de talent dans plein de sortes de domaines, un peu comme Bob. Il y avait cet aspect et tout était là pour recréer un spectacle de danse théâtre [d']une autre façon. Et avec Paul aussi, un désir de parler. Avec Pamela, un désir d'improviser, de danser. Avec moi, un désir de collaborer. (Snelling, 2008.)

Lors de la troisième soirée, j'ai pu observer un mélange évident des rôles. Les danseurs Lin, Pamela et Paul chantent en chœur pendant que Robert, reconnu comme musicien, danse. Le défi de l'improvisation a été assumé par tous. Les musiciens Robert et Michael ne se limitaient pas à suivre en musique l'improvisation des mouvements, des gestes et des actions. Ils proposaient en effet des déplacements, des mouvements et des gestes tout comme les danseurs. Parfois, Pamela entreprenait un chant, ce qui est inédit pour elle. L'utilisation de la voix à travers l'improvisation, importante ressource de *Chalk*, était utilisée à plusieurs moments, comme le fait remarquer la critique de *Chalk* dans les *Cahiers de Théâtre Jeu*.

Les danseurs chantent en chœur pour accompagner les mouvements du musicien qui danse. Cette inversion des rôles produit une cacophonie gestuelle et sonore dans laquelle musique et danse se fondent. Quand le silence s'installe, seul résonne l'essoufflement des interprètes. Tout doucement, Lin Snelling prend la parole : « I forget everything, I promise to remember to forget... » (Massoutre, Montagne et Fontaine, 2008, p.54.)

Un autre fait s'est produit lors de la deuxième soirée. La conception et le dessin d'éclairage sont conçus par Michael, dans une conception économiquement modeste mais assez sophistiquée pour une salle comme Tangente. L'éclairage de *Chalk* propose un jeu d'approfondissement entre ce qui se passe devant et derrière le rideau. Michael a établi un certain nombre de possibilités avec lesquelles l'éclairagiste pouvait jouer.

We hung the lights and we developed cues, we had fourteen different scenes that I made just with the stuff that I hung up. So over an hour we can change, the scenes are set basically so that they're flexible, some of them will fit with others or they follow. (...) Yeah, the cues. Some of the floor is lit, some of the wall's lit... and within that, Alex can, he has five or six spots that he improvises with. He also decides when, like if the curtain opens and someone goes back there we're gonna need light back there, there are some cues with no light in the back, some with no light in the front. So he has a structure that he improvises with. (Michael Reinhard, cité par Silva, 2008).

L'éclairage proposé par Michael favorisait un jeu d'ombres et tous les membres de *Chalk* ont su jouer avec. Michael a mis en scène un petit projecteur de lumière mobile qu'il manipulait à certains moments de la chorégraphie. Dans un exemple frappant de changement de rôle, pendant la deuxième soirée, Pamela prend ce projecteur et décide d'éclairer le duo formé de Paul et Lin. Elle les éclaire de différents angles de vue grâce à son agilité. D'abord, elle se couche par terre puis elle roule sans perdre le fil de son action principale qui est d'éclairer les danseurs qui reçoivent l'éclairage découlant de différentes directions suivant les positions. Dans *Chalk*, les cinq joueurs parlent librement, chantent, éclairent, jouent la musique et dansent, en mélangeant les rôles.

5.4.6 Interagir

Une autre caractéristique distinctive de la création *Chalk*, et qui prouve la polyvalence du groupe, est que la voix (ou les déplacements des cinq « joueurs » enregistrés en direct) est réinvestie dans le même spectacle, tout de suite après l'enregistrement, comme matière sonore composée directement sur scène. Ici, tout comme dans *R.A.F.T. 70*, que nous aborderons au chapitre VII, les médias ne servent pas uniquement à des effets spectaculaires : ils sont surtout utilisés pour connecter l'action du moment avec les artistes, et constituent un dispositif utilisé par les danseurs pour improviser et interagir. Dans *Chalk*, la sonorisation, qui circule dans la création, a été utilisée de manière à souligner la voix naturelle ou la voix modifiée. L'utilisation du microphone explicite ce jeu où la voix est modifiée par les tremblements du corps ou par le gestuel stylisé des danseurs et ce, à plusieurs reprises, comme nous le constatons dans le DVD de cette étude. À d'autres reprises, l'utilisation du microphone modifie et amplifie la voix dans une sorte de jeu presque autiste et minimaliste. Parfois, on note un mélange entre la voix virtuelle (enregistrée quelques secondes avant) et la voix réelle (*live*), de sorte qu'il est difficile pour le spectateur de distinguer le virtuel du réel. Le recours au microphone, dans *Chalk*, offre la possibilité d'augmenter le volume de la voix du danseur, du musicien en scène, ou du bruit de l'action. Donc, le public pouvait écouter les subtilités de la voix improvisée, inconstante et parfois imprécise des artistes à travers le recours aux médias. L'utilisation de la voix jouait sur les frontières de présence et virtualité. Ces caractéristiques de liberté de jeu avec les médias soulignaient davantage les aspects d'expérimentation avec ces derniers que les aspects spectaculaires. Si l'on pense aux chorégraphies du sous-champ de grande production, il est difficile de retrouver autant de liberté et d'interactions.

5.4.7 Conclusion

L'analyse des données en lien aux créations *The Sunday Project* et *Chalk* m'a permis de comprendre certaines caractéristiques de la pratique de Pamela qui se démarque par rapport

aux pratiques dominantes en danse contemporaine. Dans les créations observées, Pamela et d'autres danseurs y sont davantage créateurs, puisqu'ils assument les aspects créatifs de la création. Le fait de signer la création en tant que chorégraphe ou collaborateur dans une création collective démontre l'appropriation d'un capital symbolique, spécifique et primordial du champ des arts, à savoir la signature en tant qu'auteur de l'œuvre. De plus, le fait que ces créations se trouvent hors du sous-champ des grandes productions favorise un contexte moins médiatisé, moins institutionnalisé et finalement moins discipliné. Ce contexte garantit que ces créations soient moins soumises aux enjeux de pouvoir des pratiques dominantes. La survie de ces productions est extrêmement importante puisqu'il s'agit de renouveler partiellement les pratiques dans le champ de la danse. Il s'agit de valoriser des productions économiquement modestes, mais très opératoires en termes de rénovation des pratiques.

Dans cette étude de cas, j'ai saisi des pratiques liées à la démarche de Pamela qui démontrent comment certaines caractéristiques se trouvent polarisées entre le sous-champ de grande production et celui de production restreinte. L'une des forces de l'étude de cas consiste en l'enrichissement ou la nuance d'une théorie (soit, dans cette étude, la coupure de champ inspirée par la théorie de Bourdieu). Le choix de l'étude de cas en tant que démarche est approprié quand on s'intéresse au *comment* et au *pourquoi* des phénomènes qui se produisent dans une situation émergente. À travers les entretiens, et tout particulièrement les deux créations observées, les pratiques artistiques et le rapport au corps dans le cas de Pamela face aux pratiques dominantes se distinguent par l'utilisation de l'improvisation en danse amalgamée à l'éducation somatique. Elle utilise des savoirs spécifiques acquis dans des niches de la danse dès sa jeunesse. Le recours à l'improvisation est fondamental dans la pratique de Pamela et il favorise des pratiques artistiques moins soumises aux attentes des aspects traditionnels en danse. De plus, il favorise un rapport au « corps réceptif », comme le définit Pamela, dont les actions, les mouvements et les gestes promeuvent des valeurs qui transitent entre des éléments esthétiques et ordinaires. Une caractéristique primordiale dans l'étude de cas de Pamela est la disposition d'une pratique artistique réflexive qui renvoie à sa formation en éducation somatique et également universitaire. Cette disposition de Pamela est cruciale et la singularise en tant qu'artiste et chercheuse.

Dans l'étude de cas de Pamela, il est possible de percevoir l'aller-retour entre les deux sous-champs envisagés par cette recherche. Pamela, soit au sein des enjeux du sous-champ de grande production, en tant qu'interprète, soit par ses passages par certains collectifs d'improvisation et ses créations personnelles, démontre un transit des idées et des artistes entre ces deux sous-champs. Cet aller-retour dont elle fait preuve démontre les porosités desdits sous-champs. Cependant, le capital corporel de Pamela s'opère de manière différente à mesure qu'il est mobilisé dans chaque sous-champ. L'improvisation, qui est une des forces de son capital dans le sous-champ de grande production au sein des compagnies, est au service d'une conception directive du chorégraphe. Alors que dans ses créations personnelles ou en collaboration, l'improvisation sur scène se réalise à travers un échange avec d'autres artistes, d'autres médias et envers le public. De plus, l'affirmation et la légitimation des danseurs en tant que créateurs, danseurs-créateurs, est davantage assumée dans le sous-champ de production restreinte. Une des aspects les plus importants est qu'ils peuvent signer en tant que danseurs et chorégraphes de ces créations. D'un autre côté, dans la pratique de Pamela que j'ai observée, je n'ai vu personne être confronté aux conséquences de risques physiques auxquels les danseurs sont soumis dans des pratiques dominantes (Fortin et Trudelle, 2008). Dans la pratique de Pamela observée par cette recherche, la discipline est de manière générale beaucoup plus flexible et se montre à partir de plusieurs aspects, comme je l'ai démontré. De plus, l'ouverture vers les mouvements quotidiens, vers un regard sur soi-même et vers d'autres dispositifs au-delà de la seule composition du mouvement, favorise un rapport au corps réceptif plutôt que productif et discipliné.

CHAPITRE VI

LIN SNELLING : RESTER INTIME

Dans ce chapitre, je continue à m'intéresser à comment démarquer les pratiques artistiques des danseurs-créateurs face aux pratiques dominantes. J'y analyse particulièrement le cas de la danseuse-créatrice Lin Snelling. Premièrement, j'explique mon intérêt pour la démarche de Lin et j'analyse la création *Blind*. Deuxièmement, j'analyse la formation et l'appartenance artistique de Lin, soit sa participation comme interprète au sein de la compagnie *Carbone 14*, ses collaborations et ses propres créations. Ces sections reposent sur l'analyse des entretiens et du corpus documentaire — les critiques de créations, les programmes des spectacles et l'observation de la vidéo. J'approfondis l'analyse de certaines créations pour lesquelles Lin m'a fourni un dossier vidéo contenant certains extraits. Toujours dans la deuxième partie de ce chapitre, j'applique certains concepts — comme l'art contextuel, la performance et l'interdisciplinarité — aux pratiques artistiques de Lin puisque ces concepts servent à contextualiser sa démarche artistique. Finalement, dans la troisième partie de ce chapitre, j'analyse la création *Performing Book*. Pour cela, je décris de façon générale la création et ensuite les aspects que j'ai saisis afin de comprendre les pratiques qui y sont importantes. Finalement, je démontre les caractéristiques distinctives de cette création en opposition aux pratiques dominantes.

Performing Book a été ma première observation sur le terrain de la pratique artistique de Lin au mois d'octobre 2006. Je l'ai ensuite successivement observée dans les créations *R.A.F.T 70* et *Chalk*, respectivement aux mois de janvier et de février. J'ai décidé de réaliser une analyse plus pointue de la création *Performing Book* parce qu'elle était, parmi les créations observées de Lin, la plus représentative de sa pratique pour plusieurs raisons. D'abord, c'est une proposition dont elle a eu l'initiative, en outre, c'est une collaboration avec l'artiste

Shelagh Kelley avec laquelle Lin a débuté sa carrière artistique et finalement parce que Lin m'a suggéré *Performing Book* comme la création représentative de sa démarche. Néanmoins, certains aspects de la pratique de Lin observés dans les créations *R.A.F.T* et *Chalk* figurent dans ce chapitre de manière complémentaire comme des exemples des aspects de sa pratique.

Une autre donnée importante à souligner est la richesse du corpus documentaire, relative aux critiques de créations de Lin, rencontrée dans les archives de Tangente et de la Bibliothèque de la danse de l'École Supérieure de Ballet Contemporain de Montréal (ESBCM). Au début de l'analyse de cette étude de cas, influencée par la décision de la méthodologie d'inspiration ethnographique, je ne m'attendais pas à développer une analyse détaillée à partir du corpus documentaire. Toutefois, dans le cas de Lin, je ne pouvais pas laisser de côté la richesse du matériel rencontré. Ce corpus documentaire révèle des traces des créateurs et de leurs créations ainsi que le pouvoir de diffusion de certains théâtres et centres, comme c'est le cas de l'Usine C où Lin présente une grande partie de ses créations.

6.1 La création *Blind* comme point de départ

Ma volonté et mon désir d'approfondir ma compréhension de la démarche artistique de Lin datent de 2005, lorsque j'ai lu un article intitulé « Dialogues on blindness » de Jeroen Peeters (2005), paru dans le *Dance Theatre Journal*, une revue spécialisée en arts de la scène et du mouvement. L'article s'intéresse à l'expérience de certains danseurs qui, les yeux bandés, adoptent la cécité comme potentiel chorégraphique ou comme forme de perception du mouvement. L'article évoque deux expériences : d'un côté, celle de la danseuse et vidéaste Lisa Nelson et de son projet *Tuning Score*⁷² dans le laboratoire de l'action, et de l'autre côté, celle relative au laboratoire proposé par le chorégraphe flamand Alexander Baervoets⁷³, qui avait invité ses collègues canadiens Andrew et Lin à collaborer à un projet d'improvisation

⁷² Ce projet est documenté sur le site internet www.pauldeschanel.be.

⁷³ Après avoir été historien à Paris et critique de danse, Alexander Baervoets fait ses débuts chorégraphiques en 1994.

intitulé *Blind*. La proposition était fondée sur la prémisse « néomoderniste »⁷⁴ préconisant de refuser la chorégraphie comme discipline artistique visant à fixer le mouvement (« *art of pinning down movement* »). Selon Peeters (2005), le point de départ du processus de création de *Blind*, c'est-à-dire le dispositif de la proposition, était aussi simple que radical : avec quelques objets dans l'espace, les trois danseurs improvisaient durant environ cinquante minutes, toujours avec les yeux fermés, sur une bande sonore créée sur place. Ils n'avaient pas d'autres indications pour ajuster la dynamique ou la qualité de leurs mouvements. Toute la compréhension s'établissait alors à partir des danseurs sur scène. En préparant la documentation vidéo de cet événement, présentée pendant un mois à l'*Arts Centre Monty* à Anvers, Peeters est devenu un témoin crucial de la création. Il a commencé à participer aux discussions après la performance quotidienne et il a fini par interroger les danseurs individuellement. Il a conduit des entretiens afin de dégager des différences et des points de convergence. Ainsi, lorsque j'ai lu son article, je me suis demandé quel était l'intérêt pour certains danseurs de collaborer à ce type de projet. Ce n'est pas pour la « nouveauté » puisque les créations en danse avec les yeux fermés étaient déjà connues auparavant⁷⁵. Effectivement, les danseurs engagés dans la création ne cherchent pas l'innovation mais plutôt l'expérience. J'ai notamment trouvé intéressant le fait que la création *Blind* s'oppose aux références d'un art comme la danse. En effet, la chorégraphie et l'improvisation s'appuient beaucoup sur l'expérience visuelle, tant pour ceux qui réalisent les mouvements que pour ceux qui les regardent. Ce n'est donc pas par hasard que le miroir est un outil pour le travail en danse, et encore aujourd'hui son utilisation persiste dans la majorité des écoles. Le miroir matérialise l'expérience visuelle. Nous pouvons toutefois nous interroger sur un point : quel est l'intérêt pour certains danseurs de vivre cette expérience et d'en discuter ? Quand j'ai lu les témoignages de Lin et d'Andrew sur leurs expériences dans le processus de création de *Blind*, je n'avais pas encore identifié les danseurs-participants à ma recherche ; j'ai donc cherché à en savoir davantage sur ces derniers, ce que je détaille ci-après.

⁷⁴ Expression tirée de l'article de Peeters (2005).

⁷⁵ Citons entre autres les créations d'Anne Kilcoyne et de Steve Paxton dans *Touchdown Dance* (1986) et de Wim Vandekeybous dans *Her Body Doesn't Fit Her Soul* (1993), comme exemples de ce type d'expérience.

La création *Blind* a été présentée à l'*Agora de la danse* en 2003. Dans le livret du programme le spectateur est averti : « *Blind* peut difficilement être qualifié de “spectacle” ou de “résultat” ; il s’agit plutôt d’une “situation” qui a été privée de son point focal. » (Peeters, 2003, programme *Blind*.) En examinant cette création de manière plus approfondie, j’ai conclu qu’elle a subverti un élément névralgique de la danse en tant que chorégraphie achevée qui constitue une forme de capital spécifique du champ de la danse contemporaine, à savoir un capital à l’état objectivé. Dépasser cette conception nécessite un détachement des exigences traditionnelles par rapport à la composition chorégraphique. À partir du moment où la logique visuelle (très valorisée dans les chorégraphies traditionnelles) n’est plus le fil conducteur pour les danseurs, le spectateur, façonné par des siècles de culture visuelle, se trouve aussi remis en question. Comme l’explique Nelson (2001), ce n’est pas un hasard si la danse a une tradition visuelle car les danseurs apprennent en regardant et en imitant. Si l’on tient compte de l’échange perceptif entre l’œuvre et le public, ce dernier est aussi perturbé par la logique non visuelle proposée aux danseurs. On note ici un exemple de pratique artistique directement liée à un rapport au corps, où la logique traditionnelle (logique visuelle) est bouleversée. J’ai rencontré cette sorte de changement de la perception et de la représentation dans des créations telles que *Performing Book*, *Hark* et *R.A.F.T. 70*.

Par ailleurs, en relation avec les pratiques corporelles, je me suis demandée ce que les danseurs apprennent à partir de la suppression d’une dimension aussi fondamentale que la vue. Qu’incorporent-ils au juste ? L’immersion des danseurs dans une dimension handicapée forgée par eux-mêmes me semblait en opposition à la manière idéalisée de penser le corps et d’acquérir des techniques corporelles en danse contemporaine en termes d’efficacité du corps. Cette sorte d’expérience est acquise par le corps, par opposition à l’idée d’appropriation des techniques de danse comme on achète des produits dans un supermarché — que dénonce d’ailleurs Foster (1997). Cette expérience de situations particulières remet en question la manière traditionnelle de penser les techniques en danse puisqu’elle échappe au discours dominant qui assimile le savoir en danse à une accumulation de techniques (Chamartz et Launay, 2006). En outre, dans les créations en danse, le jugement esthétique par rapport aux pratiques corporelles ou artistiques est, de manière générale, énormément dépendant du « bien fait » ou du « mal fait ». Le fait d’avoir les yeux bandés relativise ainsi

cette sorte de jugement ; cette logique se rapproche des pratiques de l'éducation somatique. À titre d'exemple, dans les techniques du contact improvisation et de la méthode Feldenkrais, parfois, dans certains exercices, les praticiens ferment les yeux afin de mettre l'accent sur d'autres sens au-delà de la vision. Cette attitude favorise le développement d'autres perceptions, en dépit des modèles visuels fortement enracinés dans la danse. Échappant à la fixation à des modèles standards du corps, les pratiques de l'éducation somatique cherchent à ce que l'individu perçoive ses propres mouvements et son propre corps. Une des stratégies utilisées pour atteindre ce but est l'auto-questionnement de l'individu devant ses propres sensations, ce qui peut développer une attitude de questionnement comme le témoignage ci-après de Lin. Sans idéal fixé ni résultat accompli, l'expérience des yeux bandés lui a suscité certaines questions.

You are not tense, rather agile, almost like animal. We had this quality in the beginning, because it was all new, but it is a difficult thing to deal with in the rehearsal process. I don't know very well what we should rehearse: should we get better at it ? I don't know. Do we want to show how familiar we are ? Or to show what we can do while we are blind ? I don't think that's what we are after. It's a question I have. (Snelling citée par Peeters, 2005, p. 15.)

Suite à la lecture de cet article, j'ai eu une forte attirance de même qu'une curiosité aiguë pour ces danseurs, Lin et Andrew. En écrivant ma thèse, j'ai repensé à mes expériences en danse au Brésil avant de venir réaliser mon doctorat au Canada. J'avais fait des exercices en danse avec les yeux fermés — pratique qui m'a beaucoup intéressée. En même temps, je connaissais les études sur le sens du mouvement proposées par Alain Berthoz⁷⁶ et leurs implications en danse, ce qui a motivé mon intérêt pour ces artistes. Dans les témoignages de danseurs de la création *Blind*, j'ai été plus spécialement touchée par la perception du corps par les danseurs à partir d'une expérience assez simple : il s'agit d'altérer l'ensemble de la perception à partir de la suspension d'un sens fondamental comme la vue.

⁷⁶ À ce sujet, on trouve plus de détails dans le livre *Le sens du mouvement* (1997) d'Alain Berthoz et dans l'entrevue réalisée avec l'auteur par Corin (2001) dans *Vu du corps*.

Aujourd'hui, la médiation de l'individu et de la réalité physique (le face à face) est bouleversée par de nouvelles techniques. D'après Paul Virilio, dans son livre désormais classique *L'espace critique* (1984), il n'est plus possible de penser les notions de temps et d'espace comme auparavant. D'après lui, les limites urbaines sont moins palpables, alors que les notions de temps et d'espace sont devenues très nébuleuses et inconstantes. À partir de ce que l'auteur appelle la « rupture de continuité », les nouvelles cultures techniques altèrent les dimensions conventionnelles d'espace-temps. Nous sommes tous influencés par ces changements. Dans le cas de la création *Blind*, les danseurs et le public sont ainsi invités à établir d'autres manières de percevoir l'espace-temps. Souvent, les nouvelles techniques en danse sont associées à l'usage direct des médias sur scène, ce qui semble évident. Cependant, il est possible de comprendre que les mutations spatio-temporelles passent aussi par un changement des rapports au corps, c'est-à-dire par une altération de la perception du corps. À partir des expériences comme celles d'Andrew et Lin dans *Blind*, la danse se révèle comme étant influencée par ces changements, dans lesquels les corps sont les médiums de ces transformations (Shusterman, 1999).

En outre, comme Andrew et Lin le décrivent bien, l'expérience des yeux bandés leur a offert des sensations et des réactions du corps amplifiées. Alors que dans l'article de Peeters (2005), Andrew décrit beaucoup l'importance de la notion spatiale comme une forte caractéristique de son rapport au corps, Lin, pour sa part, souligne l'intensification de la perception des états du corps, de ses pulsations, des parcours intérieurs et des dimensions physiques comme les organes et les os. En lisant son témoignage, il est possible de percevoir sa proximité aux techniques d'éducation somatique qui renforcent l'imaginaire de Lin dirigé vers les dimensions physiques du corps. Elle décrit ces dimensions à plusieurs reprises dans les textes de ses créations et dans l'article de Peeters (2005).

With a blindfold you are covering the eyes completely, so you are covering the organ that brings light to your whole body. And you don't have the option to open your eyes, it wasn't anything like I expected. So I began with mapping a real interiority, rather than investigating what is around me : mapping my sacrum, working along my spine, discovering my breathing pattern. And then developping gestures from those places in the body ; so it was an interior mapping. (Lin Snelling citée par Peeters, 2005. p. 14.)

Même si Lin a conscience des enjeux qui sont intensifiés par l'expérience des yeux bandés — tels la prise de décisions, le contact et la communication avec les autres danseurs et la composition dans l'espace — elle souligne la perception de l'espace et du temps qui devient modifiée, ce qui pour elle rend possible l'augmentation de la sensation des états intérieurs.

Your notion of space gets condensed when you can't see, you can't measure distance. It was interesting to know how alarming and frightening that was. Or take the notion of failing : before you hit the floor it feels like a thousand feet and it's just an inch ; or somebody grabs you and takes you to the floor, which seems to take forever but it's only a small distance. (Snelling citée par Peeters, 2005, p. 15.)

Time in the body is endless, it doesn't have seconds or hours—it just is, it is continuing all the time. And there is a myriad of times structures : the pulse of your heart, the pulse of your veins, the pulse of your fluids, the pulse of your bones, everything has its own time dimension. It's like this movie from the seventies, *The Fantastic Voyage*, where a spaceship goes inside the human body, through all the veins. (Snelling citée par Peeters, 2005, p. 16.)

On remarquera dans la section sur la création *Performing Book* cette même perspective d'imagination du corps avec un potentiel dynamique des dimensions physiques à l'intérieur du corps. C'est ce discours sur le corps qui a attiré mon attention pour la démarche de Lin car je me suis aperçue qu'un lien visible existait avec l'éducation somatique. De plus, la description de Lin de sa sensation d'une réalité à l'intérieur du corps démontre une connaissance anatomique ainsi qu'une perception influencée par de nouvelles techniques où le corps est sensible aux mutations spatio-temporelles. Dans *Blind*, le rapport au corps est construit à partir d'un dispositif fondé sur la soustraction d'un sens : la vue. Les témoignages des danseurs participant à la création démontrent notamment un rapport au corps et une pratique artistique en syntonie avec une pensée élaborée de la perception du corps en opposition au discours dominant en danse où priment l'accumulation de techniques vers le dépassement physique et la virtuosité. Cette manière de penser la pratique, héritée de la danse classique et rencontrée dans les pratiques dominantes, rend le corps excessivement fonctionnel. L'attitude de détachement de la nécessité d'un dépassement physique démontre un rapport au corps et une pratique artistique liée à des valeurs opposées aux pratiques dominantes.

6.2 Les appartenances artistiques de Lin

6.2.1 La formation artistique interdisciplinaire de Lin

À partir de la consultation du corpus documentaire sur Lin, on distingue une forte démarche en danse liée à l'interdisciplinarité et très influencée par la performance. On perçoit sa pratique artistique et son rapport au corps se développant à travers le champ de la danse contemporaine dans des délimitations très fluctuantes tenant compte l'interdisciplinarité. Effectivement, sa formation a été déterminante pour ce positionnement. Issue d'une famille anglophone, Lin est née en 1958 à Toronto où elle a fait ses études à l'université. En 1978, elle a obtenu une bourse pour étudier dans le domaine *Interdisciplinary Arts* (au 1er cycle) à l'Université York. Selon elle, son approche interdisciplinaire est liée à cette formation ; c'est d'ailleurs à cette période qu'elle s'est intéressée à la danse de manière plus intense dans une perspective artistique et professionnelle. Après cette formation, elle a aussi entamé des études de journalisme à l'Université Polytechnique Ryerson, Baccalauréat en Arts appliqués – Diplômée en Journalisme, qu'elle a achevées en 1981. Parallèlement à sa formation universitaire de journaliste, elle a poursuivi et complété le Programme de Formation Professionnelle en danse contemporaine à *The School of the Toronto Dance Theatre* pendant 4 ans.

J'ai commencé mes études universitaires parce que j'ai reçu une bourse pour aller à l'Université York, et j'ai pris des cours parce que j'ai eu une bourse dans le domaine de l'art interdisciplinaire. J'ai passé un an là-bas et c'est là que j'ai commencé à être intéressée par la danse. Mais j'ai aussi commencé à écrire. J'ai écrit pour des journaux, et j'ai décidé d'aller plus dans cette direction-là. J'ai un bac en communication en journalisme. Après York, j'ai passé trois ans à étudier l'art d'écrire, et en même temps, j'ai aussi suivi des cours du soir, [des cours] de danse, sur la technique de Graham. Et quand j'ai reçu mon bac, tout de suite, j'ai embarqué dans un cours très intensif des études de Martha Graham. Et ça, c'était au Toronto Dance Theatre, à Toronto. Là, j'ai passé quatre ans. (Snelling, 2008.)

À la *School of the Toronto Dance Theatre*, elle a suivi une solide formation en technique Graham de même qu'en improvisation. Lin a précisé qu'elle n'a jamais eu envie d'être

membre de la compagnie *Toronto Dance Theatre* en tant que danseuse professionnelle puisque sa voie artistique n'était pas seulement de danser en tant qu'interprète, mais aussi d'« être artiste », de créer et d'être indépendante. L'univers de la danse représentait en fait un domaine ouvert, à découvrir. Son père ingénieur et sa mère au foyer ne portaient pas d'intérêt à l'univers des arts. Le choix d'être artiste était donc une source d'incompréhension pour sa famille.

J'avais toujours l'idée d'être artiste indépendante. Les cours d'improvisation, pour moi, c'était plutôt un cours [sur la façon de] créer des choses, *create process*. (...) Mais, parce que j'avais déjà un bac en communication, et dans les cours de journalisme, j'ai réalisé que c'était vraiment à moi de créer quelque chose. Pas d'écrire sur quelqu'un d'autre. Et j'ai réalisé ça pendant mes cours d'études d'écriture. Et la danse, c'était quelque chose qui n'existait pas dans ma famille. C'était un domaine complètement ouvert et inconnu. Parce que, déjà, d'être artiste, pour ma famille, c'est quelque chose d'un peu difficile à comprendre. (...) Et j'ai toujours pensé la danse, le mouvement, l'artiste, la danse-artiste. Ce n'était jamais juste [être] danseur. C'était [plutôt être] danseur-artiste. Parce que j'ai tout de suite fait des collaborations avec d'autres artistes. Tout de suite, j'ai commencé, comme chorégraphe, à faire des collaborations avec des artistes visuels, comme Sheilagh. (Snelling, 2008.)

À la suite de sa formation à Toronto, Lin a poursuivi plusieurs stages en danse contemporaine, en improvisation, en *body work* et en voix. Parmi les diverses formations d'éducation somatique qu'elle a suivies, Lin a précisé lors d'une de nos rencontres⁷⁷ l'importance particulière de la formation acquise par le biais de ses stages aux États-Unis, notamment ceux avec Nancy Topf⁷⁸. Dans ces stages, nommés *Dynamique Anatomy*, Lin m'a raconté qu'après plusieurs heures d'études de l'anatomie du corps, se déroulait toujours une pratique où elle dansait beaucoup de manière à incorporer les enseignements sur le corps qu'elle avait étudiés. La création *Femme comme paysage*, sur laquelle on s'attardera dans les

⁷⁷ Ces données proviennent de mon journal de bord. L'enregistreuse ne fonctionnait pas ce jour-là et j'ai donc pris des notes lors des entretiens.

⁷⁸ Nancy Topf (1942 – 1998), danseuse, chorégraphe et enseignante était reconnue internationalement comme une des pionnières du *release technique*. Nancy a développé pendant 25 ans une nouvelle démarche de rééducation neuromusculaire nommée *Topf Technique*. On trouve plus de renseignements sur sa démarche dans la revue *Contact Quarterly* (winter/spring 99, vol 24 no 1) à partir des témoignages de ses étudiantes, de ses amies et de plusieurs danseurs.

prochains paragraphes, a été inspirée lors d'une improvisation dans un de ces stages ; la création est d'ailleurs dédiée à Nancy Topf⁷⁹.

Pour résumer, Lin a suivi une formation universitaire dans les arts interdisciplinaires et en journalisme, ce qui a favorisé en grande partie l'orientation de sa démarche vers le dépassement des bords frontaliers de la danse ainsi que son attachement à l'écriture. Cette formation lui a fourni le support pour écrire des articles, pour écrire parfois ses propres textes dans ses créations, de même que pour trouver la liberté et la confiance de la parole dans ses improvisations. Lien fortement visible entre sa formation et les aspects de sa pratique artistique. Même si elle a eu une formation en ballet très jeune, de l'âge de sept à quinze ans, au *Royal Conservatory*, cette formation n'est pas assez forte et importante pour adhérer aux habitus du milieu, comme c'est le cas de nombreuses filles qui ont commencé le ballet dès l'enfance et qui, à l'âge adulte, se sont dirigées vers le milieu de la danse contemporaine professionnelle. En général, c'est à partir de l'enfance que se développe l'habitus du danseur professionnel du champ de la danse contemporaine, comme le soulignent certains auteurs (Faure, 2001 ; Sorignet, 2004a). Dans les entrevues, Lin a souligné le caractère important et décisif de sa formation en danse contemporaine (techniques de Graham, d'improvisation et de la somatique) à partir de sa jeunesse. En outre, comme elle l'a indiqué dans les entrevues, c'est à partir de sa formation interdisciplinaire qu'elle a commencé à s'intéresser vraiment au métier d'artiste. Ces caractéristiques expliquent son détachement vis-à-vis d'une carrière professionnelle dans une compagnie traditionnelle — rêve de professionnalisation de plusieurs danseuses, symbole de réussite dans le champ. C'est son initiation à l'interdisciplinarité, et en même temps son détachement partiel au milieu plus traditionnel de la danse, qui explique sa pratique artistique et son rapport au corps en danse dans une voie interdisciplinaire. Cette caractéristique la rend moins exposée aux conflits et aux pressions du milieu traditionnel de la danse contemporaine. En outre, son insertion dans le champ interdisciplinaire lui permet aussi d'apporter au champ de la danse une vision et une pratique

⁷⁹ Nancy est tragiquement décédée lors d'un accident d'avion quelques semaines avant la première de *Femme comme paysage*. Nancy était une des victimes du vol 111 de la Swiss Airlines qui a tombé au large de la Nouvelle-Écosse le 2 septembre 1998, elle se dirigeait vers Genève afin de donner un de ses stages.

prenant en compte le contexte, le quotidien, la parole et l'environnement de façon à les intégrer dans ses créations, comme nous le verrons dans les prochaines sections.

6.2.2 Interpréter : le passage par la compagnie *Carbone 14*

Comme le souligne Dantas (2005), la formation en danse ne se limite pas au passage dans les écoles, l'expérience tout au long des années dans les créations est aussi formatrice. En d'autres termes, la création comporte une action pédagogique de formation et de transformation. Dans cette section, nous apprécierons l'expérience artistique de Lin au sein de la compagnie *Carbone 14* comme un important positionnement de Lin dans les arts, et aussi d'une certaine façon comme étant en continuité de sa formation artistique. Son passage à *Carbone 14* représente une partie importante de son capital au sein des arts. En effet, Lin a travaillé de 1989 à 2001 comme interprète dans cette compagnie⁸⁰ établie à Montréal, qui, sous la direction de Gilles Maheu⁸¹, a d'ailleurs reçu plusieurs prix au Canada et à l'échelle internationale. Lors d'un stage de « théâtre et mouvement » avec Maheu à Toronto en 1988, elle a été invitée par ce dernier à passer une audition pour *Le Dortoir*⁸², une création qui a reçu plusieurs prix de chorégraphie. Choisie pour rejoindre *Carbone 14*, elle est venue s'installer à Montréal. Les créations du *Carbone 14*, dans lesquelles Lin a investi son capital corporel au fil des années, se situaient entre le théâtre et la danse et se caractérisaient par la force des images et de l'action. Lin a participé à plusieurs créations dont les principales sont : *Le Dortoir* (1989-1992), *Le café des aveugles* (1993-1994), *La forêt* (1994-1995), *Vingt ans* (1995), ainsi que *Les âmes mortes* (1996-1998), *L'hiver/Winterland* (1997-1998), *Silences et cris* (2000-2001).

⁸⁰ La compagnie *Carbone 14*, fondée en 1980, est domiciliée à l'Espace Libre. En 1995, lors de la célébration des 20 ans de la compagnie, Gilles Maheu co-fonde l'Usine C, un théâtre de 450 places qui devient un nouveau lieu de création pluridisciplinaire à Montréal.

⁸¹ Pour plus de renseignements sur Gilles Maheu, voir Féral (2001).

⁸² *Le Dortoir* a reçu en 1990 le Prix de la meilleure chorégraphie de l'année au *11th Dora Mavor Moore Award* de Toronto, de même que le Prix spécial du Cercle des critiques de la Capitale (Ottawa). La version cinématographique du *Dortoir*, réalisée par François Girard, a obtenu quatorze prix internationaux dont un Emmy Award à New York (1991) et un FIPA d'or à Cannes (1992).

Maheu était à la fois metteur en scène, réalisateur, scénographe et acteur. À la compagnie *Carbone 14*, il a créé des œuvres s'orientant vers la recherche de l'art de l'acteur où les créations fusionnent texte, danse, musique et film. D'après Josette Féral (2001), les créations de Maheu se tournent vers un théâtre où l'action prévaut sur le texte, et où l'improvisation l'emporte sur l'interprétation. Les créations de Maheu font appel aux images, à la danse et aux nouvelles techniques multimédias. Ses créations se situaient dans un entre-deux, entre la danse et le théâtre.

Je fais cela chaque fois, si bien que je ne suis ni un homme de théâtre ni un chorégraphe dans le sens traditionnel du terme. En même temps, je ne peux pas m'enfoncer uniquement dans la danse, dans la chorégraphie. Là aussi, j'éprouve un manque énorme, un manque de dramaturgie. Je n'ai jamais résolu ce problème. Je crois que mon travail est le résultat de ce paradoxe en moi. Je n'ai jamais pris famille. Le résultat, c'est que nous sommes très isolés : on ne fait partie de la famille de la danse, on ne fait pas partie de la famille du théâtre. (Maheu cité par Féral, 2001, p. 204.)

Cela démontre que le travail développé par Lin au sein de *Carbone 14* se nichait aux frontières entre le théâtre et la danse et que l'improvisation constituait un recours notable pour les créations. En entrevue avec Féral (2002), Maheu mentionne l'importance de travailler avec des comédiens ou des danseurs possédant une vision globale, une pensée collective. Il souligne l'importance pour le comédien ou le danseur de pouvoir créer étant donné l'absence de textes ou de partitions strictement prescrites. C'est pour cette raison qu'il a toujours choisi des comédiens et des danseurs qui étaient aussi créateurs :

Je rêve d'un théâtre où tous les acteurs sont des créateurs et où, grâce à eux et au metteur en scène, ils ont cette vision de ce que l'objet va devenir. C'est pour cette raison que ma pratique m'a amené à travailler avec les mêmes acteurs — Rodrigo Proteau, Johanne Madore, Lin Snelling, par exemple. (Maheu cité par Féral, 2001, p.193.)

De plus, le fait que Maheu mentionne à plusieurs reprises les noms et prénoms de certains participants de *Carbone 14*, en parlant de son processus créatif, révèle une certaine reconnaissance de sa part. D'après Féral (2001), Maheu a mis en scène un jeu particulier des acteurs qui étaient à la fois comédiens et danseurs avec un parcours éloigné de la formation

traditionnelle des écoles de théâtre. Pour Maheu, la technique de jeu est sous la responsabilité de l'acteur ou du danseur. En fait, il cherche des acteurs ou des danseurs « les plus multidisciplinaires possibles » qui se situent en dehors des frontières strictes des disciplines.

Les acteurs que j'engage ne sont parfois pas des danseurs traditionnels, pas plus que ce ne sont d'ailleurs des acteurs au sens traditionnel, qui ont fait des écoles de formation de théâtre. Je travaille plutôt avec des gens qui ont fait du mime ou de la danse, comme Johanne Madore ou Lin Snelling, mais qui désirent autre chose : le théâtre par exemple. Des gens qui ont un « manque ». Ces bagages divers, acquis souvent dans des disciplines diverses, sont la base du travail qui nourrit *Carbone 14*. (Maheu cité par Ferral, 2001, p. 197.)

Pour Lin, le fait de travailler dans la compagnie *Carbone 14* a donné une continuité à sa démarche en improvisation corporelle et vocale puisque les créations de Maheu se caractérisent par une forte recherche du geste de l'acteur. Cependant, selon elle, le travail avec Maheu lui offrait la possibilité d'aller dans une direction opposée à celle de l'univers poétique de ses propres créations.

Parce que le travail que j'ai fait avec Gilles, c'était très exigeant pour des choses que moi-même, je n'aurais jamais fait[es] sans Gilles. Parce qu'il m'a vraiment poussée dans une direction super agressive... C'était vraiment un univers d'homme, un univers très fort dans un sens cru, de temps en temps, un imaginaire très brut, de temps en temps, mais aussi très poétique. Et c'était ça le lien, avec moi et Gilles, on avait des univers très poétiques dans un sens différent. Et on avait aussi, nous deux, une grande confiance [en] l'intuition et [en] l'intuition du corps. Et même si le résultat, c'était super différent, j'ai vu que le lien, c'est la confiance [en] l'intuition du corps. Mais je me sens très privilégiée d'avoir la chance de travailler les deux choses parallèlement comme ça. C'était beaucoup de travail. (Snelling, 2008.)

Même s'ils avaient des univers poétiques différents, ils avaient aussi comme similarité l'expérimentation par l'improvisation, l'interdisciplinarité et la recherche de l'expressivité corporelle. Par exemple, le recours à l'utilisation de la voix, une forte caractéristique du travail de Lin, a été exploité avec Maheu qui trouvait intéressant que les danseurs puissent dire le texte d'une manière différente de celle des acteurs puisqu'ils n'ont pas une technique spécifique pour le faire.

Le danseur rend le texte sur scène plus intéressant qu'un acteur, parce qu'on n'avait pas de techniques. On n'a pas appris comment faire un texte. On a fait le texte avec la sagesse du corps. Et j'ai toujours trouvé ça plus intéressant. J'avais plein d'occasions avec lui de faire des textes déjà écrits, d'improviser avec les textes. Même s'il ne les a pas gardés, on a parlé beaucoup et parfois il n'a pas pris le matériel [de l'improvisation]. Mais quand même, c'était une façon de pratiquer comment rendre ça vivant ou, peut-être possible pour un spectacle. Parallèlement, j'ai fait mon travail, et j'avais toujours envie de parler dans les choses [créations] que je fais, et d'avoir ça visible dans les choses que je fais. Il y avait beaucoup de place avec Gilles pour expérimenter. (Snelling, 2008.)

Si l'on résume certains propos de Lin, il apparaît que le travail avec *Carbone 14* était complémentaire à ses créations personnelles, et ce de deux façons : artistiquement, parce qu'elle allait vers l'exploration d'un imaginaire qui était aux antipodes du sien, mais en même temps elle explorait l'improvisation, une pratique récurrente pour elle ; et économiquement, puisqu'il lui permettait d'augmenter ses revenus. Selon Lin, les projets de la compagnie étaient prioritaires pour elle pendant les années qu'elle a passées dans *Carbone 14*. Le salaire versé par la compagnie était correct, mais pas très élevé, et elle l'a toujours complété grâce à ses propres projets personnels comme artiste et comme enseignante. Selon Lin, le travail dans la compagnie pendant 12 ans n'a jamais été stable ou permanent ; elle a toujours travaillé de « projets en projets »⁸³. À mon avis, le fait de ne pas être membre permanent du *Carbone 14* a favorisé Lin dans le sens où elle était moins exposée aux conflits et exigences d'exclusivité auxquels les danseurs sont soumis dans les grandes compagnies traditionnelles de danse ou de théâtre. Une autre caractéristique est l'approche interdisciplinaire de *Carbone 14* où les enjeux spécifiques de chaque champ (danse ou théâtre) sont moins évidents. Par exemple, comme on l'a vu au chapitre III, l'exigence des techniques et des capacités physiques de virtuosité en danse contemporaine dans le sous-champ de grande production est un des résultats de l'automatisme du processus de création chorégraphique. À partir du moment où un processus de création comme *Carbone 14* travaille aux frontières du théâtre et de la danse, il est moins soumis à la satisfaction de ces exigences. De plus, comme le dit Maheu (cité par Féral, 2001), le fait de « ne pas prendre famille » et de ne pas vouloir donner une certaine continuité à sa pratique à travers une

⁸³ En général, le métier des arts de la scène est très inconstant, comme le soulignent Fortin (2008) et Sorignet (2004a).

« école de formation » est selon moi une des raisons ayant privilégié le dynamisme de la compagnie dans le champ des arts de la scène, entre le théâtre et la danse. De plus, dans ses créations, il laissait libre cours à une grande marge d'improvisation lors des représentations ; il n'y avait pas de « partitions strictes » dans les spectacles. Cette caractéristique offre aux danseurs et aux acteurs une plus large autonomie sur scène. En effet, c'est une manière d'échapper aux enjeux dirigistes du metteur en scène de la majorité des grandes productions. Ces caractéristiques de dynamisme, on les retrouve également dans la démarche de Lin. Son appartenance au champ de la danse contemporaine est diffuse puisque ses créations sont à la frontière de la danse, ce qui la favorise de deux manières : elle est moins exposée aux enjeux spécifiques du champ puisqu'elle adhère moins aux croyances du métier, et en même temps elle se distingue par une pratique interdisciplinaire.

La pratique artistique de Lin est particulièrement liée à l'Usine C, soit au sein du Carbone 14, soit à ses créations et collaborations. L'Usine C est un centre de création et recherche à Montréal qui abrite de manière générale des créations interdisciplinaires. Ce centre a été conçu pour répondre à des exigences, depuis les créations les plus modestes jusqu'aux créations multimédiatiques, de façon à intégrer à la fois la simplicité et l'efficacité des équipements techniques de pointe aujourd'hui disponibles. En ce qui concerne la coupure de champ proposée par cette étude, l'Usine C semble occuper une place intermédiaire entre le sous-champ de grande production et le sous-champ de production restreinte, puisqu'elle présente des créations qui se situent entre ces deux pôles. L'Usine C héberge différentes sortes de créations en utilisant de petites salles ou des espaces improvisés dans son pavillon, comme c'est le cas du hall du café de l'Usine utilisé par différents événements performatifs, comme c'est le cas de Performing Book et d'autres créations personnelles de Lin présentées dans la section suivante.

6.2.3 Collaborer : les créations de Lin

Parallèlement à son investissement comme interprète durant 12 ans au sein d'une compagnie reconnue et à sa participation à plusieurs tournées internationales, elle a toujours maintenu ses projets personnels comme chorégraphe et ses collaborations dans le sous-champ de production restreinte. Dans tous les cas, les aspects interdisciplinaires sont évidents. Dans la dernière entrevue que j'ai réalisée avec Lin, elle m'a informée que beaucoup d'énergie était nécessaire pour travailler sur plusieurs projets simultanément, puisque pendant sa participation dans la compagnie *Carbone 14*, elle a toujours maintenu ses propres créations en parallèle. Par exemple, en 2000, Lin a consécutivement participé le même soir à un spectacle pour *Carbone 14* et à une deuxième partie d'un spectacle de Pamela Newell (la collaboration qu'elle a faite avec Katie Duck et le collectif l'IMF – Improvisational Movement Found).

J'ai fait le travail de [l'] IMF tout de suite après le spectacle de *Carbone 14* et c'était un spectacle complètement improvisé. C'était dans la même soirée, les deux choses. Et à cause de ça, il y avait une personne [Alexander Baervoets] dans la salle, ce soir-là, qui venait d'Anvers [Belgique]. Il m'a vue dans le spectacle, et il m'a choisie pour faire un travail avec lui et Andrew Harwood. C'est une relation qui continue encore, la relation que j'avais avec ce chorégraphe-là. C'est un bel exemple de [la façon dont] les choses peuvent être [se dérouler], dans un soir, si tu restes vigilante avec le désir de continuer le travail et de collaborer avec plein de choses, mais des choses assez spécifiques dans ton domaine. Ça peut arriver, une occasion comme ça. De là, j'ai fait un super pont avec l'Europe (...) qui a amené plein d'autres projets personnels et collaboratifs avec des gens là-bas. (Snelling, 2008.)

