

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« *PAR 4 CHEMINS* », ŒUVRE DE DANSE INTÉGRÉE *IN SITU*

ANALYSE DES RAPPORTS ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE DANS UN  
PROCESSUS DE CRÉATION BASÉ SUR LE TEXTE DE *L'INQUIÉTANTE*  
*ÉTRANGETÉ* DE FREUD

MÉMOIRE-CRÉATION PRÉSENTÉ COMME  
EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR ESTELLE CHARRON

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.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 tiens à remercier tout d'abord les professeurs qui ont encadré et soutenu mon travail : Nicole Harbonnier-Topin et Daniel Léveillé, enseignants à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), pour leur regard, leur patience et leurs conseils toujours utiles; Dena Davida, enseignante à l'UQAM et directrice artistique de l'Espace *Tangente*, pour son précieux soutien, la profondeur de sa pensée et nos échanges toujours constructifs.

Un grand merci également à Luc Béliveau, technicien à l'audiovisuel de l'UQAM, Paul Béland, directeur de production suppléant du Département de danse de l'UQAM, et aux techniciens informatiques de l'UQAM pour leur support technique et leur patience.

Toute ma reconnaissance va à Guillaume Parent, Élise Hardy, Karine Rathle, Claudio Guzman, Judith et Marie-Ève Bélisle, mes interprètes : sans leur générosité et leur investissement, rien de cela n'aurait pu se faire.

Merci aussi à Jean St Jean, créateur sonore, et Vincent Laforest, graphiste, pour la rencontre de nos imaginaires et à France Geoffroy, directrice artistique de *Corpuscule Danse* et danseuse professionnelle tétraplégique, pour sa curiosité et son soutien.

Merci, enfin, à Fred, ma fratrie et toutes les personnes qui m'ont apporté leur soutien d'une manière ou d'une autre dans l'accomplissement de ce projet. Mention toute particulière à François, relecteur nocturne de mes écrits.

## Table des matières

LISTE DES TABLEAUX .....	vii
RÉSUMÉ .....	iii
I. CHAPITRE I.....	1
INTRODUCTION .....	1
1.1 Questionnement et problématique de mon mémoire.....	1
1.2 Pourquoi la danse intégrée? Notes biographiques.....	2
1.3 Définitions des termes de mon mémoire .....	4
1.3.1 Qu'est-ce que la danse intégrée? .....	4
1.3.2 Handicap et paralysie cérébrale .....	5
1.3.3 L'improvisation structurée et la contrainte.....	7
1.3.4 Entre théorie et pratique : le mémoire-crédation.....	10
1.4 Résumé de mon mémoire .....	10
1.4.1 Références littéraires et artistiques.....	10
1.4.2 Méthodologie de recherche.....	11
1.4.3 De la théorie à la pratique : les étapes de mon processus de création...	11
1.4.4 « Par 4 chemins » : analyse <i>a posteriori</i> de l'œuvre et de ses interrelations théorico-pratiques .....	12
1.4.5 Conclusion .....	12
II. CHAPITRE II .....	14
RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES .....	14
2.1 Revue de littérature .....	15
2.1.1 Œuvres de référence majeures .....	15

2.1.2	Ancrage de mon cadre théorique.....	20
2.1.3	Ouvrages de référence connexes à ma pratique .....	21
2.2	Influences artistiques.....	25
2.2.1	L'œuvre de Pina Bausch (1940-2009).....	26
2.2.2	DV8 Physical Theatre, « The cost of living » (2003) .....	28
2.2.3	Marie Chouinard, « bODy_rEMIX/les_VARIATIONS_gOLBERG » (2007) .....	28
2.2.4	La danse intégrée de France Geoffroy .....	29
III.	CHAPITRE III .....	31
	MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE.....	31
3.1	Cadre de ma recherche .....	31
3.1.1	Informations générales .....	31
3.1.2	Biais de ma recherche .....	32
3.2	Une approche qualitative.....	34
3.2.1	Raison du choix de ce type d'approche .....	34
3.2.2	Les méthodes de ma recherche .....	35
3.3	Une analyse par triangulation.....	38
3.3.1	Mise en évidence des interrelations entre les différents éléments et acteurs de cette triangulation.....	39
3.3.2	Analyse et rédaction.....	41
IV.	CHAPITRE IV .....	45
	DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE : LES ÉTAPES DE MON PROCESSUS DE CRÉATION .....	45
4.1	Modalités pratiques .....	45

4.1.1	Auditions préparatoires .....	45
4.1.2	Spécificités de mes interprètes .....	46
4.2	Phase exploratoire .....	49
4.2.1	Explorations issues du texte de Freud .....	50
4.2.2	Ruptures et ajustements.....	54
4.3	Phase d'écriture chorégraphique.....	58
4.3.1	Les trois grands axes de ma recherche empirique.....	59
4.3.2	Amorce d'une structure chorégraphique .....	65
4.4	Phase de finalisation .....	66
4.4.1	Organisation finale des éléments chorégraphiques .....	66
4.4.2	Changement d'interprète et derniers ajustements .....	68
V.	CHAPITRE V .....	70
	« PAR 4 CHEMINS », ANALYSE A POSTERIORI DE L'ŒUVRE ET DE SES INTERRELATIONS .....	70
5.1	Représentations et discussions .....	70
5.1.1	Contexte des représentations.....	70
5.1.2	Un nouvel éclairage sur l'œuvre.....	73
5.2	Les interrelations entre théorie et pratique .....	83
5.2.1	Points de convergences et de divergences.....	83
5.2.2	Impact de ces échanges dans mon mémoire .....	85
	CONCLUSION .....	87
	BIBLIOGRAPHIE .....	90
	ANNEXES .....	95