C'est à partir de la participation de Lin au collectif IMF qu'Alexander Baervoets l'a vue improviser et qu'il l'a invitée à collaborer à la création *Blind* abordée dans l'introduction de ce chapitre. Cela démontre comment les danseurs s'identifient et se regroupent dans des productions ponctuelles telles que *Blind* qui mettent l'accent sur l'expérimentation plus que sur la construction d'une œuvre. Cette perspective amène l'artiste vers un statut de chercheur en établissant d'autres rapports au corps et des pratiques artistiques moins traditionnelles, en participant à l'évolution de l'acte de danser. À mon avis, les créations de Lin sont des exemples de cette évolution.

Dans les paragraphes suivants, j'analyse brièvement certaines chorégraphies de Lin afin de comprendre sa pratique artistique et son rapport au corps. Les choix de créations analysés dans cette section ont été faits à partir du corpus documentaire, des critiques et des programmes qui faisant partie des riches dossiers des artistes rencontrés dans certains espaces de diffusion de spectacles, surtout à Tangente, au Studio 303, à l'Usine C et à la Bibliothèque de la danse de l'ESBCM. Dans les créations représentatives de la démarche de Lin, j'ai identifié des thèmes récurrents comme le corps, les lieux et l'environnement. De plus, Lin écrit parfois des textes et improvise souvent les paroles de ses créations. Les collaborations avec des artistes de divers domaines sont une autre constante de sa pratique.

Femme comme paysage (1999) est une création chorégraphiée, interprétée et écrite par Lin. Cette création est l'une des rares fois où la compagnie *Carbone 14* a offert un support de production à l'un de ses membres. C'est également l'une des dernières productions de la compagnie. Dans les critiques de cette création, plusieurs auteurs soulignent le travail de Lin au sein de *Carbone 14*, ce qui démontre le fort capital symbolique développé par Lin au sein de la compagnie :

Danseuse phare de *Carbone 14* depuis plus de 10 ans, Lin Snelling s'est taillé une image de femme forte à travers les créations très physiques de Gilles Maheu. (Brody, 1999.)

Ceux qui ont vu les spectacles de *Carbone 14*, ne serait-ce que *Le Dortoir*, reconnaîtront Lin Snelling, interprète principale de Gilles Maheu depuis 1989. Cheveux et sourcils blonds lui donnent un air nordique qui la distingue déjà de tous les autres ; l'intensité de sa présence sur scène la rend inoubliable. (Bouchard, 1999.)

A member of *Carbone 14* since 1989, Snelling is an avid improviser who has spent years dancing, speaking, writing and drawing from the body. (Leslie, 1999.)

En outre, plusieurs critiques ont exalté la force de cette création présentée comme une ode au corps humain à travers le mouvement et la parole (Beck, 1999 ; Blais, 1999 ; Martin, 1999). Dans *Femme comme paysage*, la formation en éducation somatique de Lin, notamment avec

Nancy Topf, l'a encouragée vers une intensification de la conscience du corps. La richesse de son travail corporel liée aux techniques somatiques est notamment soulignée par la critique de Julie Bouchard (1999) — particularité que l'on retrouve rarement dans les analyses des journaux, parce que, à mon avis, le travail du raffinement corporel lié à ces techniques n'est pas toujours évident, ni explicité par les artistes ou les créations. Cela n'est toutefois pas le cas pour cette création.

Et bien voilà, seule sur scène accompagnée parfois de la voix d'une récitante que l'on ne verra jamais. Lin Snelling, qui connaît une carrière d'interprète bien remplie, n'en est pas à sa première chorégraphie. De temps en temps, elle s'éloigne de l'univers de Maheu pour explorer le monde tel qu'elle le sent, le devine. S'appuyant sur l'improvisation et le « *releasing* », technique développée originellement pour soigner les danseurs blessés, Lin Snelling suit son souffle quand elle danse et n'exprime rien qu'elle ne sente d'abord profondément. (Bouchard, 2000.)

D'après la critique de Martin (1999), cette création « sans frontière » se situe proche de la performance où l'action corporelle relève plus que de la seule chorégraphie au sens strict du terme. Martin (1999) souligne également la fusion entre la danse, les images, les sons, la parole et la musique⁸⁴, elle transporte le spectateur vers un univers autant « tellurique que sauvage ». Toujours d'après Martin (1999), Lin a le sens de la poésie. Dans le programme de *Femme comme paysage*, on rencontre des textes simples écrits par elle-même : « je suis dans le paysage / je me dis / je veux juste regarder / je veux t'en parler / je veux te décrire / je veux te faire goûter ... tu vois / ce qui arrive avec moi / c'est que j'aime les idées abstraites... Je suis description / je suis ce que je vois / ce que je touche / et goûte / juste ça/ un reflet de ce qui m'entoure. »

Ajoutons que ses créations investissent autant le paysage urbain que rural, ce qui démontre la relation de Lin liée à un site donné (« *site specific performance* »). L'inspiration peut lui venir des impressions d'une ville, comme dans *Repeating Distance* — projet qu'elle réalise dès 2005 en collaboration avec le dramaturge Guy Cools et qui a été présenté à Anvers,

⁸⁴ Cette même fusion se rencontre dans d'autres créations de Lin tels que *Temps plein au Belgo* et *Extinction* et *R.A.F.T 70*.

Bruges, Montréal et Toronto. Guy Cools, lui-même, débute dans cette création en tant que danseur invité par Lin. *Repeating Distance* est une chorégraphie qui investigate plusieurs relations telles que : le langage et le mouvement ; la fluidité du corps entraîné du danseur versus l'articulation verbale et l'économie physique du dramaturge ; le paysage urbain de la ville où se développe la performance, et le lieu de la représentation comme source contemporaine non linéaire de « story-telling » ; le collectif de mémoire et des mouvements, des images et des paroles dans l'improvisation ; la structure du processus de création versus l'acte de la performance. Cette création n'utilise aucun support technique d'éclairage, compte tenu de la nature de la création, aucun enregistrement vidéo n'a été effectué si ce n'est quelques photos.

Une autre création qui s'inspire de l'environnement urbain et artistique est *Temps plein au Belgo* (2005), produite pour un site spécifique. Dans cette création, classifiée comme « performance *in situ* » par Lin et par Szporer (2006), le hall, les salles et les couloirs de l'édifice Belgo servent de scène pour Lin et pour un collectif d'artistes qu'elle dirige. *Temps Plein au Belgo* est constituée d'une série de performances réalisée au Belgo, édifice qui est une référence pour plusieurs artistes. Cette création a été produite et commandée par le Studio 303, lieu d'enseignement et de diffusion de la danse qui se situe dans l'édifice du 372 rue Ste. Catherine Ouest à Montréal. Ce bâtiment, construit en 1912 et chargé d'histoire, abrite de nombreuses galeries d'art, des écoles de danse et des lieux de pratiques telles que le yoga et les arts martiaux. Pour cette création, Lin et un groupe de collaborateurs ont évoqué des anecdotes vécues dans l'édifice tout au long des années. Selon le critique Szporer (2006), les danseurs explorent le bâtiment de manière inusitée en capturant son flux et sa dynamique. L'interaction avec le public est intense et se fait de diverses manières, tout en maintenant le contact avec le quotidien des activités de l'édifice Belgo :

Moving to different floors, we watched as the artists ran down the hall, their laughter and feet padding on the floor, echoing off the walls, their bodies become smaller and their laughter fainter and less percussive, while in the distance, guitarist Robert Fripp's echoed. (...) Both in the playing and in the watching, the creative work seemed friendly, fragile and innocent. Snelling and her collaborators' investigation, at least in the viewing I had, were never smug and self-serving. An intelligent beauty was in evidence, respecting the awkward balancing of questions about where we place ourselves in terms of participation and attraction. Tremendously pleasing in the venture was the dedication of the performers and their sense of play, Poor theatre ? Perhaps in economic terms, but there's inherent richness in the courage displayed and a definitive love for investigating ideas about craft. (Szporer, 2006.)

Une autre création, toujours en collaboration, cette fois avec Michael Reinhart, traite de l'exode rural. Inspirés par un article sur cette thématique, Lin et Michael Reinhart se sont rendus en Saskatchewan pour y explorer l'abandon rural pendant un mois. Ainsi ont-ils filmé, photographié et rédigé des textes. Le résultat de ce séjour est la « chorégraphie-documentaire » *Extinction* (2004), pour laquelle les maisons et fermes abandonnées dans les prairies de la Saskatchewan ont servi de matériel créatif. Comme l'affirme Dufort (2004), la création est à la base multimédiatique, puisqu'il s'agit d'une pièce de danse-théâtre autant que d'un documentaire vidéo. *Extinction* est aussi multidisciplinaire : Snelling, la chorégraphe, danse, Reinhart, qu'on connaît plus comme musicien compositeur, y est comédien et l'artiste visuel Lorraine Pritchard, peint. Dans cette création, présentée à l'Usine C, sont projetées des photos des fermes, des champs, des images que Lin et Michael ont prises dans les prairies de Saskatchewan.

6.2.4 Tisser la réalité

Les exemples précités des créations de Lin montrent sa pratique caractérisée par une attention spéciale au lieu, au paysage et à l'espace. Pendant notre rencontre et dans ses recueils (articles et textes écrits pour les spectacles), Lin évoque souvent la force du studio de danse ou de la salle vide. Selon elle, l'espace vide est contradictoirement plein de vie. Dans une section du projet *Performing Book*, que l'on abordera dans les prochains paragraphes, Lin souligne sa vision de la création en danse à travers son rapport au corps et à l'espace.

Concernant la notion d'espace, il est possible de percevoir sa vision interdisciplinaire sur le lieu de la représentation scénique, qui, pour elle, ne se limite pas à l'espace physique du théâtre, comme le plateau par exemple. Ainsi, pour elle, la scène est partout où elle vit son quotidien et son art.

My vision as dance artist over the past twenty years has been constantly honing the musical, experimental, intuitive, technical, energetic, and anatomical intelligence the body offers by dancing. My work as a choreographer, improviser, teacher and interpreter plays with and listens to the practical and paradoxical intelligence of the body. Like following a musical score, this listening integrates the body with the place. The place could be a theatre, a factory, a photograph, an intersection, a landscape, a drawing, a café, or a dance studio. (Snelling, 2006c.)

« Room » est le titre d'un article écrit par Lin dans la revue *Liberté* (Snelling, 2001), où elle décrit sa passion pour les espaces vides et pour la danse. L'espace vide, cette réalité du quotidien de tous les danseurs et comédiens, devient pour Lin une source d'inspiration pour ses créations. C'est par cette attitude et cette attraction que, dès le début, j'ai pu identifier dans la démarche de création de Lin ce qu'Ardenne (2002) appelle un art contextuel⁸⁵. Selon cet auteur, la première qualité d'un art « contextuel » est la constante et indissoluble relation à la réalité. Plusieurs formes d'art du XX^e siècle, telles que « happenings publics », « Street Art Performance », « *earthworks* », « créations en réseau », « Net Art », « créations participatives », « forums politiques animés par des artistes » peuvent, selon Ardenne (2002), être rangées dans la rubrique art « contextuel ». Même si elles diffèrent par leur nature et leurs objectifs, elles ont en commun une cohérence d'ensemble quand elles sont envisagées sous l'angle du principe qui les fonde : la réalité. Toutes, d'après Ardenne (2002), ont cette caractéristique qui les rapprochent et les fédèrent, les organisent et les rassemblent : la primauté donnée au « contexte ». Le réel est ce qui est en opposition à l'apparence, l'illusion et l'idéalisme. « Contexte », issu du latin *contextus*, indique étymologiquement l'« assemblage », « tisser avec ». C'est la volonté de l'artiste de tisser, avec le monde qui

⁸⁵ La notion d'art contextuel est apparue pour la première fois à travers la publication d'un manifeste de l'artiste polonais Jan Swidzinski. Pour plus de détails, voir le dossier sur l'artiste paru dans la revue canadienne *Inter* (1991, no 68, p. 35-50) sur Jan Swidzinski, et intitulé « L'Art comme art contextuel » (1976) *Inter*, no 8.

l'entoure, un art nourri et enrichi par le contact avec le milieu et l'environnement en tenant compte des circonstances.

L'attrait de l'espace vide me conduit à danser. J'ai vingt ans quand je vois un studio vide à l'Université York ; rien dedans, pourtant il dégage tant de puissance. Il y a une intégrité que je reconnais, que je ressens. Ainsi débute ma fascination pour la danse et les espaces vides.

J'étudie les mots écrits. Je commence à étudier la danse. Des classes dans une vieille église. Je veux être là, danser. Je recommence à rejoindre les sources de ma fascination. L'espace vide et les mots écrits. Pratiquer la danse me permet de découvrir un espace vide dans le corps et danser, [me permet] d'être dans de vastes et vifs espaces. Je réalise un jour qu'ils ne font qu'un. Plus je me donne d'espace, plus j'en donne à mon corps. (Snelling, 2001, p. 53.)

Dans ce texte de Lin, il est possible de percevoir son intérêt pour ce qui l'entoure comme l'espace vide du studio, lieu quotidien par excellence du danseur. Comme l'explique Ardenne (2002), si l'artiste contextuel évoque ce qui est autour de lui, il est loin de ceux qui ne parlent que d'eux-mêmes ; il est donc loin d'une démarche tautologique. L'art contextuel n'est pas simplement une illustration ou une mise en figure de choses. C'est l'artiste qui est conscient de la tentation de l'idéal et du formalisme. Pour ces artistes qui, à partir des années 1960, expriment leur préoccupation de manière plus ouverte et expérimentale, l'univers du marché peut représenter une entrave à la créativité. C'est là que se rencontre le choix pour un art plus proche du quotidien et, en général, tenant compte du désir de rapprocher création et perception de l'œuvre, comme dans les ces créations citées et comme nous le verrons dans l'analyse de *Performing Book*.

Dans le contexte de la danse contemporaine, les pratiques dominantes sont près du formalisme et de l'idéalisme de l'art et s'éloignent de la simplicité et du quotidien, comme nous l'avons vu dans le chapitre III. Dans les créations observées (*R.A.F.T 70* et *Performing Book*), il est possible d'identifier comment Lin investit le quotidien et utilise des tactiques pour se rapprocher du public, et en ce sens elle rejoint l'art contextuel.

Dans le sens décisif, on le devine, de l'immédiateté, du rapport le plus court possible entre l'artiste et son public. Si l'art archaïque s'est attelé à donner forme à la pensée symbolique, si l'art classique s'est lancé dans la mesure dans la quête d'une expression visant à la maîtrise du visible et à sa réglementation, si l'art moderne s'accomplit en son temps dans la liberté créatrice, au risque parfois du solipsisme (faire de la création une production autonome jusque dans sa signification), l'art qui en a pris le relais sera mieux défini par le souci de la contextualité. L'art « contextuel » quitte le territoire de l'idéalisme, tourne le dos à la représentation, entend s'immerger dans l'ordre des choses concrètes. (Ardenne, 2002, p. 19.)

Un autre aspect qui est visible et explicite dans les créations de Lin est que celles-ci se présentent dans une grande variété de forme et d'interdisciplinarité. Selon Colet (1993), une idée qui apparaît constante dans la notion d'interdisciplinarité⁸⁶ correspond à une intégration de deux ou de plusieurs disciplines, à une coopération en vue de produire une nouvelle connaissance plus élaborée. Les raisons principales du développement de l'interdisciplinarité sont l'aspiration à dépasser la complexification des savoirs et l'émiettement des connaissances ainsi que la spécialisation excessive des disciplines. L'interdisciplinarité vise également l'intégration des disciplines ; de cette rencontre découle alors une somme supérieure aux parties. Comme nous l'avons noté au chapitre III, c'est à Foucault (1969) que nous devons une partie importante de l'étude de l'évolution de l'épistème vers l'éclatement des savoirs telle que nous la concevons aujourd'hui. Le corps discipliné de la danse contemporaine résulte d'une construction à l'intérieur du champ de la danse dès la modernité ; le dialogue avec d'autres disciplines signifie une ouverture importante des connaissances pour la formation et la création en danse contemporaine. La force subversive de l'interdisciplinarité dans un cadre politique se positionne dans l'histoire comme antinomique au modernisme⁸⁷ (Boutet, 2002). D'après Boutet (2002), il existe deux formes

⁸⁶ Colet (1993) souligne que le terme interdisciplinarité apparaît à la fin des années 1960, soit en même temps que les termes de pluridisciplinarité et de multidisciplinarité. Selon l'auteur, la fonction de la pluridisciplinarité se résume à la convergence vers un même objet ou matériel par différentes approches. De son côté, la multidisciplinarité est la juxtaposition de disciplines. La transdisciplinarité, quant à elle, date des années 1970 et vise la réunification des connaissances, l'unification fondée sur l'utilisation de concepts et de théories communs. Pour en savoir plus sur l'interdisciplinarité, voir aussi Guy Palmade (1997), où l'on accède à une réflexion critique.

⁸⁷ Dans le texte « La modernité : un projet inachevé », Jürgen Habermas (1981) démontre de quelle façon se caractérise le projet de la modernité. Habermas (1981) explique qu'au XVIII^e siècle, la modernité a supprimé une vision unificatrice (religieuse et métaphysique) du monde, provoquant ainsi une spécification des sphères autonomes propres à la science, à la morale et à l'art. L'utopie des

d'interdisciplinarité : l'artiste est défini non pas en fonction de qui il est, mais selon les produits qu'il livre au public. Ainsi, ce qui compte, ce sont les œuvres. Quand les artistes se définissent en fonction des paramètres de leurs œuvres, l'auteure considère que leur pratique continue d'alimenter la tradition moderniste et qu'elle perpétue l'idée que l'art est un domaine séparé du reste de la société. « L'autre interdisciplinarité » est celle qui remet fondamentalement les règles modernistes en question, celle qui questionne l'autonomie de l'œuvre et qui se définit non par les moyens qu'elle utilise, mais par les questions qu'elle pose. Cette deuxième interdisciplinarité, Boutet (2002) la voit comme une non-disciplinarité, c'est-à-dire comme un art qui se conçoit libéré des disciplines et qui questionne le rôle d'artiste et la fonction de l'art. La possibilité d'un art non disciplinaire est surtout un art centralisé sur l'action plutôt que sur la production. C'est dans cette perspective que je me suis intéressée à la démarche de Lin. Lorsque je l'ai choisie comme participante à mon étude, j'ai trouvé intéressant le fait qu'elle collaborait à différents projets. Cette notion selon laquelle l'artiste se déplace dans différentes créations et collectifs chorégraphiques m'intéressait davantage que les chorégraphies où c'est l'œuvre qui se déplace (les danseurs qui l'animent peuvent changer). La capacité d'interdisciplinarité artistique de certains artistes comme Lin, les invite à jouer entre les frontières des disciplines. Dans ces zones frontalières, les limites de catégorisation sont ébranlées, ce qui caractérise un des importants aspects de la performance.

Comme l'explique Pontbriand (1998), la dimension de la performance est un phénomène difficile à saisir étant données ses multiples tendances et interprétations. Les origines de la performance divergent selon les champs d'appartenance (musique, théâtre ou danse) aussi bien géographique et culturel. Dans un numéro spécial sur la performance de la revue *Art Press – Performances Contemporaines*, Soulier (2008) fait remarquer dans l'article « Histoire(s) de la performance » que la littérature francophone accuse de toute évidence un retard dans le domaine des essais sur la performance. La traduction française d'ouvrages importants tels que *Terspsichore in baskets* de Banes (1984) et *Performance Art : from Futurism to the Present* de Goldberg (1988), est parue seulement en 2000. Soulier (2008)

Lumières, selon lui, a favorisé le développement des sciences selon leurs lois propres et « objectivantes » de même qu'elle a établi les fondements universalistes de la morale, du droit et de l'art autonome.

souligne également l'intérêt démontré au domaine de la performance par des maisons d'éditions⁸⁸ importantes, car cela constitue un pas de plus vers la reconnaissance actuelle de cette forme, qui est au centre du laboratoire des industries culturelles mondialisées.

En termes d'arts de la scène, plusieurs auteurs (Féral, 2008; Lehman, 2005 ; Pavis, 2007 ; Schechner, 1982) considèrent que l'immédiateté d'une expérience partagée en commun par l'artiste et par le spectateur est ce qui constitue le noyau de la notion de l'art de la performance. Dans l'œuvre *Danse(s) Performatives(s)*⁸⁹ (2007), Roux rediscute les notions de performance dans certains projets chorégraphiques et soutient l'idée de penser la performance comme une attitude évolutive dans le temps, ce que l'auteur appelle l'attitude performative. En mettant l'accent sur le « phénomène » plutôt que sur le genre, Roux (2007) évoque la multiplicité de cette pratique. Selon l'auteure, l'attitude performative — qui n'est ni un genre ni un mode de création — génère un « état d'être » face à la création chorégraphique et à la notion de représentation dans des projets au service de discours réflexifs ou autoréflexifs. Une des caractéristiques fondamentales de la performance est la volonté de rompre avec les normes traditionnelles de l'art et les codes esthétiques et disciplinaires. Influencées par la performance, les pratiques artistiques investissent alors de plus en plus dans les dimensions exploratoires de l'art (« in progress »). On peut penser à certains mots clés du manifeste de Yvonne Rainer : non au spectacle, à la virtuosité, au merveilleux, à la fascination, à l'image de star, au style, à l'excentricité.

Même si, comme le dit Goldberg (1998), par sa nature, la performance défie toute définition, certaines caractéristiques y sont néanmoins associées. Selon Pavis (2002), la performance met l'accent sur le caractère éphémère de même que sur l'inachèvement de la production plutôt que sur l'œuvre d'art, représentée et achevée. Ajoutons une autre caractéristique soulignée par cet auteur : l'artiste « performeur » est plus proche de sa réalité et de son

⁸⁸ L'auteure fait référence à des maisons d'éditions telles que Tashen, Pahidon ou Thames & Hudson.

⁸⁹ Roux (2007) rediscute les termes de « performance » et de « danse » pour entrevoir une possible lecture des projets chorégraphiques performatifs de la décennie 1993-2003 en France. Pour en savoir plus sur les différences conceptions du terme performance en anglais et en français, voir Pavis (2007).

identité que de son rôle. « Le *performer* n'a pas à être un acteur jouant un rôle, mais tour à tour un récitant, un peintre, un danseur, et à cause de l'insistance sur sa présence physique, un autobiographe scénique qui possède un rapport direct aux objets et à la situation d'énonciation. » (Pavis, 2002, p. 246.)

Dans les créations de Lin telles que *Temps Plein au Belgo*, *R.A.F.T 70* et surtout *Performing Book*, l'investissement dans le présent, dans le contexte et dans la confrontation avec le public à travers l'improvisation, ainsi que le fait que les danseurs s'interpellaient par leurs propres noms sur scène, sont des aspects évidents de la performance. Comme le souligne Pontbriand (1998), les aspects de la performance dans les créations mettent l'accent sur l'articulation de la vie plutôt que sur l'illusion.

On doit par ailleurs souligner que la pratique de Lin influencée par la performance offre une certaine continuité à une génération inscrite au sein de la danse contemporaine. L'une des approches en danse contemporaine influencées par la performance et qui apparaît dans les années 1960 met en jeu l'interdisciplinarité, l'occasion de rencontres, d'échanges entre les arts visuels et d'autres champs artistiques. C'est par ce biais interdisciplinaire que la danse contemporaine a absorbé la performance non seulement à travers les expérimentations de John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg au Black Mountain College au début des années 1950, mais aussi à travers celles développées par Anna Halprin dans ses ateliers en Californie ainsi que par la génération Judson. Lorsque j'ai interrogé Lin sur son appartenance générationnelle, elle m'a cité certains noms de sa génération en danse comme Benoit Lachambre, Pamela Newell, Deborah Dunn, Antony Levistong avec lesquels elle travaille. Finalement, c'est toute une génération influencée par la performance. Cependant, elle a également évoqué des générations antérieures dont Simone Fortin et Anna Halprin comme sources de référence, de filiation et d'inspiration. En synthétisant, la pratique artistique de Lin — et en conséquence son rapport au corps — est liée aux notions clés de l'art contemporain, comme j'ai essayé de le démontrer à travers certaines notions empruntées à l'art contextuel, à l'interdisciplinarité et à la performance. Ces notions transposées dans la

pratique artistique de Lin font partie de son capital et la particularisent dans le champ de la danse contemporaine.

6.2.5 Penser aux enjeux : la chorégraphie versus l'improvisation

Lors des débats avec le public dans les créations observées par cette étude, spécifiquement *R.A.F.T 70* et *Chalk*, une des questions récurrentes du public était la frontière entre ce qui était de l'ordre de la chorégraphie et ce qui était de l'ordre de l'improvisation, c'est-à-dire où commençait l'improvisation et où commençait la chorégraphie. Dans la même perspective, une autre question posée par le public était la recherche du sens ou de la compréhension de la structure de la création. En effet, le public avait parfois une certaine difficulté à préciser les éléments de la création. Dans les créations observées, où en majorité l'improvisation était le noyau du processus et des spectacles, cette démarche non-dirigiste laissait le public moins rassuré quant aux éléments de la création.

Lin était consciente d'un certain inconfort en lien à l'improvisation. Elle m'a dit que, lorsqu'il s'agit de chorégraphie, le public prend pour acquis ce qui est de l'ordre de la chorégraphie, mais s'agissant de l'improvisation en danse, le public se pose toujours des questions.

La première question, toujours, toujours, avec le public, c'était « How much was improvise and how much was choregraphe ? » C'était toujours la première question. Et c'était tout improvisé, tout le long. Mais cette question-là, ça revient toujours. (...) Pourquoi, c'est la première question ! Parce que dans un spectacle chorégraphique, tu dis pas « How much was choregraphe and how much wasn't ? ». Tu dis jamais ça. Tu prends pour acquis que c'est la chorégraphie, et voilà. (Snelling, 2008.)

Même si on rencontre dans ses créations beaucoup d'improvisation et d'interdisciplinarités qui peuvent franchir les frontières de ce que l'on comprend par chorégraphie, dans le sens traditionnel, Lin, quant à elle, les considère comme des chorégraphies. En ce qui concerne le débat sur la frontière entre l'improvisation et la chorégraphie, elle s'exprime en ces termes :

So what are difference between improvisation and choreography in dance ? At certain point they become one and the same ... and the word dance is enough to describe them both. As an artist working in these two forms I have often come to the understanding dance is already choreography by nature and choreography serves only to harness the impulse to dance. But in understanding clearly the moment of entry into one form or another, the dancer is listening to moving as a musician, is listening to pitch. Is it about intention and the clarity of a choice [?] The choices of harmony, dissonance, melody and the patterning of rhythm become part of the dancing. There is heightened awareness of being taken into the choices you are making either as dancer or choreographer, and these committed choices revealing their coherence to you in the moment ; opening the gift of relationship and the momentum for dancing. (Snelling, 2006c.)

La remise en question du chorégraphe ne vise pas son annulation. Lin, entre autres, signe ses créations comme des chorégraphies même si l'improvisation en est la base dans les spectacles. Cela signifie que pour toute une génération, la notion de chorégraphie ne se résume plus aux techniques corporelles de danse et de mouvement achevées. D'autres éléments comme des situations, des actions, des dispositifs, des gestes et des lieux, peuvent parfois occuper un espace important dans la création, réduisant ainsi l'importance centrale de la composition du mouvement et des exigences physiques du corps, comme le démontre particulièrement l'analyse de *Performing Book* dans ce chapitre. Les créations en danse, nommées chorégraphies par Lin, échappent au terme dans sa signification traditionnelle de valorisation de la composition. Même si la composition est riche, d'autres éléments peuvent avoir le même niveau d'importance, comme cela est le cas de la participation de Lin dans les créations observées et celles analysées à partir du corpus documentaire. Je crois que ces créations nourries de l'improvisation, de l'interdisciplinarité, de la performance et du contexte qui les entourent sont en syntonie avec les arts contemporains où se rencontre la transgression des disciplines. Comme le souligne Lehmann (2005), la polyvalence et la simultanéité des signifiants ont détrôné la synthèse. En d'autres termes, on rencontre autant dans le théâtre que dans la danse contemporaine une dramaturgie liée davantage aux structures partielles qu'à une cohérence dramatique unique. Les pratiques artistiques de Lin observées pour cette recherche, situées dans le sous-champ de productions restreintes, démontrent d'ailleurs cette caractéristique. C'est dans ce sens que la seule composition du mouvement et la maîtrise du corps ne sont plus les sources uniques de création en danse contemporaine. À mon avis, les chorégraphies des artistes — particulièrement ceux du sous-

champ de productions restreintes — échappent à ces caractéristiques, comme on le voit dans les créations citées. Dans le *Dictionnaire de la danse* de Moal (2008), on ne rencontre pas le terme chorégraphie, mais on rencontre celui de chorégraphe. Afin de mettre à jour la première entrée de « chorégraphe », on trouve la définition de « créateur d'œuvres ayant la danse pour principal langage » (p. 707). La chorégraphie est l'un des capitaux à l'état objectivé les plus importants du champ de la danse contemporaine. Les enjeux par rapport à la transformation des valeurs de ce capital sont au cœur de la mutation du champ. C'est en effet là-dessus que les luttes sur les valeurs de l'art sont focalisées. L'ascension des chorégraphes et le désir de maintenir leurs œuvres chorégraphiques dans l'histoire de la danse comme patrimoine culturel s'inscrivent dans une vision moderne de l'art. Cependant, ce désir implique une fixation des rôles qui évolue radicalement à partir des années 1960. Un des enjeux principaux de cette évolution est le stéréotype du chorégraphe génie (patron de la création) et des jeunes interprètes recrutés, capables de tout faire pour répondre aux exigences chorégraphiques. Comme nous l'avons vu dans le chapitre III, l'évolution du statut du chorégraphe est directement liée à l'institutionnalisation de la danse contemporaine et elle a fortement contribué à développer le mythe de l'omnipotence de l'auteur ainsi que ses implications dirigistes. Comme nous le verrons dans l'analyse de *R.A.F.T. 70* au prochain chapitre, il est possible d'observer une évolution face à ce modèle. À ce propos, Lin souligne :

Souvent, le problème avec les chorégraphes est qu'ils ne donnent pas assez de distance à leur matériel. Mais il [Marc Boivin] était très généreux. Il était capable de dire « It's yours, now. Take it ! I'm just fair with you. Don't do it for anyone but yourself and the whole thing. (Snelling, 2008.)

Les enjeux de pouvoir sous-entendus dans ce débat sont complexes et les discours ne sont pas toujours homogènes, ce qui rend difficile leur analyse. Comme le suggèrent Chamartz et Launay (2003), il est nécessaire de dépasser le binaire « interprète/chorégraphe » autant que ceux « artiste/technicien » et « producteur/artiste ». En se dispersant dans plusieurs rôles tels qu'interprète, danseur, improvisateur, chorégraphe, interprète-chorégraphe, finalement comme danseur-créateur, Lin s'insère dans ce courant des artistes qui échappent aux effets pervers du binôme « chorégraphe-interprète ». Son attitude, que ce soit sa tendance à

s'investir dans différents rôles et à participer à plusieurs collaborations, ou que ce soit sa vision de chorégraphie dans une dimension plus participative, indique une manière dynamique et collaborative de se positionner dans le champ de la danse contemporaine. Cela indique aussi les possibilités des transformations dans le champ de la danse contemporaine par les chorégraphes autant que pour les danseurs. Pour cela une vision renouvelée de la chorégraphie doit être considérée.

6.3 Sur le terrain de *Performing Book*

Je commence cette section en présentant le contexte de la création *Performing Book* de manière générale et des aspects qui ont été le noyau de la création. Dans les trois sections suivantes, je décris les étapes de la création d'une manière temporelle en soulignant les aspects importants du spectacle que j'ai saisis de l'analyse. Les titres de ces trois sections, « Rencontrer le spectateur », « Émanciper le spectateur dans l'espace » et « Rester intime », utilisent des verbes qui synthétisent une certaine évolution au début de la création, à partir de structure partielle. Alors que les deux premières sections sont plus descriptives, la troisième, « rester intime », prend en compte les visions des artistes saisies dans les entrevues. Le choix du vocable et des verbes a été effectué à partir des entrevues : je les tire des expressions que Lin a utilisées. J'ai essayé en même temps d'utiliser des verbes qui, selon moi, rendent compte des aspects distincts de la création. La section « devenir : le CsO⁹⁰ », qui succède aux trois sections citées est différente. Elle constitue une analyse correspondant à ce qui est resté en termes d'essence de la création *Performing Book*, dans sa relation au dessin et à la danse. Cette section présente aussi la spécificité du rapport au corps que j'ai saisi de la création.

En septembre 2006, j'ai rencontré Lin au Café Laika⁹¹ afin de lui demander si elle accepterait de participer à ma recherche. C'est avec enthousiasme qu'elle a évoqué le projet *Performing*

⁹⁰ « CsO » signifie Corps sans Organes; il s'agit du terme utilisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari emprunté à Antonin Artaud.

⁹¹ Le Café Laika est considéré comme un lieu artistique et branché de Montréal.

Book, même si elle avait d'autres collaborations en vue. Conformément à l'accord passé avec Lin et Shelagh, sa collaboratrice, j'ai pu observer deux journées de travail durant le mois d'octobre 2006 : une journée du processus et une du spectacle et dans chaque journée, j'ai réalisé une entrevue. J'ai eu également la permission de pouvoir enregistrer en vidéo une grande partie de la performance de même qu'une partie de l'une des entrevues. Puis, j'ai eu deux rendez-vous avec Lin, l'un avant la création et l'autre tout de suite après, afin de parler sur certains aspects de *Performing Book*. Ensuite, je l'ai observée dans les créations *R.A.F.T 70* et *Chalk*. Puis, j'ai rencontré Lin quelques mois plus tard pour une autre entrevue afin de parler de sa pratique artistique de manière générale et spécifiquement sur certains aspects de *R.A.F.T 70* et *Chalk*. Ce qui fait un total de quatre entrevues à différents moments, trois individuelles et une avec Shelagh.

La création *Performing Book* est un « dialogue entre mouvement et dessin », à partir de la rencontre artistique entre Lin et l'artiste visuelle Shelagh Kelley. Le corps est un sujet toujours important et ce, aussi bien pour Lin que pour Shelagh ; c'est pourquoi dans le projet *Performing Book*, le rapport au corps allait avoir une importance centrale. C'était pour Lin sa collaboration la plus personnelle de l'année 2006-2007. Selon Lin, si je voulais connaître sa pratique artistique, c'était surtout avec *Performing Book* que je devais commencer et approfondir l'étude. Et j'ai décidé d'accepter sa suggestion. Même si j'ai observé Lin beaucoup plus d'heures sur le terrain dans d'autres créations (*R.A.F.T 70* et *Chalk*), à mon avis, cette création est la plus importante pour comprendre et analyser sa pratique artistique pour des raisons déjà citées au début du chapitre.

Il s'avère que *Performing Book* fait partie d'un projet qui s'appelle *Room*. Ce projet, conçu pour se dérouler pendant quatre ans, vise à créer quatre performances différentes, une chaque année : *Quell* (2007), *Performing Book* (2007), *Room* (2008), *Remembering room*⁹². Ainsi, la création *Performing Book* a-t-elle été développée pendant le mois d'octobre 2006 dans une

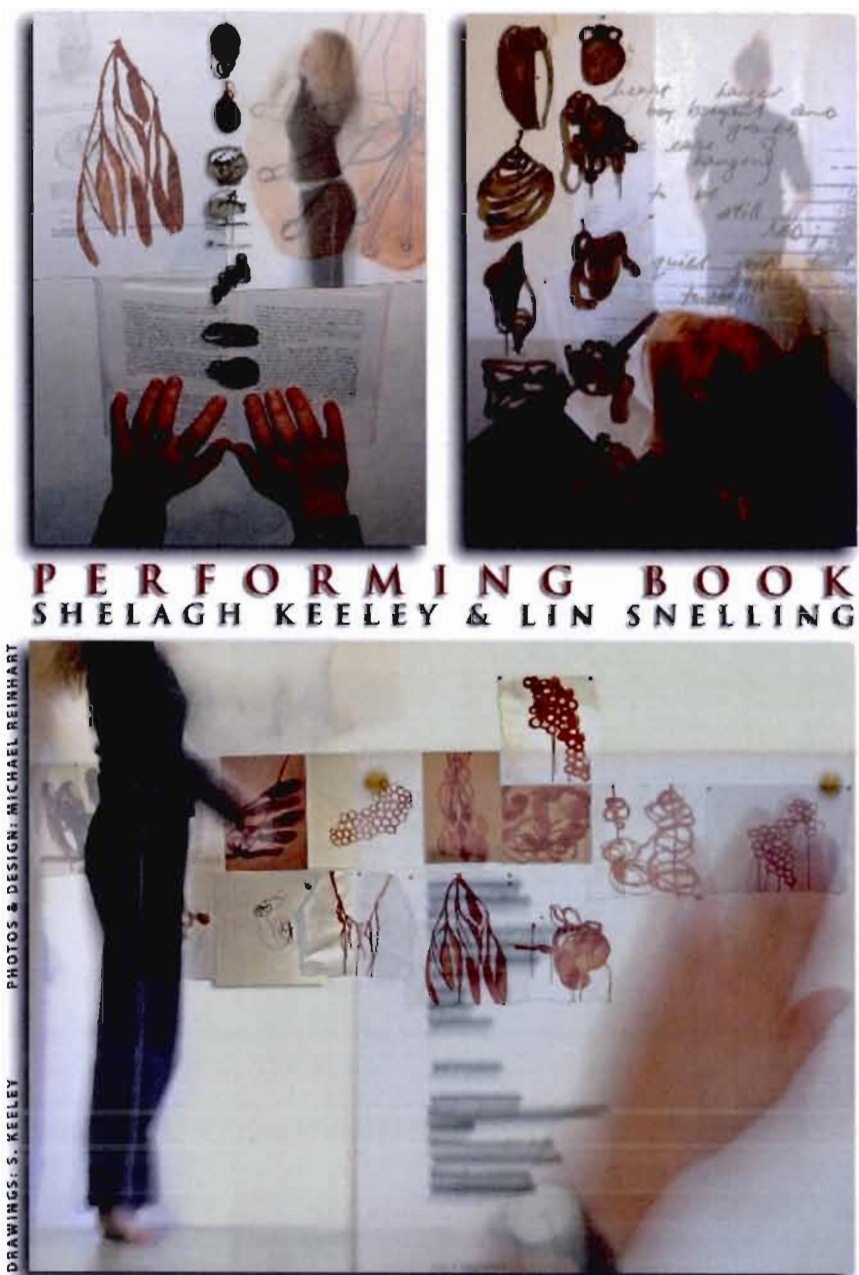
⁹² *Quell* est une performance réalisée par un duo dansé et improvisé par Lin et Peter Bingham, et joué par le violoncelliste et compositeur Peggy Lee. Ce projet que Lin développe avec Peter Bingham a comme défi d'établir des liens entre l'improvisation, la composition musicale et le mouvement dansé. Le spectacle *Room* a été présenté au studio de Pigeon International au mois d'août 2008.

salle de l'Usine C. Durant quatre semaines, les deux artistes ont travaillé le processus de création en développant des dessins, des danses, et en sélectionnant des écrits (textes de livres de littérature, des écrits sur le corps, de la poésie et des correspondances). Après trois semaines, Lin et Shelagh ont présenté la création à un public invité dans une salle de l'Usine C. Les représentations ont été réalisées pendant la journée, au rythme de deux à cinq présentations quotidiennes, principalement dans la dernière semaine du mois d'octobre.

La création a été subventionnée par le Conseil des Arts du Canada et j'ai eu accès au projet écrit et au rapport final. *Performing Book* a été présentée pour une personne à la fois, avec un total de 34 spectacles⁹³, comme un livre à lire, où une seule personne lit à la fois. Lin a diffusé la création par courriel ; une réservation⁹⁴ était nécessaire pour voir la représentation. D'autres invitations ont été faites de manière orale, de vive voix. La création a été photographiée par Michael Reinhart. Ce dernier m'a d'ailleurs fourni certaines photos.

⁹³ Notons une seule exception : une des 34 performances a été présentée à un groupe de 10 étudiants de l'École Nationale de Théâtre.

⁹⁴ La prise de rendez-vous pour les spectacles était faite par courriel à un moment qui convenait au spectateur et aux deux artistes.



USINE ©



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Figure 6.1 : L'invitation de *Performing Book* envoyée par courriel.

Concernant les éléments logistiques de la création, on note l'absence d'un système spécifique d'éclairage. En effet, la création utilisait des lumières naturelles qui rentraient de l'extérieur par les fenêtres et aussi les lumières ordinaires de la salle. D'autre part, le temps du spectacle n'était pas fixé et dépendait beaucoup du spectateur. En général, le spectacle durait environ une heure et demie. Les deux artistes étaient vêtues comme au quotidien : Lin portait un pantalon et une chemise, et Shelagh avait le même style. Lin portait d'ailleurs les mêmes habits lors de notre rencontre au Café jusqu'à la fin de la représentation. La seule différence est que Lin enlevait ses souliers avant d'entrer dans la salle de l'Usine C.

Le point de départ, c'est-à-dire la genèse de la création, se situe au niveau de la correspondance que Lin et Shelagh entretenaient pendant plusieurs années sur des questions existentielles telles que l'amour, les pertes, le désir et le corps. Pendant l'entrevue, Lin m'a plusieurs fois posé des questions en retour à mes questions, ce qui démontre une réelle capacité à dépasser certains codes et frontières entre l'interviewé et l'interviewer. Cependant, en plus d'être une des caractéristiques de Lin, cette attitude de questionnement et d'échange faisait partie intégrante de la performance — je m'en suis rendu compte plus tard. Effectivement, l'échange entre l'artiste et le spectateur faisait partie du dispositif de la création. Dans la citation suivante, Lin précise ce qui était au cœur de *Performing Book*.

Le processus, c'est la relation entre Shelagh et moi. Et le processus, c'est notre travail, qui était là avant notre rencontre, et [qui] sera là après notre rencontre. *Performing Book*, c'est vraiment notre relation mise en présence, par l'écriture, par les conversations qu'on avait pendant le processus, par les dessins de Shelagh, par les façons dont elle rechangeait les pages sur les murs, par la façon que je bouge, qui fait l'influence de (...) [ce] qu'elle a mis sur les murs, par la parole pendant la performance, chaque fois, et par la personne qui est dans la salle, qui décide où elle veut être, et ça peut bouger. Cette personne peut même faire des dessins, et mettre des traces aussi, avec nous. Voilà, c'est ça le processus. Mais je pense que la base, c'est le corps, dans le travail de Shelagh, et dans mon travail. Et dans la connexion, et la relation qui fait vivre l'écriture. (...) Mais pour toi, c'était... qu'est-ce que c'était qui était stimulant pour toi ? (Snelling, 2006a.)

Les deux artistes se sont rencontrées pendant leur jeunesse à Toronto. Lin a d'ailleurs collaboré avec Shelagh dans ses premières créations. Ensuite, Lin a développé une démarche

artistique à Montréal tandis que son amie Shelagh, devenue artiste visuelle, a vécu entre Toronto, New York et Paris. Tout en habitant dans différentes villes, mais avec un passé en commun, les deux amies ont su maintenir une correspondance qui a inspiré Lin pour la création de *Performing Book*. En effet, cette création représente pour celle-ci un moment de réflexion sur sa propre démarche, sur son choix d'être artiste en tant que femme, à partir d'une décision précoce et d'une certaine manière intuitive.

C'était [*Performing Book*] le désir de travailler, comme femme, dans le domaine des arts. Et qu'est-ce que ça veut dire, ça, après vingt-cinq ans ? De faire le choix de rester, comme artiste, de rester avec ton corps, de continuer d'explorer le corps. Pour Shelagh, c'est de continuer d'explorer le corps, mais d'une façon différente, et de vraiment ressentir le changement dans ton corps, avec le temps et le désir qui est encore là, mais qui est un autre désir. Et comment tout ça peut être dans le travail. Et de rester avec ça comme un amour. C'était vraiment un amour pour le choix que tu fais d'être artiste, en fait. Comment cette décision, qui était faite très intuitivement, quand j'ai commencé ; c'était une passion énorme (...) [contre laquelle] je n'étais pas capable de dire non. Dès que j'ai fait une déclaration d'amour avec la danse, dans un sens ! (*en riant un peu*) Mais maintenant, c'est autre chose. C'est différent. Il y a plus de distance ; tu peux être plus distancée, mais en même temps plus proche. Mais tu as encore un désir de continuer, c'est une façon d'oublier et de se souvenir, et de rester en contact avec toi-même. Et ça fait que Shelagh et moi, on partage ce désir là comme des amies, et comme deux artistes femmes dans le milieu de la danse et dans le milieu des arts visuels. (Snelling, 2006a.)

Cette création est l'aboutissement de plusieurs années de sa pratique artistique, une recherche artistique visant en partie une réflexion sur sa démarche. La question du corps était déjà abordée par les deux artistes. En effet, Shelagh a signé deux publications pour l'éditeur *Granary Books* de New York avec des images qui évoquent des parties du corps : *A Space of Breathing* (1992) et *Notes of the Body* (1991). En même temps, les lectures et l'étude de l'anatomie du corps ont toujours été pour Lin des notions à intégrer dans ses créations, comme nous l'avons vu notamment dans *Femme comme paysage*. Bien que Lin m'ait parlé de ses questions liées au corps pendant la création de *Performing Book*, c'est seulement à partir de l'analyse de données que j'ai réellement compris la spécificité du rapport au corps établi par les deux artistes — sujet que je développerai dans les prochains paragraphes.

Une donnée importante est qu'il n'existait pas de grand écart entre les processus de création et les spectacles. Quand j'interrogeais Lin sur le processus, c'était avant tout par rapport à l'embryon, à la genèse de la création qu'elle me répondait. De plus, il me semble qu'elle n'avait pas une vision linéaire du passage objectif entre le processus et le spectacle et de cette façon elle échappe à une procédure où la hiérarchie du résultat prévaut. Dans mon journal de bord, je rapporte ces paroles : « les deux (processus de création et de représentation) sont également importants pour moi. Je ne mets pas plus haut l'un ou l'autre ; ils sont tous sur le même horizon pour moi. » (Snelling citée par Silva, 2007.) En effet, toute la démarche de Lin se développe dans la perspective de troubler et de fusionner les frontières. Dans cette création, Lin échappe à la notion traditionnelle de Production / Création / Diffusion pour aller vers un schéma plus proche d'Élaboration / Création / Commentaire ; c'est d'ailleurs dans ce sens qu'on peut comprendre le caractère exploratoire et expérimental de cette création. Dans mes observations sur le terrain, j'ai noté que le processus de création et la représentation de la création étaient vraiment proches. De plus, quand j'ai observé le processus, il était déjà dans une certaine mesure élaboré : Lin et Shelagh avaient déjà travaillé ensemble une semaine. Dans une des notes de mes observations, apparaît le fait que Lin m'a informée que toutes deux ont réalisé pendant les matinées des deux premières semaines un travail de « body work », travail conduit par elle-même et parfois une collègue massothérapeute. Les après-midis étaient consacrés aux échanges sur la danse, les dessins et les écrits, pour esquisser la « structure » de la performance.

6.3.1 Rencontrer le spectateur

Dans cette section, j'évoque mes premières impressions sur la création *Performing Book* qui proviennent de ma première observation de la création. En fait, je suis allée le 13 octobre 2006 à l'Usine C pour observer le processus de création et questionner Lin et Shelagh, c'est-à-dire durant la deuxième semaine de travail de la création. J'ai conclu beaucoup plus tard

qu'une proximité existait entre le processus et le spectacle⁹⁵. Pour cette première observation du processus de création de *Performing Book*, je suis allée les rencontrer au Café de l'Usine C. Lin m'a présentée à Shelagh puis, suite à un échange informel, elles m'ont proposé d'aller dans une salle au deuxième étage de l'Usine C où se développait la création. À ma grande surprise, après avoir ouvert la porte de la salle, elles m'ont invitée à entrer et à y rester toute seule. Dans la salle se trouvaient de nombreux dessins et peintures muraux. « Prends ton temps dans la salle et quand tu auras fini, appelle-nous. (...) Nous allons rester au même étage, assises à une table proche de cette salle », m'a dit Lin. C'était à moi de les appeler. Cette conduite m'a réellement troublée. Je m'étais organisée pour observer leur processus et les interroger ; je ne m'attendais donc vraiment pas à cela qui rompait notre entente d'une certaine façon. À ce moment précis, j'ai compris que j'étais, dans une certaine mesure, entre leurs mains et que j'étais impliquée dans leur processus de création. J'avais l'impression de perdre le contrôle de mon point de vue de chercheuse, puisque j'ai commencé à glisser vers une position de spectatrice. À partir du moment où Lin m'a invitée à entrer toute seule dans la salle avec un ton de voix impératif et tranquille, j'ai imaginé que la création avait probablement déjà commencé. Je savais que j'étais la première personne invitée et la seule à suivre « le processus », mais je ne m'attendais pas à une telle attitude de performance. Une semaine plus tard, quand je suis retournée observer la représentation de la création, le même rituel a été répété. On s'est rencontrées au Café de l'Usine C, puis elles m'ont invitée à aller dans une salle au deuxième étage, elles m'ont ouvert la porte de la même salle et les mêmes phrases m'ont été répétées. Je suis, à nouveau, restée toute seule dans la salle pendant une demi-heure. Puis je les ai appelées et la création a continué. Dans l'entrevue que j'ai réalisée avec Lin pendant la semaine des représentations, elle a précisé :

C'est pareil pour chaque personne. On dit bonjour à la personne, on explique, tu rentres dans la salle, tu prends le temps que tu veux. On est juste là, à côté. Quand t'as fini, tu reviens. On continue un peu, et on fait une autre activité qui est comme une autre partie

⁹⁵ Une des différences entre les deux observations que j'ai faites est que dans la première observation le temps des événements était plus élargi. La proximité entre le processus de création et le spectacle se réfère surtout aux séquences des événements, tels que la rencontre avec les artistes au café, l'entrée solitaire du spectateur dans la salle, la rentrée des artistes dans la salle et le développement de la performance (danse, actions, dessins, écritures et petits dialogues) et les échanges finaux.

de *Performing Book*. Et voilà. Après ça, c'est fini. Et tu peux écrire, pour vraiment ré-assimiler ça. Si la personne laisse quelque chose ici, on met ça dans notre sac, et ça restera sur les murs. (Snelling, 2006a.)

Dès que Lin invite le spectateur à entrer dans la salle, elle établit un contact direct et immédiat avec lui. C'est le passage de l'autorité de l'œuvre ou de l'artiste vers le dialogue et l'échange avec le spectateur. Ce dispositif créatif proposé dans *Performing Book* sert à maintenir l'œuvre inachevée puisqu'elle est « participative ». Comme le dit l'artiste promoteur de l'art contextuel Swidzinsky (1988), être artiste aujourd'hui, c'est parler avec les autres et les écouter en même temps. Dans *Performing Book*, la proximité proposée au spectateur rompt avec un certain formalisme de la représentation ; c'est une brèche, un dialogue informel au milieu de la création. C'est pour cela que je me suis sentie un peu perdue durant ma première séance d'observation du processus car en réalité, j'ai vu la création bien développée et presque accomplie. Cependant, je peux aussi affirmer que cette création garde un air d'esquisse, de non finalisé, propre à la performance, où le résultat final reste proche du processus, chose que j'ai comprise lors de ma seconde observation. En résumé, la première rencontre du spectateur et de la création se réalisait à partir de la rencontre entre le spectateur et les artistes au Café de l'Usine C. De là découlait la promenade dans les couloirs de ce pavillon jusqu'à la salle de la création. Cette proposition a été délibérément choisie par les artistes. Cela représentait aussi un passage entre l'espace quotidien et l'espace artistique, fusion entre la vie et l'art. Le fait d'inviter le spectateur à entrer dans la salle, de le laisser seul et puis, le fait de lui parler directement et de lui poser des questions, comme Lin l'a fait avec moi pendant la création, est réellement important. C'est un rapport au corps dirigé vers l'autre. Cela sert à déconstruire la passivité du spectateur et lui offre un rôle plus actif que la seule contemplation du regard face à la création artistique.

6.3.2 Émanciper le spectateur dans l'espace

Dans les prochains paragraphes, je vais analyser mes premières impressions concernant mon entrée dans l'espace de la création et les premières propositions et actions qui se sont déroulées dans la salle lors du processus de cette création. En entrant dans la salle de

Performing Book de manière solitaire, j'ai observé les dessins sur les murs, les écritures, les croquis. En avançant de quelques pas, près de la porte d'entrée, il y avait une chaise avec un carnet de notes ouvert. Sur le carnet, se trouvait une belle image déchirée, collée sur une feuille d'un carnet de voyage. C'est la première chose qui m'a attirée. Puis je me suis promenée dans la salle, je me suis rapprochée des peintures, des dessins, des écrits, des correspondances, des copies de poésie accrochées sur le mur. Comme si chaque pan de mur était une grande feuille d'un carnet de notes. Parmi les croquis, on trouvait des cartes, des courriels, des copies de livres, des passages de poésie. Une feuille écrite en arabe se mélangeait parmi les dessins. Se distinguaient aussi un certain nombre de livres sur le corps et sur la danse, mélangés sur une pile par terre. Les dessins muraux offraient des esquisses d'organes du corps : le cœur, le diaphragme, les fluides, le parcours des circulations et des images indéfinies et abstraites.

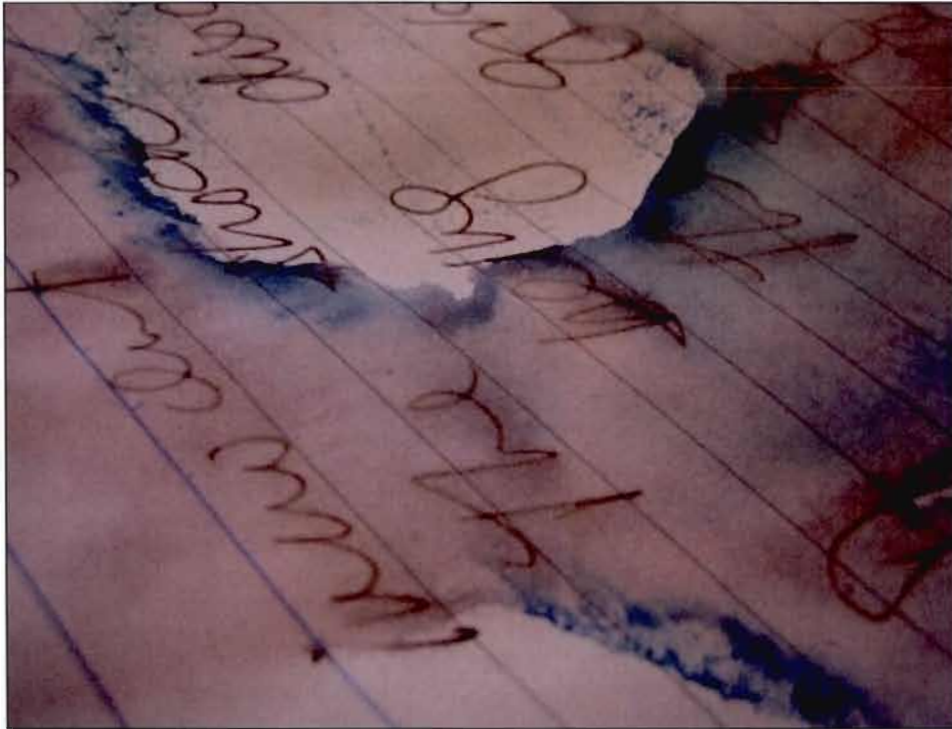


Figure 6.2 : Les écrits et les dessins muraux de *Performing Book*. Photos de Michael Reinhart.

Il se dégageait de tout cela une richesse d'images. Je ne savais où arrêter mon attention en premier lieu. Cette sensation de dispersion s'intensifiait puisque je prenais toute seule la décision de mon parcours dans la salle. Cette position de spectatrice m'embarassait, et celle de chercheuse également. « Qu'est-ce que je regarde d'abord ? Est-ce que je regarde "tranquillement", est-ce que je m'abandonne à la contemplation comme une spectatrice ou bien est-ce que je prends des notes tout de suite ? » Il y avait tellement de choses à saisir que je ne savais par où commencer. J'ai décidé de me laisser imprégner par l'environnement, par la sensation d'être perdue dans un grand éventail de choix avant de centrer mon regard. Tout en tenant compte de mes angoisses en tant que chercheuse qui veut tout voir et tout comprendre, j'ai cédé à l'abandon et je suis entrée dans l'univers de *Performing Book*. Comme un enfant, j'entrais dans un cahier de notes sur le corps. Il est sûr que par rapport à mes attentes en tant que chercheuse, je me suis sentie plus calme lorsque j'ai pu enregistrer en vidéo la performance une semaine plus tard. Lors de la première observation, j'ai davantage joué le rôle de spectatrice, en me laissant diriger par les artistes et en laissant l'immersion du terrain pénétrer mes sens dans les premières heures de cette rencontre, ce qu'appellent une participation observante⁹⁶ Bastien (2007) et Wacquant (2000). Mais lors de la seconde observation, j'ai pu endosser le rôle de chercheuse et aiguïser un autre regard sur la création, ce qui correspond à l'observation participante.

Il est important de souligner que les dessins sur les murs et les livres sur la pile par terre ressemblaient à une sorte de scénographie dans la salle, qu'ils donnaient à l'espace un air d'atelier, d'installation visuelle. Selon Corvin (2003), l'installation est un phénomène artistique actuel, multiforme et foisonnant. À la mode à partir des années 80, l'installation met en situations des éléments plastiques les plus variés. Souvent liée à notion de

⁹⁶ Wacquant (2000) s'est intéressé aux jeunes du ghetto noir de Chigado fréquentant une salle de boxe. Au début de sa recherche, il s'est limité à observer et à réaliser des entrevues. Cette attitude méthodologique s'est transformée au long de l'étude et il a commencé à pratiquer la boxe lors de longues séances d'entraînement, allant jusqu'à envisager de mettre fin à sa carrière universitaire. À sa propre surprise, il a été pris au jeu. L'utilisation du terme participation observante s'est imposée dans sa recherche. C'est une radicalisation de la théorie d'habitus de Bourdieu : fabriquer et subir soi-même l'habitus de boxeur pour mieux comprendre l'univers de la boxe. Ce qui n'est pas le cas de cette recherche, mais il faut reconnaître que parfois je me suis laissée conduire par les participants de cette étude afin de mieux comprendre certaines pratiques, c'est-à-dire que, parfois, j'ai glissé d'une observation participante à une participation observante.

performance, l'installation diffère de ce dernier puisqu'elle est indépendante de l'activité physique de l'artiste. L'installation entretient un rapport essentiel avec le contexte spatial où elle se réalise, proposant un mode de participation physique dans l'œuvre de la part du public, comme c'est le cas de *Performing Book* au moment du parcours du spectateur seul dans la salle. Les livres, en plus de montrer les domaines d'intérêt de Lin et de Shelagh, dénonçaient eux aussi leurs appartenances. Lin m'a indiqué qu'il y avait beaucoup de livres sur le corps, sur la poésie, mais également sur la danse, et elle m'a raconté qu'à un moment donné du processus de création, Shelagh a crié fort « Who is Steve Paxton ? » puisqu'elle a trouvé son nom dans certains livres de Lin. Toutes deux avaient beaucoup de proximité esthétique mais il subsistait des limites, des connaissances spécifiques à posséder dans chaque domaine, comme de savoir qui est Steve Paxton. Dans l'immersion solitaire du spectateur dans la salle, c'était au spectateur de découvrir les traces des artistes à travers les dessins sur le mur et les objets personnels des artistes, spécialement leurs livres et leurs correspondances. C'était au spectateur de découvrir leurs appartenances.

Je suis restée environ 30 minutes dans la salle, toute seule, avant de les appeler. Quand elles sont revenues, Shelagh est allée s'asseoir sur une chaise en prenant des feuilles pour dessiner et Lin s'est tenue debout, le dos proche du mur, immobile pendant un certain temps. Puis elle a commencé à danser. Je peux dire que c'était la partie de la création la plus « formelle ». Lin dansait près des dessins sur le mur, le spectateur pouvait se promener au milieu de la salle. Lin et Shelagh étaient presque tout le temps proches du mur, en se promenant dans tous les recoins de la salle. Shelagh dessinait sur la chaise ou déplaçait les dessins muraux. Les actions de Lin, comme danser, courir et parler étaient plus vives et occupaient plus l'espace que celles de Shelagh, comme dessiner et changer de place les dessins muraux. De ce fait, la meilleure place pour les observer était au milieu de la salle. Il est intéressant de noter que cette position fait sortir le spectateur de sa position conventionnelle. Traditionnellement, dans les salles de spectacles contemporains, le public est face à une scène qui se déroule, sous ses yeux, comme un tableau. Le regard du public est dirigé vers un point focus. Dans *Performing Book*, cette configuration traditionnelle se trouvait inversée. J'avais ainsi l'impression d'être au milieu de la représentation, comme un élément essentiel. En même temps, cette position permet une perspective plus dynamique et tridimensionnelle d'observation. Mon regard et

mon corps ont été incités à se déplacer, à tourner sur presque 360 degrés. De plus, le focus de l'action était divisé entre l'action de Lin et celle de Shelagh — toutes deux, la plupart du temps, restaient dans parties différentes de la salle. Il était également possible de se déplacer afin d'observer l'action sous différents angles, ou de choisir plus de proximité avec Lin ou Shelagh, comme le montre la vidéo de cette étude. Certains matériels de peinture, tels que les pots d'encre et les pinceaux, étaient dispersés au centre de la salle. D'après Lin, peu de spectateurs ont décidé d'écrire et de dessiner sur les feuilles.

Par ailleurs, le fait que Lin ait utilisé une salle pour montrer sa création, pendant la journée, prouve que l'artiste peut se produire dans différents contextes. De façon intéressante, on rencontre ici à la fois un déplacement de l'artiste, un déplacement de la pratique artistique et un déplacement du spectateur. Ces caractéristiques que l'on distingue dans *Performing Book* démontrent un détachement des lieux et des habitudes traditionnelles de la danse, une intention de l'artiste qui s'objective à travers la création artistique tout à la fois politique, économique et médiatique. L'artiste peut ainsi gérer sa création selon les critères qui sont les siens. Dans *Performing Book*, les artistes étaient deux fois plus nombreuses que le public (deux artistes pour un spectateur). L'intimité avec l'espace, avec la solitude que j'ai rencontrée comme spectatrice était spéciale. Je me sentais dans un voyage intime rempli de surprises, de mystères et d'images d'organes du corps. Rentrer dans un univers de l'autre sans être prévenue m'a étonnée. L'autonomie de mes propres mouvements, le fait d'être debout, de pouvoir choisir mon parcours, cette qualité de spectateur m'a émue. Toutes les attentions de Lin et Shelagh également, comme le moment où Lin s'est rapprochée et m'a dit : « Choisis un dessin, je vais improviser là-bas, où est-ce que tu aimerais que je danse dans la salle, choisis une partie du mur. » (Lin citée par Silva, 2007.) J'ai perçu cette intervention comme une sorte de provocation puisque cela met le spectateur dans une position inattendue, une position dans laquelle on fait les choix de la création avec l'artiste. Il s'agit ainsi de la proximité entre création et perception de la création. Lin et Shelagh offrent un rôle actif au spectateur pour qu'il puisse lui aussi créer ses parcours. C'est, d'une certaine manière, offrir au spectateur un espace pour faire ses propres choix et par conséquent le rendre plus conscient.

Si l'on résume, l'émancipation du spectateur a été permise de diverses manières. La première que j'ai décrite est liée au fait que la création ouvre une brèche pour que le spectateur puisse rester tout seul dans la salle où se développe l'action principale des artistes. De cette façon, il est possible pour le spectateur de choisir le temps d'y rester, le parcours à faire, les étapes et l'ordre des choses à voir et à lire. Finalement, il s'agit de décider les actions à faire hiérarchiquement. C'est une sorte d'émancipation du spectateur par rapport à l'artiste. Dans ce contexte, l'occupation centrale de la scène où se déroule l'action principale est occupée par le spectateur. Ici, le spectateur a la possibilité de transiter et de plus, seul. Une deuxième émancipation du spectateur réside dans le fait qu'il habite l'espace pendant que les artistes développent leurs actions dans la salle. Le fait que le spectateur se tient debout dans la salle, le conduit vers une prise de position sur le parcours à réaliser, vers une prise de décision sur les actions à faire et à observer — renforçant ainsi les aspects tridimensionnels de l'espace. Plus encore ce recours favorise une dilution spatiale où se déroulent les actions de l'artiste et du spectateur. C'est l'émancipation du spectateur face au siège usuel du théâtre, c'est-à-dire la place traditionnelle du spectateur dans les pratiques dominantes. Deux chaises étaient disponibles dans la salle : une occupée par Shelagh, et l'autre par un carnet de notes. Cette pratique artistique implique directement un rapport au corps du spectateur actif face à la création — rapport distinctif de celui au corps traditionnel dans les pratiques dominantes où le spectateur est dirigé vers la passivité.

6.3.3 Rester intime

Dans les paragraphes qui suivent, j'analyse le rapport d'échange entre le spectateur solitaire et les artistes de *Performing Book* en tenant compte des idées de Lin et Shelagh saisies des entrevues. « Rester intime », c'est l'une des expressions utilisées par Lin à plusieurs reprises. Cette expression caractérise l'un des dispositifs de cette création. De façon générale, les expériences dans les petites salles offrent une qualité de présence dont les grands théâtres sont dépourvus. Dans *Performing Book*, Lin et Shelagh se sont interrogées sur la qualité de la relation entre le spectateur solitaire et les artistes dans une salle de l'Usine C. Pour cela, Lin a évoqué l'importance de l'expérience dans des espaces alternatifs (les petites salles) et les

possibilités que ces espaces peuvent offrir. Il s'agit donc d'aller vers la valorisation d'une démarche plus personnelle, autonome, mais c'est aussi privilégier des rapports plus intimes avec le public et ce, malgré la forte tendance à l'exposition et à la visibilité très présente dans les arts. Les présentations dans les grandes salles et dans les grands événements apportent aux artistes un capital symbolique immédiat. Pour Lin — qui a vécu des expériences sur de « grandes scènes » pendant douze ans au sein de la compagnie *Carbone 14* et qui a participé à des représentations dans différentes villes et dans de grands théâtres —, il a toujours été important de continuer une pratique artistique plus personnelle dans le cadre de petites productions et collaborations. Dans la création *Performing Book*, la valorisation de cette expérience établissait entre les artistes et le spectateur des liens privés, quasi secrets. Ainsi, pendant le processus de création, quand j'ai demandé à Lin quelle était l'importance de réaliser des créations dans le cadre de petites productions dans des salles alternatives ou des espaces inventés, elle m'a déclaré que cela est vital pour sa pratique en tant qu'artiste-créatrice. La création *Performing Book* constitue un investissement dans cette perspective.

Parce qu'il y a une tendance d'aller vite vers les grandes choses. Et, les choses que je trouve les plus intéressantes avec ce travail, et le plus vital, c'est de rester intime. Quand on est devant un livre, tu lis tout seul, ce n'est pas avec d'autres personnes. Respecter cette façon, c'est très légitime. It's very legitimate, for a person at the time. (...) Comment un livre peut être vivant. And so, with this living text, is *Performing Book*. Because I think, also, the reason I love *Performing Book* is I think, I believe that the body is performative, and I think performance, all that intimate scale, all witnessing and intimate act is really vital to how we are creative. Of how we can share this through, we can call this a performance, is how the body makes sense and how it brings it all together. When we sing a song, we bring it all together into form. So when we, when we did *Performing Book*, it was how the person could choose something and how we could bring it all into the domain of our room, for them to read, see, watch, or talk about after. And each person could do that very personally ; they could go into the space and do anything on your own. How could they feel alone, but with something. (Snelling, 2006a.)

Pour Shelagh, l'échappatoire du « monde de l'art » plus institutionnel offre une liberté nécessaire et importante pour l'artiste (autrement dit, les grands musées et les galeries pour Shelagh). Le fait d'être une production modeste permet à la création d'avoir des caractéristiques proches du commun, banal, ordinaire (« *casual* »), d'être plus ouverte.

Et pour moi, c'est bizarre, parce que je travaille dans un univers où les gens ne sont pas touchés. Parce que, normalement, je fais beaucoup de dessins sur le mur. Je fais une grande installation dans l'univers [des arts]. Ici c'est très différent parce c'est petit. C'est le journal. Mais, pour Lin et moi, je trouve que c'est très important. Parce que c'est le carnet. Parce que je fais un grand dessin, c'est comme l'art ; l'art contemporain. Ça, c'est comme une galerie où les gens pensent « Ah, c'est un grand dessin ». Mais ça [*Performing Book*], c'est très *casual*. Très ouvert. Et c'était important. C'est comme une performance, *happening*, *event*. Change tous les jours, et c'est très ouvert pour moi, ce n'est pas une exposition, ou... ce n'est pas dans le monde de l'art [grandes institutions]. (Shelagh, 2006.)

En outre, le fait d'avoir une seule personne à chaque représentation amplifiait la sensation d'intimité présente dans *Performing Book*. Selon moi, il s'agissait d'une création en opposition au code symbolique dominant où l'art se réalise dans des lieux privilégiés comme le théâtre et le musée. Dans le cas de *Performing Book*, la proximité fait de Lin et Shelagh « des êtres impliqués » (Ardenne, 2002) dans le sens d'être redevable envers le public. Dans cette création, l'espace de l'action favorisait une exposition de l'artiste et du spectateur par le biais de la proximité et du dialogue. L'échange est direct, en s'éloignant de la représentation traditionnellement protégée (telle que la scène à l'italienne dans des théâtres).

Enfin, je réalise maintenant que la chose que j'aime avec *Performing Book*, c'est que tu sens tout de suite l'intention de la personne qui nous regarde. Et tu sens que c'est plus intime, c'est plus facile à sentir, ça respire plus profondément dans les choses que tu fais. C'est comme d'avoir [sic] un dialogue maintenant avec toi, au lieu d'avoir un dialogue avec toi qui pose des questions avec quarante personnes en arrière de toi qui nous regardent. C'est un peu la même chose. C'est le potentiel pour les choses plus intimes, comme quand tu parles face à face avec quelqu'un... Mais en même temps, il y a dans ça aussi une grande distance qui peut arriver parce que la personne peut se fermer tout de suite et tu sens tout de suite la fermeture. Tu sens que « Ah, voilà, c'est un peu trop. » ou, « qu'est-ce que j'ai fait ». Tu sens tout de suite toutes les réactions. Dans un public, tu sens la réaction plus générale. (Snelling, 2008.)

Cette option rapproche Lin d'une démarche proche de l'art contextuel, où l'artiste se met en relation avec le social. En fait, il s'agit de refuser ou de s'émanciper de la vision hiérarchique de l'art où le primat est donné à l'œuvre achevée au détriment du processus de création. Dans *Performing Book*, le rapport avec le spectateur est direct et ce, au détriment de la puissance de l'illusion de la représentation, où la mise en distance de la création représentée est

consacrée. Le fait d'être proche du spectateur amène ce dernier à réactiver sa participation ; il s'agit donc en quelque sorte de démasquer les conventions traditionnelles propres à la représentation. Dans *Performing Book*, le spectateur est sujet à de nouvelles positions — invité, visiteur, participant, témoin — par lesquelles il interagit avec le contexte de la création. Cette perspective d'interrogation des conditions traditionnelles de visibilité et d'appréciation de l'art est davantage favorisée dans le sous-champ de production restreinte.

D'un autre côté, *Performing Book* brise partiellement la hiérarchie entre le spectateur et l'artiste (et sa création). Mais comme l'a souligné Lin, « la hiérarchie circule » et le fait que le spectateur se retrouve seul place celui-ci dans une position plus vulnérable qu'à l'ordinaire. Malgré la tentative de rapprochement de l'artiste, le spectateur peut se renfermer. C'est le paradoxe d'être loin, en dépit de la proximité.

Dans un sens, si tu es juste devant moi, dans une salle, I've turned the hierarchy around because you're more vulnerable as a spectateur. T'es beaucoup plus vulnérable. (...) Tu peux regarder cette perspective aussi. Que, moi, je suis dans le contrôle. Tu peux regarder comme ça. Je ne pense pas comme ça, mais, il y avait une personne qui, après l'expérience de *Performing Book*, m'a parlé de comment [sic] elle s'était sentie très vulnérable. (Snelling, 2008.)

Lin m'a dit qu'il ne fallait pas trop généraliser parce que la représentation d'une création, dans un sens plus général, se dirige vers un échange. Ces questions de petite salle ou de grand théâtre ont amené Lin à penser que la recherche du geste, du mouvement et de la danse peut toucher autant le petit que le grand public, et ce, de manière intime. Elle cherche aussi les possibilités de similarités dans ces deux situations.

Et enfin, de plus en plus, c'est les choses qui sont similaires avec les deux situations qui m'intéressent. Qu'est-ce que c'est la relation avec ça [le public restreint] et le grand public. Avec la petite salle et la grande salle. Qu'est-ce que c'est, les choses que je peux faire sur une grande scène qui peut être proche... comment le public peut aller vers moi ? (...) Je vois les similarités de plus en plus. Pas les différences. Mais je sais que les situations de mes propres sensations [dans ces deux contextes], c'est différent. (Snelling, 2008.)

Je crois que la recherche du geste (qui touche la grande comme la petite audience avec la même intensité) est pertinente pour l'artiste, même si j'y trouve une certaine idéalisation du potentiel de l'artiste face à ce défi. En effet, selon moi, il ne faut pas sous-estimer la différence entre un grand et un public plus restreint. Comme le remarque Lin, les sensations divergent. Le contexte fait aussi partie de la création. Entrer dans une salle de l'Usine C avec certains artistes et un public d'une dizaine de personnes est très différent du fait d'entrer dans le théâtre Maisonneuve avec 1453 fauteuils. Ainsi chaque espace a-t-il sa spécificité et son propre public. Les enjeux liés aux lieux de représentation possèdent leurs propres particularités et affectent directement la création et la réception. Rappelons que cette étude, à partir d'un découpage inspiré de Bourdieu, vise à comprendre les pratiques dans les productions restreintes et en quoi celles-ci se démarquent des pratiques des grandes productions. La possibilité d'établir un lien intime avec le spectateur est plus probable et intense dans les petites salles car il est plus facile d'y établir des échanges, même si paradoxalement le spectateur peut prendre ses distances. Il existe différentes générations de spectateurs qui ont différentes perceptions. Parallèlement, et comme le soulignent Chamartz et Launay (2002) en relation aux lectures possibles d'une création, « le sens est une jungle que chacun défriche comme il peut » (2002, p. 17). En effet, les spectateurs ont leur propre existence et leurs références passées afin de traduire leurs expériences esthétiques. Depuis la décennie 1993-2003, nous percevons une assimilation de valeurs de la danse postmoderne (Roux, 2007) autant par les artistes que par le public. Cette évolution résulte des caractéristiques de la danse contemporaine qui apparaissent comme innovatrices pour certains spectateurs alors qu'elles semblent « normales » pour d'autres.

L'habitus démontre la dynamique à travers de nouvelles incorporations d'agir et d'opérer à partir des valeurs spécifiques du champ de la danse contemporaine. Les caractéristiques de ces changements entrent progressivement dans ce champ. Le sous-champ de production restreinte favorise d'ailleurs cette évolution et la création *Performing Book* s'inscrit dans ce courant et confirme la coupure proposée par cette étude. Un des points forts de la création *Performing Book* réside dans la proposition d'émancipation du spectateur à travers les structures partielles de la création. En effet, dans cette création observée, la pratique de Lin offre une perspective ouverte permettant au spectateur de donner du sens à la création. Cette

attitude face au spectateur s'inscrit dans une attitude d'autocritique par rapport aux attentes de ce dernier, où la hiérarchie entre celui qui produit la création et celui qui regarde est basculée. Cette caractéristique indique une démarcation incontournable envers les pratiques dominantes.

6.3.4 Devenir : le « CsO »

Dans *Performing Book*, la chorégraphie proposée par Lin renforce les images d'organes que l'on voyait sur les murs. On distinguait des rythmes de mouvements comme s'il s'agissait de pulsations du corps, de battements, de cadences intérieures, de fluidités, d'états physiques, de swings et de balancements des membres. Plus qu'une danse configurée par des mouvements préétablis, des poses et des formes, c'est le flux du mouvement dans certaines parties du corps qui était souligné, comme la mobilisation du bassin, du ventre, des épaules, des bras, de la tête. La respiration de Lin accompagnait les mouvements de certaines articulations. J'avais l'impression que la danse reflétait certaines dimensions à l'intérieur du corps. Cette sensation était bien évidemment renforcée par les images des dessins de Shelagh qui exposaient des esquisses d'organes tels le cœur, les poumons, le diaphragme de même que les cellules les constituant, des ébauches de fluides et des parties non identifiées. On y voyait des suggestions de trajets à l'intérieur du corps, quelques-uns présentés, selon moi, sous forme d'énigmes, d'esquisses. Effectivement, les dessins ne faisaient que suggérer l'imagination de tout un chacun. J'y ai perçu des ébauches d'énigmes corporelles car parfois les représentations brouillaient les pistes entre le scientifique et l'intuition artistique. Les organes étaient exposés sur les feuilles de manière isolée, comme si chaque organe représentait une unité. Les organes esquissés dans les peintures ne ressemblaient pas du tout à des corps morcelés mais plutôt à une unité d'organes fragmentés. Chaque organe avait une certaine unité comme s'il s'agissait d'un corps. Un des organes les plus représentés était le cœur.

We've been reflecting, or thinking about what we've do[ne] for while, and we exchange letters, as Shelagh mention. We talked about the body, the love, loss, death, desire, and very ordinary common place things about everyday relationship. And, so... at one point, I said "Wow, maybe we should consider the heart ! (...) Because, it's an interesting organ in the body, that keeps us alive, and, has a romantic history, as a practical history, is inside us, and so, for me, anyway, there was this fascination with coming to what's the heart. Which I hadn't ever really exported the world. I've done with skeleton system, and so, with the spinal _____ in the brain, and it's just was fascinating to me ; the heart-mind connection. (Snelling, 2006b.)

La chorégraphie de Lin entrait dans des zones d'exploration de mouvements à travers des ondes, des vibrations de la voix, des états, des flux d'énergie, des sons vocaux inattendus ; parfois même, elle faisait la lecture d'un texte accroché sur le mur. En analysant ces aspects en relation au corps, il est possible d'établir un lien avec la notion de « CsO » proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). Ces auteurs propose.nt en effet une définition intense du corps sur le plan des forces en devenir, en opposition aux formes constituées. Deleuze emprunte d'ailleurs l'expression d'Antonin Artaud selon qui le corps sans organes exprime la protestation du poète schizophrène qui refuse la conception d'un corps réduit à une hiérarchie d'organes souverains. Selon Sauvagnargues (2006), cette conception passe par une critique politique des notions d'organisme et d'organisation, de pouvoir centré, unitaire dont elles sont dépendantes. Le CsO, d'après Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), a comme modèle l'œuf. Ce modèle sert à exposer la vitalité inorganique de ce tissu non encore stabilisé sous la forme d'organe.

Le CsO est l'œuf. Mais l'œuf n'est pas régressif : au contraire, il est contemporain par excellence, on l'emporte toujours avec soi comme son propre milieu d'expérimentation, son milieu associé. L'œuf est le milieu d'intensité pure, le spatium et non l'extension, l'intensité Zéro comme principe de production. Il y a une convergence fondamentale de la science et du mythe, de l'embryologie et de la mythologie, de l'œuf biologique et de l'œuf psychique ou cosmique : l'œuf désigne toujours cette réalité intensive, non pas indifférenciée, mais où les choses, les organes, se distinguent uniquement par des gradients, des migrations, des zones de voisinage. L'œuf est le CsO. (Deleuze et Guatarri, 1980, p. 202.)

Tandis que l'organisme est défini par des organes déterminés, le CsO se définit par un organe non déterminé. Toujours d'après Sauvagnargues (2007), il s'agit de remplacer la notion de

l'organe adulte achevé par la conception polymorphique et juvénile d'un organe en voie de différenciation. Cela revient à valoriser le corps existant, l'axe virtuel des formes informelles au détriment des formes en « voie d'organisation ». En effet, selon Sauvagnargues (2006), l'art pour Deleuze consiste en une capture des forces et non en une représentation des formes constituées. C'est la valorisation de l'art comme acte, comme devenir de la réalité.

Dans *Performing Book*, le dialogue sur le corps établi entre la danse de Lin et les dessins de Shelagh se situait loin du cliché sur les formes du corps qu'on peut attendre de la relation traditionnelle danse-dessin. Ce dialogue échappait au figuratif conventionnel et à la forme figée et cristallisée de la représentation du corps. Le rapport au corps dans *Performing Book* était un devenir des états du corps, parfois entrecoupé par des actions quotidiennes inattendues par le biais du dialogue circonstanciel entre l'artiste et le spectateur. Lin faisait de longues séquences de mouvements qui se développaient le long de la salle, des explorations de mouvements et des actions en se rapprochant et en s'éloignant du mur et des dessins. Sa chorégraphie explorait la verticalité du mur, au début avec les bras en haut, ou au contraire en se baissant vers le sol, dans la position assise. Le dos était également exploité. Parfois, Lin se plaçait la tête en bas. Il y avait des actions comme courir, crier, chanter et chuchoter. D'autres actions plus subtiles consistaient à découvrir les textures des dessins, à faire l'acte de regarder, d'observer et de respirer, toutes de manière esquissée. C'est grâce à ces imprécisions qu'il est possible de suivre la pensée de Deleuze et Guattari concernant le CsO. Selon Sauvagnargues (2006), le CsO proposé par les auteurs met en évidence un art qui présente un corps valorisant plus les forces que les formes, plus les devenirs et les allures que les rôles et que les fonctions. Les dessins ont été esquissés par Shelagh et les mouvements de la danse de Lin résonnaient dans la même direction. De manière générale, dans le discours dominant de la danse contemporaine, l'achèvement et la lisibilité du mouvement sont valorisés et renforcés par la formation classique des danseurs, sous couvert de contemporanéité. Ces modèles de corps favorisent la vision héroïque de l'homme construite par le modernisme, comme je l'ai montré dans le chapitre III. En opposition à ces modèles, Deleuze et Guattari (1980) soulignent que la réussite en art se mesure par la capacité à sentir de nouvelles forces dans une puissance de déformation vitale, puisqu'elle ne se limite pas au niveau des formes constituées ou au cliché organique. Il s'agit plutôt de capturer des forces et

d'incorporer la sensation dans les matériaux. Dans *Performing Book*, on observait des peintures d'organes et d'autres dessins beaucoup plus abstraits, dans une sorte de fusion entre le scientifique et le perçu. À mon avis, ces organes étaient comme des corps, comme une unité, des CsO.

Est-ce si triste et dangereux de ne plus supporter les yeux pour voir, les poumons pour respirer, la bouche pour avaler, la langue pour parler, le cerveau pour penser, l'anus et le larynx, la tête et les jambes ? Pourquoi [ne] pas marcher sur la tête, chanter avec le sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, Chose simple, Entité, Corps, plein, Voyage immobile, Anorexie, Vision cutanée, Yoga, Krishna, Love, Expérimentation. Là où la psychanalyse dit : Arrêtez, retrouvez-moi, il faut dire : Allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre CsO, pas assez défait notre moi. Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation. Trouvez votre corps sans organes, sachez le faire, c'est question de vie ou de mort, de jeunesse et de vieillesse, de tristesse et de gaieté. Et c'est là que tout se joue. (Deleuze et Gatarri, 1980, p. 187.)

Dans *Performing Book*, les images des organes restèrent fortement présentes dans mes pensées. Le fait que les dessins aient été esquissés, et ce, outre la qualité des mouvements proposés par Lin, me troublait un peu. Pendant le mois d'observation du processus et de la performance de cette création, j'ai passé plusieurs soirées à chercher sur l'outil internet des images de différents organes pour me renseigner davantage sur les images que j'avais vues. Comme beaucoup de croquis étaient montrés dans la création, parfois même un mélange d'imaginaire (scientifique et perçu), j'avais du mal à identifier clairement certaines images.

Ainsi est-ce seulement à partir de l'analyse de données, en décortiquant la vidéo plusieurs fois que j'ai compris la particularité de cette création. Les dessins parfois inachevés, les écrits sans signature, les parties de poésies incomplètes exposées au mur, les paroles, les chants et les explorations vocales, tous ces éléments manquaient délibérément d'aboutissement. La danse se développait à travers des zones d'exploration de mouvement dans le corps et des déplacements dans la salle. Ce manque de limites précises faisait ressortir les forces des ébauches inachevées des dessins, des mouvements et des actions de la création, cela constituait véritablement la force du rapport au corps de *Performing Book*.

6.4 Conclusion

Ce chapitre présente des réponses à la question principale de recherche de cette étude en ce qui concerne le cas de Lin. La démarcation des danseurs-créateurs face aux pratiques dominantes est donnée par ses pratiques développées dans le sous-champ de production restreinte. Ces pratiques sont le résultat de plusieurs enjeux. Certains aspects esthétiques ont été soulignés par cette étude parce qu'ils sont le noyau des enjeux et de luttes symboliques à l'intérieur du champ. Dans les créations observées, l'analyse d'inspiration ethnographique m'a conduit à constater certains aspects récurrents de la pratique artistique de Lin de l'ordre esthétique qui se distinguent des pratiques dominantes. Ce qui est significatif dans sa pratique est la dimension de l'expérience, dans un contexte donné et l'échange envers le public. Les actes des danseurs sur scène sont un échange de perception avec le public, cet échange dans le cas de Lin est établi souvent de manière directe, dans une relation de partage et de collaboration avec le public. Expérience portée à l'extrême dans *Performing Book*. C'est l'expansion tactile de la kinesphère du danseur-créateur qui interagit activement avec le spectateur. À partir du moment où les danseurs-créateurs n'utilisent plus le corps comme un simple objet dépositaire de savoir (corps-objet), mais plutôt comme un support actif d'expérience et d'échange, ce bagage somatique et ce savoir kinésique sont vécus par le danseur-créateur avec le spectateur. Celui-ci est de plus en plus témoin et invité à participer de manière active à la création. La pratique des danseurs-créateurs participants à cette étude, appuyée sur un rapport au corps qui intègre la collaboration artistique, vise à partager cette connaissance et expérience envers et avec le public.

De plus, parmi ses gestes esthétiques, le rapport au corps saisi de la pratique de Lin intègre des actions et des attitudes quotidiennes, établissant de cette manière une proximité entre l'art et la vie, incorporation de certains éléments de la performance des années 1980. Cette incorporation est le résultat d'une démarche qui s'inscrit dans la communauté des arts et de la danse contemporaine, qui suit leurs transformations. Cette étude de cas sert à comprendre ces phénomènes. Dans la perspective de notre étude, ces pratiques ne sont pas résultat de la singularité de l'artiste, elles sont plutôt résultat dynamique entre l'artiste et son champ

d'appartenance et d'action. Également, elles sont aussi résultat du capital de l'artiste dans un long travail continu et soutenu d'apprentissage, « propriété faite corps » (Bourdieu, 1986). Dans le cas de Lin, la force de son capital réside au sein de sa formation et de son expérience artistique dans des frontières floues des arts, conséquence de sa formation acquise dans sa jeunesse. C'est la démonstration d'une relation étroite entre capital et habitus. Toutefois, les pratiques artistiques sont dépendantes et s'inscrivent dans un contexte économique et social, où les espaces de diffusion, comme c'est le cas de Lin dans son rapport avec l'Usine C, jouent un rôle fondamental. Ces espaces donnent support aux pratiques des danseurs-créateurs et sont actifs dans l'intermédiation entre les artistes et les institutions de subvention.

C'est dans le sous-champ de production restreinte que l'orchestration des pratiques se trouve moins organisée et les rapports de forces sont plus flexibles, favorisant de cette façon, plus d'autonomie face aux croyances du champ. Dans le cas de Lin, l'ouverture vers un processus de création beaucoup moins linéaire que celui exigé par les pratiques dominantes et l'ouverture aux structures partielles de création est déterminante pour un rapport au corps moins soumis au pouvoir disciplinaire. Cela implique un renouvellement de la notion de chorégraphie non seulement comme art de composition du mouvement, mais aussi comme art qui intègre d'autres éléments ayant la danse comme fond. Ces caractéristiques rendent plus floues les divisions traditionnelles de temps, d'espace, de mouvement et de geste du corps en danse contemporaine.



Figure 6.3 : Moments et images de *Performing Book*. Photos de Michael Reinhart.

CHAPITRE VII

ANDREW DE LOTBINIÈRE HARWOOD : UN CORPS MIS EN RÉSEAU

Dans ce chapitre, j'analyse les pratiques du danseur-créateur Andrew de Lotbinière Harwood. Premièrement, j'explique mon intérêt pour la démarche d'Andrew; ensuite, j'analyse sa pratique à partir de son appartenance artistique, de quelques créations choisies à partir du corpus documentaire, et des entretiens que j'ai réalisés tout au long de cette étude. Plus tard, j'approfondis cette étude de cas en analysant finement la pratique d'Andrew à partir de deux créations observées : *Hark* et *R.A.F.T.* 70.

Il faut remarquer que la compréhension de la pratique d'Andrew – observée à l'occasion de créations dans lesquelles la collaboration est une caractéristique omniprésente de sa démarche – prend en compte certains aspects d'autres danseurs. Ce biais tout au long de l'analyse me semblait inévitable étant donné l'engagement et la coopération entre les danseurs. En outre, c'est à travers le contraste de certaines pratiques d'autres danseurs que j'ai pu saisir certains aspects de la pratique d'Andrew.

Dans ce chapitre, l'expression *Contact Improvisation* sera davantage utilisée afin de nommer cette pratique de mouvement en tant que projet collectif d'enseignement, de pratique artistique, de conférences, de publications autour du journal *Contact Quarterly*, ainsi que de relations sociales au sein d'un réseau. Comme l'explique Banes (1987), cette pratique semble se développer comme un réseau tel que les coopératives alimentaires, inspirées de l'esprit communautaire des années 1960. J'utiliserai le terme « danse contact » pour décrire l'absorption de certaines valeurs du *Contact Improvisation* en tant qu'art de la scène utilisé par les danseurs. Le terme « danse contact » sera ainsi utilisé en vue de souligner des aspects

esthétiques qui découlent de la pratique du *Contact Improvisation*, surtout en ce qui concerne le mouvement. Notons que plusieurs danseurs, « contacteurs » et auteurs (Banes, 1987; Suquet, 2006), ne font pas souvent de distinction entre le concept de « contact improvisation » et celui de « danse contact », et utilisent fréquemment ces derniers comme synonymes.

7.1 Intérêt pour la démarche d'Andrew

Comme je l'ai expliqué dans le chapitre V, mon intérêt pour Andrew est né de la lecture de l'article intitulé *Dialogues on blindness* de Jeroen Peeters (2005). Comme Andrew le relate dans l'article, danser avec les yeux fermés ne lui était pas inconnu. Son expérience dans la pratique, appelée *Authentic movement*⁹⁷, se rapproche en partie de la création *Blind*. Andrew m'a raconté son long parcours dans le domaine de l'improvisation. Il a dansé les yeux fermés dans différents contextes et l'élément nouveau, pour lui, était l'utilisation d'un masque bloquant totalement la lumière. Quand j'ai interrogé Andrew, je lui ai demandé comment il était entré dans cette création.

Il [Alexandre] m'a vu, en fait, danser à New York, au festival d'improvisation là-bas. Et suite à ça, on est sortis ensemble après le spectacle, et il était là, j'ai été présenté, et on a commencé à jaser après le spectacle, comme ça, en prenant un verre. Et puis, il m'a parlé d'un projet. Il m'a demandé si ça m'intéressait. J'ai dit oui. On a commencé une correspondance. Le projet a été vraiment fabuleux et exceptionnel. Tout le concept d'avoir les yeux bandés et de formuler, au travers de l'improvisation, lui, sa grande question, sa question primaire, c'est : est-ce qu'on peut faire passer en tant que spectacle, à un public, une pièce qui est improvisée, où les danseurs ne voient pas ce qu'il se passe ? C'était ça son grand questionnement. Et donc, on a fait une recherche de six semaines là-dessus pour éventuellement arriver à danser les yeux bandés pendant une heure de temps. (Harwood, 2006b.)

⁹⁷ Dans le *Authentic movement*, une personne bouge avec les yeux fermés pendant qu'une autre personne assise l'observe. Ensuite, les rôles sont inversés, et après l'expérience, un échange verbal a lieu sur les impressions de chacun.

Les créations en collaboration dans différents contextes sont si récurrentes dans la pratique d'Andrew que j'ose dire que c'est une logique incorporée. La majorité d'entre elles sont des créations ayant pour base l'improvisation. La participation d'Andrew dans des festivals et des événements d'improvisation en danse fait depuis longtemps partie de sa pratique artistique et lui confère un capital social construit sur le réseau international très large dont il fait partie. L'amplitude de ces festivals et événements est visible dans le sens où ces derniers sont présents dans le monde entier. Cependant, ils sont modestes puisque, dans leur grande majorité, ils ne sont pas fréquentés ni connus par le grand public. Ces festivals et événements ponctuels disséminés un peu partout représentent une vitrine importante pour les créateurs du sous-champ de production restreinte et aident donc les artistes comme Andrew à renforcer leur capital. Ainsi, la création *Blind*, tout comme la création *Hark*, est en partie le résultat d'artistes qui se rencontrent dans les festivals d'improvisation et qui, à partir d'un contact sur scène ou d'un regard sur un autre artiste qui improvise, ont envie de développer un projet ensemble.

Dans *Blind*, le dispositif de création avec les yeux fermés renforce la dimension d'expérimentation – caractéristique des créations auxquelles Andrew participe. Ci-dessous, Andrew explique la procédure de *Blind* en démontrant la quête des codes et des repères. Dans certains des commentaires d'Andrew, il est possible de constater comment celui-ci considère la participation du public en tant que partenaire de la création. J'ai noté ce point de vue dans toutes les entrevues d'Andrew, quand il décrit le processus des créations.

(...) le procédé, essentiellement, c'était d'improviser tous les jours, pendant une heure, le matin, l'après-midi, et de parler après. Et aussi, de visionner, de filmer en vidéo et de regarder la vidéo pour voir s'il y avait des codes, des points de repère, un langage qui se développait même quand on [ne le] voyait pas. Et on a réalisé que oui, [il] y avait quand même certains codes qui se développaient à travers l'espace, puis les autres sens étaient interpellés, beaucoup. Et ça devenait vraiment une aventure autant pour nous que pour le public. (Harwood, 2006b.)

Il est possible de remarquer, dans ce qu'Andrew appelle le « procédé », qu'en fait, le processus consiste à se rencontrer, à improviser pendant un certain nombre d'heures chaque

jour, puis à chercher des codes à partir de cela. Cette caractéristique change essentiellement une des procédures de la construction de la chorégraphie qui est la notion de répétition. Celle-ci, de manière générale et comme son nom l'indique, est la marque de la composition et de la répétition d'une séquence de mouvements afin de créer une chorégraphie. Dans *Blind*, comme dans toutes les créations observées dans cette étude, j'ai rencontré un bouleversement de la notion de répétition pendant le processus de création, surtout en ce qui concerne la composition de mouvements. Dans les créations observées, il y a en effet davantage l'idée d'exploration que celle de répétition.

Après la lecture de l'article de Peeters (2005) sur la création *Blind*, j'ai entendu parler des stages d'Andrew au Studio 303. Je m'y suis ensuite rendue pour voir ses créations; puis, j'ai participé en tant que danseuse à trois stages qu'il supervisait. C'est après le premier stage que je l'ai invité à participer à ma recherche.

7.1.1 Première rencontre

Ma première rencontre avec Andrew, dans le cadre de cette recherche, a eu lieu dans un café à l'Édifige Belgo, où se trouve le Studio 303. Je me suis présentée, cette fois-là, comme étudiante du doctorat de l'UQÀM et je lui ai parlé de ma recherche et de ma curiosité pour sa démarche artistique. Je lui ai brièvement expliqué mon sujet de recherche et mon intérêt pour les danseurs qui sont aussi des danseurs-créateurs ou des collaborateurs dans les créations.

Andrew a ensuite évoqué un courriel reçu de Lin Snelling lui annonçant ma démarche. Mais il doutait être l'artiste que je recherchais parce qu'il venait d'essuyer un refus de subvention pour un projet personnel de création. En 2006-2007, il s'attendait à avoir une année chargée en tant que danseur. Après avoir hésité, il a accepté et m'a parlé de pas moins de quatre projets dans lesquels il s'était engagé, soit deux petites productions – *Hark* et *Discovery Ball*

– et deux productions un peu plus grandes – la création *Treize Lunes*⁹⁸, une initiative de *Danse-Cité*, et la création *R.A.F.T. 70*, un projet de sa compagnie *AHHA productions*. Concernant la création *R.A.F.T. 70*, dans laquelle il était fortement impliqué, Andrew m’a conseillé de demander à Marc Boivin l’autorisation d’assister au processus de création parce que ce dernier dirigeait le projet.

Lors de cette première rencontre, Andrew m’a expliqué qu’il était à l’origine du projet *R.A.F.T. 70* et qu’il en avait proposé la direction à Marc – détail qui a attisé mon intérêt. Effectivement, une démarche participative⁹⁹ jusqu’à ce point-là est relativement rare dans ce milieu. Pour cette étude, j’analyse Andrew de manière plus approfondie dans les 2 créations *Hark* et *R.A.F.T. 70*, dans lesquelles sa compagnie était directement impliquée. Cela étant, je l’ai également observé dans la majorité des spectacles où il dansait à Montréal, de septembre 2006 à mai 2008. Ce fut, pour moi, un moyen de mieux comprendre sa pratique.

7.2 Les appartenances artistiques d’Andrew de Lotbinière Harwood

Quand Andrew danse, son appartenance à l’improvisation est visible : il s’agit soit d’improvisation générale, soit d’improvisation au sein du *Contact Improvisation* ou de la « danse contact ». Même si Andrew est souvent associé à la danse contact du fait de sa grande maîtrise technique de cette pratique, les influences de la danse postmoderne américaine et de la performance sont également présentes dans ses créations; je vais d’ailleurs les expliciter dans les prochains paragraphes.

Ses qualités d’improvisation ont valu à Andrew une réputation remarquable dans le champ de la danse. Depuis longtemps, il est reconnu au Canada comme «... ex-danseur pour Marie

⁹⁸ La création *Treize Lunes* impliquait un si grand nombre d’artistes qu’il m’était difficile de l’observer pendant le processus de création.

⁹⁹ Le fait qu’Andrew ait une idée conceptuelle d’un projet chorégraphique et qu’il invite Marc à diriger est une manière de collaborer assez rare, même dans le sous-champ de production restreinte.

Chouinard, Paul André Fortier, etc, et le chef de file de la danse contact sur la scène internationale... » (Martin, 1997). Comme le souligne Peter Ryan dans une publication d'Anne Cooper Albright (2005) sur l'improvisation en Amérique du Nord, Andrew « has parley his contact skills into an international reputation » (p. 417). Plus récemment dans les *Cahiers de Théâtre Jeu*, il a été reconnu comme « le maître incontesté de l'improvisation au Québec » (Massoutre, Montaignac et Fontaine, 2007). Ces éléments montrent que l'improvisation et la danse contact sont la base de son capital, ce qui l'amène chaque année à organiser des stages et à danser dans plusieurs villes du monde. La mobilité des adeptes du *Contact Improvisation* se développe intensément partout dans le monde lors de petits festivals ou de divers événements artistiques. Selon Albright (2001), cette pratique est transmise par une population fluctuante d'enseignants (maîtres itinérants), réseau dont Andrew fait partie.

Andrew voyage dans plusieurs pays afin d'y enseigner la danse et l'improvisation. À titre d'exemple, pendant la période de ma collecte de données en 2006 et 2007, Andrew a donné des stages en outre, en Roumanie, en Autriche, en Italie, en France, en Suisse, au Mexique et aux États-Unis. En général, quand il donne des stages, il offre des spectacles sur scène dans le cadre de petites productions. Andrew est né à Montréal en 1951. Alors qu'il avait deux ans, ses parents ont quitté la métropole pour la petite ville de Vaudreuil, où il a grandi. Initié à la danse en 1974 à Vancouver, au studio *Synergie*¹⁰⁰ de Linda Rabin, il y rencontre Peter Bingham qui reste encore un de ses collaborateurs les plus constants au Canada. En 1975, Andrew a été initié au *Contact Improvisation* par Nancy Stark Smith et Nita Little. Comme Andrew me l'a affirmé, le fait d'avoir une adolescence très athlétique et sportive a favorisé son engagement dans le *Contact Improvisation*, auquel il a adhéré dès ses premières années de pratique à la fin des années 1970.

¹⁰⁰ D'après Ryan (2005), le studio *Synergie* était dédié à l'improvisation en danse inspirée par les expériences d'Anna Halprin à San Francisco.

I did a lot of team sports and a lot of athletics when I was a young person. And then, a little bit later on, gymnastics. And those three things have had, and still retain for me important elements which I feel like I still incorporate in class, and that's the element of play, games, to have some kind of structure that you're working with, but that you're also improvising with. So, team sports is the feeling of working with others, of trying to pool your resources together, your energies, your mental and physical selves, and focus together on a common goal. And I enjoy that a lot, I enjoy the camaraderie and the interaction. Athletics and gymnastics is more a kind of, on some, especially gymnastic, is more a solo event. You don't do gymnastic with other people; you do it on your own, and you compete against other solo people who do solo routines. But, there's something about discipline of that, the rigor, or the... the precision of things that I really enjoyed, and the concentration. It was very demanding, physically, but also very exhilarating. And that's where I got very familiar with what I would call three-dimensional movement, being upside down, doing all kinds of flips and turns in the air, going backwards. So, when I came to contact improvisation, when I started doing contact, that was familiar to me, it wasn't like "Oh, wow, I feel completely disoriented." My body knew that. My body knew how to do that. I could do hand stands, I could do flips, I could do all kinds of things, from years of training. So, that was built in, already. Then a little bit later on yoga became a very strong interest for me, which I still incorporate in class in warm-ups, and meditation. (Harwood, 2006a.)

Comme l'observe Philip Szporer (2000) dans l'*Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*, après dix années de gymnastique et d'athlétisme, Andrew se dédie à plusieurs aspects de la danse : la composition, l'improvisation, la danse contact, la danse moderne, la danse postmoderne et ce, depuis 1975. De plus, au fil des années, il a incorporé à sa pratique artistique les techniques somatiques telles que les techniques de relâchement, le yoga et la technique Alexander, ainsi que l'aïkido. Il a par ailleurs développé sa démarche artistique auprès de ses mentors Steve Paxton et Nancy Stark Smith avec lesquels il a étudié le *Contact Improvisation*. Il deviendra ainsi danseur et formateur, ce qui constitue un capital social et un capital symbolique fortement valorisés par ses pairs à l'intérieur du champ de la danse contemporaine. Pendant cette même période, il a poursuivi des études en *Releasing Technique* avec Joan Skinner et Nancy Topf, de même qu'en improvisation avec Barbara Dilly, Meredith Monk et Simone Forti. Selon Andrew (2006), c'est à partir du *Contact Improvisation* qu'il s'est intéressé aux techniques somatiques.

And I studied modern dance for two years. Graham technique, and improvisation. Not contact; wider. Just improvisation, working with large groups of people. And then, contact came in. And contact, for me, opened doors to many other things. Alexander technique, which is the interest in alignment work, the interest in posture. Release technique, which was letting go of excess tension, holding, so there was efficiency in your movement. All of these things, I've tried to incorporate in my classes. (Harwood, 2006a.)

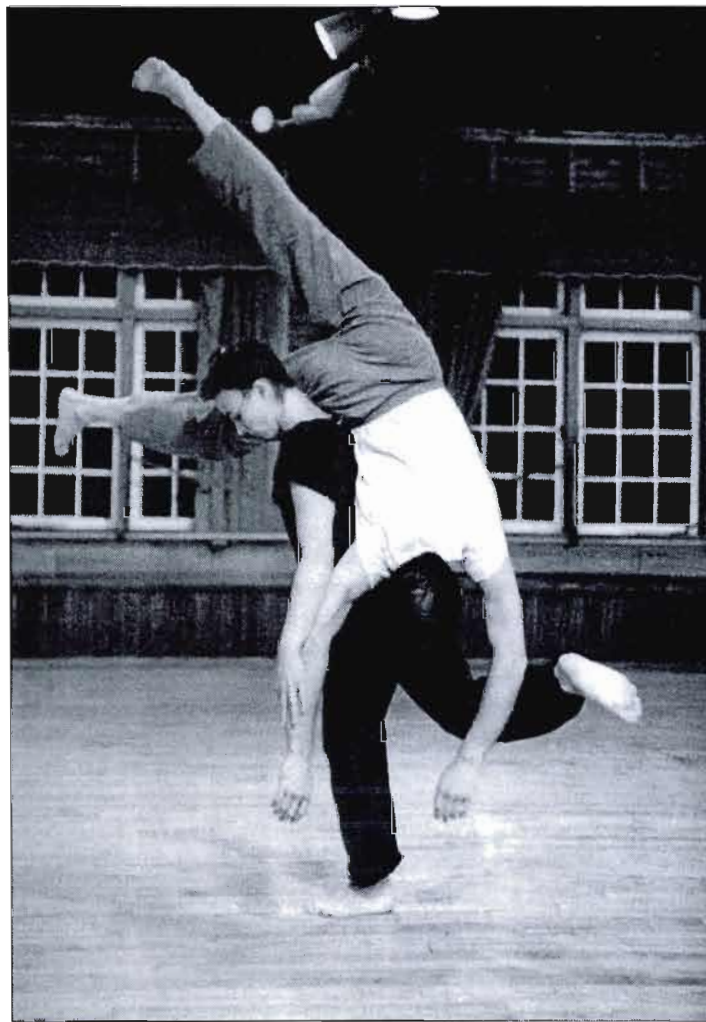


Figure 7.1 : Andrew et Karen Nelson dans un duo de *Contact Improvisation* tiré de Cohen (1993, p. 289). Photo de Bill Arnold.

Selon plusieurs auteurs (Banes, 1987; Després, 2001; Fortin, 1996; Louppe 1999, 2007) Novack, 1990; Suquet, 2006), depuis son émergence, le *Contact Improvisation* est en lien avec des méthodes d'éducation somatique puisque plusieurs « contacteurs »¹⁰¹ ont été influencés par ces méthodes.

7.2.1 Un vieux loup de la danse contact¹⁰²

La pratique du *Contact Improvisation* développée par Andrew constitue la base de son capital corporel, culturel, social et symbolique mobilisé vers la danse. À travers cette pratique, il a de « bonnes cartes à jouer » au milieu du champ de la danse contemporaine. Selon Banes (1987), cette pratique a été consolidée à partir des années 1980, notamment en Amérique du Nord, à partir de deux formes : la pratique développée par certains groupes d'une part, et les articles de la communauté du *Contact Improvisation* à travers le magazine *Contact Quartely*, d'autre part. Ainsi, des danseurs comme Andrew ont-ils pu développer leurs qualités personnelles aux débuts du *Contact Improvisation*. Novack (1990) a fait remarquer que dans une performance réalisée à Northampton, au Massachusetts, en 1978, soit six ans après la naissance du *Contact Improvisation*, les danseurs ont approfondi les techniques de chute, de roulades d'aïkido en lenteur et celles de *hand stands* (se tenir debout sur les mains). La danse était présentée de manière continue avec des pauses plus systématiques, avec l'utilisation du temps et le contrôle de la fluidité ; le contact n'était donc plus seulement en duo. Toujours d'après Novack (1990), dans une vidéo réalisée à l'occasion de la performance de Northampton, il est possible de constater l'évolution de la technique à travers la singularité de certains « contacteurs », dont Andrew.

A videotape made by Stephen Petronio of a performance in Northampton, Massachusetts, in April of 1978, demonstrates the general qualities of contact improvisation at this time as well as indicating the particular contact style of the

¹⁰¹ C'est le terme que les praticiens utilisent entre eux pour se nommer.

¹⁰² C'est ainsi que Valérie Lehman le qualifie dans un article intitulé *La danse contact personnifiée* (Lehmann, 1995).

individual danseurs : Andrew Harwood, Stephen Petegorsky, Lisa Nelson, Eleanor Huston, and Danny Lepkoff. (Novack, 1990, p. 85.)

À la fin des années 1970, selon Ryan (2005), en l'absence d'une école formelle de *Contact Improvisation*, plusieurs groupes se sont établis à Vancouver, Toronto, Ottawa et Montréal¹⁰³ afin de pratiquer cette technique. Un des groupes pionniers était le trio *Fulcrum*, de Vancouver, composé de Peter Bingham¹⁰⁴, Helen Clarke et Andrew de L. Harwood. En 1977, à l'occasion du Toronto Dance Festival, dans le *Globe and Mail*, le critique Steven Godfrey décrit *Fulcrum* comme l'un des meilleurs événements du festival qui a produit l'une des expériences théâtrales les plus sereines et les plus extraordinaires. Il faut souligner l'impact général de cette pratique dès son émergence.

Harwood's body becomes seesaw, swaying on the muscle of Bingham's back until a slight movement of his feet or head makes Harwood fall loosely to the floor. There can be no tension in any of this, and at its best there is no self-consciousness to it either. The three members have been performing together for years, and they trust each other enough to relax enough to improvise freely. It is because they relax that the falls between the men do not look like impressive acrobatics or wrestling ploys. (Godfrey, 1978.)

Godfrey (1978) souligne le raffinement et la sérénité dévoilés par les danseurs au début du développement de la danse contact. La recherche d'un raffinement du mouvement à travers la proprioception du mouvement est l'une des valeurs de cette technique citée par plusieurs auteurs (Banes, 1987; Novack, 1990; Després, 2001; Suquet, 2006). La sérénité dont font preuve les danseurs eux-mêmes dans les mouvements complexes et acrobatiques est le résultat d'un processus instantané et imprévu, ce qui est une caractéristique forte de la démarche d'Andrew.

¹⁰³ Selon Ryan (2005) et Pepper (2007), à Montréal, dans les années 1970, le *Contact Improvisation* a été diffusé par les efforts de Dena Davida et du *contact improvisation* quartet Catpoto (Gurney Bolster, Dena Davida, Evelyn Ginzburg et Sylvie St. Laurent).

¹⁰⁴ Peter Bingham, Canadien né à Vancouver, a partagé avec Andrew plusieurs collaborations artistiques. Il est, comme Andrew, l'un des professeurs de *Contact Improvisation* les plus influents au Canada. Pour en savoir plus sur sa démarche, voir *The man next door dances* de Kaija Pepper (2007).

Il faut considérer que la danse contact peut glisser vers une démonstration technique. Cette question est importante. En effet, même si Andrew a une grande maîtrise technique de la danse contact, ses créations artistiques ne se sont jamais orientées vers une démonstration fonctionnelle de cette pratique, ni vers l'acrobatie. Cette attitude démontre son incorporation des valeurs qui sont au cœur de l'improvisation en danse¹⁰⁵, dans laquelle les mouvements acrobatiques ne sont pas un objectif à atteindre. Ils demeurent plutôt spontanés dans le cadre de l'improvisation. En outre, la proximité du *Contact Improvisation* vis-à-vis de l'éducation somatique a permis un plus grand respect du corps par rapport à ses limites physiques. Les créations d'Andrew, comme nous le verrons dans les paragraphes suivants, n'ont pas pour but de souligner les aspects spectaculaires de la technique de la danse contact ni de la réduire à une démonstration de virtuosité ou à une « affaire de poids ».

Quelques partenaires du début de la carrière d'Andrew sont encore ses collaborateurs. Ainsi, en décembre 2007, celui-ci s'est présenté au Studio 303 avec Nancy Stark Smith à l'occasion du 25^e anniversaire de l'Association de *Contact Improvisation* de Montréal. Andrew donne des stages annuels et se produit à Vancouver avec Marc Boivin dans le cadre de l'événement organisé par Peter Bingham, *EDAM*. En effet, Andrew, Marc Boivin et Peter Bingham développent des créations à travers un projet nommé *The Echo Case*.

À l'extérieur du Québec, Andrew a collaboré à des projets avec d'autres figures clés de l'improvisation en danse telles que Lisa Nelson, Alito Alessi, Karen Nelson, Randy Warshaw, John Jasperse, Danny Lepkoff, Kirstie Simson et K.J. Holmes. En Europe, entre autres choses, il a partagé la scène avec Marc Tompkins, figure de la résistance dans le panorama français institutionnalisé des années 1990. Dans le Québec des années 1980, où le contexte était très orienté vers la danse-théâtre, Andrew fit ses premiers pas d'autonomie sur la scène locale. Lors de l'événement *Moment'homme* (1986) diffusé par Tangente, le critique Mathieu Albert indiquait dans *Le Devoir* :

¹⁰⁵ Ce débat est présent dans la communauté des « *contacteurs* », comme le démontre Novack (1990) dans le chapitre « The business of performance ».

Marginal parmi ses pairs, Andrew Harwood appartient aux rares initiés du nouveau bouger montréalais qui n'aient pas cédé (sic) à l'engouement épidémique de ces dernières années en faveur de la danse-théâtre. Après plus de dix ans de carrière, Andrew Harwood s'est plutôt fait le champion du geste pur. Un geste à l'américaine, largement tributaire des influences de la danse-contact. Un art exigeant, où la seule beauté du corps et du mouvement est à la fois prétexte et finalité d'une gestuelle qui se veut poésie. (Albert, 1986.)

Deux années plus tard, en 1988, lors d'une présentation à Montréal de la création *Falling In* avec Andrew et deux autres importants danseurs représentatifs de la seconde génération de la danse contact (comme Andrew), Gélinas (1998) écrit :

Andrew Harwood, Alito Alessi et Karen Nelson ont donc derrière eux des années d'expérience de l'improvisation et du contact. Mais *Falling In* n'est pas une démonstration de danse-contact. L'œuvre est bien sûr nourrie de la pratique de ses créateurs mais elle explore un large registre de la danse actuelle. Solos, duos, trios, moments improvisés selon des structures précises et parties strictement chorégraphiées. L'engagement physique est intense. Pas de narration, mais des images métaphoriques qui évoquent, par exemple, les aléas de la vie de couple, ou de l'enfance. (...) Andrew Harwood se situe un peu en marge du courant déjà marginalisé de la nouvelle montréalaise. Il s'est davantage exposé aux influences américaines de la plupart de ses confrères et consœurs. (Gélinas, 1998.)

La critique de Gélinas (1988) ci-dessus souligne que la création ne se limite pas à des aspects de la danse contact. Elle souligne que la chorégraphie dépasse les duos – caractéristique la plus explicite de la danse contact – et qu'elle présente des solos, des trios et des parties strictement chorégraphiées. La participation d'Andrew dans le milieu du *Contact Improvisation* a été déterminante pour son développement au milieu de la danse contemporaine. Le capital social, développé à l'intérieur de cette pratique, l'amène à se produire avec des danseurs de différentes nationalités. Depuis trente ans, Andrew se produit partout dans le monde, dans toutes sortes de collaborations artistiques, à travers la force du multiculturalisme promu par le *Contact Improvisation*. Cependant, Andrew reste fidèle à lui-même en maintenant une démarche particulière et des caractéristiques telles que sa bonne humeur, sa gestuelle quotidienne et singulière, son mouvement léger et fluide, ainsi que d'autres aspects qui le singularisent en tant que danseur dans les cercles de la danse contact, ou indépendamment dans le champ de la danse contemporaine.

Alors qu'Andrew développait son capital en lien avec l'improvisation en danse, il a vécu des moments importants en tant qu'interprète dans des compagnies pour des chorégraphes fortement établis de la danse contemporaine. Cela démontre une double appartenance : sa relation avec la communauté de l'improvisation en danse indique d'abord une appartenance à une génération qui, en termes de reconnaissance, a passé les années 1980 dans l'ombre du champ de la danse contemporaine; cela indique ensuite une appartenance, de manière épisodique, au milieu de la danse plus institutionnalisé des années 1980 et 1990. Cette adhésion au milieu reconnu de la danse contemporaine est confirmée par son implication dans des compagnies telles que *Lechay Dance Co. Jo* (1983-1985), la *Compagnie Marie Chouinard* (1990-1993) dans les premières années de son existence, et la *Fondation Jean-Pierre Perreault* (1994). Il a aussi interprété des œuvres solos commandées par Paul-André Fortier, Tedd Sennon Robinson et Sara Shelton Mann. Au Québec, Andrew a eu des collaborations notamment avec Louise Bédard, Jacqueline Lemieux, Daniel Soulières, Catherine Tardiff, Pierre Tanguay, Benoît Lachambre et Marc Boivin, ce dernier étant un de ses collaborateurs les plus constants qui fait partie de sa modeste, mais très active, compagnie *AHHA Productions*.

Au sein de compagnies établies, comme celle de la chorégraphe Marie Chouinard, Andrew a toujours essayé de maintenir ses multiples collaborations artistiques, ce qui démontre son envie d'autonomie par rapport aux pratiques dominantes. Dans les entrevues, Andrew a précisé à plusieurs reprises que même pendant la période où il a dansé pour les compagnies, il a toujours maintenu son travail de création personnelle. Mais ce choix n'a pas toujours été simple :

Et même moi, quand j'étais là, Marie disait « Non. Tu travailles pour moi, tu [ne] fais pas autre chose. À moins que moi, j'approuve. » Marie était vraiment, hiérarchie totale! Totale. « Tu veux faire autre chose ? Tu passes par moi. Absolument. Tu n'as pas le droit de faire [un] autre travail avec [quelqu'un] d'autre dans le monde à moins que moi j'approuve. » Même dans les périodes où on avait trois mois off. Mais tu vois, avec moi, ça, ça [n'] allait pas, ça. Après deux ans, j'ai dit « Marie, c'est ridicule. Je suis off, là, je suis off. Je [ne] suis pas sous contrat avec toi. On [ne] travaille pas pendant trois mois. Je peux faire ce que je veux. » Elle : « Non, non. Tu travailles pour moi. » Je ne sais pas comment c'est maintenant. (Harwood, 2007.)

Son appartenance à un réseau plus alternatif du *Contact Improvisation*, qui a une visibilité modeste mais qui est très opératoire, explique son attitude. Les artistes comme Andrew travaillent en effet dans de petites productions avec une grande mobilité; ils sont fortement reconnus par leurs pairs, mais ne sont pas connus du grand public. Ces artistes, particulièrement les dominants dans ce sous-champ de production restreinte, jouissent d'une certaine reconnaissance parmi leurs pairs. Compte tenu que la formation et l'expérience ont une incidence sur les pratiques artistiques, la difficulté d'Andrew à s'adapter à une carrière plus stable – qui demande l'exclusivité des danseurs vis-à-vis d'une compagnie comme celle de la *Compagnie Marie Chouinard* – me semble tout à fait compréhensible. Le fait d'être danseur-créateur et de participer à plusieurs collaborations fait fortement partie de la pratique d'Andrew dès le début de sa carrière artistique, pratique incorporée en tant que logique d'agir. C'est là qu'on perçoit l'incorporation d'un sens pratique qui démontre que les choix esthétiques sont également des choix idéologiques et politiques. Cela démontre des possibilités, des tendances et des manières d'agir à partir des enjeux du champ. Dans le cas d'Andrew, il faut considérer sa forte appartenance aux niches de la danse contact qui lui permettent des relations moins hiérarchisées, et qui le prédisposent aussi à établir ce type de relations. Dès le début de sa carrière, la possibilité pour Andrew de participer en tant que créateur, soit comme collaborateur soit comme chorégraphe, le pousse vers les créations où il peut être danseur et créateur en même temps.

Mais, il y a certaines personnes qui, avant d'arriver dans une compagnie avec Marie, ils avaient déjà le goût de travailler avec plusieurs gens, ils ont déjà fait quelques trucs, et là, de se faire dire tout d'un coup qu'on n'a pas le droit, même dans les périodes où on [ne] travaille pas... Pour les gens qui, pour leur propre épanouissement artistique, se sentent obligés de faire autre chose. Faire juste le travail de Marie, de donner tout de moi quand j'suis là, mais quand on n'a pas besoin de moi, j'ai le goût de faire autre chose. (Harwood, 2007.)

Aujourd'hui, cette compagnie, une des plus importantes du Québec, est très hiérarchisée car de plus en plus institutionnalisée. Du point de vue des danseurs, un des grands avantages de ces compagnies réside dans le fait qu'elles rémunèrent de façon notable les danseurs alors que cette profession souffre d'une intermittence professionnelle et salariale. La stabilité économique est donc un aspect qui attire les danseurs vers ces grandes compagnies. De plus,

la participation de ces derniers auprès de ces compagnies apporte aux danseurs un capital symbolique immédiat dans le champ de la danse. Certains danseurs ne se sentent pas mal à l'aise face à la concentration du pouvoir et face à la forte hiérarchie des grandes compagnies. Comme le notait Andrew, certains se satisfont de cette position au sein des compagnies pour lesquelles ils peuvent travailler relativement longtemps, comme c'est le cas de Carol Prieur¹⁰⁶, l'interprète la plus ancienne de la *Compagnie Marie Chouinard*.

Dans le cas d'Andrew, sa pratique artistique de l'improvisation dans différents projets avec différents artistes a toujours présenté une mobilité et une instabilité propres à ce réseau. De plus, c'est une communauté où les danseurs sont toujours considérés comme des créateurs. Dans les compagnies traditionnelles de danse contemporaine, dirigées par un seul chorégraphe, le créateur est le chorégraphe. La dimension de la création des interprètes est une donnée essentielle du processus, mais elle reste au second plan et n'est pas reconnue puisque les danseurs ne cosignent pas l'œuvre. Par ailleurs, de manière générale, il n'y a pas de reconnaissance pour ce que représentent les danseurs-créateurs sur les plans professionnel, culturel, économique et symbolique.

L'improvisation reste pour Andrew la grande source de sa pratique artistique. Il la comprend comme pratique entièrement à part – l'art d'improviser – ou comme forme de chorégraphie ayant pour base l'improvisation structurée. Il se dégage aussi dans son discours une large notion d'improvisation, dans lequel cette pratique est similaire à un mode de vie, comme le confirment ses mots dans le livret du spectacle *Discovery Ball*, présenté au Studio 303 avec Mark Boivin et Chris Aiken en 2008.

L'improvisation est un peu comme la vie quotidienne : nous débutons chaque journée avec un plan quelconque pour ensuite s'adapter constamment, tout en essayant de couler avec les changements inattendus qui remontent inévitablement à la surface lorsque les plans et les intentions d'autrui s'entrecroisent avec les nôtres. Ça demande que l'on accepte qu'on ne puisse tout contrôler. Dans ce modèle, la perfection n'est pas l'accomplissement d'un but prédéterminé, mais plutôt un processus vivant de

¹⁰⁶ Pour en savoir plus sur Carol Prieur, voir l'article de Massoutre (2006).

perception, de réponse et de collaboration. (Harwood, livret du spectacle *The Discovery Ball*, 2008.)

7.2.2 La reconnaissance tardive de l'improvisation en danse

Le cas d'Andrew nous éclaire sur cette génération fortement influencée par la notion de performance via l'improvisation, mais tardivement reconnue à l'échelle internationale dans le champ de la danse contemporaine – phénomène qui s'applique au domaine des arts en général. Bien qu'à partir des années 1980, l'improvisation ait fait grandement partie du processus de création en danse, comme noté au chapitre III, l'improvisation en tant qu'art de la scène a eu une reconnaissance tardive. Aujourd'hui encore, la diffusion de cette pratique se restreint à seulement quelques salles, comme le constate le danseur David Rancourt :

De l'impro dans un grand théâtre... Ben moi, j'en ai jamais vu, là. Les spectacles d'improvisation que j'ai vus, c'est à la Chapelle, puis au Studio 303; les deux théâtres qui sont menacés de fermer! Et au studio du Monument National, et à la salle SAT. (Rancourt, 2007.)

En 2006 et 2007, période où je réalisais ma collecte de données, le Studio 303 et le Théâtre de La Chapelle, des espaces qui privilégient créations interdisciplinaires, performatives et émergentes, passaient par une menace de fermeture ou de réduction de leurs activités en raison de problèmes d'ordre économique¹⁰⁷. Ces deux théâtres, dans lesquels j'ai observé les créations auxquelles Andrew a collaboré, sont des lieux privilégiés du sous-champ de production restreinte à Montréal; il en va de même pour Tangente.

À l'exception de quelques événements ponctuels, les grands noms de l'improvisation dans le champ de la danse ont été reconnus en Europe par la critique spécialisée à partir des années 1990 et ce, bien que cette génération de danseurs, dont Andrew et quelques exceptions

¹⁰⁷ À ce sujet, voir les articles parus dans des journaux tels que « Le financement des arts en déroute » (2007) et « Deux petits théâtres en crise » (2007a) de Doyon et « La tragédie institutionnalisée » de Cools (2007).

européennes font partie, ait développé un travail rigoureux dès la fin des années 1970. Un numéro spécial de la revue belge *Nouvelles de Danse* (n. 38/39) en 1999 est d'ailleurs consacré à l'improvisation. Il est possible d'y trouver des entretiens et des témoignages de pas moins de deux générations : celle de Steve Paxton et celle de Lisa Nelson. Plusieurs articles de la revue *Contact Quartely* ont été traduits en français, permettant ainsi un accès historique aux réflexions de cette pratique. À l'occasion d'une de ses rares représentations à l'extérieur des États-Unis, la célèbre Anna Halprin¹⁰⁸, alors âgée de 84 ans, a dansé pour la première fois en France, suite à une invitation d'Alain Buffard en 2004. Elle a ouvert le programme de danse du Festival d'automne à Paris. De plus, un documentaire français sur sa démarche artistique, intitulé *Anna Halprin, pionnière de la Post-Modern Dance*, a été réalisé par la Française Jacqueline Caux (2004), pour ne citer que quelques exemples de la reconnaissance tardive d'une des plus importantes artistes pionnières de l'improvisation en danse.

Cette génération de la danse contemporaine, qui a influencé Andrew, a développé ses créations en dehors des créneaux officiels. En tenant compte de la pratique artistique, cette génération substitue la représentation mentale et symbolique de la grande compagnie de danse avec ses chorégraphes exclusifs par des collaborations artistiques occasionnelles dans les festivals, des créations ponctuelles et des échanges lors d'évènements en danse. Les collaborations sont une pratique et une logique de création qui peuvent présenter une solution de rechange face au binaire chorégraphe-interprète. Elles sont surtout diffusées dans le sous-champ de production restreinte. De manière générale, les créations en collaboration se caractérisent par des coalitions temporaires ou ponctuelles étant donné le caractère dynamique de cette sorte de création. Un autre aspect qui fait que les danseurs-créateurs ne sont pas très reconnus est que l'improvisation est une pratique récente dans l'histoire de la danse, comme le fait si bien remarquer Andrew :

Dance is the medium; it's the universe, and improvisation is a small little country within the universe of dance, and improvisation is... And it's not big! compare to

¹⁰⁸ En ce qui concerne ce sujet, voir l'article « Anna Halprin in Paris » de Libby Worth (2005).

dance. You know, if you look at the classical world, if you look at modern dance, folk dance, ethnic dances, it may be around for centuries ! Lot of history. You have club dancing, where people go do the disco; that's dance too. And it's different. (...) The improvisation is just a particular, a very particular branch of dance. Eh... even more so, I would say, it's not a particular, improvisation is not a particular branch of dance. Improvisation is a particular... branch of interest of expression, I would say. Because there's improvisers in all kind of categories. There's storytellers who are improvisers, there's musician improvisation. (Harwood, 2006a.)

À partir des années 1980, l'improvisation tient une place à part entière dans la danse contemporaine. Émergent alors des réseaux locaux et internationaux, mis en place par des artistes itinérants, qui se déplacent dans le cadre de créations modestes avec grande mobilité. Ces artistes, en grande partie, se situent en dehors des créneaux officiels les plus légitimes; cependant, leurs productions et leurs échanges sont intenses et très actifs. Dans un dossier de productions de Tangente paru dans *Cahiers de Théâtre Jeu* (1993), il est possible de constater plusieurs collaborations d'Andrew avec d'autres artistes. Cet intérêt porté à la carrière d'Andrew permet aussi bien de comprendre ses créations actuelles que sa position et évolution en tant qu'artiste et la place qu'il occupe dans le champ de la danse. Bien que l'improvisation soit très utilisée comme outil ou méthode de travail menant à la chorégraphie, les créations en improvisation en tant que moyen de performance, dont Andrew est représentatif, sont beaucoup moins reconnues dans le champ de la danse contemporaine. L'improvisation favorise le travail en collaboration comme la proximité de la danse contact vis-à-vis des techniques somatiques a favorisé la longévité des danseurs sur scène.

Aujourd'hui encore, le *Contact Improvisation* est diffusé dans un esprit très communautaire avec beaucoup de flexibilité par rapport à la technique et aux modèles des corps. Dans les stages et *jams sessions*, l'acceptation de danseurs possédant différents niveaux de maîtrise de la technique est fréquente. Des hiérarchies subsistent mais elles sont beaucoup plus flexibles, et les enjeux de pouvoir sont moins évidents. Bien que cette pratique soit très répandue dans le milieu de la danse contemporaine, ceux qui l'incorporent représentent un groupe encore restreint, quoique diffus. La diffusion de cette pratique dans les écoles de danse est récente; d'ailleurs, Andrew n'enseigne pas depuis très longtemps à LADMMI (École de danse contemporaine à Montréal). Lorsque ces pratiques ont conquis les formations

professionnelles qui forment les danseurs pour les grandes compagnies, Andrew a pu transmettre son expérience et la légitimer.

Donc, je fais un peu partie de la communauté alternative et de la communauté professionnelle. Je vis entre les deux. Donc c'est un avantage pour moi. Je suis connu dans les deux; je suis connu par beaucoup plus de monde. Je [ne] reste pas juste dans l'union alternative, je [ne] reste pas dans le milieu juste des festivals professionnels. Je joue entre les deux. C'est un peu comme ça à Montréal, c'est la même chose; je fais le [studio] 303 et je fais LADMMI, je fais l'UQÀM des fois. C'est un peu la même chose. (Harwood, 2007.)

C'est à travers ces deux pôles qu'Andrew peut transmettre sa pratique en improvisation en danse. On a d'un côté, le réseau traditionnel lié au champ de grande production comme les compagnies où Andrew a participé à l'occasion et les écoles traditionnelles de danse contemporaine où Andrew enseigne de temps en temps. De l'autre côté, se trouve « le réseau alternatif », comme l'appelle Andrew, lié au sous-champ de production restreinte, et où Andrew présente ses créations, comme le Studio 303. C'est à partir de ce transit que les créateurs comme Andrew vont partiellement élargir les valeurs du champ de la danse contemporaine à long terme, dans le passage entre les sous-champs de grande production et de production restreinte. Cela montre la dynamique des pratiques du champ de la danse contemporaine de même que les frontières des sous-champs, qui sont parfois poreuses, comme je l'ai constaté lors des deux études de cas antérieures.

7.2.3 Faire venir, faire vivre¹⁰⁹

La majorité des événements en danse qu'Andrew produit est liée à l'improvisation et elle implique souvent simultanément des spectacles et des stages. Danser, produire et enseigner lors d'un même événement révèle la persistance et l'implication d'un grand nombre d'improvisateurs tributaires du *Contact Improvisation*. Les danseurs-créateurs comme

¹⁰⁹ On peut rapprocher ce titre du titre du chapitre « Les trois obligations : donner, recevoir, rendre » de Mauss et Weber (2007).

Andrew produisent des événements en danse en surmontant les difficultés économiques et le fait d'être partiellement en marge des grands systèmes de production.

J'invite aussi des gens à venir enseigner à Montréal, que je connais un peu partout dans le monde. Et [ce ne sont] pas nécessairement tout le temps des gens qui font de l'improvisation. La plupart, oui. Mais l'an passé, par exemple, j'ai invité Alexis Eupière, d'Espagne, de Barcelone. Moi, j'y suis allé. Lui, il m'a invité là-bas, dans son studio pour aller enseigner. Et il a fait ça deux fois. Et moi j'ai dit, bon, c'est à mon tour. Je vais l'inviter à Montréal. C'est important pour moi. Moi, je [ne] suis pas là juste pour me faire inviter un peu partout. J'ai une responsabilité aussi, à amener des gens ici, pour colorer, parce que moi, j'ai une façon de voir les choses, d'enseigner, de danser. C'est important pour la communauté montréalaise de goûter le « knowledge », l'acquis, l'expérience que ces gens-là ont, et qu'est-ce qu'ils peuvent offrir à la communauté montréalaise. Et Alexis, lui, est venu enseigner un cours de, c'était du « release technique ». (Harwood, 2006b.)

D'après Andrew, ces échanges lui permettent de renouveler sa pratique. Au cours des dernières années, il est arrivé à Andrew d'amener à Montréal trois ou quatre artistes par an – des danseurs qui donnent des stages et se produisent sur scène en collaboration avec leurs pairs dans des productions modestes. Pour quelqu'un comme Andrew qui offre des stages en danse un peu partout dans le monde, il est important de souligner dans son discours la conscience de sa responsabilité face au retour des invitations qu'il reçoit. Pour lui, il est important de savoir recevoir, donner et rendre. Cela démontre sa capacité de politesse, d'échange ainsi qu'une certaine capacité à interagir.

Faire venir, faire vivre la communauté, permettre à la communauté montréalaise de vivre une expérience de gens qui viennent de l'extérieur, d'avoir leur point de vue, leur expérience à eux. Donc, j'amène trois professeurs par année, maintenant. Ça fait quatre ou cinq ans que ma compagnie fait ça. J'essaye d'aller chercher du monde qui n'est jamais venu auparavant à Montréal aussi. Les faire venir. Puis, souvent, ce qui arrive, c'est que, éventuellement, moi, je vais aller là-bas et il va y avoir des échanges comme ça. Pourquoi ? Le pourquoi de ça, pour moi, c'est comme deux choses. C'est très enrichissant pour moi, personnellement, tous ces échanges-là que je peux avoir avec ces artistes-là. Parce que ça me fait voir un autre point de vue, tout simplement. Et ce qui est important pour eux. Et deuxièmement, ça me fait grandir comme artiste. Beaucoup. Je pense que c'est la façon que, [ce n'est] pas la seule façon, mais c'est une des façons qui me fait grandir, beaucoup grandir comme artiste, d'avoir ces échanges-là. (Harwood, 2006b.)

Comme l'explique Andrew, même si les collaborations et les échanges ne sont pas la seule façon de le faire grandir en tant qu'artiste, cette caractéristique est très représentative de sa pratique. Après trente ans de toutes sortes de collaborations, les échanges avec des artistes de différents horizons figurent parmi les pratiques les plus constantes dans sa démarche. La création *Hark* a ainsi été développée dans ce contexte.

7.3 Entrer sur le terrain : la création *Hark*

Hark est une création présentée le 3 novembre 2006 au Studio 303 et ayant comme protagonistes Andrew et Ray Chung. Établi à San Francisco (États-Unis), Ray Chung, danseur et partenaire d'improvisation de longue date d'Andrew, est venu pour la première fois à Montréal pour la création de *Hark*. Son séjour à Montréal a été programmé pour coïncider avec la 24^e édition du *Jam annuel de Montréal*, organisé par l'Association Contact Improvisation à Montréal. À l'occasion de cet événement, Ray donnait deux stages : un stage ouvert aux étudiants de tous niveaux, la fin de semaine des 28 et 29 octobre 2006 au Studio 303, et un autre, pendant la semaine du 30 octobre au 2 novembre au Circuit Est, destiné aux professionnels de la danse ou ayant des niveaux intermédiaires.

Les entretiens que j'ai réalisés avec Andrew m'ont permis de mieux saisir l'esprit du contexte dans lequel la création *Hark* est née. Andrew et Ray Chung se connaissaient de longue date à travers le *Contact Improvisation*. Ils se sont rencontrés lors de plusieurs festivals durant les vingt dernières années. En 2006, quelques mois avant la performance de *Hark*, Andrew et Ray s'étaient rencontrés dans un festival d'improvisation renommé en Italie, le *ZIP Festival*. De cette rencontre a découlé un désir commun de création.

In fact, Ray and I performed a number of times, in that festival [ZIP], because there were many opportunities to perform. In fact, every day, there was an opportunity to perform, for six or seven days, twice a day. And, there were many artists to come all around the world, who are well finish work, who know [each other] in competition, very well. (...) I performed usually once a day, every day. And, so, my reconnection of performing with Ray one time in particular, where we performed with two musicians,

was delightful. And, it was a really nice kind of informal setting, where they were, many people setting close to us, in around, and, the sky light, like natural light, and we hadn't made any precision, or plan before we performed, we had no score, we had no concept, or idea of [what] we are going to do together, which Ray and I, I think, quite, comfortable with. We enjoy the input in the situation where we have no idea of what's gonna take place. (Harwood, 2006a.)

Dans son témoignage, Ray souligne lui aussi le plaisir d'improviser sans aucune partition ou structure préétablie :

I have a very clear memory of, actually, watching you perform over the years. Some great things. But also, clear recollections of you watching me. So I feel like there's some kind of dialogue in that, that has happened. And in Italy, like you said, it was no score, and I find, actually that I work best that way, and, 'cause sometimes, when there is a score, I get confused, or I have to remember the thing, but if it's totally open, I can make it up in the moment, and, I feel very comfortable. (Chung, 2006.)

Ici se répète le contexte de création de *Blind*. Les artistes de différentes villes ou de différents pays se rencontrent dans les festivals, s'observent et, comme dans le cas d'Andrew et de Ray, improvisent ensemble. Après les festivals, ils gardent le contact par courriel et puis collaborent. Parallèlement, des lieux tels que Tangente ou le Studio 303 accueillent des productions modestes, des performances interdisciplinaires ou des projets alternatifs, comme ceux d'Andrew et d'autres participants de cette recherche.

Je dirais qu'en premier, pour produire quelque chose, que ce soit dans le domaine de l'impro ou autre, il faut avoir beaucoup de foi, il faut croire, il faut croire que ça va marcher. Même quand ça marche pas. Il faut prendre le risque, il faut foncer de l'avant, il faut prendre les rênes, puis il faut dire « J'ai pas de subventions, j'ai pas de sous. Mais j'y tiens à ce projet-là. Je tiens à ce que cette personne vienne, je tiens, c'est important. Essentiellement pour moi, comme artiste et comme créateur et comme producteur, de foncer de l'avant. » Cela dit, avec Ray, j'avais pas, vraiment pas de sous pour produire le spectacle et j'ai eu la chance que le Studio 303 [me permette], comme je t'ai dit tout à l'heure, de faire le tout pour très peu de sous. Alors, j'ai pas perdu de sous, c'est bien, mais si je veux faire d'autres projets, parce que j'ai des projets aussi que je veux faire avec beaucoup de gens, avec des fois quatre ou cinq danseurs, deux musiciens, un éclairagiste, un scénographe puis un vidéaste, des fois, on est dix. Puis pour faire un projet avec dix personnes, si je veux amener des gens aussi de l'extérieur, de l'Europe, ou de Vancouver, des États-Unis, ça prend des sous. Je peux prendre un

risque avec un projet, mais il faut que je sois réaliste aussi. Si je fais un gros projet, je [ne] pourrais pas faire un gros projet sans être subventionné. Je pourrais faire des petits projets comme ça, dans des salles très petites et intimes. Mais si je veux me lancer ailleurs, ça prend vraiment... ça prend une subvention. (Harwood, 2006b.)

Hark reflète le travail de la compagnie d'Andrew, *AHHA productions*. En dépit des refus de subventions, Andrew a réussi à réaliser cet événement avec quelques partenaires comme le Studio 303 (qui a fourni l'espace) et l'Association Contact Improvisation à Montréal (qui a produit les stages avec Ray Chung). Les stages et la recette du spectacle ont contribué à la rémunération de l'artiste. Cette façon partielle de s'autogérer échappe à la pratique et au système fortement institutionnalisé de subvention/production/diffusion. Cela démontre la diversité des rôles dans lesquels Andrew s'engage dans la création *Hark*, soit en tant que « artiste », « créateur » et « producteur ».

7.3.1 Écouter le corps

Selon Andrew, la première répétition était programmée pour être réalisée le dimanche 29 octobre à 18h, c'est-à-dire après la fin du premier stage donné au Studio 303. Je suis arrivée à 17h30, un peu avant la fin de classe de Ray et suis restée assise à côté de la porte d'entrée du studio d'où j'écoutais le dialogue entre Ray et les participants de la fin du cours. Ensuite, Andrew est venu me saluer et m'a expliqué qu'ils allaient déjeuner au restaurant situé au rez-de-chaussée de l'édifice Belgo et que l'on pourrait discuter plus tard. Donc, je suis restée au Studio 303 afin de les attendre, mon journal de bord en main, prête à faire ma première observation du processus de création d'Andrew. Après son déjeuner, Andrew m'a annoncé qu'ils avaient décidé de ne pas faire la répétition car ils étaient fatigués et qu'ils n'avaient plus envie de répéter. Quelques jours plus tard, il m'a dit en entretien :

Puis on a travaillé beaucoup à la maison parce que, premièrement, on n'avait pas beaucoup de temps de studio de disponible, puis ce qu'ils avaient de disponible dans le studio, c'était très tard le soir. Alors, Ray enseignait tous les soirs. On n'avait pas tellement le goût d'aller répéter à dix heures le soir après son cours de trois heures.

Donc, on a passé plus de temps à la maison à concrétiser, à conceptualiser un peu. À parler de la musique, tout ça. (Harwood, 2006b.)

J'étais très déçue car c'était ma première observation du processus d'Andrew. Je me suis alors posé la question : comment vais-je collecter mes données ? À ce moment-là, j'ai pensé « ça commence vraiment mal ». Je m'étais préparée à les suivre pendant les répétitions les soirs de semaine, comme convenu avec Andrew. Ce dernier m'a dit qu'ils allaient rester un peu dans la salle, peut-être parler un peu puis rentrer chez eux. Le sentiment de confiance entre Andrew, Ray et moi n'était pas assez intense pour que je puisse leur demander de rester avec eux. Cependant, Andrew, qui a probablement ressenti ma déception, m'a proposé de me téléphoner s'il changeait d'avis.

En rentrant chez moi, je me suis rendu compte que si cela continuait de la sorte, je risquais de le rencontrer uniquement lors des spectacles. Déconcertée, j'ai décidé de suivre le cours avec Ray Chung au Circuit Est. Ce changement de stratégie n'a pas été facile. Quelques mois auparavant, Pamela Newell me confiait la réputation rigoureuse et le professionnalisme de ce lieu montréalais. Mes capacités techniques et mon expérience brésilienne en *Contact Improvisation* allaient dans le sens de ma décision, mais j'étais tout de même angoissée. Le fait de participer à un cours de danse avec deux rôles, en tant que chercheuse et en tant que danseuse (puisqu'il fallait faire les exercices proposés tout au long du stage), c'est-à-dire avec une attention partagée entre deux sphères, me troublait un peu. Effectivement, doctorante, mère d'un enfant en bas âge, je craignais de me blesser, de retarder ma recherche et d'avoir des difficultés à gérer simultanément les deux tâches de participation ainsi que les sphères familiale et étudiante. Cependant, je connaissais la flexibilité qu'offre ce genre de cours en s'adaptant au niveau de chaque étudiant. Décidée, j'ai donc entrepris cette démarche qui me semblait la seule façon de rester proche des participants de cette étude. Finalement, il m'a semblé judicieux de participer et d'observer simultanément, d'effectuer donc une « participation observante ».

Au même moment, je me demandais comment Andrew et Ray allaient se produire sur scène sans travailler dans le studio. En analysant aujourd'hui leur processus, je comprends que

j'avais des attentes relatives à un processus de création plus linéaire et traditionnel, processus qui a somme toute été différent. Je suis allée au cours au Circuit Est avec l'idée naïve qu'ils pourraient probablement utiliser le cours pour s'entraîner ensemble, en démontrant en duo les mouvements, en improvisant. Mais ce n'est pas ce qui s'est passé. Andrew figurait dans une grande partie du cours de Ray, mais tous deux n'exécutaient pas d'exercices ensemble. Andrew faisait une partie de la classe, quelques fois il sortait, il improvisait avec les étudiants, mais jamais les deux danseurs protagonistes n'ont fait d'exercices ensemble. Ils n'avaient pas l'esprit de s'entraîner dans le sens traditionnel des répétitions en danse contemporaine – caractéristiques fortes dans le champ de la danse de manière générale. Il n'y avait pas non plus de démonstrations de techniques entre eux deux pendant les cours, même s'ils étaient très proches. Parfois, Andrew faisait des commentaires sur un exercice donné par Ray, ou il aidait à la traduction du stage.

Quand Ray montrait un exercice en duo, il le réalisait avec un étudiant choisi au hasard, sans chercher ceux qui maîtrisaient le mieux la technique, selon l'esprit du *Contact Improvisation*. À la fin du premier cours, je suis allée parler avec Andrew, lui dire que s'ils n'allaient pas répéter en studio, j'aimerais avoir la possibilité de les interviewer ensemble. Au début, je n'avais pas l'intention de les interviewer en même temps puisque ma recherche est une étude de cas, mais comme ils étaient toujours ensemble, je n'avais pas le choix. Rapidement, Andrew a consulté Ray et l'entrevue a été fixée un après-midi, deux jours avant la performance. Finalement, lors de l'interview chez Andrew, j'ai constaté qu'ils ne se sont pas entraînés avant les spectacles en studio.

Je reviens donc sur cette importante question de l'entraînement avant les spectacles, puisque cela fait partie d'une tradition en tant que partie importante du processus de création dans la majorité des créations en danse contemporaine. L'attitude d'Andrew et de Ray, qui ont décidé de ne pas s'entraîner (au moins formellement en studio), fait partie de l'écoute du corps. Le fait d'être à l'écoute du corps et de ses signes montre un rapport au corps qui se démarque des pratiques dominantes, surtout si l'on pense aux angoisses des danseurs quelques jours avant les spectacles. Certains aspects peuvent expliquer cette attitude :

l'expérience d'improvisation, celle inhérente à l'âge, l'incorporation de la connaissance somatique et le contexte de la création. Comme le montrent les études de Fortin, Trudelle et Rail (2008) et de Sorignet (2004a, 2004c), en conséquence de l'expérience plus grande qui vient avec l'âge, les danseurs deviennent plus vigilants face aux risques physiques. De plus, dans ce cas, le savoir somatique, issu de l'expérience au sein du *Contact Improvisation* intervient plutôt de manière indirecte dans les décisions ou dans les comportements d'Andrew et de Ray. Le savoir somatique se montre dans la manière d'agir et dans les choix. De plus, dans le contexte où Andrew et Ray développent leur travail, surtout dans le microcosme de l'improvisation en danse, l'entraînement traditionnel peut devenir dispensable. Les danseurs ne sont pas attachés à cette notion linéaire de créer, enracinée dans la tradition de la danse contemporaine. Le bien être est plus important.

En reprenant le concept d'habitus, il est possible de supposer l'incorporation des structures sociales par les individus. Dans le cas d'Andrew, son appartenance au microcosme de l'improvisation en danse et son adaptation en fonction de l'évolution des situations. Dans cet exemple, il est possible de saisir une caractéristique qui peut suggérer le caractère dynamique de l'habitus selon la situation. « L'habitus se manifeste par le sens pratique, c'est-à-dire l'aptitude à se mouvoir, à agir et à s'orienter selon la position occupée dans l'espace social. » (Guigou, 2000, p.186.) De manière plus traditionnelle, pour qu'un danseur participe à un spectacle professionnel en danse, il doit s'entraîner. Dans les cas d'Andrew et de Ray, l'aisance de l'entrée en scène, l'aisance à danser ensemble, sans s'entraîner auparavant, au moins de manière formelle, est une pratique récurrente du milieu de l'improvisation en danse, incorporée par eux-mêmes. Il est également certain que leurs rencontres ponctuelles dans des festivals et leur participation à de longs stages en improvisation, surtout au sein du *Contact Improvisation*, leur offre cette assurance. Ils ont une large pratique d'improvisation en danse sur scène, comme Andrew me l'a mentionné lors des entrevues.

Dans ce contexte nettement flexible et modeste, les danseurs acquièrent plus de pouvoir sur leur propre corps. Il faut souligner qu'il y a beaucoup moins d'enjeu et de pression dans le sous-champ de production restreinte puisqu'il y a moins de tradition et de visibilité. Dans le

cas des chorégraphies traditionnelles dans le sous-champ de grande production, les danseurs sont davantage soumis à un résultat qui dépend de l'exécution des chorégraphies achevées. Dans le cas d'Andrew, en raison de son capital corporel construit principalement dans le réseau alternatif de la danse, surtout au sein du *Contact Improvisation*, d'autres valeurs découlent de son rapport au corps en résistance aux habitudes traditionnelles de la danse contemporaine. C'est pour cela qu'il peut se permettre de ne pas répéter en studio si les circonstances ne lui semblent pas convenables. Dans la danse contact, qu'il appelle « la viande » du spectacle, les danseurs sont à l'écoute de leur corps. Pour Andrew et Ray, il est plus important de préserver leur corps en bon état que de répondre aux façons de faire habituelles du champ. C'est l'exemple le plus frappant du sens pratique, de l'incorporation issue d'un rapport au corps plus flexible face à ses limites.

7.3.2 Capter tout

Avant le spectacle, Andrew est passé par les couloirs du Studio 303 où était le public pour saluer quelques personnes. Lorsque le public est entré dans la salle, les danseurs s'échauffaient à même le sol. Parmi le public, certains étaient assis par terre et une atmosphère conviviale se dégageait. Dans *Hark*, cette proximité est ce qui a permis au public, dans le face-à-face avec la création, de mobiliser ses réactions et de participer au spectacle qui lui était présenté. Il y avait en scène des journaux et deux chaises. La musique enregistrée était utilisée dans certaines parties du spectacle; c'était d'ailleurs Andrew qui la déclenchait à certains moments. L'éclairage était improvisé selon le développement des scènes et selon un répertoire de possibilités établies d'avance entre Andrew et l'éclairagiste, avec la volonté de favoriser davantage la lumière dans toute la salle.

L'improvisation en danse est réalisée de différentes façons mais l'une des choses les plus importantes concerne la présence ou l'absence de structures. Dans le cas de *Hark*, Andrew et Ray ont opté pour une improvisation sans structure, c'est-à-dire une improvisation ouverte.

Ils ont choisi au préalable la musique, les objets utilisés sur scène et ont réglé quelques détails. La danse contact était évidente à plusieurs moments de la création *Hark*.

Donc, dans le spectacle, il y avait beaucoup de danse contact. C'était peut-être un bon équilibre, mais je dirais peut-être, la viande du spectacle était le partenariat en danse contact. Il y avait des instants, comme tu as dit, de solo, où c'était vraiment Ray. D'autres moments où c'était moi en solo, et d'autres moments où c'étaient les deux, en solo, simultané, mais sans contact. Donc ça donnait quand même des variantes. Une personne, l'autre personne, les deux en contact, les deux séparées. Ça donnait tout ça. Pour moi, c'était simple, et on voulait mettre vraiment en valeur le mouvement. Les corps en mouvement, qui improvisent. (Harwood, 2006b.)

La dimension de performance s'exprime à différents niveaux dans la création *Hark*. Ainsi, les mouvements, les déplacements, le jeu avec les éléments et avec le public n'ont pas été répétés. C'est dans le caractère unique, propre à la performance, que se trouve la « production de présence » (Lehmann, 2006). Pendant les deux spectacles, les danseurs s'appelaient par leurs prénoms. Les créations influencées par la performance tendent vers une expérience du réel. C'est le cas de *Hark*. Il faut souligner que la création a été présentée à 19h et à 21h de manière différente. Par exemple, au début et à la fin du spectacle, les éléments de scène (deux chaises et des journaux) ont été disposés de manière complètement différente. Il en allait de même pour la disposition des danseurs dans l'espace. Ces deux éléments ont été utilisés avec des variantes dans les deux spectacles. Il est certain que la danse en elle-même n'a pas été répétée puisqu'il s'agit d'improvisation et que les aspects d'une expérience immédiate du réel (temps, espace, corps) sont fortement valorisés. Comme dans la performance, ce qui importe, c'est de mettre en valeur le processus-temps dans la constitution d'images : le momentané, la simultanéité, le « une fois » (Lehmann, 2006). Par exemple, lors du spectacle de 19h, Andrew met deux chaises, l'une à côté de l'autre, face au public. Puis il entre en se plaçant au-dessous des deux chaises, son corps couché touche le sol. Il cherche les possibilités de sortir ses bras et ses épaules entre les pieds des chaises. Après, il repousse le sol et s'élève avec une chaise sur le dos et l'autre appuyée sur son bassin, à la hauteur du coccyx. Andrew devient un corps-chaise : il marche, chaises dans son dos. Lors du spectacle de 21h, la chaise est transformée en une sorte de voiture, dans laquelle Andrew est assis et Ray la conduit à un moment très drôle du spectacle.

L'utilisation des journaux dans *Hark* est un autre exemple frappant du jeu d'improvisation qui diffère lors de chaque spectacle. Dans le spectacle de 19h, pendant qu'Andrew réalise un solo, Ray reste longuement et confortablement assis sur une pile de journaux appuyés contre le mur de la salle. À la fin du solo d'Andrew, Ray se lève, une partie d'un journal entre les mains, il se promène sur scène en marchant et en lisant le journal. Puis, il s'assoit au sol et continue à lire le journal, tranquillement. Andrew prend une pile de journaux et les éparpille au centre de la scène, formant finalement un cercle duquel lui et Ray sont au centre; une chaise demeure dedans. Après, Ray se lève, toujours un journal à la main; Andrew le prend par la ceinture, le porte en l'air, puis le place debout sur la chaise. Peu à peu, Andrew prend Ray sur ses épaules. Quelques feuilles de journaux sont lancées en l'air. Tous deux restent au centre du cercle formé par les journaux et développent quelques minutes de danse contact. Leurs corps glissent l'un vers l'autre, en maintenant le contact.

Lors du spectacle de 21h, l'utilisation des journaux sur scène est complètement différente. Quelques minutes avant de commencer le spectacle, Andrew et Ray décident de mettre des journaux un peu partout sur le sol. Je les vois chuchoter un peu avant l'entrée du public. Quelques minutes s'écoulent entre la décision et l'action. Au centre, il y a un petit carré vide de journal, où ne se trouve qu'Andrew. Il est assis sur un côté de son bassin, appuyant une main au sol, les jambes pliées.

C'était quelque chose, j'avais partagé cette idée, ou ce désir avec Ray pendant la semaine. Lors de nos conversations, en répétition, chez moi, j'ai dit que j'avais cette idée depuis longtemps, d'avoir un lieu où pratiquement tout le lieu était couvert sauf le centre ; et que ce lieu-là pouvait, éventuellement, faire disparaître le papier, l'entasser, pour avoir tout l'espace et le ramener peut-être plus tard. Puis je pense que c'était bien parti, puis Ray était très ouvert à l'idée. Donc j'ai amené beaucoup de papiers. On s'est dit, on verra au spectacle même, si on en a le goût. J'ai dit, bon, écoute, après le premier show, j'ai dit à Ray : « Je vais installer les papiers au sol pour voir [de quoi] ça a l'air. Au moins voir [de quoi] ça a l'air. » Puis il a dit Ok. Puis il m'a aidé à placer le papier, puis on aimait beaucoup. On a décidé, ok, on y va. On part. (Harwood, 2006b.)

Avec le journal partout dans la salle, sauf le petit carré vide au centre, Andrew, assis, commence lentement à bouger. Il est possible de percevoir Ray qui était assis derrière lui, dos à dos. Les premiers mouvements des danseurs sont réalisés proches de leurs corps respectifs puisque le carré est petit. Dans ces moments-là, leurs corps restent au niveau intermédiaire, assis, à genoux, accroupis. Les mouvements sont entrecoupés de pauses. Ils improvisent tout en mettant l'accent sur le petit espace qui les entoure. Puis, debout, ils explorent la danse contact dans les limites du petit espace. Cette danse est parfois entrecoupée de gestes et de grimaces. Quand ils décident de sortir du carré et de marcher sur les journaux, ils explorent la possibilité de glisser et de courir. Leurs corps expérimentent alors un équilibre précaire. Le bruit qui se dégage du journal est aussi exploré par les danseurs. Ensuite, ils lancent leurs corps par terre. Andrew commence à ramasser les journaux, le corps couché au sol. L'action de ramasser les journaux est transformée en nage. En effet, Andrew bouge ses bras comme s'il nageait au milieu du journal; il crie. Finalement, ils ramassent tout le journal et le disposent au milieu de la salle; cela devient une sorte de montagne de journaux. Plus tard, une fois qu'ils se sont dispersés dans la salle et qu'ils sont devenus plus proches du public, ils retournent au jeu avec les journaux. Andrew se jette sur la montagne de journaux en s'y engouffrant. Après cela, ils rassemblent les journaux dans un coin. Ayant l'allure d'une montagne, les journaux restent dans un coin au fond de la scène, pendant une demi-heure; ils seront réutilisés seulement à la fin du spectacle, quand Andrew met la montagne de journaux sur lui-même. Il n'est alors pas possible de voir sa tête ni ses épaules, qui sont recouvertes de journaux. Son corps a la forme d'un arbre. Les bras ouverts portent les journaux; Andrew est alors un homme-journal, un corps-journal.

Ces moments démontrent la connaissance et l'expérience de l'improvisation, non seulement en tant qu'art du mouvement, mais aussi en tant que jeu théâtral sur scène. Comme dans l'exemple cité ci-dessus, il est possible de voir le raffinement de l'utilisation des objets ainsi que l'utilisation d'une stratégie très connue du milieu de l'improvisation théâtrale. Le peu d'objets utilisés sur scène doit être bien développé de manière qu'une ambiance s'installe, puis que les objets soient si possible transformés à travers un développement de l'action. Il en va de même pour certaines actions quotidiennes. Pour cela, un certain temps est requis.

Il y a des choses qui s'installent dans l'espace. Et puis, ça demande un développement. Ça demande, pas un attachement, mais ça demande une espèce de rigueur pour aller au fond de quelque chose. Et il y a des instants dans certains spectacles, il y a des thèmes et même des motifs qui reviennent que je n'ai pas peur de ramener à une idée qui a déjà vécu dans l'espace, qui a déjà été proposée et développée, et la ramener plus tard. (...) Mais j'aime bien cette idée (...) [de, alors] même qu'on improvise, d'essayer, de noter des choses qui se sont passées, puis si le moment est propice, de ramener cette chose-là. Des fois, par exemple, de finir la pièce avec ce qu'on a fait au début. [Cela] fait une espèce de boucle, par exemple. Ou de venir, dans le milieu de la pièce avec un canevas qui a déjà été proposé auparavant dans le spectacle, si le moment est juste. Ça peut renforcer la pièce. Pour moi, ça démontre aussi cette espèce d'esprit, l'esprit de l'improvisateur, qui est vraiment vivant, qui capte tout. (Harwood, 2006b.)

7.3.3 Éprouver la présence : espace et corps tangibles

Il est difficile de trouver une meilleure expression que celle de Banes (1987), « les bons vieux corps », pour décrire la première impression qu'on peut avoir des danseurs de *Hark*. En effet, d'une part ce sont des danseurs âgés de plus de cinquante-cinq ans, et d'autre part, ils ont une pratique et un rapport au corps beaucoup moins contraints en termes de perfection du corps. À certains moments par exemple, ni Andrew ni Ray ne dissimulent l'effort physique qu'exige un spectacle de danse. Après certains moments de grande demande physique, ils s'arrêtent, s'assoient par terre et cherchent des mouvements lents et plus tranquilles. Il est possible de percevoir leur respiration et leurs soupirs. À ce moment, ils font aussi utilisation de mouvements plus simples et quotidiens, tels que la marche.

Leurs techniques corporelles sont complexes et d'une qualité évidente. On y décèle le risque, l'invention, l'abandon du corps à travers une grande qualité technique en partie issue du *Contact Improvisation*, mais ces pratiques découlent aussi du champ plus large de la danse contemporaine, de l'éducation somatique et des arts martiaux. Dans ces moments en duo, où les deux corps sont proches, il est possible de percevoir le raffinement de l'échange de poids d'un corps vers l'autre, comme un système de poids et contrepoids. Leurs corps avancent dans plusieurs directions, soit : verticale, horizontale, sagittale, près du sol ou dans les airs. L'ensemble des deux corps se place dans des positions inattendues. Pendant les chutes des

corps au sol, la tête en bas, il est possible de voir comment le corps de Ray glisse autour du corps d'Andrew et vice-versa. Ce sont des corps détendus et parfois abandonnés. Dans ces duos, on constate à quel point leurs corps sont tributaires et maîtres de la danse contact.

Lors des deux spectacles, les danseurs commencent par l'improvisation au sol, ce qui montre leur proximité vis-à-vis des techniques somatiques qui utilisent beaucoup le support du sol. De plus, les salles intimistes, comme le Studio 303, favorisent ce choix car les corps peuvent se mouvoir ou glisser à même le sol, ce qui est moins facile dans les grandes salles. Au début de *Hark*, lors des deux spectacles, il est possible de percevoir le corps d'Andrew et celui de Ray, les deux relâchés; peu à peu, ils repoussent le sol en projetant lentement leur corps dans l'espace.

Après des mouvements lents et attentifs au début des deux spectacles, les deux danseurs exécutent des moments de virtuosité entre la recherche et la perte de l'équilibre du corps. Sont également présents des roulades aikido, des suspensions, des inversions du corps, le partage du poids et des tactiques pour amortir les chutes au sol. Ces techniques favorisent un corps tridimensionnel capable de rompre avec la frontalité et la verticalité des pratiques artistiques dominantes. Dans *Hark*, il est possible de percevoir des techniques comme celles soulignées par Bernard (1990), c'est-à-dire des modalités différentes d'exploration tactile qui revêtent deux formes. L'une, l'« intercorporéité », consiste à toucher le partenaire, alors que l'autre consiste à toucher des objets, l'environnement ou soi-même de manière « autotactile » – c'est ce que cet auteur nomme la « corporéité haptique ». Dans *Hark*, il y a un grand investissement du toucher. À plusieurs reprises, Andrew utilise le toucher en duo, caractéristique de la danse contact. Pendant le contact entre les deux danseurs ou entre un danseur et le sol, il est possible de percevoir plusieurs éléments : la respiration qui donne support au mouvement ainsi que l'adhérence de la peau d'un corps à l'autre; les frictions entre les corps dans des mouvements en duo qui sont en opposition; les glissades d'un corps qui touche l'autre et se projette dans l'espace. À d'autres moments, Andrew improvise en se touchant lui-même et en touchant les objets, ou en touchant son propre vêtement.

Aujourd'hui, la danse contact est une technique très répandue qui fait partie de l'éclectisme de la formation générale. « Ce qui domine dans l'enseignement actuel de la danse, c'est l'éclectisme et un certain mythe de l'acharnement technique : beaucoup de classique, de contemporain, un peu de yoga, de taï chi, de danse contact, et débrouillez-vous comme vous pouvez. » (Chamartz et Launay, 2002, p. 60.) Cependant, l'incorporation de cette pratique nécessite une immersion à long terme. Selon Suquet (2006), cette pratique met l'accent sur l'émergence du mouvement, dans laquelle c'est l'expérience qui fait le spectacle. La danse contact, l'une des plus importantes sources du capital corporel d'Andrew, a la capacité d'activer et de réorganiser à travers le corps une géographie multidirectionnelle avec soi et l'autre. C'est dans ce sens que Suquet (2006) affirme que le corps dansant de la danse contact est un laboratoire de la perception. La danse contact rend l'écriture chorégraphique plus complexe. Elle peut être la quintessence de l'aspiration à émanciper les sources sensorielles de l'individu.

La danse contact fait en effet partie des formes de danse qui, au XX^e siècle, auront le plus profondément réinventé la sphère perceptive. Dans cette danse du toucher, le plus grand organe du corps, à savoir la peau, développe une extrême sensibilité, qui n'a rien de superficiel. Non seulement les capteurs tactiles répartis sous notre enveloppe cutanée informent le cerveau sur l'état du poids, de la masse, de la pression et de l'effort, mais ils peuvent, si nécessaire, fonctionner comme une alternative à la vision... Nulle danse en ce siècle ne déboute plus radicalement la préséance du regard. (Suquet, 2006, p.412.)

En ce sens, les corps des danseurs de *Hark* sont des corps dans lesquels la recherche de la proprioception se fait surtout à partir des ressources de la présence. Attention, lenteur, apparente immobilité, corps détendus, mouvements et gestes quotidiens sont ici plusieurs fois convoqués, comme il est possible de le constater dans le DVD accompagnant cette thèse. Dans le cas des danseurs comme Andrew et Ray, c'est la compréhension et l'incorporation du fait de savoir que le corps gagne également parfois à « ne pas travailler » qui compte. Par opposition à l'idée que le savoir en danse se fait par accumulation, dans *Hark* il s'agit d'affiner le rapport à l'autre et à l'espace. Une certaine qualité de repos, d'attention et de valorisation de la perception des mouvements quotidiens est requise pour cela.

De plus, l'utilisation d'un regard périphérique sur scène, développé par Andrew et Ray, démontre leurs qualités et leur potentiel de composition dans l'espace. Leurs corps dessinent à travers des déplacements des lignes dans l'espace. Parfois, ils se rencontrent en attraction ou se séparent en répulsion. À d'autres moments, ils font des parcours d'intersections dans l'espace. Il y a des moments de confluence et de divergence des corps. Parfois, les mouvements réalisés par un danseur se répercutent sur les mouvements de l'autre, comme des mouvements en séquence ou, parfois, de simples imitations en composition dans l'espace. Il s'agit de composer avec l'imagination. Pour Andrew, l'espace est quelque chose de tangible.

C'est comme un élément, l'espace, pour moi. C'est tangible. C'est pas abstrait. Je ne vois pas l'espace comme étant une chose abstraite. Moi, c'est vraiment un élément concret avec lequel on a une relation. Et avec lequel on est en contact, qui nous fait vivre, on peut transformer l'espace, l'espace peut nous transformer aussi. C'est quelque chose qui m'est devenu quand même important depuis une dizaine d'années... Mais il faut avoir une bonne imagination aussi. Il faut que l'imagination soit assez ouverte et fertile pour pouvoir comme sentir tout ça; que l'espace est, [qu'] il y a plein de choses qui se passent. (Harwood, 2006b.)

Ces mouvements en compositions instantanées sont un mélange de spontanéité et, contradictoirement, de compositions déjà vécues dans l'espace, dans un petit intervalle de temps entre décision et action. Dans *Hark*, la composition dans l'espace en solo ou en duo prend en compte ce que Nancy Stark Smith appelle « *Underscore* »¹¹⁰, soit des sous-partitions soulignant un certain nombre de phases qui traversent les mouvements corporels du *Contact Improvisation*. Ces sous-partitions donnent un support à la composition dans l'instant et soutiennent le développement du mouvement toujours en transformation. Dans le cas de *Hark*, ce sont les mouvements proposés sur scène qui conjuguent l'invention dans l'instant et le vécu des traces.

¹¹⁰ Notes prises à l'occasion d'un stage réalisé avec Nancy Stark Smith, lors de la 25^e édition du *Jam annuel de Montréal* (2007), organisé par l'Association Contact Improvisation à Montréal.

7.3.4 Minimiser la virtuosité

À un moment précis d'un des spectacles de *Hark*, Andrew s'assoit à côté du public en laissant la scène vide. À ce moment, Ray se trouve derrière un rideau. Avec une pincée de bonne humeur, Andrew commente l'exécution des mouvements habiles des danseurs. Il commente avec enthousiasme leurs qualités, comme s'il était encore sur scène avec Ray. Or, la scène est vide et Andrew est assis à côté du public. Le public qui, au début, riait des commentaires d'Andrew finit par rire de lui-même en percevant ses propres attentes. Il est possible de voir cette scène dans les images du DVD accompagnant cette thèse. En fait, on peut ici rapprocher ces tactiques de celles de la performance, dans lesquelles l'artiste explicite au public sa situation de victime d'une manipulation –opérée par les médias ou par la performance elle-même. En outre, en parlant au public de sa propre performance et en exposant les dispositifs de la danse, Andrew rend explicite un des éléments au cœur de l'attente du public : la virtuosité des danseurs.

En fait, dans la création *Hark*, les danseurs comptent sur la recherche du mouvement à partir de leur présence comme ressources de la création mais il leur arrive parfois de subir un échec. Il y a des mouvements ou des propositions qui « ne marchent pas », qui sont coupés de leur fluidité ou de leur parcours organique. En même temps, l'échec fait partie de l'improvisation car il y a beaucoup d'imprévu. L'échec dans les mouvements plus complexes ou acrobatiques ne signifie pas nécessairement une erreur. Dans *Hark*, une création à base d'improvisation, il n'y a pas de garantie du produit final. Les moments d'échec, qui peuvent être discrets ou évidents, sont admis par les danseurs qui ne sont pas mal à l'aise avec cela, car ils ont des années d'expérience en improvisation. Cela constitue un grand écart par rapport au modèle dominant, dans lequel les imperfections sont toujours dissimulées et perçues comme nuisibles pour le spectacle. Dans *Hark*, ces moments furtifs sont assumés, acceptés, ou ils peuvent même être utilisés humoristiquement ou en confrontation par rapport aux attentes du public vis-à-vis des techniques corporelles des danseurs virtuoses, de la transcendance et de l'achèvement de la création. En montrant les échecs, ils touchent un point

névralgique du public. La notion de spectaculaire, centrale pour les modèles dominants en danse, est ici bouleversée.

De manière générale, le spectaculaire est l'effet dont l'intensité produit une grande sensation sur l'observateur. D'après le dictionnaire *Le Robert* (1992), c'est ce qui parle aux yeux et s'impose à l'imagination. Selon Corvin (2003), à l'origine, le mot *spetaculum* désigne les jeux et les combats du cirque à Rome. C'est seulement à partir du XVI^e siècle que le mot commence à désigner la pratique du théâtre, par la traduction de l'italien *spetacollo*. D'après Corvin (2003), le mot manifeste donc l'extension et le succès d'une forme de théâtre axée sur le « donner à voir », à travers « la mise en place de la *prospettiva* (la perspective), de la boîte à magie (organisée dans l'espace à partir de l'*œil* et de la disposition frontale du public), et des changements de décors qui, pour susciter l'étonnement, sont exécutés précisément à vue». (Corvin, 2003, p. 1550.) Selon Pavis (2002), le spectaculaire est une catégorie qui dépend de l'idéologie et de l'esthétique du moment. En danse, le spectaculaire peut être lié à tous les éléments de la scène auxquels s'ajoute la virtuosité des danseurs. Cette virtuosité est liée à la capacité d'exécution de mouvements complexes qui suscitent l'étonnement du public et qui démontrent un corps fonctionnel (Fortin, Trudelle et Rail, 2008), un corps apte aux exigences de la création. La virtuosité en danse est vue comme un dépassement de soi, une manière de prendre des risques, comme dans le cas du chorégraphe Edouard Look. Ou au contraire, comme pour Pina Baush, la virtuosité de la danse est perçue comme un dispositif pour inviter le public à prendre conscience de ses attentes¹¹¹.

En plus de montrer les limites physiques du corps, Andrew explicite les attentes du public. Ce recours peut servir de déconstruction des mécanismes de la représentation, ce qui, selon Arbour (1999), ne peut se faire sans lien avec une critique sociale. Même si Andrew utilise beaucoup d'humour pour cette tactique de déconstruction du spectaculaire, c'est une action critique par rapport à l'attente du public.

¹¹¹ Le mémorable solo du danseur Dominique Mercy dans la création *Nelken* de Pina Baush en reste l'un des meilleurs exemples : en faisant des pirouettes classiques à la perfection, Dominique demande directement au public si c'est ce qui lui plaît, si c'est ce qu'il considère comme de la danse.

7.3.5 Transiter entre un corps esthétique et un corps réel

Un des rapports au corps importants dans *Hark* est la transition entre un corps esthétique et un corps réel. Je m'inspire ici de la pensée de Lehmann (2006) selon laquelle le corps esthétique est le corps construit par la forme, par la pratique d'une discipline du corps. Comme indiqué dans le chapitre III, le corps esthétique du discours dominant est en général représenté par le corps idéal, glorieux, énergétique. Lehmann (2006) distingue ainsi le corps esthétique du corps réel à partir du moment où ce dernier dévoile explicitement ses limites et n'arrive plus à répondre aux exigences de la technique. Dans *Hark*, les danseurs rendent perceptible ce qui était rejeté ou réprimé dans le discours dominant – la fatigue et les limites du corps. En outre, il est possible d'élargir la notion de « corps réel » de Lehmann (2006) dans le sens où les corps des danseurs ressemblent beaucoup au corps quotidien, au corps de tout le monde. Ces choix donnent aux danseurs la possibilité d'explorer une infinité d'expressions au-delà du corps glorieux, idéal et finalement spectaculaire.

Les fondements, qui valorisent les mouvements et les gestes quotidiens, se manifestent comme matériel de création depuis Rudolf Laban jusqu'à aujourd'hui, en passant par la danse théâtre et la danse postmoderne américaine. En traitant de l'improvisation, il faut ajouter l'influence des techniques somatiques en tant qu'approches du mouvement qui identifient et valorisent des principes et fondements de certaines actions quotidiennes, ce qui est un savoir à valoriser. Les danseurs comme Andrew (2006) ont incorporé ces valeurs, puisque leurs créations bénéficient de leur expérience et de leur formation. Leur appartenance artistique est dévoilée sur scène dans leurs improvisations. Dans *Hark*, le passage entre le corps esthétique et le corps quotidien est très intense et fréquent. D'un côté, il y a le corps qui maîtrise la technique, dans le sens où la forme forgée par la discipline, le corps esthétique, est visible. D'un autre côté, il y a le corps « réel », c'est-à-dire celui qui éprouve la fatigue suite à des exigences corporelles intenses. Le corps réel est celui qui nécessite des moments de pause et de détente pour sa récupération. Le corps réel ne cache pas les limites des corps danseurs. Les corps d'Andrew et de Ray, dans la performance, font partie d'un choix, et dans ce sens, ils sont formels et esthétiques. Mais paradoxalement, à plusieurs reprises, ils ont une apparence

de corps quotidiens, simples, ordinaires. Ils exécutent des actions simples sur scène, comme marcher, courir, observer, s'asseoir. Les moments de pause, avec leurs corps détendus, renforcent aussi cette proximité vis-à-vis des corps quotidiens. La proximité entre le corps « réel » et la représentativité du corps quotidien renforce l'apparence de corps modeste et commun que l'on voit sur scène. Cette caractéristique minimise l'importance de la technique dans l'ensemble de la création. Dans *Hark* et dans *R.A.F.T. 70*, cette caractéristique est fortement visible dans les corps d'Andrew et d'autres danseurs. L'apparence d'un corps quotidien dans ces créations observées ne fait pas figure de passage comme dans les pratiques dominantes : les danseurs reviennent en effet plusieurs fois à des attitudes quotidiennes. En transitant par la frontière entre ce qui est esthétique et ce qui est réel, quotidien et ordinaire, les danseurs de *Hark* mettent l'accent sur la banalité du corps, sur les points communs par rapport au corps de tous, sur le corps modeste. En effet, ce corps quotidien est également un corps à explorer, tout comme le corps esthétique ou le corps idéal.

7.3.6 Partager le sens avec le public

L'improvisation établit des jeux d'écoute pour créer plusieurs rapports dans le contexte de la création. Ces jeux comportent les risques propres de l'improvisation. Dans *Hark*, il y a eu des éléments centraux pour établir ces jeux et d'autres plus secondaires. J'en souligne quatre qui sont très importants : le jeu avec l'autre, le jeu de composition dans l'espace en duo ou en solo, le jeu avec des éléments de scène (journaux et chaises) et le jeu avec le public. Le jeu avec la musique et les costumes intervient de manière épisodique. La relation avec l'autre, comme j'en ai déjà parlé, était l'une des forces du spectacle qui développait une complicité avec le public et finissait par rapprocher celui-ci des danseurs.

Mais, et je dirais, le défi, le challenge avec l'improvisation, c'est que tu ne peux pas contrôler. Le public sait pas [ce] qui s'en vient, les danseurs savent pas non plus. Peut-être un p'tit peu, mais c'est à nous de vraiment faire les liens à l'intérieur de l'improvisation pour en faire un tout. Mais, quand t'as pas le contrôle, des fois, c'est difficile pour les gens. C'est pour ça que les gens veulent pas improviser, parce que, il faut que tu sois confortable avec cet état de ne pas vouloir et de ne pas pouvoir tout contrôler. Ou, de dire que tout le monde, tout le monde participe à part égale dans l'improvisation. On est tous des créateurs à parts égales quand on improvise. Tout le monde. On est tous responsables. Mais cette responsabilité-là, ça s'acquiert avec le temps, avec l'âge, la maturité, la pratique, tout ça. Ça vient pas du jour au lendemain. (Harwood, 2006b.)

Quand le public voit une improvisation en danse, il sait qu'aucune garantie sur le produit achevé ne lui est offerte. Le caractère éphémère est considéré comme fondement de l'acte et il s'affirme comme praxis de la création dans les pièces comme *Hark*.

Everywhere, there are small pockets of people who are interested in a more spontaneous approach to art, to creating art, to making art. Then, art is a live thing. And it's not about spending a lot of time, a lot of study, and a lot of reflection, and a lot of perfection, and a lot of polishing something, to come up to something. It's [improvisation] completely the other hand of the spectrum. It's like using the raw material of surfaces, and being astute, being artistic with that raw material, right away. Right away. And being able to, you know, shape something out of nothing, really quickly, and there it is. (Harwood, 2006a.)

D'après Lehmann (2006), à partir du moment où le public ne se trouve plus devant une œuvre spectaculaire, il assiste à une perte de critères artistiques. Le caractère de performance dans les créations en danse et en théâtre nous offre un processus dont la qualité provient de son rapport avec le public. En conséquence, les critères dépendent de l'expérience des participants. En d'autres termes, ils deviennent beaucoup plus éphémères et subjectifs comparés à « l'inertie, à la fixation de l'œuvre durablement établie » (Lehmann, 2006, p.220), c'est-à-dire que le sens de la performance est partagé à la fois par les créateurs et les spectateurs. Comme le disait Andrew, dans l'improvisation en danse, le public est dans une position où il est sollicité en devenant responsable de donner du sens à la création. La conséquence de ce « dialogue » est que la qualité de l'acte de performance est liée à l'intensité de la communication, à l'immédiateté de la situation – ici et maintenant.

I think with the improvisation, it's different because it involves more from the audience in that. So, it's more... if I can use the word, dialogue, on a certain level, with the audience, because the audience has a certain responsibility to make sense to drop on their own experience, and to see what's going on in the show, and to make some sense of what's happening. You know; "This is what it is, and it's gonna look like this", and it has this aesthetic, and it's supposed to touch certain buttons in you, and, you know, awake a certain kind of sense of consciousness, or duty vis à vis what's going on politically, or socially in world, or this or that. All of which is fine, is good. But with improvisation, it's different, because, you know, we are not... we don't know what the end thing is gonna be. We don't know what it is, at this point of time, or how it's gonna affect the audience. And it's not gonna affect anybody differently, and it's not, there's no standard that we are working with. And in that sense, I think that the audience has a different kind of responsibility. They are put in a different position. And it's not easy, sometimes. It's not easy. It's not, you are not just coming into improvisation merely, I would say, to be entertained. It's not merely about entertainment. It's also about beyond communication, and his... how to meet what you see, and bring yourself to it. (Harwood, 2006a.)

Dans *Hark*, la recherche des gestes, des mouvements et des choix à faire sollicite de la part des danseurs-créateurs une prise de décisions à l'instant, en complicité avec le public. Même si Andrew a beaucoup d'expérience en improvisation, il reconnaît le défi de cette démarche dans laquelle les danseurs-créateurs prennent le risque de prendre les décisions de la création sur scène. C'est le même défi que l'on rencontre dans la création *R.A.F.T. 70*.

7.4 R.A.F.T. 70 : Remembering and Forgetting Together

La création *R.A.F.T. 70 : Remembering and Forgetting Together* a été présentée au Théâtre La Chapelle du 24 au 27 janvier 2007. Elle comportait deux propositions fondamentales qui s'entremêlaient. L'une concernait le partage et l'échange entre différentes générations qui s'intéressaient à l'improvisation en danse et dans d'autres domaines, et l'autre, la manière de transmettre la connaissance de la pratique d'improvisation. Avec ces propositions, Andrew a pris l'initiative de proposer à Marc Boivin de concevoir une création avec ces prémisses. Selon Andrew, ce thème lui tenait à cœur car, à 55 ans, il redoutait le moment de la retraite, conscient de la nécessité de transmettre son expérience et d'établir des tremplins intergénérationnels.

(...) on a parlé beaucoup de cette idée de [la façon dont], dans une société ou dans une culture, [la façon dont] les gens font pour transmettre. Et de garder en vie, dans une culture, les choses qui sont importantes dans la culture; les traditions, les coutumes, les rituels qu'on a... juste notre façon d'être. Toutes les cultures ont des façons très différentes d'aborder cette transmission. Pas seulement la transmission de la connaissance, mais comment arriver à garder ça en vie, quelque chose qu'on valorise beaucoup. Et moi, je valorise beaucoup l'improvisation. Ce n'est pas, pour moi, [ce n'] est pas juste du blabla. C'est vraiment très riche et très profond. Moi, ça me, ça m'importe de garder ça en vie. Alors, c'était un peu ça le point de départ. C'était : est-ce qu'il y a des codes ? Est-ce qu'il y a des façons ? Est-ce qu'il y a un langage qu'on peut utiliser même dans l'improvisation en danse, qu'on peut transmettre à une autre génération pour garder ça en vie ? (Harwood, 2007.)

Le fait qu'Andrew ait donné cette idée à Marc pour qu'il la développe est très particulier. Confier un concept à un autre artiste pour qu'il le développe manifeste une sorte de collaboration très rare. Il faut en effet avoir beaucoup de complicité, de confiance et d'amitié pour avoir cette attitude. Cela vient d'une démarche artistique comme celle d'Andrew, fortement impliquée dans différentes sortes de collaborations. Ce n'est pas le cas de Marc Boivin, qui a construit une longue carrière comme interprète. En effet, la formation et la démarche artistique de Marc ont été construites de manière différente de celles d'Andrew. Au départ, Marc a fait peu d'improvisation, au moins sur scène. Interprète respecté par le public autant que par ses pairs, il a commencé sa carrière comme interprète en danse avec Le Groupe de la Place Royale à Ottawa, sous la direction de Peter Boneham. En 1985, il se joint à la compagnie O Vertigo de Ginette Laurin, mais il danse également à titre de « danseur indépendant » chez Jean-Pierre Perreault, Louise Bédard, Sylvain Émard, Catherine Tardif, Tedd Robinson, à Montréal et à l'étranger. Cependant, dans les dernières années, il a été de plus en plus influencé par l'improvisation à travers ses collaborations avec Andrew et d'autres artistes. Dans le livret du spectacle *R.A.F.T. 70*, dans la première phrase de son curriculum, il se définit comme « interprète, enseignant, improvisateur ». La proximité entre Andrew et Marc démontre encore une fois un transit des artistes, des idées et des pratiques entre différentes polarités des sous-champs de la danse contemporaine. Au début de sa carrière en tant qu'interprète, Marc était davantage lié aux compagnies les plus reconnues par le grand public alors qu'Andrew, plus proche des collectifs d'improvisation, était reconnu par ses pairs en improvisation et en danse contemporaine.

Dans *R.A.F.T. 70*, Marc avait le défi de diriger ses pairs, comme il l'a souligné plusieurs fois aux danseurs lors des répétitions au studio Lucie Grégoire et au Théâtre de La Chapelle. Les trois danseurs et les trois collaborateurs participant à la création ont été choisis par Andrew et Marc, pour un total de huit artistes improvisant sur scène. Il y avait aussi Guy Cools, dramaturge qui, dans le livret du spectacle, a la fonction de « Corps extérieur ». Selon Lin, c'est lui qui a donné le soutien à Marc pour diriger et être en scène en même temps. C'est un groupe qui a travaillé ensemble dans différents projets d'improvisation et sous différentes formations. Pour Andrew, l'important était de concilier deux générations de danseurs – des jeunes danseurs qui s'intéressaient à l'improvisation et des danseurs expérimentés –, de concilier les échanges entre la danse et les autres médias.

Dans les faits, selon Andrew (2007), trois générations de danseurs étaient impliquées : Maureen et David, qui sont les plus jeunes avec quelques années d'expérience en improvisation, Lin et Marc, qui en ont près de quinze, et Andrew qui en a une trentaine. Andrew se sentait un peu comme « le parrain » parmi eux. Par rapport aux autres éléments du spectacle, Diane Labrousse, la musicienne, a un long parcours d'improvisation en musique dans les créations en danse. Elle a travaillé avec Andrew dès les premières séries d'improvisation à Tangente dans la création *L'instant de l'instinct*¹¹². Les deux autres artistes qui improvisaient sur scène étaient plus jeunes. Ainsi, Yan Lee Chan, l'éclairagiste, a une formation en arts visuels et travaille régulièrement comme concepteur d'éclairage. Dans un entretien que j'ai enregistré, il m'a dit qu'il aimait beaucoup faire de l'improvisation d'éclairage dans les spectacles d'Andrew et de Marc, avec qui il a travaillé plusieurs fois. L'autre jeune artiste improvisateur était Jonathan Inksetter, un trentenaire responsable de la conception et de l'improvisation vidéo.

¹¹² Pour plus d'informations sur *L'instant de l'instinct*, voir Martin (1994). Diane Labrousse avait aussi participé à une création d'improvisation en danse, intitulée *Les cinq éléments* (2005), dirigée par Andrew à la SAT.

Moi et Marc, on se sentait vraiment très en confort à travailler avec ces gens-là parce qu'il y avait déjà une complicité, un rapport en développement de quelques années, surtout avec Diane. Et donc, on voulait comme garder ça. Diane, elle est plus près de mon âge, mais Yan Lee, l'éclairagiste, il est beaucoup plus près de l'âge de David, par exemple. Et Jonathan est un peu entre les deux, tu vois. Alors Yan Lee est très jeune comme éclairagiste, mais très bon. Jonathan, il a à peu près, quoi, trente-cinq ans. Un peu plus âgé. Et un artiste très spécial dans un domaine, dans son domaine à lui, de l'installation, de la vidéo et tout ça. Et j'aime bien travailler avec ces gens-là. C'est important pour moi... (Harwood, 2007.)

Andrew définit la création *R.A.F.T. 70* comme une « pièce de danse à base d'improvisation avec une thématique ». Ce n'est pas par hasard que la création s'appelle *R.A.F.T. 70*. Il en ressort une atmosphère de naufrage, avec parfois des images et des bruits de la mer; la vidéo montre différentes sortes de cartes de plusieurs époques et de cultures en alternance avec des images de circuits électroniques. À certains moments, subtilement, les corps des danseurs par terre nous rappellent des corps naufragés, des survivants, des corps relâchés, détendus, à la dérive. Concernant la scénographie, on voit plusieurs sortes de radeaux, comme des épaves de la tempête. Cela donne une sensation de passages, de chemins perdus, inattendus. Il y a aussi des images gigantesques de certains danseurs coincés dans une caisse, qui sont projetées au fond du théâtre.

7.4.1 Canevas à la dérive

Selon Pavis (1996), le mot canevas issu du français archaïque, *chenevas*, désigne une toile grossière de jute. Au théâtre, ce mot est connu à partir de la *Commedia dell'arte* qui, à l'époque de la Renaissance, l'utilisait pour désigner un plan d'intrigue et des repères selon lesquels les comédiens italiens improvisaient sur scène (*canovattio*). Corvin (2003) distingue l'improvisation des arts de la scène dans deux types : celle de l'« improvisation pure »¹¹³ et celle de l'improvisation à canevas préétablie. Dans le second cas, l'improvisation s'appuie

¹¹³ Corvin (2003) souligne que l'improvisation pure des comédiens italiens de la *Commedia dell'arte* de la Renaissance était limitée. En fait, l'intérêt contemporain pour l'improvisation se développe dans les années 1960, alors rattaché aux idéologies spontanéistes, au désir d'inventer, parfois naïf, à partir de « rien ».

plus ou moins sur un thème qu'elle est chargée d'explorer. La structure que Marc établissait chaque jour avant la fin des répétitions se rapprochait, à mon avis, de l'improvisation à partir de canevas dans laquelle il existe un thème ou une structure plus ou moins fixe que le groupe suit et explore. Dans les cercles de l'improvisation, dans le milieu de la danse contemporaine, cette notion est appelée « improvisation structurée ». Andrew l'utilisait quelques fois dans les entrevues comme synonyme de structure d'improvisation.

Pendant le processus de création, Marc a construit une certaine structure à partir d'un matériel d'improvisation fourni par les danseurs. Il s'agissait de petites partitions, c'est-à-dire des mises en jeu qui pouvaient révéler différentes présences : soit des présences purement physiques, soit certains jeux théâtraux, soit des présences avec différentes dynamiques par rapport à la scène ou au rythme. Il y avait des jeux retenus et d'autres avec beaucoup de folie, des improvisations portant sur les rêves personnels des danseurs, d'autres liées au mouvement, comme des constructions et des jeux de lignes dans l'espace ou avec le corps (lignes courbes, ou droites, ou à partir des articulations).

Lors des répétitions, après que le groupe eut exploré ces différentes sortes de jeux pendant 2 heures, il y avait une pause suivie d'une discussion sur les propositions travaillées. À partir de cette discussion, pendant laquelle le groupe discutait le rythme, l'interaction entre danse et musique et l'atmosphère de chaque partition, Marc proposait une structure fixe d'improvisation, comme une sorte de canevas. Cette structure d'improvisation était un schéma de proposition, où le groupe travaillait chaque improvisation comme une « zone d'exploration » : soit l'exploration de mouvement dans les lignes imaginaires dans le corps par exemple; soit le jeu de bouger et de faire des pauses, tout le groupe ensemble; soit le fait de faire une scène d'un rêve que le groupe avait déjà travaillée. Cette structure d'improvisation changeait lors de chaque répétition et se développait sur environ 50 minutes dans le dernier moment de la répétition. Elle était importante pour créer une dynamique d'ensemble. Marc, en discutant avec les danseurs, changeait l'ordre de cette structure lors de chaque répétition.

Au Théâtre La Chapelle, Marc en est arrivé à définir une structure fixe presque définitive, une « structure de partitions » comme il me l'a nommée, que le groupe a présentée en avant-première à un groupe d'étudiants de l'École Nationale de Théâtre. Cette structure était formée de partitions, avec différentes consignes pour chaque partition où les danseurs pouvaient improviser dans une sorte de cadre, de « zone d'exploration » comme me l'a indiqué Marc. Cependant, après ce spectacle présenté aux étudiants en théâtre, Marc a proposé au groupe d'enlever cette structure pour les spectacles publics. Il a proposé de présenter tous les soirs une improvisation sans structure préétablie. Cette stratégie était proche de la notion d'improvisation ouverte, à la différence que, dans ce cas, le groupe avait fortement développé la création à la base de l'improvisation structurée, et que cette dimension-ci, développée jusqu'à ce moment-là, était encore vivante et animée dans leurs corps. Il y eut une grande discussion à ce sujet. Ce fut le moment le plus bouleversant du processus de création.

On a fait beaucoup d'improvisations, environ de 45 à 55 minutes, où j'écrivais les structures complètes. Donc, on commence avec telle partition, ensuite telle autre, ensuite telle et telle, et comme ça, et on les suivait. Et ça, ça nous a aidés à bâtir un rythme ensemble. Tout le temps, moi, j'avais jamais de plan précis : « moi, je veux arriver là ». « Je veux arriver à faire un spectacle ». Mais le comment du spectacle, parce que c'était la première fois, je n'en avais aucune idée. Donc, j'y vais au jour le jour. Et ce qui s'est passé, c'est que le dernier vendredi avant la première, qui était le mercredi suivant, on a fait une structure devant les gens. Et elle a bien fonctionné, sauf que je me sentais un peu comme si c'était un peu...on dirait que j'avais l'impression que c'était moindre que [ce] que ça pouvait vraiment être. Donc là, ça a été un gros questionnement pour moi, à savoir, est-ce que je travaille ça pour le vivifier, ou est-ce que j'ouvre complètement ? J'enlève la structure ? Et finalement, c'est ce que j'ai décidé de faire; puis c'est ce qu'on a travaillé pour les deux jours précédant le spectacle. (Boivin, 2007.)

Cette proposition de Marc a eu un impact sur les collaborateurs : les sept ont exprimé leurs impressions. Quant aux danseurs, Andrew et Lin, ils étaient très contents, surtout Lin qui préfère toujours que l'improvisation soit ouverte. David, le plus jeune, était explicitement insécurisé et mal à l'aise vis-à-vis de la proposition de Marc. Maureen a trouvé celle-ci intéressante, sans toutefois beaucoup se manifester. Quant aux autres artistes du spectacle, Diane, la musicienne, se montrait très enthousiaste avec la possibilité d'improvisation ouverte. Du côté de Yan Lee, l'éclairagiste, et de Jonathan à la vidéo, le déroulement se

passait bien. Ces derniers ont accepté sans trop de commentaires. Et finalement, après que le groupe eut discuté de la proposition, Marc a opté pour l'improvisation sans structure établie. Ce choix a fait une différence importante dans la création. Dans un processus qui était fondé sur des partitions d'improvisations structurées, le choix pour l'improvisation sans structure dans les présentations publiques a augmenté la responsabilité des huit collaborateurs sur scène. La capacité de prise de décisions a augmenté. Cette proposition exigeait des danseurs une attention redoublée étant donné la quantité de décisions à prendre.

7.4.2 Raffiner la perception

Dans la création *Hark*, Andrew se produisait avec un danseur de sa génération, avec au moins une pratique (la danse contact) commune, maîtrisée par les deux. Leurs pratiques et leurs rapports au corps permettaient aux deux danseurs une plongée dans la perception à la base de leurs présences corporelles. Avec *R.A.F.T. 70*, j'ai aussi rencontré un raffinement de la perception, mais à travers le jeu de la danse et d'autres médias. Ainsi, *R.A.F.T. 70* avait comme défi l'improvisation pour tous les éléments de la scène, c'est-à-dire la responsabilité de l'improvisation partagée par tous les artistes de la création et ce, même s'ils avaient des paramètres et des outils différents. Cette conception d'une création *live* par les médias et la danse était aussi une manière d'intégrer différents contextes. C'était une pratique qui demandait une attention redoublée des danseurs. Comme Boivin me l'a indiqué dans les entrevues, il s'agissait de voir comment chaque élément pouvait avoir un sens d'improvisation selon son médium, et de permettre à chacun de trouver son mode d'improvisation, et aux autres de comprendre ce mode-là. Pour développer ce sens, le groupe a eu la possibilité de résider au Théâtre La Chapelle une semaine avant la première de la création. C'est l'un des avantages d'un petit théâtre, beaucoup moins dispendieux que les grands théâtres : cela permet aux groupes en résidence de profiter d'une meilleure exploration de l'espace physique. L'intégration de ces éléments était primordiale pour Marc. Un autre aspect important qui favorisait l'intégration est que le groupe se connaissait grâce à d'autres collaborations antérieures.

Bien que modestes sur le plan économique, dans *R.A.F.T. 70*, les possibilités d'improvisation entre la danse et les médias étaient très élaborées. Par exemple, Diane a travaillé la musique dans différents climats qui suggéraient différentes situations et qui favorisaient les jeux avec d'autres médias. De plus, elle a conçu le son de façon à ce qu'il puisse physiquement se déplacer dans différents coins de la salle. Le son était à la fois proche et distant des danseurs. Ce jeu acoustique dans l'espace était également intéressant pour le public qui pouvait entendre les sons avec un degré d'éloignement variable.

Au Théâtre La Chapelle, il y avait quatre voix indépendantes. Alors, je pouvais l'avoir juste d'un côté, ou de l'autre côté. Donc créer des fois, du mouvement dans le son, mais aussi de travailler des oppositions. Alors des sons très abstraits, très gros, plus comme des sons électroniques, et ensuite, arriver à un petit son, qui est très représentatif, qui est très intime, qui dit quelque chose, qui nous rappelle quelque chose. Des sons qu'on peut identifier, comme s'il y avait de l'eau, des grenouilles, ou des choses comme ça. Il y avait des criquets, le soir, des grillons, là. Et ça, c'était toujours petit, ciblé. Donc, automatiquement, ça sort la danse, et ça amène comme une théâtralité, ou une intimité, ou la vie réelle. Ça change toute la perspective. (Labrosse, 2007.)

Diane, qui a une expérience de longue date en improvisation en danse, donnait ainsi beaucoup de suggestions. Chaque jour, avant l'échauffement qui précédait le spectacle, le groupe parlait de la soirée antérieure pour discuter des choses qui étaient bien et des autres qui étaient plus fragiles. Pendant l'un de ces débats, elle a dit qu'au début de la soirée précédente, tous les danseurs faisaient des propositions trop rapidement et qu'elle ne savait plus quoi faire. Elle avait des difficultés à suivre la scène; il fallait qu'elle change très souvent. Selon elle, quand il y a trop de propositions, c'est parce qu'il y a moins d'attention de la part des collaborateurs et que les propositions sont moins développées. Ce jour-là, elle a rappelé aux danseurs les consignes de Marc, qu'ils ont fortement travaillées dans le processus. Marc disait aux danseurs de laisser le temps agir, de laisser la place pour les autres médias aussi. Il disait que les médias étaient moins importants pour des aspects spectaculaires que pour la possibilité d'improvisation et d'échange. Dans mon journal de bord, j'ai trouvé une de ses phrases, qu'il a prononcée pendant les répétitions : « C'est dangereux que le spectacle devienne un show de technologie. » Marc parlait davantage d'un processus de partage et de recherche que de l'atteinte d'un produit achevé.

Dans *R.A.F.T. 70*, Marc donnait plus d'importance à l'expérience des médias avec la danse, c'est-à-dire la possibilité pour les danseurs de composer, de se laisser influencer ou surprendre par les médias, qu'à l'utilisation des médias pour des « trucs spectaculaires ».

Dans une des répétitions, Diane, la musicienne, a pris la parole pour faire remarquer l'importance de se laisser imprégner par les couleurs de l'éclairage, par l'installation d'une ambiance sonore ou par l'outil vidéo. Parfois, ces médias créaient une atmosphère qui favorisait le jeu entre les corps des danseurs et la musique, l'éclairage ou la vidéo. À plusieurs reprises, des corps détendus étaient perceptibles, comme s'ils étaient des naufragés, des survivants. Ce jeu, qui était parfois produit de manière lente et discrète, apparaissait de façon inattendue. Comme le disait Andrew (2007), les autres médias étaient d'autres corps de la création de *R.A.F.T. 70*.

C'était beaucoup aussi au niveau de la scénographie, beaucoup au niveau des lumières et de la musique (...) Alors, c'est important pour nous, on a parlé de ça, que la danse passe en arrière-plan des fois, pour faire ressortir quelque chose. Comme la musique, par moment, ou la scénographie. Que l'image que Jonathan propose, que ça soit ça le focus pendant une certaine période de temps. Et nous, on n'est plus dans le background. On n'est pas dans le foreground. (Harwood, 2007.)

À propos de l'intégration de tous ces éléments, Andrew m'a fait part des différentes « couches de perception » que cela pouvait développer. Pour lui, qui a travaillé dans différents contextes d'improvisation, cette perception augmentée survient avec le temps, alors que pour un danseur comme David, avec une expérience chorégraphique très bien développée comme jeune interprète, cela a été un grand défi de jouer avec tous ces niveaux de perception. L'improvisation sur scène avec les autres danseurs était déjà une difficulté à surmonter et à laquelle se rajoutait l'improvisation avec les autres médias.

Même si je danse avec toi, je sais [ce] qui se passe à l'entour. Ah, j'ai vu l'image dans le fond. Ok, je sais qu'est-ce que c'est, alors, je peux l'intégrer. Les lumières, ok, y'a quelque chose là-bas, il y a Lin... J'essaie d'être très conscient de plusieurs choses en même temps. Alors, tu travailles à plusieurs niveaux en même temps. T'es conscient à plusieurs niveaux en même temps. Et pour quelqu'un comme David, ça doit être dur d'improviser en danse, c'est déjà beaucoup. C'est déjà tout un autre univers. Si tu mets par-dessus ça, il y a de la musique, des éclairages et des décors, ça fait plusieurs couches. Mais encore là, pour moi, c'est quelque chose qui vient avec le temps. (Harwood, 2007.)

Dans l'entrevue que j'ai réalisée avec David, il évoquait des moments forts et d'autres instables en rapport à l'improvisation dans la création, surtout pendant les spectacles. De nombreux dilemmes liés aux actions en train de se passer se sont posés à lui. De plus, il trouvait troublant de faire ses choix devant le public, il se sentait un peu exposé.

Par exemple, pendant les répétitions, quand le groupe travaillait avec des structures d'improvisation, Marc avait décidé qu'il y aurait toujours un solo et que c'était David qui le ferait. Cela faisait partie de la structure. Mais comme Marc avait retiré cette structure, le solo pouvait apparaître ou non, ou un autre danseur pouvait l'exécuter, comme Andrew l'a fait lors de la deuxième soirée. Pendant les spectacles au Théâtre de La Chapelle, ce solo est apparu seulement dans la troisième soirée. Ce jour-là, quelques minutes avant de le réaliser, David était sur scène, assis dans un coin peu éclairé. Il était donc presque caché dans le noir quand Yan, l'éclairagiste, l'a « attrapé » avec la lumière à travers un « *spot* », en faisant apparaître une grande lumière ronde sur sa figure. Dans l'ombre, Lin et Marc étaient à ses côtés. David m'a raconté qu'il avait l'espoir que Marc et Lin l'accompagnent sur scène, mais ces deux derniers ne bougeaient pas. À cette situation est venue se rajouter de la musique rock'n roll; le jeu des lumières et la musique soulignaient alors l'exposition de David.

(...) un moment donné, je suis assis, puis j'me pose plein plein de questions, puis là, pouf, la lumière allume où je suis. Puis là, j'fais, « Ben, moi qui pensais être dans le noir, là, puis de pouvoir respirer, regarde, il vient d'ouvrir la lumière. » (...) Mais c'est comme, c'est ça, ce soir-là de la troisième [soirée], je m'en souviens de l'espèce de solo, vers la fin, où y a eu un premier jet (de lumière), et j'ai comme tracé une première fois la ligne, puis la musique buildait, buildait, buildait, t'sais. Puis là, ben, j'ai... Ouais, j'm'attendais pas à ce que les autres danseurs me laissent cette porte-là seul. Puis c'est ça, c'est là aussi que j'me suis rendu compte que, ok, parce que beaucoup avant, je pensais beaucoup à l'improvisation en fonction des autres danseurs. J'essayais tout le temps plus de me mettre [plus] en lien avec les autres danseurs qu'avec la lumière, la vidéo, ou la musique. Tandis que là, j'ai comme compris que, non non, là, c'est l'improvisation, moi, la musique, et l'éclairage. Sauf que, c'est comme la première fois qu'elle devenait aussi palpable. (...) Puis, j'ai été capable de me relever, et de me laisser aller, puis de ne plus être dans ma tête, puis de faire « Ok, ben, je vais danser ce que la musique me donne comme énergie ». (Rancourt, 2007.)

Ces paroles montrent les dilemmes de David en jouant avec plusieurs « couches de perceptions » simultanément. David connaissait Andrew et Marc parce que tous les deux avaient été ses enseignants de LADMMI. Il m'a dit qu'il avait pris plusieurs cours d'improvisation avec Andrew à cette époque. Au sein de la Compagnie Marie Chouinard, il improvisait également beaucoup. Pour lui, l'improvisation pendant le processus de création de *R.A.F.T. 70* a été beaucoup plus facile que l'improvisation pendant les spectacles, surtout avec la proposition d'improvisation sans structure établie. Même s'il avait beaucoup d'expérience en improvisation, il n'avait pas l'expérience d'improviser sur scène face au public. Dans les entrevues, Andrew, David, Diane, Guy, Lin et Marc ont évoqué l'importance et la difficulté de la prise de décisions que nécessite l'improvisation. En effet, dans celle-ci, la charge de responsabilités de la création est partagée par tous. Dans les pratiques dominantes, c'est seulement le chorégraphe qui porte cette responsabilité.

Il semblerait qu'il soit possible de saisir deux grands défis de l'improvisation dans *R.A.F.T. 70*. Le premier concerne le travail de perception de tous les éléments impliqués dans l'improvisation. Le jeu peut être établi entre les danseurs eux-mêmes, ou selon les possibilités des médias qui mobilisent plusieurs sens. Le deuxième défi concerne celui qui découle du premier : les choix à faire. Après la prise de conscience de ces enjeux (danse et médias), il faut faire des choix, en d'autres termes prendre une décision parmi un éventail de possibilités.

Et c'est l'une des grandes difficultés dont m'a parlé David, une difficulté qui l'a surchargé pendant les spectacles. Cela démontre une différence de pratique en danse entre David et Andrew. D'un côté, David, jeune interprète formé au sein de LADMMI, est représentatif de la jeune génération qui a bien réussi, et pour laquelle l'improvisation est davantage un outil pendant le processus de création. De l'autre côté, Andrew, un vieux loup de l'improvisation qui cherche une manière de transmettre son expérience à la jeune génération. L'idée originale d'Andrew d'un échange de générations a été bien accomplie.

Mais si l'improvisation est ouverte, est-ce qu'il y a des limites ? Peut-on imaginer que tout est valide ? Est-ce qu'il y a de mauvais choix dans l'improvisation ? Selon Boivin (2007), la fragilité peut survenir quand les danseurs perdent confiance en eux-mêmes ou s'éparpillent, c'est-à-dire quand ils ne croient plus en ce qu'ils font. D'après Andrew, certains choix sont plus efficaces que d'autres, d'autres ont plus de syntonie avec ce qui se passe sur scène, dans une sorte de négociation. Cependant, selon Andrew, la négociation peut parfois aller dans un sens très problématique, ce qui peut constituer pour lui un défi très intéressant.

Il y a des choix plus efficaces, moins efficaces. Par rapport à l'écoute, je pense, puis par rapport à la création même. C'est quand même une création qu'on fait. C'est quand même un spectacle et je pense qu'il y a une responsabilité qui va avec ça. Il y a une responsabilité. On n'est pas là juste pour se plaire à nous. On n'est pas là uniquement pour plaire au public non plus. On est là, à mon avis, pour créer de l'art, sur scène. Et c'est une grande responsabilité. Moi, je prends ça quand même sérieusement. En ce sens, ce n'est pas que je veuille nécessairement que le produit soit beau à la fin de tout. Mais qu'il y ait une cohérence, tu vois. Que je sente, moi, [que] je suis satisfait et [que] les autres aussi, même s'il y a eu des périodes difficiles. Ça prend beaucoup de temps. Ça prend beaucoup d'années, beaucoup de pratique. (Harwood, 2007.)

Ce n'est pas parce que l'improvisation est ouverte qu'il n'y a pas de cadres. En effet, il existe des relations internes dans la création. Dans le cas de *R.A.F.T. 70*, il y a une cohérence à la base de l'improvisation, il y a des zones d'exploration de mouvements ou des idées que le groupe a travaillées. Il y a une dynamique que le groupe a établie à travers le processus de création. Cette vivacité et cette cohérence du projet professionnel sont ressuscitées à travers une traçabilité mnémonique lors des spectacles.

7.4.3 Déplacer le public

Dans *R.A.F.T. 70*, les danseurs amenaient le public dans des lieux de théâtre inhabituels en utilisant une sorte de dispositif d'interaction à plusieurs relations (danseur/public, espace public/espace de scène, intimité/étalage). Après le signal destiné à faire entrer le public, deux danseurs venaient chercher le public qui passait par les loges des artistes. Ensuite, le public passait par les coulisses, où chaque spectateur était pris en photo faite par un danseur avec un vieux polaroid. Puis, en passant par la scène, chaque personne gagnait finalement sa place dans l'auditoire. À ce moment-là, pendant que le spectateur cherchait sa place, il y avait deux danseurs sur scène : un par terre, passif, et l'autre qui lui faisait un massage. Ici, comme dans la création *Hark*, au début du spectacle, les corps gisent au sol. Le massage qu'on voit au début de *R.A.F.T. 70* assure la relaxation du corps et établit un lien avec certaines techniques somatiques. Une fois que tout le public a pris place, le massage se dirigeait vers une manipulation des membres de l'autre à la limite d'une danse. Peu à peu, celui qui était plus passif commençait à interagir et à danser, son corps se projetant dans l'espace. Puis un duo en danse se déroulait; ensuite, le spectacle continuait.

Ces exemples, au début de la création *R.A.F.T. 70*, renforcent encore une fois le recours au corps quotidien du danseur qui se révèle dans une certaine intimité quand, par exemple, deux danseurs saluent les spectateurs en leur parlant directement puis les invitent à entrer dans la loge, ou à d'autres moments, quand un danseur prend une photo de chaque spectateur, et finalement quand les danseurs se massent entre eux. Ces moments furtifs étaient une possibilité d'échange entre le spectateur et les danseurs, d'échange des regards, des petits mots, des chuchotements, avec finalement une proximité inattendue par le public.

Je crois qu'il (Marc) s'en est très bien sorti. Surtout avec l'idée de départ, toute cette espèce de... on laisse le public entrer dans notre vie privée à nous, le lieu des loges. Et déjà, d'ouvrir au public un lieu qui est presque tout le temps privé; on va jamais dans les loges des artistes avant un show. C'est privé, on se prépare, on est là pour nous, c'est chez nous. On a besoin de ça. Et là, c'était complètement le contraire. Et de voir à quel point les gens étaient comme ravis de passer par là, de se faire parler un petit peu. C'est très chaleureux, c'est comme pratiquement une facette de la vie. (...) Un

passage. Exactement. Puis c'est ça, je pense, la thématique, pour Marc. Un passage. Un passage d'idées, un passage d'esthétique, un passage de générations, un passage d'informations. Un partage aussi. Un passage et un partage. (Harwood, 2007.)

R.A.F.T. 70 prenait fin avec une « mise en jeu » : les danseurs allaient chercher quelques spectateurs parmi le public et en invitaient quelques-uns à sortir alors qu'il y avait encore des danseurs sur scène. Cela causait un certain embarras. Ici est rendue explicite pour le spectateur une règle des spectacles : le principe selon lequel ce sont les artistes qui décident du moment où le spectacle prend fin.

Toutes ces propositions faites au public – les inviter à entrer dans la loge, prendre une photo, les inviter à sortir de la salle lors de la fin du spectacle – sont différentes manières d'interagir avec le spectateur d'une manière plus directe. C'est aussi une invitation lancée au spectateur de parcourir des espaces dans le théâtre qui ne lui sont pas connus de manière générale. L'utilisation potentielle de l'espace se rapproche de l'idée d'Umberto Eco dans *La poétique de l'œuvre ouverte* (1965) où « un type d'œuvres qui, bien que matériellement achevées, restent ouvertes à une continuelle germination de relations internes, qu'il appartient à chacun de découvrir et de choisir au cours même de sa perception » (Eco, 1965, p.35). Ces expériences contribuent à changer notre manière ontologique de percevoir les notions de temps et d'espace. L'expérience phénoménologique que nous apporte cette perspective, en paraphrasant Eco, est une situation ouverte et toujours en mouvement. Le mot clé entre l'auteur, l'œuvre et l'interprète est *interaction*. Une *œuvre à achever*, c'est une œuvre qui propose à l'interprète une insertion relativement libre avec une certaine orientation dans un espace augmenté¹¹⁴. « L'œuvre est bien *ouverte*, mais dans le cadre d'un champ de relations. » (Eco, 1965, p.34.) Je crois que l'ensemble de ces relations a été l'un des grands mérites de *R.A.F.T. 70* : la perception dans un espace augmenté, sollicitant aux danseurs d'improviser avec tous ces éléments. En conséquence, la préoccupation pour la technique, tellement enracinée chez les danseurs professionnels, était ici beaucoup moins importante. La

¹¹⁴ D'après Manovich (2004), en tenant compte de la réalité de l'espace augmenté, le grand défi des artistes et des musées est d'assimiler une spatialité tridimensionnelle. La réalité augmentée consiste à inciter le spectateur (« usager ») à entrer dans un espace rempli de données dynamiques avec lesquelles il peut interagir.

demande d'attention se faisait par rapport à plusieurs « couches de perception », en relation avec la négociation de chaque instant.

Une des idées principales de l'œuvre *Le sens du mouvement* (1997) d'Alain Berthoz est que la perception est une action simulée, c'est-à-dire qu'elle n'est pas seulement une interprétation des messages sensoriels. Selon l'auteur, la perception est simulation d'une action interne, elle est jugement et prise de décision. Cela corrobore la notion de corps propre de Merleau-Ponty (1945). « Si un être est conscience, il faut qu'il ne soit rien qu'un tissu d'intentions. » (p.141.) À mon avis, c'est là que résident la particularité d'Andrew en tant qu'artiste, son ouverture et son amplitude d'attention, sa capacité de prise de décisions dans différents contextes, d'agir et de réagir sur scène avec d'autres danseurs, de jouer avec les éléments du spectacle et d'interagir avec le public. C'est un rapport au corps interactif, tissé d'actions et d'interactions.

7.4.4 Conclusion

Ce chapitre comporte les trois études de cas proposées par cette étude. Le cas d'Andrew permet de comprendre et de répondre à une partie de la question principale de recherche, à savoir : *comment certains danseurs-créateurs se démarquent-ils par rapport aux pratiques dominantes en danse contemporaine ?* À partir de créations observées et du corpus documentaire, il a été possible de saisir, d'analyser et de synthétiser certaines caractéristiques distinctives de la pratique d'Andrew face aux pratiques dominantes. L'improvisation dans différents contextes est la constante la plus forte de sa démarche artistique. Comme Andrew le souligne à plusieurs reprises, l'improvisation constitue pour lui un art entier vraiment à part, qu'il considère aussi comme une forme de manifestation capable de renouveler la pratique chorégraphique dans le champ de la danse contemporaine, ce qu'il appelle la chorégraphie instantanée. Dans la pratique d'Andrew, il est possible de percevoir la primauté donnée au mouvement détendu, la prééminence du toucher, le jeu avec la gravité, l'attention redoublée à travers la perception, la prise de décision sur scène, la composition dans l'espace,

l'exploration des aspects tridimensionnels du corps, le dialogue et la proximité avec le public. Ces aspects esthétiques, saisis de sa pratique artistique, valorisent un rapport au corps plus flexible que dans le contexte traditionnel de la danse contemporaine. L'incorporation de ces aspects permet à Andrew de valoriser un corps plus accessible et conscient de ses propres limites dans le champ de la danse contemporaine.

D'un autre côté, l'influence du *Contact Improvisation*, qui ressort de la démarche artistique d'Andrew, s'inscrit dans un développement de nouvelles organisations artistiques dans lesquelles la collaboration prend une grande place dans le sous-champ de production restreinte. Ces créations s'inscrivent dans des circonstances d'échanges et de fonctionnement en réseau, d'où ressortent des attitudes de coopération et d'échanges lors de contextes divers. La pluralité de ces échanges, dans un contexte de formation ou de spectacles, démontre qu'il existe des artistes capables de partiellement s'autogérer dans le cadre de petites productions à l'écart de grandes institutions. La diversité des rôles dans lesquels Andrew s'investit est une caractéristique développée au sein de la communauté du *Contact Improvisation*. Cette diversité – Andrew tient successivement les rôles de chorégraphe, danseur, producteur, organisateur, hôte, enseignant, et finalement danseur-créateur – contourne les hiérarchies en place dans les cercles de l'*establishment* chorégraphique actuel de la danse contemporaine où les rôles sont plus fixes. De plus, sa participation en dehors de cercles restreints de la danse contemporaine, dans des contextes mixtes en termes de danse, dans lesquels participent des danseurs professionnels, amateurs et des « non-danseurs », démontre une versatilité et une ouverture face à la danse en tant que discipline dans le sens le plus large du terme.

L'étude de cas d'Andrew m'a permis de saisir des nuances de certains aspects de sa pratique qui suggèrent des modifications de l'habitus du danseur contemporain. Son appartenance diffuse entre la danse contemporaine, l'improvisation en danse et le *Contact Improvisation* favorise des pratiques distinctes entre les sous-champs, mais elle démontre aussi certains transits entre ces cercles. Toutefois, c'est dans le sous-champ de production restreinte que les transformations émergentes de la pratique vers une évolution à l'intérieur du champ sont prometteuses. Au début de ce chapitre, la compréhension de l'appartenance d'Andrew au

milieu du *Contact Improvisation* a été fondamentale dans le sens où elle a permis de comprendre certaines valeurs qui sont attachées à sa démarche artistique. Ces sont les bonnes cartes qu'il peut jouer en termes de pratique dans le champ de la danse contemporaine.

La théorie de Bourdieu, qui me sert d'inspiration critique dans cette étude, m'incite à repenser mon propre champ qui est la danse contemporaine. Cette perspective m'aide à dénuder mon propre regard. Cette théorie m'a incitée à situer le contexte des créations d'Andrew et les aspects représentatifs de sa démarche en tenant toujours compte de sa position dans le champ de la danse contemporaine et de sa pratique développée au milieu du *Contact Improvisation*. Comme le souligne Bourdieu (1992), l'histoire d'un champ artistique est donnée par les artistes à travers leur appartenance dans le champ et elle est objectivement située en relation à d'autres artistes et à leurs produits. Les changements possibles sont toujours relatifs : ils s'établissent entre ceux qui soutiennent les traditions et ceux qui s'efforcent de les rompre. Il existe une correspondance étroite entre l'habitus et le champ. On observe une correspondance de conditionnement à mesure que chaque champ produit un type d'habitus, ce sur quoi l'étude de cas d'Andrew est exemplaire. Cependant, il s'agit d'une correspondance constructive puisque l'habitus contribue à établir le champ comme monde doué de sens et toujours en transformation. La pratique d'Andrew, inscrite dans le sous-champ de production restreinte, occupe des espaces stratégiques et dominants dans ce sous-champ en proposant des valeurs issues en grande partie du *Contact Improvisation*. Ces valeurs s'orientent vers des sociabilités renouvelées en proposant des échanges artistiques qui, dans le cas d'Andrew, sont le résultat d'une pratique incorporée.

L'habitus est un moyen d'action qui permet de créer et de développer des stratégies individuelles de même que collectives; c'est le corps structuré et structurant qui ne se révèle qu'en situation. En suivant la notion de l'habitus, les actions analysées par le cas d'Andrew démontrent que les incorporations sont ancrées, enracinées et polarisées vers certaines tendances. La construction d'être au monde est bâtie en fonction des expériences, c'est l'un des aspects où la phénoménologie chez Merleau-Ponty va rencontrer la sociologie de Bourdieu à travers la notion de l'habitus, dépôt latent de sens qui rend possible l'action. Ces

dispositions sont plutôt de l'ordre du sens pratique, de l'habitus, articulation entre l'individuel et le social. Dans le milieu de la danse contemporaine, Andrew articule sa singularité, son histoire individuelle en tant que danseur et son appartenance à certains cercles de l'improvisation en danse, surtout au sein du *Contact Improvisation* dont il fait partie de l'histoire collective. La construction d'un corps dansant au sein du *Contact Improvisation* incite Andrew à participer au champ de la danse contemporaine en apportant un rapport au corps interactif, mis en réseau.

CHAPITRE VIII

CONCLUSION

Cette recherche a eu pour but de comprendre comment certains danseurs-créateurs se démarquent des pratiques dominantes en danse contemporaine. Pour rendre compte de cela, j'ai analysé la pratique artistique de trois danseurs-créateurs : Andrew de Lotbinière Harwood, Lin Snelling et Pamela Newell. Je les ai observés dans leurs processus de création et dans leurs spectacles au cours de l'automne-hiver 2006-2007 à Montréal dans des espaces de diffusion alternatifs (dans le sens des lieux reconnus dans le sous-champ de production restreinte en danse contemporaine). Ces artistes indépendants s'organisent en différents collectifs desquels résultent des créations ponctuelles. Ces créations, nourries de l'improvisation en danse, sont en syntonie avec l'art contemporain dans son registre largement expérimental. Ces créations se présentent libérées de l'obligation de clôture de l'œuvre, de cloisonnement disciplinaire et de réussite face au grand public. Comme le souligne Jimenez (1999), les créations qui se rencontrent dans le registre d'expérimentation donnent une continuité à ce que les avant-gardes du début du siècle nous ont enseigné, à savoir que l'expérimentation n'est pas en contradiction avec l'œuvre. Le défi théorique soutenant la pratique qui anime ces créations consiste à comprendre sa cohérence plusieurs fois ébranlée, sa genèse, ses valeurs cachées et ses parcours riches d'imprévus. Pour en rendre compte, cette étude mobilise de nombreuses références théoriques confrontées aux données empiriques.

8.1 Les enjeux de la pratique

Certains aspects des sociologies du corps ont été utilisés afin de mettre en relation le corps, la société et la danse. L'un des auteurs de la sociologie du corps que je cite le plus souvent est Pierre Bourdieu, compte tenu de ses concepts clés pour la compréhension du corps comme un lieu d'inscription du social. Il nous faut souligner la difficile tâche de compréhension de son appareillage conceptuel ainsi que le souci, tout au long de cette étude, de ne pas réduire sa pensée. Dans cette étude, il s'agit, de manière modeste, de chercher dans sa pensée un support et une voie réflexive d'accès afin de comprendre certains aspects de la logique des pratiques artistiques observées à travers des données empiriques. Le concept d'*habitus* a été présent à l'arrière-plan de l'analyse de cette étude. Il a été le moteur pour comprendre les aspects, les caractéristiques et le dynamisme des pratiques du danseur contemporain. Ce concept est fondamental afin de comprendre comment les danseurs de la danse contemporaine sont prédisposés à faire leurs choix. Cependant, l'adoption de ce concept, souvent sujet à des lectures controversées en sociologie, suppose une compréhension et une interprétation. Dans cette recherche, l'*habitus* est compris en tant que principe médiateur des individus et de leurs conditions d'existence. Il est aussi d'une importance primordiale lorsqu'il s'agit de comprendre la pratique artistique de danseurs non seulement en tant que notion liée à l'œuvre artistique au moment où celle-ci est en train de se faire, mais aussi en tant que sens pratique développé par l'individu au sein d'un groupe. Il s'agit du cours de l'action de l'individu qui résulte ainsi d'un apprentissage et d'une incorporation. Ce concept permet de penser les danseurs dans un échange constant avec la réalité sociale dont ils font partie, tous, individus et société, étant en processus de transformation. Un autre aspect important de ce concept est qu'il donne de la continuité à la tradition française sur le corps. En reconnaissant le corps comme une condition permanente de l'expérience, Bourdieu fait écho à la pensée de Merleau-Ponty. La phénoménologie de Merleau-Ponty montre le corps comme pivot de l'incorporation du sens du monde, « de manières d'être » et ce, en tenant compte d'un historique culturel personnel. La sociologie de Bourdieu a été sensible aux idées de Merleau-Ponty et reprend la théorie du corps pour expliquer comment les individus vont incorporer les schèmes générateurs de « manières d'être » d'un groupe social ou d'une classe.

Si l'habitus doit être compris comme disposition et tendance à agir, régi par une rationalité pratique, il faut concevoir celui-ci conjointement avec les notions de capital et de champ afin de pouvoir expliquer la genèse des pratiques. Le passage du parcours entre la formation, l'expérience et la pratique des danseurs-créateurs démontre la relation étroite entre l'acquisition de capital et la formation de l'habitus. Les liens réalisés par cette étude entre la pratique de chaque danseur (formation et expérience) et les créations analysées ont servi à démontrer, à travers les trois études de cas, la validité de la transposition de la notion polymorphe de capital forgée par Bourdieu traitées dans la présente thèse.

De plus, la compréhension du capital des danseurs-créateurs dans chaque étude de cas a répondu de manière plus spécifique à l'une des sous-questions, à savoir : comment la formation des danseurs-créateurs est-elle en lien avec leurs créations ? La compréhension du capital culturel, corporel, social et symbolique des danseurs dans chaque étude de cas démontre aussi les différents choix opérés à partir de leur savoir-faire acquis par la pratique. Ces acquis, ce sont « les bonnes cartes » que les danseurs peuvent jouer en tant que valeur sûre dans le champ de la danse contemporaine. Dans chaque étude de cas, la compréhension de la façon dont chaque danseur a construit son capital a montré consécutivement comment chacun d'eux se déplace dynamiquement dans le champ ainsi que certains aspects de l'évolution du propre champ de la danse contemporaine. L'acquisition du capital spécifique en danse incluant formation et expérience artistique est ce qui permet aux danseurs de jouir d'une reconnaissance de la part de leurs pairs, des institutions de diffusion et de subvention, et du public. C'est ce capital spécifique en danse qui les légitime surtout à l'intérieur de la danse contemporaine. La notion de capital sert à comprendre le capital spécifique de la danse contemporaine en tant que ressource efficiente dans le champ, y compris en tant qu'armes de luttes internes et d'enjeux du champ. Les pratiques artistiques et corporelles sont au cœur de ces enjeux. D'où l'importance de les analyser et de les comprendre.

Le capital spécifique en danse des trois participants à cette étude a été compris en tant qu'appartenance globale au champ de la danse contemporaine. Cependant, cette appartenance est partagée entre des groupes et des sous-groupes. Il est important de souligner que dans les

trois études de cas, l'acquisition de pratiques en danse se fait dans des dialogues entre la danse et les frontières floues de l'art contemporain. En d'autres termes, les pratiques en danse des trois études de cas maintiennent des contacts avec d'autres pratiques artistiques, somatiques et d'autres médias et langages. Toutefois, la danse contemporaine demeure comme la toile de fond des pratiques des danseurs participants à cette recherche. La danse est le champ dans lequel ces trois participants situent leurs créations et cherchent à mettre en évidence leurs valeurs, leurs idées et leurs conceptions en danse. L'un des enjeux du champ est l'évolution de ce qui se situe autour de la notion de chorégraphie. Ces danseurs-participants contribuent, à travers leurs créations, à l'évolution de cette notion qui est de plus en plus élargie.

8.2 Polarisation des pratiques

Comme ici souligné, « la relation entre l'habitus et le champ est d'abord une relation de conditionnement : le champ structure l'habitus qui est le produit de l'incorporation de la nécessité immanente de ce champ ou d'un ensemble plus ou moins concordant... » (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 102). Dans la présente étude, les pratiques du danseur contemporain ont été analysées tout en cherchant à les polariser entre deux sous-champs. Les créations observées et analysées ici s'inscrivent dans le sous-champ de production restreinte du fait que ce sont des productions modestes et qu'elles se présentent dans des espaces de diffusion alternatifs, lieux reconnus comme espaces de renouvellement du paysage artistique montréalais. Ces lieux en marge du grand public sont des espaces où les danseurs-créateurs de cette étude présentent leurs créations. Ces espaces, les uns plus institutionnalisés et les autres encore instables, sont une partie fondamentale du sous-champ de production restreinte à Montréal. Ces lieux contribuent à légitimer certains artistes en leur fournissant des supports logistiques pour leurs créations ainsi qu'en partageant des affinités artistiques avec eux. Les questions relatives aux espaces de diffusion dans le sous-champ de production, dont je reconnais la pertinence et la complexité, mériteraient une recherche et une analyse plus pointues qui échappent aux questions principales de cette recherche. Les pratiques analysées dans les trois études de cas rencontrent un terrain fertile dans le sous-champ de production

restreinte, dans un contexte qui favorise leur existence, ce qui est une des raisons pour lesquelles la survie de ces espaces est de très haute importance. Ces espaces sont également importants tant pour la relève que pour les artistes expérimentés, comme c'est le cas des danseurs de cette étude. Un autre aspect qui situe les créations analysées dans le sous-champ de production restreinte est que celles-ci sont moins soucieuses des attentes du grand public auxquelles elles ne correspondent plus. Dans le sous-champ de grande production, de manière générale, il sera difficile de produire des créations à base d'improvisation puisque les conceptions dirigistes de ses productions promeuvent des corps glorieux où l'excellence du corps est dirigée vers le dépassement physique.

La polarisation des pratiques entre les sous-champs sert à saisir les pratiques les plus représentatives entre ces sous-champs. Certains transits et passages des artistes et des pratiques entre les sous-champs n'avaient pas été anticipés au début de l'étude. Cependant, les trois études de cas montrent différentes modalités de transiter entre les sous-champs. Cette recherche arrive donc à saisir des oppositions dans un champ assez flou – tâche difficile étant donné la multiplicité créatrice d'offres esthétiques et de temporalités internes propres à l'art contemporain. De manière générale, l'art contemporain est assez dynamique et moins institutionnalisé quand on le compare à d'autres sphères de la société. La compréhension de l'opposition de certaines pratiques est utile afin de saisir leurs aspects distinctifs, ainsi que des connaissances spécifiques du champ de la danse contemporaine et ce, même si cette étude reconnaît la porosité entre les dits sous-champs. La coupure proposée par cette étude a aussi servi de stratégie afin de circonscrire les créations relatives aux trois études de cas, dont certaines pratiques se démarquent des pratiques dominantes.

En m'appuyant sur mon examen des écrits présenté au chapitre III, je conclus que le sous-champ de grande production tend vers une normalisation du corps du danseur à travers ses pratiques dominantes qui privilégient un corps glorieux, discipliné, silencieux et souffrant. Ces pratiques du sous-champ de grande production laissent entrevoir des aspects d'un certain académisme lié à l'institutionnalisation de la danse et aux contraintes de production à partir de la fin des années 1980 et surtout 1990. Le point de vue critique des différents auteurs tout

au long du chapitre III explicite une catégorie de pratiques en danse contemporaine qui sont tombées sur une zone d'inertie, qui résistent à l'évolution en se perpétuant afin de garantir leur position dominante. Les pratiques au cœur du sous-champ de grande production renforcent certaines hiérarchies telles que l'écart entre chorégraphe-directeur artistique et jeunes danseurs ou celui entre le processus de création et la représentation. Elles supposent aussi des modèles de création rigoureux dans lesquels il existe une valorisation excessive de la jeunesse. Plusieurs auteurs (Faure, 2001; Ginot et Michel, 2002; Guigou, 2004; Sorignet, 2004a) soulignent les grandes compagnies comme plateforme de ces pratiques puisqu'elles concentrent et monopolisent les plus gros budgets et contribuent à perpétuer l'uniformité de la création chorégraphique vers une standardisation du corps dansant.

8.3 Les trois études de cas

Les trois études de cas de cette recherche donnent des exemples de la façon dont certains artistes de la danse contemporaine proposent, de manière restreinte, diffuse et ponctuelle, d'autres valeurs esthétiques et d'autres structures d'organisation qui peuvent se révéler comme une solution de rechange face aux pratiques dominantes. Les trois études de cas répondent, de différentes manières, à la principale question de recherche de cette étude, à savoir : *comment certains danseurs-créateurs se démarquent-ils par rapport aux pratiques dominantes en danse contemporaine ?* Chaque étude de cas présente des nuances et des aspects différents qui la caractérisent et qui servent à expliciter la complexité des aspects des pratiques artistiques ainsi que la difficulté de les généraliser. Les paragraphes suivants décrivent certaines particularités résultant de l'analyse de chaque étude de cas.

Dans l'étude de cas de Pamela, nous avons vu que sa pratique se caractérise par une formation traditionnelle ainsi que par une autre formation solide liée aux niches de l'improvisation en danse en lien à l'éducation somatique. Dans le sous-champ de production restreinte, où Pamela signe en tant que chorégraphe et collaboratrice de ses créations, l'improvisation sur scène joue un rôle fondamental puisque c'est à travers cette pratique que

Pamela peut s'affirmer comme artiste. À travers l'improvisation, Pamela met en scène un corps réceptif, ouvert aux mouvements quotidiens, aux actions inattendues, aux possibles échanges vers d'autres artistes, vers des éléments tels que les médias et l'écriture, et finalement vers l'autre. Cette ouverture promeut un rapport au corps moins discipliné puisque les notions d'espace et de temps sont plus floues et que la dépense physique est moins rigoureuse. La pratique artistique de Pamela se distingue par l'intégration d'un questionnement constant – elle mène cette caractéristique à terme dans la création *The Sunday Project*. Elle y fusionne les éléments de la création avec une pensée réflexive. Sa formation en éducation somatique et sa formation universitaire sont des sources de cette dimension réflexive de sa pratique. De plus, l'improvisation sur scène et certains aspects de la performance favorisent le raffinement de sa présence à travers la déconstruction de mécanismes de la représentation.

Dans l'étude de cas de Lin, nous avons noté que la force de sa pratique réside principalement dans sa formation et son expérience artistique interdisciplinaire dans les frontières floues des arts. L'intégration des éléments tels que l'écriture, les médias et certains éléments des arts visuels fait partie, dès sa prime jeunesse, de sa pratique en danse contemporaine et confirme son approche interdisciplinaire. Les thèmes récurrents du corps, des lieux et des paysages apparaissent dans ses textes et ses créations et ils servent aussi de dispositifs artistiques. Ces éléments contribuent à des créations qui échappent à la composition exclusive du mouvement ou de techniques corporelles. De cette manière, Lin s'affirme en tant qu'artiste avec une notion de chorégraphie selon laquelle l'improvisation, la performance et l'interdisciplinarité contribuent à renouveler la création chorégraphique. Ces éléments favorisent des pratiques où la hiérarchie entre processus et spectacle est moins nette, où ces deux éléments se rapprochent. De même, le lien entre artiste et public devient modifié. La dimension exploratoire de sa pratique favorise une proximité avec le spectateur en invitant celui-ci à participer à la création de manière plus directe et intime. Je qualifie son rapport au corps de corps participatif. C'est la recherche de l'expansion tactile de la kinesphère du danseur-créateur vers la kinesphère du spectateur, à l'image d'un bagage de connaissances somatiques dirigé vers le public de manière plus active. Dialogue entre artiste et public qui valorise l'échange kinesthésique et social des corps.

Dans l'étude de cas d'Andrew, nous avons observé que l'improvisation sur scène dans différents contextes apparaît comme un outil de renouvellement de la création chorégraphique. Improviser est considéré un art à part entière et aussi comme une pratique qui dépasse les frontières des arts. Dans l'ensemble de son expérience en improvisation, son appartenance à la communauté du *Contact Improvisation* constitue une partie fondamentale et significative de son capital corporel, culturel et social. Sa pratique donne la primauté au mouvement détendu et on y rencontre la prééminence du toucher et des aspects tridimensionnels du corps. Sa pratique s'inscrit dans des groupes d'artistes où la collaboration dans le cadre de petites productions d'autogestion et de nouvelles organisations devient une constante. L'étude de cas d'Andrew est bien explicite dans le sens où le *Contact Improvisation* lui offre un vecteur de changement vis-à-vis des structures hiérarchisées de compagnies. La versatilité des rôles dans lesquels Andrew s'engage en tant que danseur, chorégraphe, producteur, hôte et enseignant dans le milieu de la danse contemporaine, se joue de la rigidité des rôles traditionnels du marché en danse contemporaine. De plus, dans le cadre du *Contact Improvisation*, Andrew a développé un fort capital social entre danseurs et non-danseurs, ce qui démontre une ouverture et une dimension inclusive dans la façon de percevoir la pratique en danse. Ce capital social lui permet d'établir différents réseaux en danse à travers des collectifs temporaires, des créations ponctuelles et des collaborations les plus diverses. Ces réseaux montrent des attitudes de coopérations multiculturelles et de sociabilités renouvelées, caractérisés par des organisations éparpillées un peu partout dans le monde. À l'instar de la danse contact, Andrew promeut des échanges tout en acceptant des invitations et en en offrant. Influencé par le *Contact Improvisation*, Andrew participe au champ de la danse contemporaine en apportant un rapport au corps interactif, mis en réseau.

À travers des chemins singuliers, tous mes trois enquêtés ont construit un capital spécifique en danse différencié et un ensemble particulier de pratiques dans une relation dynamique entre leur singularité et des aspects de la danse contemporaine au sein du champ de la danse. Cependant, j'ai identifié des similitudes entre les pratiques de ces trois danseurs-créateurs. En effet, les trois participants de cette recherche présentent, de différentes façons, des pratiques récurrentes qui se révèlent une solution de rechange vis-à-vis des pratiques dominantes. Ces pratiques ne peuvent pas nécessairement être considérées comme nouvelles : elles sont plutôt

le fruit de l'évolution du champ de la danse contemporaine. Ce sont d'anciennes questions qui trouvent un terrain fertile dans le sous-champ de production restreinte. Aujourd'hui, les artistes ne croient plus, comme les anciennes avant-gardes, aux transformations radicales et innovatrices; cependant, il est vrai qu'en se distanciant du système dominant, ils développent des pratiques qui peuvent partiellement renouveler la danse contemporaine. Ces pratiques jouissent d'une relative fraîcheur esthétique, moins hiérarchisée que les pratiques dominantes puisque moins institutionnalisées. Dans les créations analysées des trois danseurs, ces pratiques s'opposent aux pratiques dominantes en proposant un rapport au corps moins discipliné.

L'analyse des données de chaque étude de cas a été réalisée en cherchant des relations entre les données empiriques et le cadre théorique. Le tableau ci-dessous présente une synthèse des pratiques analysées vis-à-vis des pratiques dominantes telles que comprises à la suite à un examen des écrits. Il est important de mentionner que ces pratiques, considérées comme dominantes, fonctionnent en tant que pratiques dominantes au moment où elles se retrouvent associées à d'autres pratiques considérées également comme dominantes, formant ainsi un ensemble. Par exemple, il ne suffit pas qu'une création soit de grande production pour qu'elle soit considérée comme dominante, malgré qu'elle ait une tendance à une logique économique de grande production (offre en accord avec la demande). Il lui sera difficile d'échapper aux pressions d'une certaine conjoncture du pouvoir économique. Les pratiques dominantes se trouvent polarisées sur certaines tendances et sont efficaces à partir d'un ensemble où les hiérarchies plus traditionnelles s'établissent afin de maintenir leur domination.

Tableau 8.1 : Synthèse de l'examen des pratiques analysées

SOUS-CHAMP DE GRANDE PRODUCTION (EXAMEN DES ÉCRITS)	SOUS-CHAMP DE PRODUCTION RESTREINTE (CRÉATIONS OBSERVÉES)
Grandes productions	Productions modestes
Théâtre de grande ampleur	Salles et studios
Danseur en tant qu'interprète	Collaborateur, chorégraphe-interprète, improvisateur
Chorégraphie achevée	Création ouverte ou participative
Structure de grande compagnie	Créations à partir de coalitions temporaires
Œuvres de répertoire	Créations ponctuelles
Chorégraphe comme créateur exclusif	Dimension créative de l'œuvre partagée
Écart entre processus et spectacle	Approximation entre processus et spectacle
Improvisation pendant le processus de création	Improvisation sur scène
Processus ancré dans la répétition	Processus ancré dans l'exploration
Synthèse de la création définie	Structures partielles de la création
Utilisation de l'espace restreint à la scène à l'italienne	Utilisation de l'espace hors de la scène à l'italienne
Dichotomie de jugement (bien fait / mal fait)	Tactiques de relativisation du jugement
Moments spectaculaires ou exotiques	Inclusion du vide et de l'ennui comme sensations acceptées
Spectateur passif	Spectateur comme invité, témoin ou participant
Rôles fixes des participants dans la création	Pluralité des rôles et des fonctions des participants dans la création
Médias en juxtaposition avec la danse	Interaction avec les médias et la danse
Valorisation des mouvements virtuoses	Réduction de la valorisation des mouvements virtuoses
Usage des techniques classiques	Techniques d'improvisation et de l'éducation somatique valorisées
Corps vers le dépassement physique	Inclusion des corps quotidiens, ordinaires et inopérants
Corps d'apparence jeune	Diversité corporelle (« bons et vieux corps »)
Corps vigoureux	Corps détendus
Rapport au corps esthétique et instrumental	Rapport au corps réceptif, interactif et participatif

8.4 Les pratiques observées mises en relation

Dans les créations observées, l'improvisation sur scène offre la possibilité aux danseurs d'être plus autonomes sur scène grâce à une vaste ouverture de possibilités et de rapports de dialogues entre les artistes eux-mêmes, les éléments de scène et le public. Elle s'offre comme une pratique de fraîcheur, ouverte à l'inattendu, au hasard. Toutefois, son appréhension et sa lisibilité sont difficiles à saisir de manière générale, étant donné sa dimension d'immédiateté. Cette dimension, apparemment spontanée, est le résultat d'un long processus d'apprentissage et d'incorporation au sein des niches d'improvisation au milieu de la danse contemporaine. Dans les trois études de cas, l'improvisation apparaît amalgamée aux sources de l'éducation somatique, de la performance et de l'interdisciplinarité. Dans cette recherche, l'improvisation dans les créations apparaît comme une pratique capable de renouveler la notion de chorégraphie – soit l'improvisation ouverte comme dans *Chalk* et *Hark*, ou à partir d'une thématique explorée comme dans *R.A.F.T. 70*, ou encore à partir des dispositifs comme dans *The Sunday Project* et *Performing Book*. Tous ces exemples sont des manières distinctes qui tendent vers une procédure chorégraphique renouvelée. Le *Contact Improvisation* en tant que technique d'improvisation apparaît comme une forte influence pour mes trois enquêtés, surtout pour Pamela et Andrew. Un autre aspect fondamental est que l'improvisation apparaît comme une pratique qui renforce l'originalité du danseur lui-même, le valorisant en tant que créateur, ce qui confère une forme de capital symbolique très reconnue dans le champ de la danse.

L'éducation somatique en tant que discipline porteuse de nombreuses techniques (par le biais des différentes formations de chaque danseur) semble être une formation qui valorise la conscience et qui respecte les limites du corps dans les trois études de cas. Pour les trois danseurs, la compréhension que le corps peut apprendre et exprimer à travers son propre relâchement est visible et lisible dans leur pratique sur scène, et elle démontre leur détachement de certaines valeurs telles que le dépassement physique. De manière plus spécifique, l'influence de l'éducation somatique est visible dans des scènes de manipulations des membres du corps entre les danseurs, ainsi que dans les mouvements et les actions de

massages sur scène. Les corps détendus, les glissements au sol et les mouvements quotidiens constituent aussi des aspects sur scène qui montrent également des sources de pratiques circonscrites dans l'éventail de techniques somatiques. Dans les entrevues, dans les textes et dans les dessins (surtout dans *Performing Book*), les références à l'anatomie du corps et à différentes techniques somatiques ont souvent été soulignées. L'éducation somatique apparaît aussi en tant que pratique réflexive à partir du moment où les danseurs se posent des questions sur eux-mêmes, sur leurs sensations, sur leurs états de corps, comme certains aspects exemplaires dans la création *The Sunday Project*. Elle apparaît aussi également au fond d'un souci de bien-être du corps, particulièrement dans l'exemple d'Andrew dans la création *Hark*.

L'attrance et la valorisation des mouvements quotidiens est une autre pratique récurrente dans les créations observées. La proximité des participants de cette recherche vis-à-vis des techniques somatiques est l'une des raisons qui favorise la valorisation des mouvements quotidiens en tant que matériel pour la création. Dans les créations analysées, certaines actions telles que marcher, s'asseoir, regarder, masser, manipuler le corps, parler, chanter et dialoguer sont plusieurs fois évoquées. Un autre aspect important qui favorise les mouvements et les gestes quotidiens est que la composition du mouvement n'est plus la seule manière de concevoir une chorégraphie. Bien d'autres éléments peuvent être utilisés en tant que source de création, comme des situations, des dispositifs, des gestes et des lieux qui réduisent de cette façon l'importance des mouvements raffinés et des exigences physiques du corps. Dans les créations observées, de manière générale, il y a une minimisation de l'importance de la technique corporelle dans l'ensemble de la création. Notons un autre aspect important propre à l'improvisation : l'inclusion de mouvements moins hiérarchisés tels que l'ennui et le vide, qui peuvent être acceptés comme faisant partie de la création – réduisant de cette façon les aspects spectaculaires de la création. Cette inclusion, réalisée par les danseurs participant à cette étude, déçoit une des attentes importantes du public, à savoir les mouvements virtuoses liés au dépassement physique. Cela démontre une certaine autonomie des danseurs-créateurs face aux attentes du grand public de manière générale.

La pratique de création en collaboration rencontrée dans les créations observées démontre une pratique récurrente qui met à mal la partition traditionnelle entre le chorégraphe et l'interprète, souvent fortement hiérarchisée. Les participants à cette recherche se présentent dans les livrets en tant que collaborateurs, improvisateurs, artistes indépendants, chorégraphes-interprètes ou performeurs. Ils sont, de cette façon, capables d'activer des modes de relations moins traditionnels, mais plus opératoires en termes d'art, en proposant une alternative au modèle qui est au cœur du modèle dominant du sous-champ de grande production. La pratique de collaboration favorise également des créations ponctuelles et des échanges multiculturels en proposant des organisations plus instables et plus dynamiques. Cette pratique marque un vecteur de socialisation dans une relation souvent moins hiérarchisée entre les participants de la création. La signature de la création devient de cette façon plus partagée et plus égalitaire. Les danseurs sont ici reconnus comme des collaborateurs, des danseurs-créateurs, à un niveau équivalent à celui du chorégraphe ou à ceux d'autres artistes de différents médias qui participent à la création. Les créations observées et analysées sont le fruit de la pratique en collaboration qui, plus que la notion de mise en œuvre, propose une mise en réseau.

Les aspects interdisciplinaires des créations, à travers soit l'utilisation de médias soit l'échange entre la danse et les autres arts ou langages, promeuvent des situations qui échappent à un rapport instrumental du corps. Dans les créations observées, l'interdisciplinarité a été réalisée par le biais de la danse en relation avec la littérature, l'écriture, la musique et les arts visuels. Cette interdisciplinarité, qui se situe dans des zones frontières où les limites de la catégorisation sont ébranlées, est aussi une caractéristique des aspects importants de la performance. En outre, la performance met en évidence l'inachèvement de la production. En fuyant la notion de représentation, la performance favorise des discours réflexifs ou autoréflexifs dans lesquels les artistes se présentent en leur nom propre.

Le fait que les trois artistes attribuent un rôle plus actif pour le spectateur, différentes manières et des degrés de participation variés est une pratique qui les distingue face aux

pratiques dominantes. Dans les créations observées dans cette étude, on note certains exemples – qui semblent subtils – dans lesquels les danseurs-créateurs cherchent le dialogue avec le public, en s’adressant à lui éventuellement de manière directe pendant les spectacles ou en l’invitant à témoigner sur le *ici* et *maintenant*, caractère propre des créations à base d’improvisation. C’est un aspect de l’immédiateté de l’improvisation où la seule présence du spectateur transforme la création. Dans les exemples plus radicaux, le spectateur glisse parfois dans une dynamique d’invité, de témoin et de collaborateur, pratique qui sollicite et invite le spectateur à participer de manière plus directe à la création. Cette dimension d’immédiateté et de participation est celle-là même que l’on trouve dans des aspects fondamentaux de la performance. Cette ouverture face au public permet de laisser une zone ouverte dans la création, de telle manière que la création ne soit jamais achevée puisque participative. Il s’agit d’établir une possibilité d’échange à plusieurs dimensions où le statut du créateur bascule vers l’autre, quel qu’il soit. Même partielle, la recherche d’échanges avec le public est réalisée à travers l’intensification de l’immédiateté de la création, du dialogue direct vers le spectateur ou de situations inusitées. Tout cela dévoile des procédures qui constituent d’autres dispositifs au-delà des modèles autoritaires et/ou directifs de la création pour l’autre. C’est là que réside la dimension politique de la danse contemporaine, dans laquelle la possibilité d’échange conçoit de nouvelles possibilités de participation et, par conséquent, de perception et de liberté. L’aspect de frontalité des œuvres chorégraphiques, l’une des logiques visuelles des modèles dominants, ne sera bouleversé de manière plus radicale qu’à partir du moment où il engage, de manière dynamique, et active le corps du spectateur.

L’appropriation de concepts d’autres domaines, comme ceux des sociologies du corps, a été importante pour cette étude pour comprendre les pratiques de la danse dans ses aspects générateurs, de façon à confronter une connaissance spécifique et une rationalité pratique propre au champ de la danse. Elle a également été importante dans le sens où elle a permis la compréhension de la pratique en constante évolution de l’artiste dans un certain contexte, dans un certain monde. À travers cette étude, il est possible de comprendre les danseurs-créateurs dans un échange dynamique avec la réalité qui les a construits et qu’eux-mêmes

aident à construire. Cependant, en s'éloignant des pratiques dominantes, ils démarquent leur autonomie partielle et s'affirment en tant que producteurs artistiques plutôt que produits.

Les résultats de cette étude sont construits à partir d'une relation complexe entre des connaissances liées à la pratique artistique qui sont confrontées à la théorie et la réflexion. Les observations ont aussi provoqué un échange direct, social, artistique, culturel et kinesthésique entre les participants de la recherche et moi-même. Ce capital m'attire en tant qu'artiste, professeure et chercheuse en danse. Par ailleurs, un des grands défis de cette étude sera de transposer ces questions à la réalité brésilienne. Est-ce que, pour un pays en voie de développement comme le Brésil, la coupure des sous-champs proposée par cette étude est pertinente? Dans un pays où le marché en danse est encore émergent, peut-on rencontrer la même logique saisie par cette étude? Est-ce que dans la réalité brésilienne, il sera possible de circonscrire les pratiques dominantes et les pratiques émergentes ? Ce sont des questions ouvertes pour une éventuelle continuité à cette étude.

L'importance pour cette étude d'établir certaines oppositions qui se trouvent polarisées entre les sous-champs de la danse contemporaine est fondamentale puisque ces oppositions cristallisent les luttes dans le champ. Les pratiques analysées dans le présent travail à partir des trois études de cas identifient des pratiques distinctives qui rencontrent un terrain fécond dans le sous-champ de production restreinte. Ces caractéristiques suggèrent l'évolution, le dynamisme et les modifications en ce qui concerne l'habitus du danseur au sein de la danse contemporaine. Dans le sous-champ de grande production, le caractère de lisibilité de la technique associé à l'excellence et à la discipline du corps des danseurs dans l'ensemble des œuvres est fondamental. Ces aspects répondent aux chorégraphies ayant comme prédominance et primauté la composition du mouvement. En revanche, dans le sous-champ de production restreinte, les techniques sont plus interdisciplinaires et en conséquence moins lisibles, permettant ainsi un rapport au corps moins discipliné. Dans les créations observées, les danseurs-créateurs cherchent un regard sur eux-mêmes et sur l'Autre à travers l'improvisation sur scène, nourris par l'approche des techniques somatiques des danseurs et par la déconstruction de la représentation promue par certains aspects de la performance. Ce

sont des aspects de la pratique des participants de cette étude qui sont construits en tant que schéma corporel dans et à travers une longue immersion de la part des danseurs-créateurs dans des niches artistiques hors projecteur. Au-delà de *montrer*, le leitmotiv de ces pratiques est *dialoguer*. Dans la majorité des créations observées, la voie de la connaissance proprioceptive engage expressément le spectateur. Les verbes qui caractérisent les pratiques analysées dans cette étude circonscrite au sous-champ de production restreinte sont davantage *interagir*, *échanger* et *dialoguer*. Les pratiques analysées dans les trois études de cas proposent des échanges, des perceptions et des gestions des créations renouvelés, et finalement de nouvelles sociabilités en danse contemporaine qui déterminent un rapport au corps plus réceptif, interactif et participatif.

APPENDICE A

SOURCES DES DONNÉES POUR L'ÉTUDE DE CAS RÉALISÉE AVEC PAMELA NEWELL

1. Observation sur le terrain des créations :

The Sunday Project (40 heures d'observation)

Chalk (20 heures d'observation)

2. Journal de bord : prise de notes pendant les observations.
3. Entretiens : 4 entrevues avec Pamela (8 heures).
4. Entretiens : 3 entrevues réalisés avec d'autres collaborateurs (Dino Giancola, Yan Lee Chan, Warwick Long) du spectacle *The Sunday Project* : (1 heure).
Notes prises lors de la visualisation vidéo.
Retranscription des paroles enregistrées pendant les 4 soirées du spectacle *Chalk* réalisée grâce à un support vidéo.
Retranscription du débat avec le public lors du spectacle *Chalk*.
5. Dépliant promotionnel et livrets des créations.
6. Consultation des archives à la bibliothèque de l'UQÀM, à la Bibliothèque de la danse de l'ESBCM, et de celles du Studio 303 et de la Tangente.
7. Consultation sur l'outil Web de sites sur la danse au Canada.
8. Articles écrits par Pamela.

APPENDICE B

SOURCES DES DONNÉES POUR L'ÉTUDE DE CAS RÉALISÉE AVEC LIN SNELLING

1. L'observation sur le terrain des créations :

Performing Book (10 heures d'observation)

Chalk (20 heures d'observation)

R.A.F.T 70 (36 heures d'observation)

2. Journal de bord : prise de notes pendant les observations.
3. Entretiens : 4 entrevues avec Lin Snelling (7 heures).
4. Entretien avec Shelagh Kelley sur la création *Performing Book* (1h).
Notes prises lors de la visualisation vidéo.
5. Invitation, projet et rapport de la création *Performing Book*.
6. Dépliant promotionnel et livrets des créations.
7. Consultation des archives à la bibliothèque de l'UQÀM, à la Bibliothèque de la danse de l'ESBCM, et de celles du Studio 303 et de la Tangente.
8. Consultation sur l'outil Web de sites sur la danse au Canada.
9. Dossier vidéo, fourni par Lin, relatif à ses créations et collaborations.
10. Photos de Lin fournies par elle-même.
11. Articles écrits par Lin.

APPENDICE C

SOURCES DES DONNÉES POUR L'ÉTUDE DE CAS RÉALISÉE AVEC ANDREW DE LOTBINIÈRE HARWOOD

1. L'observation sur le terrain des créations :

Hark (20 heures d'observation)

R.A.F.T 70 (36 heures d'observation)

2. Journal de bord : prise de notes pendant les observations.
3. Entretiens : 3 entrevues avec Andrew (6 heures).
4. Entretien avec Ray Chung sur la création *Hark* (1h).
5. Entretiens : 4 entrevues réalisés avec d'autres collaborateurs (David Rancourt, Diane Labrosse, Guy Cools, Marc Boivin) du spectacle *R.A.F.T 70* : (5 heures).
Notes prises lors de la visualisation vidéo.
6. Dépliant promotionnel et livrets des créations.
7. Consultation des archives à la bibliothèque de l'UQÀM, à la Bibliothèque de la danse de l'ESBCM, et de celles du Studio 303 et de la Tangente.
8. Consultation sur l'outil Web de sites sur la danse au Canada.
9. Livres et articles qui citent Andrew.

APPENDICE D

NOTES PRISES LORS D'UNE OBSERVATIONS DE LA CRÉATION *THE SUNDAY* *PROJECT* DE PAMELA NEWELL

Danseur-chorégraphe : Pamela Newell

Date : 17 septembre 2006

Durée de la rencontre : 3 heures

Heure : 13 h à 16 h

Local : Studio Flack

Description du local de répétition :

- Une grande salle de danse contenant un tapis de linoléum, quelques barres (de ballet ou de gymnastique) et un grand ventilateur.
- Hormis le linoléum, il y avait dans la même salle un autre espace avec une grande table, des chaises, un canapé et une armoire.
- C'était une salle de danse typique sauf qu'il n'y avait pas de miroir.
- Vêtements de la danseuse : pantalon et tee-shirt noirs, style neutre.
- Nombre de personnes dans la salle : 3 (Pamela, Lin Snelling et moi).

DESCRIPTION

Avant l'immersion :

Pamela parlait avec Lin de banalités quelques minutes avant de commencer le travail. Durant la conversation, Pamela se massait les pieds. Pendant ce temps, je préparais la caméra et me suis organisée pour l'observation.

Introduction au travail :

Pamela a expliqué à Lin en quoi consistait l'improvisation. Elle allait danser pendant 30 minutes. Avant de commencer à danser, Lin, si elle le désirait, pouvait donner une phrase, une idée ou une motivation pour l'improvisation de Pamela. Lin devrait observer Pamela tout le temps que celle-ci danserait. Après la danse, Pamela poserait une question à Lin. Après la question, Lin et Pamela prendraient des notes pendant 10 minutes; ensuite, chacune lirait ce qu'elle avait écrit.

L'immersion :

Lin a montré à Pamela l'image d'une carte postale. C'était la reproduction d'un tableau d'Egon Schiele, *Recycling Female Nude* (1911).

Pamela a réglé son réveil pour qu'il sonne 30 minutes plus tard.

Pamela a ensuite commencé l'improvisation en danse.

Quelques caractéristiques des mouvements et de la progression de l'improvisation :

Au début de l'improvisation, au centre de la salle, les mouvements de Pamela étaient proches de son corps, lents, stylisés, sans déplacement, intimistes.

On note ensuite successivement :

- Déplacement avec les bras croisés (comme la figure de la carte postale), balancements du corps.
- Voix : petites interjections, quelques mots dispersés.
- Mouvements circulaires, position à genoux, chant inconnu, murmure.
- Bref appui du corps sur le mur.
- Rupture de mouvement stylisé.
- Action d'enlever le pantalon (changement du « costume »).
- Changement de place de la barre dans la salle.
- Sauts.
- Mouvements grands et libres.
- Marche dans la salle.
- Pamela s'assied sur le ventilateur.
- Attente, regard perdu, tristesse.

- Petits mouvements quotidiens subtilement raffinés.
- Respiration suspendue – instinctive.
- Tension dans le visage.
- Comptage du temps avec les doigts.
- Propulsion.
- Retour au centre de la salle, les yeux fermés, mouvements avec les bras croisés dans le dos.
- Elle libère ses cheveux attachés.
- Mouvements au-delà de la kinesphère.
- Le réveil sonne après 30 min.

Pamela a ensuite posé la question suivante à Lin :

« What happened ? »

Pamela et Lin ont écrit pendant 10 minutes.

Lecture de Pamela à Lin de ses notes et vice-versa (affect : neutre et informel).

Évolution du déplacement :

Espace :

L'improvisation a été réalisée (la plupart du temps) au fond de la salle, à gauche de la personne qui regarde. Il n'y avait pas beaucoup de préoccupation de recherche d'un équilibre en ce qui concerne l'utilisation de l'espace. Pamela a été debout (la plupart du temps), sur les genoux et assise.

Objets :

Le ventilateur et les barres ont été respectivement utilisés comme chaise et porte-manteau (par hasard).

Mes sensations :

Femme, contention, questionnement, instinct, sensualité.

Remarque de quelques caractéristiques par rapport à une répétition plus traditionnelle :

- Pamela n'a pas fait d'échauffement traditionnel (elle s'est massé les pieds pendant les conversations, avant de danser).
- Pas de musique.
- Improvisation structurée à partir de l'objet et de l'invité.
- Les objets ont été utilisés « par hasard ».
- Le « costume » a été changé.

Idée générale de l'improvisation :

Comme le tableau de la femme nue d'Egon Schiele (de la carte postale), Pamela cherchait et griffonnait une femme; elle esquissait une danse. La femme de la carte postale se définissait par des fines lignes du peintre et à partir de quelques contours. Je trouve que l'improvisation avait cette même caractéristique. L'énonciation de la danse se faisait à travers quelques mouvements qui n'ont pas été très affirmés bien que, comme les traces du peintre, ceux-ci aient été très précis.

Dans l'ensemble, on voit une manière de bouger et un style précis. Il y avait de la précision dans les mouvements stylisés ainsi que dans les mouvements quotidiens. La plupart du temps, Pamela a dansé face à la scène, ce qui renforce l'idée de représentation dans un théâtre.

Les mouvements ont, la plupart du temps, été raffinés.

Questions à comprendre :

Dans le processus, qui sont les personnes qui regardent la répétition ? Sont-elles le miroir des sensations, des états du corps et des impressions de Pamela ?

Sont-elles les « facilitateurs » ?

Quelle est l'importance de l'échange avec les « spectateurs » ?

Quelle est la différence entre la répétition et la représentation ?

APPENDICE E

NOTES PRISES LORS DE L'OBSERVATION À PARTIR DU REGISTRE EN VIDÉO DE LA CRÉATION *HARK*

C'est la 2^e étape de l'observation vidéo.

PROJET DE CORPS	PROJET ARTISTIQUE	31 Jan 2008 CONTEXTE DE LA CRÉATION
<p>- l'âge = «bons et vieux corps» (Baines)</p> <p>- corps détendus, par terre, relaxés, posés</p> <p>- Caricature, grimace</p> <p>- actions quotidiennes parler, marcher, s'asseoir, observer, manipuler, courir, toucher</p> <p>- technique du C.I. roulades, aikidos, suspension du corps, déséquilibre, inversions, chutes, supports, tridimensionnel</p> <p>(+) fluidité (-) pose</p> <p>- Images du corps: corps - chaise corps - journal</p>	<p><u>HARK</u></p> <p>éléments dominants distinctifs</p> <p>jeux de mouvement</p> <p>soi-même / avec l'autre / les éléments</p> <p>peches du corps / tactile / non tactile / dimensionnel</p> <p>costume / décors / musique / public</p> <p>l'espace - composition avec l'autre</p> <p>changements des rôles (danseur s'assoit entre la public)</p>	<p>- production restreinte</p> <p>- sale intime</p> <p>- en fase sur l'œuvre et non sur l'œuvre</p> <p>- production en collaboration : ATHA production - studio 303</p> <p>Association du C.I. Montréal</p> <p>Jour Annuel de Montréal</p> <p>public I 60</p> <p>- spectacle basé sur l'improvisation</p>

Figure E.1 : Extrait des notes lors de l'observation video de Hark

APPENDICE F

GRILLE D'ANALYSE DE LA CRÉATION À PARTIR DE L'OBSERVATION DU REGISTRE EN VIDÉO, DES NOTES DE TERRAIN ET D'AUTRES DOCUMENTS TELS QUE LES LIVRETS DU SPECTACLE

C'est la 3^e étape de l'observation vidéo.

FITA 2	21 jan
Duo Lin et Maureen	
1:20	Andrew entre avec la chaise A. avance, regarde le public au fond - Lin et Maureen
1:53	Andrew et David (Lin et Maureen saem) L duo - au fond face au public
2:25	Lin entre en scène (3 danseurs A. D. L.)
3:02	Andrew bouge, touche les costume David assis - bouge les pied Lin dos, le observe éclairage ouverte A D L au fond de la scène
4:00	changement Marc e Maureen entrent Marc s'assoit / observe Maureen danse, Lin aussi L duo - au centre de la scène de bout
4:30	Andrew passe vit court et sort éclairage rouge
5:00	Lin marche / se rapproche de Marc Duo Maureen et David (trois au coin)
5:30	Andrew entre, tous en scène (duo danse au centre)

Figure F.1 : Exemple de grille d'analyse de la création Raft 70.

APPENDICE G

RETRANSCRIPTION DES PAROLES ENREGISTRÉES LORS DU SPECTACLE *CHALK*

Le 8 février (Tangente)

11 :15-14 :00 (durée de l'enregistrement vidéo)

Paul :

It's just, it's just sad. Just really no fun either, no fun... and not, and I don't know if it's gonna happen. You just don't know if it's gonna make it, you just don't know, it just sucks. Come on, come on... You just don't know if it's gonna happen, the way he just kept plugging away, you know ? The way he just kept running, it's sad, it just kinda had to... you just watch, you just watch. It's starting to happen. It started.

18 :00-20 :00

Lin :

It started, and it starts and re-starts, re-runs, returns, rewards, requests, renewals, regrets, re-starts, returns, re-words, regrouping, and re-awake, reasons, requests, re-runs, remarkable, request, remarquable, re re re re.... rhyme, rhyme, and reason, rhyme, reason.

26 :00-29 :00

Pamela :

Again the blank chalkboard, (encore) again (encore) the blank... Lin ? Yes ? Will you teach him ?

Lin :

Okay alright, it starts here and something happens, okay ? Alright ? And it, there's music often with that, and this is obvious. Okay, so it starts here, right and then it happens and obviously obvious is the music, okay. So you wanna do encore ici, ici voilà ? That's another language, but there's many languages. Okay so we could go in another language, we're going to go in weather language. It starts with snow; this is the symbol for snow, okay, no ? Well I'm the teacher with the chalk, so, no ? You don't like this lesson ? This one's better. So the music, oh yeah what's that called ? The dancing, two people... And the lesson is whether the music, it's a charade it's some kind of strange, chalk. Here it starts here, ca commence...

36 :00-38 :50

Lin :

And sadly, and it just starts, starts, here, ici the shadow and the sad part. What's the sad part ? Repeat it, repeat it, just repeat again. I like to hear and, and, and turn to the sad part, yes it's starting to turn around and it's just... start with the, start with that invisible line that couldn't quite get through. Go through that. What is that line, that borderline ? Wondering about the lines and the air, the chalk, the border between over there and up there and around here. Skin borders, air borders. Not that hurricane, it crossed a border just like that, no papers just came right in there. How did that happen ? How did that happen ? Didn't answer any questions. Just occurred, there it was. Crossed all that, crossed all that, all those information lines, cable lines, and transport lines, just kept crossing through. Air does that, air just passes, goes around, goes through it's inevitable, and it's obvious... and, oh the poetry, the situation is obvious and ridiculous, and what was that ? What did they ask me, what was that question they said ? They said "where were you born ?" Okay, and I answered it, and they said "okay where are you going?", and I answered that too. They said "how long are you gonna stay there?" and I answered that question too. And then, they said, and they kept asking questions and they... I had to wait, I had to stay somewhere without any reason or rhyme and I just... "Start here," they said, "start here"... they just... so I did, I waited and I answered all the questions and I still had to stay right there.

9 février

21 :30-24 :30

Lin :

Questions ? Yes ? You have a question ? Yes ? I'm ready. Yes ? You have a question ? More than one question. Many questions, two, four, lots of... Four, five, six, ten, just many questions. Arms, questions and I'll answer all of them, just let me hear one of them, I'm waiting, give me the question, give me the... In order to get through this, I've got questions. I've got some questions for you. You know what they are ? So where were you born and, where were you born ? And her, where's she from ? She's not waiting in the proper place. Where... where were you born ? You're going over there ? You're going over there. Yes. You just answered my question. I've got nothing, I've got nothing. You're at the, welcome to the ward [? ?] sort of.

26 :00-26 :50

Lin :

I want the easy answer. It's faster that way, if you just give me what I want to hear, then everything is much faster and easier and less complicated and fills the paperwork and is often expensive. It's expensive crossing the border. To be expedient is to be expensive. Are you worthy of the expense ? That's the risk of crossing the border. You have to be ready for anything, any question could come like that, and you have to have the answer just like that. They can ask you anything and they can... they can... they can... make you wait.

28 :00-38 :15

[Ce passage est difficile à comprendre.]

Paul :

I don't have anything to say. I mean, why are you lying there, just putting me on the spot like this ? I just, I don't... I just wanted to pass, I had no intention of stopping, I had no intention

of stopping here and being like exposed. You know, I'd rather just keep the guard up, just keep it up because... like I just have silences, you know, I just, keep it silent and nothing, no more, there's nothing more to say. I'm just visiting, you know, visiting friends. Why are you putting me on the spot like this, why are you putting me on the spot like this? It's just making me uncomfortable. I feel like you're invading, it's an invasion of, of me. I'm not, I feel, hum... just really, like I don't... why... ... I don't like not being able to, like you know, being able to being able to say what the... you're making me... you've asked me these questions and I just don't know what, what do you want me... what did you... fuck why did you... you're such a fuckin'... Oh, you wanna take me, okay you wanna do that? Okay that's fine. ... I'm not happy about being up here.

Just take it away, can I go back, go back, I just wanna go back, just turn... it's not worth it. It's not worth it, okay, you're not making it worth it. It's just... help? Help? Help? Help? Help? Help? Help? Help? Help?

44 :00-46 :00

Robert :

The story, the story will go much faster if (Lin répète en français). There was a traveller searching for the king's palace. He came to a border. The guard said, "what have you brought us?" The traveller said "I have brought you a bag of gold." The guard said "come back another day." So the traveller went home, and a few weeks later, he returned and the guard at the border said "what have you brought us?" The traveller said, "I've brought spices and jewels." The guard said "come back another day." The traveller returned home.

APPENDICE H

GUIDE DES ENTREVUES

Contexte et créations (entrevue avant les représentations des créations)

1. Quels sont tes souvenirs de la dernière fois où tu étais sur scène ? C'est-à-dire quelle est la mémoire de ton corps ?
2. Qu'est-ce qui est important pour danser, comment est-ce que tu te maintiens en tant que danseur, en tant qu'artiste ?
3. Quels sont tes projets actuels en danse en ce moment ?
4. Ces projets dans lesquels tu es impliqué en ce moment, comment ont-ils surgi ?
5. À quel point es-tu impliqué dans la production de ces créations ?
6. Dans ce projet, quelles sont tes sources d'inspiration ?
7. Est-ce qu'il y a eu un dispositif en particulier qui t'a inspiré ou que tu utilises dans la création ?
8. Quelle est l'importance et le niveau de l'échange avec le public ?
9. Pour un type de création comme celle-ci, quel est l'écart entre la répétition et la représentation ?

10. Dans une chorégraphie plus traditionnelle (où les mouvements sont préétablis), on peut « corriger » ceux-ci; une chorégraphie produite « en contexte réel » est dépendante de la réalité de l'accidentel (de ce qui est inconnu, imprévu). Comment vois-tu cette instabilité ?

11. Comment vois-tu l'improvisation dans les projets chorégraphiques de l'actualité ?

Famille

1. Est-ce qu'il y avait des danseurs dans ta famille ?
2. J'aimerais savoir les professions de tes parents ?
3. Sont-ils Canadiens ? Où es-tu né ?

Formation et expérience

1. Peux-tu parler de ta formation en danse (formation, professeurs, écoles, styles de danse, les expériences les plus significatives pour toi) ?
2. À quel âge as-tu commencé ?
3. Rêvais-tu d'être danseur ?
4. As-tu une formation dans d'autres domaines artistiques ? Parle-moi de ces expériences.
5. Peux-tu me raconter tes expériences comme interprète, improvisateur et chorégraphe (passage par des compagnies en tant que danseur, ainsi que tes créations personnelles en tant que chorégraphe ou en collaboration) ?
6. Quelles sont tes expériences les plus significatives en termes de création en danse ?

Formation en éducation somatique et en improvisation

1. As-tu une formation dans les techniques d'éducation somatique ? Est-ce que c'est une formation qui est importante ?
2. Peux-tu parler de ta formation en improvisation ?

(Projet artistique et rapport au corps – questions posées après la représentation des spectacles)

1. Quels sont tes souvenirs par rapport à cette création ? Quelles sont les traces qui sont restées ?
2. Quels sont les défis de cette création ?
3. Comment définis-tu cette création ? Comment nommes-tu cette création ; est-ce que c'est une chorégraphie à base d'improvisation, une chorégraphie instantanée, une improvisation ouverte ?
4. Comment s'est déroulée la création sur scène ?
5. Est-ce que il y a eu des imprévus ?
6. À ton avis, quelle sorte de rapport au corps et de pratique artistique as-tu présenté dans cette création ?
7. Comment séparer l'« erreur » par rapport à ce qui est imprévu, inconnu, subtil dans l'improvisation ? Est-ce qu'il y a ce qu'on appelle l'erreur dans l'improvisation en danse ?
8. Quelle est la particularité de ce groupe de danseurs et de collaborateurs dans ce spectacle ?
9. Peux-tu parler des aspects de collaboration dans cette création ?

Compagnie établie / Projets ponctuels / Notion de chorégraphie / Espaces de diffusion

1. Pourrais-tu parler des avantages et des inconvénients de travailler dans une compagnie établie et du fait de danser dans des projets ponctuels d'improvisation ?
2. À quel point la chorégraphie est-elle achevée ? Est-ce qu'il y a toujours des espaces pour l'improvisation ?
Qu'est-ce qui est considéré comme un défaut, comme une imperfection dans une création en danse ?
3. Qu'est-ce que les petites et grandes productions peuvent offrir aux danseurs ? Quelles sont les contraintes de chacune ?
4. Est-ce que tu crois qu'il y a une évolution du concept de chorégraphie, dans quelle direction ?
5. Est-ce que cette évolution inclut de plus en plus l'improvisation ?
6. Crois-tu que la chorégraphie peut aller vers une direction où la signature de la création devient plus partagée avec les danseurs ?

7. Quelle est l'importance des espaces qui produisent tes créations, tels que Tangente, Studio 303, La Chapelle ?
8. Est-ce qu'il y a quelque chose que tu voudrais ajouter ?

APPENDICE I

EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉE AVEC PAMELA NEWELL

*Suzane Weber : Tu peux parler de ta formation en danse, comment tu as commencé, à quel âge ?

Pamela Newell : Oui, oui, oui. J'ai commencé comme beaucoup de filles, avec le ballet. J'avais une amie qui prenait des cours de ballet, puis je pense que j'ai fait un *sleep over* chez elle, une fois. Puis son cours, c'était le samedi matin, donc sa mère m'a prise au cours, et je regardais, j'étais comme sur le bord en regardant toutes les petites filles, et j'ai dit à ma mère « Je veux faire ça. Moi aussi ! » Et l'année prochaine (sic), j'ai commencé dans la même école de danse avec un monsieur, très bon. Il était excellent.

*SW : C'était à quel âge ?

PN : Sept ans. Sept ans ? Oh God, six ans, sept ans ? Je pense que j'avais sept ans.

*SW : Et c'étais un cours constant, régulier ?

PN : C'était une fois par semaine, pendant trois ans, ou quatre ans, cinq ans...

*SW : Et là, tu n'as jamais arrêté ?

PN : Non. Puis, quand j'ai comme, [quand j'ai été en] septième année, j'ai commencé dans une école plus importante, où je prenais des cours peut-être deux fois par semaine. et...

*SW : Septième année, tu avais quel âge ?

PN : Treize ans.

*SW : Treize ans, ok. C'est jeune ?

PN : Oui. Oui. Elle me poussait beaucoup. Elle pensait que j'étais ballerine. Elle pensait que, ok, « T'as le corps pour le faire ».

*SW : Et tu avais, un peu les rêves d'enfant : « Ah, je voudrais danser » ? Tu voulais être danseuse ?

PN : Mais, j'adorais le ballet. J'avais un abonnement au *Dance Magazine*. Et à l'époque, c'était que le ballet. Il [n'] y avait presque pas de danse moderne. Même si Martha Graham fonctionnait, et tout ça, c'était Natalia Makarova et tous les danseurs de ballet du New York City Ballet. Moi, j'avais coupé les photos et je les ai mises sur mon mur, dans ma chambre. Mais je ne sais pas, il y avait un côté de moi qui était un peu paresseux.

*SW : Ah oui ?

PN : Je pense, oui. Je sais pas. Parce que, c'était dur pour moi. Même si le plus, je trouve que, je vieillis et je trouve que je suis une personne très athl[étique], en fait. Il y a beaucoup d'athlétisme dans ma famille.

*SW : Ah, il n'y avait pas de danseurs, mais y'avait des athlètes ?

APPENDICE J

EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉE AVEC LIN SNELLING

*Suzane Weber : Donc, à ton avis, qu'est-ce qui caractérise ta création, ta pratique artistique ?

Lin Snelling : C'est le principe que le corps est comme un grand orchestre qui peut être la parole ou le mouvement, ou le chant, ou les chansons, ou narrative (sic); une histoire, ou juste le son pur. Et ça, il y a une grande capacité de tout le corps, ensemble, d'orchestrer quelque chose. Et avec un imaginaire intérieur, avec les choses que tu reçois de l'extérieur. Et c'est le corps, pour moi, c'est comme un filtre, qui peut filtrer plein de choses, comme j[le l']ai déjà mentionné. Et de plus en plus, je pense que c'est une sorte de musique. C'est une orchestration que je trouve très musicale aussi, dans un sens. Et la danse fait partie vraiment de ça parce que, la danse, c'est le mouvement, et la respiration, c'est un mouvement, les vibrations. On est né avec un mouvement. Tout est en mouvement continuellement. Alors, de créer quelque chose, pour moi, c'est une question de cadrer le temps pour avoir le corps dans une façon ou l'autre. Comme la musique, dans un sens. Je sais pas si ça fait une réponse à ta question ?

*SW : Oui, parfaitement. Parce que je t'ai vue danser dans quatre spectacles, et le fait que tu chantes et que tu parles, c'est fort. Je me demandais comment tu as développé le raffinement du travail de ta voix ? Il y a aussi la parole que tu improvises, tu parles directement avec le public. Tu sais, dans un métier en danse, en général, on n'a pas cette formation. Donc, tu peux parler de ça ?

LS : Mais, ça a commencé quand j'étais dans une compagnie de danse; c'était une compagnie de danse théâtre et j'ai pris des cours de voix [avec] une personne qui s'appelle David Buckler. Et de là, j'ai réalisé que la voix, c'est comme un autre mouvement, et la voix danse comme le corps peut parler. Mais de vraiment comprendre ça, c'était un plus pour moi. Et j'ai réalisé, dès que j'ai commencé à parler, que c'était [d']une grande influence dans la façon dont je peux bouger. Et [dans] cette relation, une [chose] a poussé l'autre vers autre chose. Dès que je découvre que je peux parler, ou exprimer avec la voix, comme je peux écrire, ça fait, pour moi, une autre façon de [me] comprendre moi-même, dans l'art que je fais. Une était le miroir de l'autre. Et j'ai commencé à faire des choses, j'ai réalisé aussi avec quelques projets que j'ai faits juste, je peux le faire, *live writing*. Et c'était le corps et le mouvement dans un espace, qui écrit les textes, *live*, et c'est une autre façon d'écrire. C'est pas d'écrire avec un stylo dans une page; c'était le corps qui écrit avec la voix et le mouvement dans l'espace. Alors, cette façon de créer les textes, le narratif, devant le public, je l'ai pratiquée beaucoup. Je trouve ça vraiment intéressant.

*SW La voix, tu l'as travaillée dans les créations avec Carbone 14 ?

LS : Gilles choisit souvent des danseurs. Parce qu'il trouve ça intéressant. Le danseur rend le texte sur scène plus intéressant qu'un acteur, parce qu'on n'avait pas de technique. On n'a pas appris comment faire un texte. On a fait le texte avec la sagesse du corps...

APPENDICE K

EXTRAIT D'UNE ENTREVUE RÉALISÉE AVEC ANDREW DE LOTBINIÈRE HARWOOD

*Suzane Weber : Dans le spectacle, dans le deuxième spectacle de cette soirée-là, tu es entré de la partie du public, de l'audience. Te souviens-tu de ça ?

Andrew de Lotbinière Harwood : Dans le public. Oui!! Oui, j'ai même parlé aux gens. Et j'ai même joué le jeu où j'ai dit « Ah, imaginez Andrew qui danse encore, vous le voyez faire. Alors regardez-moi pas (sic), regardez Andrew », mais je parlais au public en même temps. C'était un jeu assez stimulant à jouer, quoi.

*SW : Je viens de regarder la vidéo chez moi. J'ai une bonne image de ça. Peux-tu en parler ?

ALH : C'est une aventure assez incroyable que de faire un spectacle d'improvisation, un voyage incroyable. Parce que moi, je vis plein de choses au niveau émotif, au niveau d'états d'âme et d'esprit, ça change énormément. Autant ça peut être des fois très abstrait, axé complètement sur le mouvement, [autant] ça peut être rigolo, cabotin des fois, humoristique. Ça peut être dramatique. Ça peut avoir beaucoup de tensions, des fois, mais voulu. Créer une tension dynamique. Ça peut être important, par moment. Il y a plein de choses. Je me souviens, [à] un moment donné, j'étais pratiquement angoissé alors que Ray était à côté de moi, il faisait quelque chose de très doux et moi, je pleurais quasiment, [j'étais] très angoissé, très stressé. Et je le vivais intensément à ce moment-là. C'est assez spécial que de voir à quel point le niveau émotif peut être appelé. Et, je me laisse aller. Je me laisse aller, dans ces moments-là. [Je n']essaie pas de trop censurer, mais j'essaie tout simplement d'être vrai, tout simplement, de suivre ces émotions-là, de les écouter, et d'embarquer dedans. Pour moi, ça

me permet une espèce de transformation. Et pour moi, l'improvisation, la danse elle-même... et souvent au travers de l'improvisation, je vis ça comme une transformation de mon être humain, de mon humanité et de mon être théâtral, sur scène, d'Andrew, danseur sur scène, qui peut transformer. C'est pas une dimension plate, où ça reste le même caractère plat tout le temps. Ça change beaucoup, ça a beaucoup de couleurs, ça a beaucoup de saveurs, beaucoup de textures. Les *feelings* changent énormément. Et je trouvais qu'il y avait un rapport très chaleureux et très humain entre moi puis Ray aussi. Très à l'aise, très ouvert, prendre beaucoup de risques et se permettre d'aller visiter plein d'états. J'ai beaucoup aimé ça. Ça prend... je pense que la confiance et le rapport que tu développes avec certaines personnes ouvrent ces portes-là. Parce que ça, c'est pas quelque chose que je sens avec tout le monde, c'est pas quelque chose que je sens avec tous les artistes avec lesquels j'improvise. Il y a des gens avec lesquels c'est beaucoup plus difficile. Même si on improvise, on a des esthétiques différentes, on peut dire. Alors si je reviens, par exemple, [à ce que] j'ai dit tout à l'heure, des gens [avec qui] j'ai travaillé, avec des gens d'Europe... Je trouve que la saveur de ces gens-là est quand même très différente de la mienne. Mon historique est différent, les gens avec lesquels j'ai étudié sont différents. Il y en a beaucoup de ces gens-là qui sont d'une génération plus jeune que moi. Euh... Donc, ça a des influences. Puis aussi, toute l'esthétique des spectacles en Europe, c'est très différent aussi [par rapport] au Canada ou en Amérique du Nord.

*SW : Dans l'improvisation ?

ALH : Dans l'improvisation, mais surtout... mais je dirais surtout dans la chorégraphie, dans les présentations des pièces. C'est très conceptuel, en Europe. Très très conceptuel. Et si tu n'as pas de concept élaboré, des fois, les gens ont de la misère avec ça. Ils ont de la difficulté avec ça. Euh, et aussi des esthétiques. Il y a des gens qui sont très épurés, il y en a d'autres qui sont très théâtraux, mais pratiquement, là... ça dépasse, ça dépasse les normes. C'est très provocateur...

APPENDICE L

**FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTABLI ENTRE LA CHERCHEUSE ET
PAMELA NEWELL, LIN SNELLING ET ANDREW DE LOTBINIÈRE HARWOOD**

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Suzane Weber da Silva, étudiante
Programme de doctorat “Études et pratiques des arts”
Université du Québec à Montréal

Je, _____, suis intéressé(e) à collaborer volontairement et librement au projet de doctorat de Suzane Weber da Silva intitulé *Le rapport au corps du danseur-chorégraphe : la marge d'autonomie de la création dans le champ de la danse*. Le but de cette recherche est de comprendre comment certains créateurs essaient d'échapper aux modèles de corps dominants en danse qui sont fortement liés à la spectacularité et à l'efficacité de l'oeuvre artistique.

Je suis informé(e) que ma contribution consistera à participer à quelques entrevues individuelles d'une durée approximative d'environ 1h 30 min. Pendant l'entrevue, je serai invité(e) à répondre à des questions ouvertes sur mon parcours artistique en danse et à des questions plus spécifiques concernant mes projets de création en danse. J'accepte que Suzane Weber da Silva observe quelques répétitions du processus de création avec mon approbation préalable. Je peux décider de l'inviter à quitter le lieu de la répétition en tout temps. J'accepte que les entrevues soient enregistrées sur cassette audio ou vidéo avec ma permission. L'entrevue sera faite de façon décontractée et informelle. Mon entrevue sera retranscrite et après, je recevrai la transcription de celle-ci. À ce moment, je pourrai changer ou enlever éventuellement des passages de l'entrevue. J'accepte que les images fassent partie d'une vidéo accompagnant le rapport de recherche du doctorat de Suzane Weber da Silva à l'UQÀM. J'accepte que mon nom soit utilisé dans la diffusion des résultats : publiquement pour la présentation de la thèse, dans les articles et dans les conférences académiques. Il est entendu que j'ai le droit de me retirer de l'étude en tout temps, sans subir aucune forme de pénalité.

Pour tout renseignement additionnel, plainte, ou critique face au projet de recherche, je pourrai m'adresser à Suzane Weber da Silva. Dans l'éventualité où la plainte ne peut lui être adressée, il me sera possible de faire valoir ma situation auprès de Sylvie Fortin – téléphone : 987-3000 poste 3499). Je, _____, ai pris connaissance de l'ensemble des informations précédentes et j'accepte de participer au projet.

Il y a deux copies du formulaire de consentement, dont une que je peux garder.

Chercheur(e) : _____ Date :

Participant(e) : _____ Date :

APPENDICE M

**FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTABLI ENTRE LA CHERCHEUSE ET
D'AUTRES PARTICIPANTS DE LA RECHERCHE, LESQUELS ONT PARTICIPÉ
À DES CRÉATIONS DES PARTICIPANTS PRINCIPAUX DE CETTE ÉTUDE**

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Suzane Weber da Silva, étudiante
Programme de doctorat “Études et pratiques des arts”
Université du Québec à Montréal

Je, _____, suis intéressé(e) à collaborer volontairement et librement au projet de doctorat de Suzane Weber da Silva intitulé *Le rapport au corps du danseur-chorégraphe : la marge d'autonomie de la création dans le champ de la danse*.

J'accepte que des extraits de vidéos du spectacle _____ fassent partie d'une vidéo accompagnant le rapport de recherche du doctorat de Suzane Weber da Silva à l'UQÀM.

Participant (e) : _____ Date :

APPENDICE N

EXTRAITS EN DVD DES CRÉATIONS OBSERVÉES

Voir DVD ci-joint.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Albert, Mathieu. 1993. *Concept de champ selon Pierre Bourdieu et ébauche d'application au domaine de la production chorégraphique québécoise*. Travail présenté au cours Fondements théoriques II. Département de sociologie, Université de Montréal.
- Albert, Mathieu. 1983. « L'univers insolite et parfois décevant de la nouvelle danse », *Le Devoir*, 21 novembre.
- Albert, Mathieu. 1986. « Malgré les pompiers, le festival Moment'homme a survécu à Montréal », *Le Devoir*, 27 janvier.
- Albright, Ann Cooper. 1997. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. New England : Wesleyan University Press, 216 p.
- Albright, Ann Cooper. 2001. « À corps ouverts : changement d'identités dans la Capoeira et le contact improvisation ». *Portée*, vol. 29, no 2, (automne), p. 39-49.
- Albright, Ann et Ann Dils. (dir. publ.) 2005. *Moving History / Dancing Cultures*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 492 p.
- Angermüller, Johannes. 2006. « L'analyse des textes à la croisée de diverses traditions méthodologiques : les approches qualitatives et quasi qualitatives ». In *Méthodologie qualitative : postures de recherche et variables de terrain*, sous la dir. Pierre Paillé, p. 225-236. Paris : Armand Colin.
- Apostolska, Aline. 2004. « Deux solos magiques et inspirés ». *La Presse*, 24 octobre.
- Apostolska, Aline. 2007. « Le nouveau défi de la tornade blonde ». *La Presse*, 3 février, p. 20.

- Arborio, Anne-Marie et Pierre Fournier. 2005. *L'observation directe*. Paris : Armand Colin Éditions, 128 p.
- Arbour, Rose Marie. 1999. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Éditions Prendre Parole, 158 p.
- Arbour, Rose Marie. 2003. « Le développement de l'art en région : un lieu et un réseau ». In *Recherche : arts et culture. 61^e Congrès de l'AFCFAS Université du Québec à Rimouski, 19-20 mai*, p. 13-21.
- Ardenne, Paul. 1997 « Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique ». In *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, sous la dir. de Lawrence Bertrand Dorléac, p. 433-441. Paris : L'image.
- Ardenne, Paul. 2001. « Mise en doute, mise en pièce ». *L'image-corps*. Paris : Éditions du Regard, pp. 128-183.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 254 p.
- Attali, Jacques. 1997. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 303.
- Bakka, Egil. 1999. « Or Shortly They would be Lost Forever : Documenting for Revival and Research ». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 71-82, London : Macmillan.
- Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in sneakers : post-modern danse*. 1987. Boston : Houghton Mifflin, 292 p.
- Bentivoglio, Leonetta. 1987. « Europe et États-Unis : un courant ». In *La danse au défi*, sous la dir. de Michelle Febvre, p. 119-133. Montréal : Parachute.
- Bernard, Michel. 1990. « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine ». In *La danse, art du 20^{ème} siècle ?*, sous la dir. J. Y. Pidoux, p. 68-76. Lausanne : Payot.

- Bernard, Michel. 2001. *De la création chorégraphique*. Pantin : Centre national de la danse, 272 p.
- Berthelot, Jean-Michel. 1992. « Du corps comme opérateur discursif ou les apories d'une sociologie du corps ». *Sociologie et sociétés*, vol. 24, no1, p.11-18.
- Berthelot, Jean-Michel. 1998. « Le discours sociologique et le corps ». *Quel corps? Le corps symbolique*, no 34/35, p. 72-83.
- Bernard, Michel. 2007. « Chorégraphie ». In *Dictionnaire du corps*, sous la dir. de Michela Marzano, Paris : Presses Universitaire de France, p. 193-197.
- Berthoz, Alain. 1997. *Le sens du mouvement*. Paris : O. Jacob, 330 p.
- Biet, Christian, Ophélie Landrin et Maire Pecorari. 2008. « Introduction ». *Théâtre / Public*, p. 5-8.
- Blais, Marie-Christine. 1999. « Lin Snelling, l'odalisque qui danse. » *Le Devoir*, 20 mars, E p. 5.
- Blumenfeld-Jones, Donald. 1995. « Dance as a Mode of Research Representation ». *Qualitative Inquiry*, 1, p. 391-401.
- Boivin, Marc. 2007. *Entrevue avec l'auteure*. 2007, 27 janvier.
- Bouchard, Julie. 1999. « Clair comme une étoile ». *Le Devoir*, 6 mars.
- Bourdieu, Pierre. 1961. « Champ intellectuel et projet créateur ». *Les temps modernes*, no 246 (novembre), p. 865-906.
- Bourdieu, Pierre. 1972. « Esquisse d'une théorie de la pratique » In *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. p. 154-188. Genève : Librairie Droz.

- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit, 670 p.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard, 243 p.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Le sens pratique*. Paris : Editions de Minuit, 474 p.
- Bourdieu, Pierre. 1988a. « L'habitus est un système de virtualité qui ne se révèle qu'en situation ». *Entretien avec l'historien Roger Chartier diffusé dans « Les chemins de la connaissance »*. (<http://www.sociotoile.net/article23.html>). Consulté le 24 avril 2007.
- Bourdieu, Pierre. 1988b. « L'iconoclasme spécifique accompli par un artiste suppose une maîtrise virtuose du champ artistique ». *Entretien avec l'historien Roger Chartier diffusé dans « Les chemins de la connaissance »*. (<http://www.sociotoile.net/article48.html>). Consulté le 24 avril 2007.
- Bourdieu, Pierre et Loïc J.D. Wacquant. 1992. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris : Seuil, 267 p.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 480 p.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *La misère du monde*. Paris : Éditions du Seuil, 947 p.
- Bourdieu, Pierre. 1994. *Raisons pratiques*. Paris : Éditions du Seuil, 251 p.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Méditations pascaliennes*. Paris : Éditions du Seuil, 391 p.
- Bourdieu, Pierre et Spire, Antoine. 2002a. *Si le monde social m'est supportable, c'est parce que je peux m'indigner*. Paris : Éditions de l'Aube, 61 p.
- Bourdieu, Pierre. 2002b. *Questions de sociologie*. Paris : les éditions de Minuit, 277 p.

- Boutet, Danielle. 2002. « À la recherche d'un nouveau projet artistique. » In *L'espace traversé*, sous la dir. de Guy Laramée, p. 44-54. Trois-Rivières : Éditions d'art Sabord, .
- Brody, Stéphanie. 1999. « Femme comme paysage la dernière chorégraphie de Lin Snelling ». *La Presse*, 20 mars.
- Bronckart, Jean-Paul et Schurmans, Marie. 1999. « Pierre Bourdieu : habitus, schèmes et construction du psychologique ». In *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, sous la dir. de Bernard Lahire. Paris : Éditions La Découverte & Syros.
- Cauquelin, Anne. 1992. *L'art contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France, 128 p.
- Cauquelin, Anne. 1996. *Petit traité d'art contemporaine*. Paris : Éditions du Seuil, 178 p.
- Cauquelin, Anne. 1996. *Le site et le paysage*. Paris : Presses Universitaire de France, 192 p.
- Cazier, Jean-Philippe (dir. publ.). 2006. *Abécédaire de Pierre Bourdieu*. Paris : Les Éditions Sils Maria, 218 p.
- Cefai, Daniel. (dir. publ.). 2003. *L'enquête de terrain*. Paris : La Découverte, 615 p.
- Certeau, Michel. 1980 *Arts de faire*. Paris : Union, Général d'Éditions, 379 p.
- Charmatz, Boris et Isabelle Launay. 2002. *Entretien, à propos d'une danse contemporaine*. Paris : Centre national de la danse. 192 p.
- Chan, Yan Lee. 2006. *Entrevue avec l'auteure*. 2006, le 17 novembre.
- Chauviré, Christiane et Olivier Fontaine. *Le vocabulaire de Bourdieu*. Paris : Éditions Éditions, 80 p.
- Chung, Ray. 2006. *Entrevue avec l'auteure*, le 1er novembre.
- Cohen, Bonnie Bainbridge. 1993. *Sentir, ressentir et agir*. Bruxelles : Contredanse, 368 p.

- Colet, Nicole Rege. 1993. « Pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité : quelles perspectives en éducation ? », Genève, Université de Genève, *Cahiers de la section des sciences de l'éducation* no 71, pp. 16-34.
- Cools, Guy. 2007. « La tragédie institutionnalisée ». *Le Devoir*, 26 janvier.
- Cools, Guy. 2008. *Entrevue avec l'auteure*. 2007, le 27 janvier.
- Connolly, Beth (2007). « Dancers toe a paradoxical border » (*middelburycampus.com*). Consulté le 17 avril, 2008.
- Corcuff, Philippe. 1999. Le collectif au défi du singulier : en partant de l'habitus. In Lahire, Bernard. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*. Paris : Éditions La Découverte & Syros.
- Corin, Florence. 2001. « Le sens du mouvement ». *Vu du corps. Nouvelles de danse*. Bruxelles: Contredanse, 2001, no 48-49, p. 80-93.
- Corvin, Michel. 2003. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse, 18894 p.
- Crossley, Nick. 2001. « The phenomenological habitus and this construction ». *Theory and Society*, vol. 30, no 1 (february), p. 81-120.
- Dantas, Mônica. 1999. *Dança, o enigma do movimento*. [La danse, l'énigme du mouvement], Porto Alegre : Editora da Universidade/UFRGS, 126 p.
- Dantas, Mônica. 2008. « *Ce dont sont faits les corps anthropophages : la participation des danseurs dans la mise en œuvre chorégraphique comme construction des corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes* ». Thèse de doctorat. Montréal, Université du Québec à Montréal, 434 p.
- Davida, Dena. 1993. « Le corps éclectique ». In *Les vendredis du corps*, sous la dir. d'A. Gélinas, p. 19-33. Montréal : Jeu / Find.

- Davida, Dena. 1994. « Croisements cinétiques : Chouinard, Sinha et Castello ». *Jeu*, 72, sept. p. 83-90.
- Davida, Dena. 2001. « Kealiinohomoku's Legacy : Watching dance as cultural practice through the 'dance event framework' ». In *Danse : langage propre et métissage culturel*, sous la dir. de Chantal Pontbriand, p.73-88. Montréal : Parachute.
- Davida, Dena. 2001. « Quelques notes de terrain d'une contacteuse-ethnographe ». *Contact Improvisation. Nouvelles de Danse*, no 38/39, p. 101-102.
- Davida, Dena. 2007. « *Luna révélée : une étude ethnographique sur la signification d'un événement de « nouvelle danse » montréalaise* ». Thèse de doctorat. Montréal, Université du Québec à Montréal, 562 p.
- Deleuze, Gilles. 1969. *La logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, p. 392.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Desprès, Aurore. 2000. « *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique* ». Thèse de doctorat. Paris, Université Paris VIII, 557 p.
- Desprès, Aurore. 2001. « La relation pédagogique dans le contact improvisation : le partage en mouvement ». *Nouvelles Danses*, no 46/47, p. 130-145.
- Desprès, Aurore. 2005. Lecture d'une œuvre « Heil Tanz » de Caterina Sagna : de l'abus de pouvoir du danseur-chorégraphe à sa responsabilité esth-étique. Conférence présentée dans le cadre de la XX^e édition du congrès *Research in dance*, Montréal (10-13 novembre).
- Dostie, Michel. 1988. *Les corps investis : éléments pour une compréhension socio-politique du corps*. Montréal : St-Martin, 228 p.
- Doyon, Frédérique. 2000. « Pas de danse... improvisés! ». *La Presse*, Montréal, 15 mai.

- Doyon, Frédérique. 2004. « Du pas de marche au pas de danse. Avec Ultreya!, Pamela fait le tour de l'expérience du solo ». *Le Devoir*, Montréal, 17 octobre.
- Doyon, Frédérique. 2007 « Le financement des arts en déroute ». *Le Devoir*, 26 janvier.
- Doyon, Frédérique. 2007a. « Deux petits théâtres en crise ». *Le Devoir*, 18 janvier.
- Dufort, François. 2004. « Extinction, que nos présente cette semaine l'usine C, porte un regard sur l'exode rural dans l'Ouest canadien ». *DFdanse*, le 11 avril (www.dfdanse.com). Consulté le 12 mars, 2008.
- Dufort, François. 2005. « Le Studio 303 présente : Plein temps au Belgo ». *DFdanse*, 29 septembre (www.dfdanse.com). Consulté le 12 mars 2008.
- Eco, Umberto. 1979. *L'oeuvre ouverte*. Paris : Editions du Seuil, 313 p.
- Époque, Martine. 1999. *Les coulisses de la nouvelle danse au Québec : le groupe nouvelle aire : 1968-1982*. Presses de l'Université du Québec, 332 p.
- Étienne, Jean. 2004. *Dictionnaire de sociologie : les notions, les mécanismes, les auteurs*. Paris : Hatier, 448 p.
- Elias, Norbert. 1991. *La Civilisation de mœurs*. Paris : Calmann-Lévy, 342 p.
- Elias, Norbert. 1991. *La dynamique de l'Occident*. Paris : Calmann-Lévy, 328 p.
- Faure, Sylvia. 2000. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La dispute, 279 p.
- Faure, Sylvia. 2000a. « Les formes d'imaginaire dans les processus d'incorporation du métier de danseur ». In *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*. Tome 2 : Arts, sociologie, anthropologie, sous la dir. de Claude. Fintz, p. 73-92. Paris : L'Harmattan.

- Faure, Sylvia. 2001 *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2001, 181 p.
- Fectay, Hélène. 2002. « Heil Tanz! » (www.fluctuat.net/1915-Heil-Tanz--Caterina-Sagna-1-). Consulté le 19 novembre 2007.
- Felföldi, László. 1999. « Folk Dance Research in Hungary : Relations among Theory, Fieldwork and the Archive ». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 55-70, London : Macmillan.
- Febvre, Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron, 163 p.
- Febvre, Michèle. (dir. publ). 1987. *La danse au défi*. Montréal : Parachute, 1987, 191 p.
- Féral, Josette. 2001. *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*. Montréal : Éditions Jeu, 574p.
- Féral, Josette. 2008. « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif ». *Théâtre/Public*. no 190, p. 28-33.
- Filmer, Paul. 1999. « Embodiment and Civility in Early Modernity : Aspects of Relations between Dance, the Body and Sociocultural Change ». *Body & Society*, vol 5 (1) : p. 1-16.
- Filloux-Vigreux, Marianne. 2001. *La danse et l'institution*. Paris : Harmattan, p. 332.
- Formis, Barbara. 2005. « Estética da indiferença : o tédio, sentimento paradigmático da arte contemporânea ». *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo : vol 2, no 4 (juillet) p. 77-102.
- Forti, Simone. 1998. « Entretien avec Simone Forti ». *Mouvement*, no 2 (septembre / novembre), p. 32-34.
- Fortin, Sylvie. 1993. « When dance science and somatics enter the dance technique class ». *Kinesiology and Medicine for Dance*. vol 15, no 2, p. 88-106.

Fortin, Sylvie et Daryl Siedentop. 1995. « The interplay of knowledge and practice in dance teaching : what we can learn from a non-traditional dance teacher ». *Dance Research Journal*, no 27/2, p. 3-15.

Fortin, Sylvie. 1999. « Enseignement de la danse dans une perspective féministe : trois études de cas ». *Recherches Qualitatives*, no 19, p. 23-39.

Fortin, Sylvie. 1996. « L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse ». *Nouvelles de danse*, no 28, p. 15-30.

Fortin, Sylvie. 2002. « Du corps docile à l'autorité de la chair ». *Les Cahiers de l'IREF*, no 10, juin, p. 69-75.

Fortin, Sylvie, Warwick Long et Madeleine Lord. 2002. « Three Voices : Researching how Somatic Education Informs Contemporary Dance Technique Classes ». *Research in Dance Education*, vol. 3, no 2, p. 155-179.

Fortin, Sylvie. 2003. « Dancing on the Mobieus Band ». In *New Connectivity, Somatics and Creative Practices in Dance Education*, sous la dir. de M. Hargreaves, p. 3-10, London : Laban Center.

Fortin, Sylvie. 2006. « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique ». In *La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Pierre Gosselin et Eric Le Coguiec, p. 97-109, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Fortin, Sylvie et Sylvie Trudelle. 2006. « Danser au travail : j'aime... j'ai mal... beaucoup passionnément ». *Danser aujourd'hui, Cahiers de théâtre Jeu*, no 119, p. 25-32.

Fortin, Sylvie. (dir. publ.). 2008. *Danse et santé : du corps intime au corps social* Montréal : Presses de l'Université du Québec, 312 p.

Fortin, Sylvie, Sylvie Trudelle et Geneviève Rail. 2008. « Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains ». In *Danse et santé : du*

corps intime au corps social, sous la dir. de Sylvie Fortin, p. 9-44. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Fortin, Sylvie, Sylvie Trudelle et Karen Messing. 2008. « Entre corps passion et corps de travail ». In *Danse et santé : du corps intime au corps social*, sous la dir. de Sylvie Fortin, p. 45-83 Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Fortin, Sylvie, Adriane Vieira et Martyne Tremblay. 2008. « Expérience corporelle dans le discours de la danse et de l'éducation somatique ». In *Danse et santé : du corps intime au corps social*, sous la dir. de Sylvie Fortin, p. 115-139. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Fortin, Sylvie et Pamela Newell. 2008. « Dynamiques relationnelles entre chorégraphes et danseurs contemporains ». In *Danse et santé : du corps intime au corps social*, sous la dir. de Sylvie Fortin, p. 86-114. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Foster, Hal. 1996. *The Return of the real*. Cambridge, Mass : MIT Press.

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley : University of California Press, 307 p.

Foster, Susan Leigh. 1997. « Dancing Bodies » In *Meaning in Motion : New Cultural Studies of Dance*, sous la dir. de J.C. Desmond, p. 235-257. Durham : Duke University Press.

Foster, Susan Leigh. 2001 « Improviser l'autre ». *Portée*, no 29 (2), automne, p. 25-37.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 310 p.

Fraleigh, Sondra Horton. 1987. *Dance and lived body*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 284 p.

Fraleigh, Sondra Horton. 1996. « The Spiral Dance : Toward a Phenomenology of Somatics ». *Somatics*, vol. 4, no 10 (printemps / été), p. 14-19.

Fraleigh, Sondra Horton. 1999. « Witnessing the Frog Pond ». In *Researching dance : involving modes of inquiry*, sous la dir. de S. Fraleigh et P. Hanstein, p. 188-224. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

- Frétard, D. 2004. *Danse contemporaine : danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*. Paris : Cercle d'art, 174 p.
- Frosch, J. 1999. « Dance Ethnography : Tracing the Wave of Dance ». In Fraleigh, S. et P. Hanstein. *Researching Dancing : Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Gagnon, Lise. 2006. « Un milieu fort et fragile ». *Danser aujourd'hui, Jeu*, no 119, p. 6-14
- Gélinas, Aline. 1988. « Corps à corps ». *Voir*, 29 septembre.
- Giancola, Dino. 2007. *Entrevue avec l'auteure*. 2006, 17 novembre.
- Gil, José. 2005. *Movimento total : o corpo e a dança*. [Le mouvement total : le corps et la danse]. São Paulo : Iluminuras, 223 p.
- Ginot, Isabelle. 2003. « Un lieu commun ». *Repères*, mars, p. 2-9.
- Ginot, Isabelle et Lunay, Isabelle. 2002. « L'école, une fabrique d'anticorps ». *Artpress/médium : danse*, no 23, p. 106-112.
- Giurchescu, Anca. 1999. « Past and Present in Field Research : a Critical History of Personal Experience ». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 41-54, London : Macmillan.
- Godin, Christian. 2004. *Dictionnaire de Philosophie*. Paris : Fayard Éditions du Temps, 1534 p.
- Goldberg, Roselee. 2001. *La performance du futurisme à nos jours*. Paris : Editions Thames & Hudson, 232 p.
- Godfrey, Stephen. 1978. « Three Fulcrum members provide serene experience ». *The Globe and Mail*, 19 octobre.

- Gosselin, Pierre. 2006. « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies ». In *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Pierre Gosselin et Eric Le Coguiéc, p. 21-31, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gosselin, Pierre et Diane Laurier. 2004. « Des repères pour la recherche en pratique artistique » In *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, sous la dir. de Pierre Gosselin et Diane Laurier, p. 17- 35. Montréal : Guérin Universitaire.
- Grau, Andrée. 1998. « L'acquisition de connaissances : l'apprentissage, par le corps, des liens de parenté chez les Tiwi d'Australie du Nord ». *Nouvelles de danse*, 34/35, p. 68-85.
- Green, Jill. 1996. « Choreographing a Postmodern Turn : The Creative Process and Somatics ». *Impulse*, no 4, p. 267-275.
- Green, Jill et Susan W. Stinson. 1999. « Postpositivist Research in Dance ». In *Researching Dance : Evolving Modes of Inquiry*, sous la dir. de S. H. Fraleigh et P. Hanstein, p. 91-123, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Green, Jill. 2001. « Socially constructed bodies in american dance classroom ». *Research in Dance Education*, vol. 2, no 2, p. 155-173.
- Guigou, Muriel. 2000. « Corps et société : mise en perspective d'une sociologie du corps ». In *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire*, sous la dir. de Claude Fintz, p. 177-193. Paris : L'Harmattan,
- Guigou, Muriel. 2004. *La nouvelle danse française*. Paris : L'Harmattan, 321 p.
- Habermas, Jurgen. 1981. « La modernité : un projet inachevé ». *Critique*, no 413, p. 950-967.
- Hanna, Thomas. 1986. « What is Somatics? » *Somatics*, vol. 5, no 4, p. 4-8.
- Hamel, Jacques. 1997. *Étude de cas et sciences sociales*. Montréal : L'Harmattan.

- Hamel, Jacques. 2006. « Réflexions sur l'objectivation du sujet et de l'objet ». In *La méthodologie qualitative*, sous la dir. Paille, Pierre. Paris : Armand Colin.
- Harwood, Andrew de Lotbinière. 2006a. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 1er novembre.
- Harwood, Andrew de Lotbinière. 2006b. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 27 novembre.
- Harwood, Andrew de Lotbinière. 2007. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 7 mai.
- Hong, Sung-Min. 1999. *Habitus, corps, domination*. Paris : L'Harmattan.
- Howe-Beck, Linde. 1999. « Woman as Landscape is poetic body talk ». *The Gazette*, D 9, 20 mars.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique*. Paris : Éditions Gallimard, 448 p.
- Jimenez, Marc. 1999. « Le défi esthétique de l'art technologique ». *Le Portique : technique et esthétique*, no 3.
- Jimenez, Marc. 2005. *La querelle de l'art contemporain*. Paris : Éditions Gallimard, 402 p.
- Johnson, Don Hanlon. 1997. *Groundworks: Narratives of Embodiment*. Berkeley, CA: North Atlantic Books.
- Jowitt, Deborah. 1993. « Dead-end rites ». *The Village Voice*, 10 août.
- Kaepler, Adrienne L. 1985. « Structured movement system in Tonga ». In *Society and the Dance*, sous la dir. de P. Spencer. Cambridge : Cambridge University Press.
- Katz, Helena. 1994. « 1,2,3 A dança é o pensamento do corpo ». [La danse est la pensée du corps]. Thèse de doctorat, São Paulo, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 191 p.

- Kealiinohomoku, Joann W. 1976. « A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviors among African and United States Negroes. Reflections and Perspectives on Two Anthropological Studies of Dance ». *Congress Research in Dance*, no 7, p. 1-179.
- Kealiinohomoku, Joann W. 1998. « Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique ». *Nouvelles de danse*, no 34/35, p. 47-67.
- Keeley, Shelagh. 2007. *Entrevue avec l'auteure*. 2006, le 17 octobre.
- Koutsuba, Maria. 1999. « Outsider and Insider World, or Dance Ethnography at Home ». In *Dance in the Field : Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, sous la dir. de T. J. Buckland, p. 186-189, London : Mamillan.
- Kurath, Gertrude P. et A. Garcia. 1970. *Music and Dance of the Tewa Pueblos*. Santa Fe : New Mexico Press.
- Kuypers, Patricia. 2001 « Introduction. » *Incorporer. Nouvelles de Danse*, no 46/47, p. 5-10.
- Kuypers, Patricia. 2001. « Introduction ». *Contact Improvisation. Nouvelles de Danse*, no 38/39, p. 5-12.
- Laberge, Suzanne. 2005. *Petit lexique « bourdieusien »*. Dans le cadre du cours Sociologie de pratique corporelle. Département de kinésiologie, Université de Montréal.
- Laberge, Suzanne & Sankoff, David. 1988. « Activités physiques, habitus corporels et styles de vie ». In J. Harvey & H. Cantelon (Eds.), p. 277-279. *Sport et pouvoir. Les enjeux sociaux au Canada*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Labrosse, Diane. 2007. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 15 février.
- Lahire, Bernard. (dir. publ.). 2001. *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*. Paris : Éditions La Découverte & Syros, 317 p.

- Laperrière, Anne. 1997. « Les critères de scientificité des méthodes qualitatives ». In *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, sous la dir. de Jean Poupart, p. 365-389. Montréal : Gaëtan Morin.
- Laplantine, François. 2000. *La description ethnographique*. Paris : Nathan Université, 127 p.
- Launay, Isabelle. 1990. *La danse entre le geste et le mouvement*. In *La danse art du XXe siècle ?*, sous la dir. de Jean-Yves Pidoux. Lausanne : Payot Lausanne, p. 275-287.
- Launay, Isabelle. 1996. *À la recherche de la danse moderne*. Paris : Chiron, 288 p.
- Launay, Isabelle. 2001. « Le don du geste ». *Protée*, vol. 29, no 2 (automne), p. 85-96.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche Éditeur, 312 p.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 436 p.
- Lehmann, Valérie. 1995. « La danse-contact personnifiée ». *Le Devoir*, 9 février.
- Leslie, Jo. 1999. « Body of evidence ». *Hour*, March 18-24, p. 27.
- Lepecki, André. 1998. « Par le biais de la présence ». *Nouvelles de danse*, no 36/37, p. 183-193.
- Lévesque, Solange 1993. « Les corps glorieux ». In *Les Vendredi du corps/Jeu*, sous la dir. de Aline Gélinas, p. 37-50. Montréal : Éditions Cahiers de théâtre Jeu,.
- Long, Warwick. 2006. *Entrevue avec l'auteure*. 2006, le 12 novembre.
- Loupe, Laurence. 1997. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse. 392p.
- Loupe, Laurence. 1997a. « Qu'est-ce qui est politique en danse? » *Danse et politique*. *Nouvelles de Danse*, no. 30, p. 36-41.

- Loupe, Laurence. 1999. « Improviser : un projet pour le temps présent ». *Improviser dans la danse*. Édition du Cratère Théâtre d'Alès, p. 4-11.
- Loupe, Laurence. 2007. *Poétique de la danse contemporaine : la suite*. Bruxelles : Contredanse, 172 p.
- Macluhan, Marshall. *La galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*. Montréal : Éditions HMH, 666 p.
- Macluhan, Marshall. 1964. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Éd. originale française, Montréal : Hurtubise HMH 556 p.
- Manovich, Lev. 2004. « Pour une poétique de l'espace augmenté ». *Parachute*, no 113 pp. 34-37.
- Marcy, Normand. 2007. « Les corps financés ». *Théâtre et argent, Jeu*, no 122, p. 130-133.
- Martin, Andrée. 1994. « L'instant de l'instinct ». *Voir*, du 10 au 16 novembre.
- Martin, Andrée. 1997. « Andrew de L. Harwood à Tangente ». *Le Devoir*, 27 avril.
- Martin, Andrée. 1998. « Faire confiance à l'instinct ». *Le Devoir*, 1 avril.
- Martin, Andrée. 1998. « L'art de la spontanéité ». *Le Devoir*, 6 avril.
- Martin, Andrée. 1999. « Entre ciel et mer ». *Le Devoir*, 22 mars.
- Martin, Andrée. 2004. « Danser, le miracle du corps ». *Vie des arts*, no 197, p. 48-50.
- Martin, Andrée. 2006. « Un urgent besoin d'être ». *Danser aujourd'hui, Jeu*, no 119, 2006, p. 69-75.

- Massoutre, G., Montaignac, K. et Fontaine, A. 2007. « Pas de deux entre musique et danse », *Jeu*, no 124.
- Massoutre, Guylaine. 2006. « Écrire dans le corps des danseurs ». *Danser aujourd'hui, Jeu*, no 119, 2006, p. 51-60.
- Mauss, Marcel et Florence Weber. 2007. *Essai sur le don : Bouquiner forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* / Marcel Mauss ; préface [et introduction] de Florence Weber. Paris : Presses universitaires de France, 248 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 531 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 360 p.
- Michel, M. & Ginot, I. 2002. *La danse au XX^e siècle*. Paris, Bordas, 263 p.
- Moal, Philippe Le. 2008. *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse, p. 841.
- Nelson, Lisa. 2001. « La sensation et l'image ». *Nouvelles de Danse*, no 38/39, p. 145-158.
- Newell, Pamela. 1992. « Contact Improvisation as a Dance Technique ». *Boston Dance Alliance Newsletter*, vol. 4, no. 2 (avril), p. 1-4.
- Newell, Pamela. 2003. « Credit : Who Takes It? Defining the Dancer's Role in the Creative Process ». *The Dance Current* (novembre), p. 18-21.
- Newell, Pamela. 2006a. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 15 octobre.
- Newell, Pamela. 2006b. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 5 novembre.
- Newell, Pamela. 2007. « *Les interprètes créent la danse : les rôles des interprètes lors du processus de création et les conséquences de type somatique-santé et socio-politique* ». Mémoire de maîtrise en danse. Montréal, Université du Québec à Montréal, 160 p.

- Newell, Pamela. 2008a. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 23 juin.
- Newell, Pamela. 2008a. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 2 juillet.
- Novack, Cynthia Jean. 1990. *Sharing the dance : contact improvisation and American culture*. Madison : University of Madison Press, 258 p.
- Paillé, Pierre. 1994. « L'analyse par théorisation ancrée ». *Cahiers de recherche sociologique*, vol 23, p. 147-181.
- Paillé, Pierre (dir. publ.). 2006. *La méthode qualitative : postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin Éditeur, 238 p.
- Paillé, Pierre et Alex Muchielli. 2005. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin Éditeur, 240 p.
- Palmade, Guy. 1977. « De l'interdisciplinarité en général ». In *Interdisciplinarité et idéologies*, pp. 15-44. Paris, Editions Anthropos, 291 p.
- Passeron, René. 1974. « La poïétique ». In *Recherche poétiques*, sous la dir. De R. Betlour, p. 11-23. Paris : Klicksiek.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 447 p.
- Pavis, Patrice. 2005. 1996. *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin, 319 p.
- Patrice, Pavis. 2007. *La mise en scène contemporaine*. Paris : Armand Colin, 331p.
- Paxton, Steve. 1987. « Improvisation is... », *Contact Quarterly*, vol XII no 2 (spring / summer).
- Paxton, Steve. 1995. « Conversation avec Steve Paxton ». *Nouvelles de Danse*, no 32-33., p. 54-62.

- Peeters, Jeroen. 2005. « Dialogues on blindness » in *Dance Theatre Journal*, vol. 21, no 1, 2005, p. 9-16.
- Pepeer, Kaija. 2007. *The man next door dances*. Toronto : Dance Collection, p. 196.
- Pinto, Louis. 2002. *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*. Paris : Éditions Albin Michel, 263 p.
- Pitozzi, Enrico. 2008. « L'impact des nouvelles technologies sur les conditions de perception ». Colloque sur *Effets de présence et effets de réel* sous la dir. de Josette Féral et Louise Poissant, Université du Québec à Montréal, le 5 et 6 juin.
- Pontbriand, Chantal. 1998. *Fragments critiques (1978-1998)*. Éditions Jacqueline Chambon / Centre national des arts plastiques, p. 283.
- Preston-Dunlop, Valerie et Ana Sanchez-Colbert (dir. plub.). 2002. *Dance and the performative*. London : Verve Publishing, 308 p.
- Ploebst, Helmut 2001. *No Wind, No Word. New Choreography in the Society of the Spectacle*. Munich : K. Kiesur, 255 p.
- Rancourt, David. 2007. *Entrevue avec l'auteure*, le 31 janvier.
- Rannou, Janine et Roharik, Ionela. 2006. *Les Danseurs*. Paris : La Documentation Française, 463 p.
- Renahy, Nicolas et Pierre Sorignet, 2006. « L'ethnographe et ses appartenances ». In *La méthodologie qualitative*, sous la dir. de Pierre Paillé. Paris : Armand Colin.
- Revel, Judith. 2002. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris : Ellipses Édition, 70 p.
- Robinson, Jacqueline. 1981. *Éléments du langage chorégraphique*. Paris Vigot, 132 p.

- Roy, Simon N. 2003. « L'étude de cas ». In *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, sous la dir. de Benoît Gauthier, p. 159-184. Presses de l'Université du Québec,.
- Roussier, Claire. 2002. *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*. Paris : Centre national de la danse, 216 p.
- Roux, Céline. 2007. *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français*. Paris : L'Harmattan, p. 271.
- Sauvagnargues, Anne. 2007. « Corps sans organes ». In *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 254-257.
- Ryan, Peter. 2001. « 10,000 Jams Later : Contact Improvisation in Canada, 1974-95 ». In *Moving History / Dancing Cultures*, sous la dir. de Ann Cooper Albright et Ann Dils p. 414-425. Middletown, Conn. : Wesleyan University Press.
- Ryngar, J.P. (2003) « Création collective ». In Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Ed. Larousse, 1894 p.
- Setton, Maria da Graça. 2002. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu : uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação. ANPED, Mio/agosto, no 20, p. 60-70.
- Schechner, Richard. 1982. *Performance Theory*. London : Routledge, 407 p.
- Shilling, Chris, 2004. « Physical capital and situated action : a new direction for corporal sociology ». *British Journal of Sociology of Education*, 25 (4), p. 473-487.
- Shusterman, Richard. 1999. *La fin de l'expérience esthétique*. Pau : Publications Pau, p. 128.
- Silva, Suzane Weber. 2007. *Journal de bord*. Montréal.
- Snelling, Lin. 2001. « Breathing Room ». *Liberté*, vol. 43, no 4 (novembre), p. 53-58.

- Snelling, Lin. 2006a. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 13 octobre.
- Snelling, Lin. 2006b. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 17 octobre.
- Snelling, Lin. 2006c. *The Sunday Project*. Montréal.
- Snelling, Lin. 2008. *Entrevue avec l'auteure*. Montréal, le 1er mai.
- Simão, Luciano Vinhosa. 2004. « *De la pratique de l'art aux autres pratiques : le rôle de l'art dans la production des réalités* ». Thèse de doctorat. Montréal : Université du Québec à Montréal, 257 p.
- Sontag, Susan. 1966. *Against interpretation and other essays*. New York : Farrar, Straus & Giroux. 304 p.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2004a. « Être danseuse contemporaine : une carrière corps et âme ». *Travail, genre et société*, n°12, p. 33-53.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2004b. « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas des danseurs contemporains », *Sociologie de l'art*, 5, p. 13-14.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2004c. « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines*, 56, p. 111-132.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2006. « Danser au-delà de la douleur ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris : Le Seuil, 2006/3, 163, p. 46-61.
- Soulier, Émilie. 2008. « Histoire de la performance ». *Artpress*, no 7 (janvier).
- Suquet, Annie. 2006. « Le corps dansant : un laboratoire de la perception ». In *Histoire du corps*, sous la dir. de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, p. 394-415. Paris : Seuil.

- Szporer, Philip. 1996. « Show and tell : Andrew de Lotbinière Harwood moves in new directions ». *Hour*, 22 février.
- Szporer, Philip. 1997. « Andrew de L. Harwood listens to his instincts ». *Hour*, 1^{er} mai.
- Szporer, Philip. 2000. « Andrew de Lotbinière Harwood ». In *Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*. Toronto : Danse Collection Press, p. 263-264.
- Szporer, Philip. 2006. « Dancing the architecture ». *The Dance Current*, 1 (octobre).
- Swidinsky, Jan. 1988. « L'Art comme art contextuel » (dossier), *Inter*, no 68, 1991, p. 35-50.
- Tembeck, Iro. 1991. *Danser à Montréal : germination d'une histoire chorégraphique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 335 p.
- Tembeck, Iro. 2001. *La danse comme paysage : sources, traditions, innovations*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 157 p.
- Teyssot, Georges. 2005. « Hybrid Architecture : An Environment for the Prosthetic Body ». *Convergence*, vol. 11, no 4, p. 72-74.
- Thirion, Jean-François. 1990. « Structure-conjoncture; la danse contemporaine française interpellée, ou les méfaits de la cohabitation des deux sphères; l'économique et l'artistique ». In *La danse art du XXe siècle ?*, sous la dir.de Jean-Yves Pidoux, p. 212-223. Lausanne : Payot Lausanne.
- Thomas, Helen. 2003. *The body, dance and cultural theory*. New York : Palgrave Macmillan, 262 p.
- Tremblay, Marc-Adélar. 1968. *Initiations à la recherche en sciences humaines*, Montréal : McGraw-Hill, 425 p.
- Virilio, Paul. 1984. *L'espace critique*. Paris : Christian Bourgois, 187 p.

- Yin, Robert K. 1994. *Case Study Research : Design and Methods*. Sage Publications. 171 p.
- Wacquant, Loïc J. D. 2000. *Corps & âme : carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Montréal : Comeau & Nadeau, 268 p.
- Wavelet, Christophe. « Ici et maintenant, coalitions temporaires ». *Mouvement* no. 2, (septembre / novembre), p. 18-21.
- Waehner, Karin. 1993. *Outils chorégraphiques manuel de composition*. Paris Vigot, 70 p.
- Winkin, Yves. 2001. « Pratique du terrain » In *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, p. 135-155. Nouv. Éd. Paris : Éditions du Seuil.
- Worth, Libby. 2005. « Anna Halprin in Paris ». *Contemporary Theatre Review*, vol. (15) 4. Ed. Routledge, p. 440-448.