ANNEXES A.1 À A.4	
EXTRAITS DE MON JOURNAL DE CRÉATION.....	96
ANNEXE B	
EXTRAITS DE MES NOTES SUR LE LIVRE DE FREUD.....	101
ANNEXE C	
TABLEAU DES OUTILS D'INCARNATION DE L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ.....	103
ANNEXES D.1 ET D.2	
SCHÉMAS DU QUATRIÈME ÉTAGE DU DÉPARTEMENT DE DANSE DE L'UQÀM.....	105
ANNEXES E.1 À E.7	
ESSAIS DE SCHÉMATISATION DES DÉPLACEMENTS.....	108
ANNEXES F.1 À F.9	
DÉPLACEMENTS, ESSAIS D'ÉCRITURE DU DÉROULEMENT CHORÉGRAPHIQUE.....	116
ANNEXES G	
LIVRET DE SALLE, AFFICHETTE ET « PAR 4 CHEMINS » SUR SUPPORT DVD (DANS UNE POCHETTE PLASTIQUE JOINTE À CE MÉMOIRE)	

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
3.1	Interrelations entre les différents acteurs et éléments de mon mémoire .....	43
3.2	Données collectées pour chacun de ces acteurs et éléments .....	44



## RÉSUMÉ

Ce document est basé sur un processus de création en danse intégrée élaboré *in situ* dans les locaux du Département de danse de l'UQAM. Deux problématiques sont à l'origine de ce travail universitaire : l'une correspond à ma recherche pratique faite dans une visée de création, tandis que l'autre est à l'origine de mon analyse réflexive menée sur la singularité de ce processus de création. Tout au long de cet écrit, je mettrai en évidence l'origine de ces deux problématiques et leur évolution.

Afin d'introduire cette recherche, je présenterai les éléments m'ayant amenée à m'intéresser à la notion d'inquiétante étrangeté de Freud ainsi que la problématique de recherche qui en a découlé sous la forme de la question suivante : comment s'incarne le sentiment d'inquiétante étrangeté dans des corporalités différentes (interprètes avec et sans handicap) situées dans des lieux communs et ordinaires? Après cela, j'exposerai brièvement le cheminement qui m'a conduite à la problématique d'analyse suivante : comment se nouent et se défont les liens entre théorie et pratique dans mon travail de mémoire-crétion? Puis, je partagerai quelques faits personnels pouvant expliquer mon intérêt pour la danse intégrée avant de définir les termes de mon mémoire et de proposer un résumé par chapitre de ce dernier.

Le second chapitre exposera les éléments des textes de Sigmund Freud, Edward T. Hall et Pascale Weber qui ont nourri le processus de création de « *Par 4 chemins* », puis, l'orientation ethnographique de ma recherche en s'appuyant sur son caractère qualitatif et l'importance du travail de terrain qui la caractérise. Il sera ensuite question d'ouvrages de référence connexes et de mes influences artistiques.

Le chapitre trois sera consacré à la présentation de ma méthodologie de recherche que je définis comme une monographie heuristique s'appuyant sur des méthodes ethnographiques de cueillettes de données qualitatives et leur analyse par triangulation.

Le chapitre quatre présentera le cœur de ma recherche : la chronologie de mon processus de création en trois phases avec leurs ruptures et ajustements. Tout au long de ce chapitre, je tenterai de mettre en évidence les interrelations entre théories et pratique qui les jalonnent.

Le dernier chapitre commencera par présenter les deux représentations publiques de « *Par 4 chemins* » puis l'impact des discussions menées avec le public sur la compréhension de mon travail. Pour finir, je ferai part de mon analyse *a posteriori* des interrelations entre théories et pratiques dans mon processus de création à partir des différentes données recueillies tout au long de ma recherche.

MOTS CLÉS: DANSE INTÉGRÉE, INTERRELATIONS THÉORIE-PRATIQUE, *IN SITU*, INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ.

# I. CHAPITRE I

## INTRODUCTION

### 1.1 Questionnement et problématique de mon mémoire

Deux problématiques sont à l'origine de ce mémoire-crédation : l'une est à la base de ma recherche-crédation menée en studio dans le but de créer une chorégraphie de danse intégrée, tandis que l'autre a émergé durant la phase d'analyse du processus de création menant à la rédaction du mémoire d'accompagnement. Ma première problématique pose la question du choix spatial comme élément d'incarnation d'un phénomène et de l'incorporation partielle d'une notion théorique littéraire de Freud par des interprètes avec et sans handicap sous la forme suivante : comment faire émerger le sentiment d'inquiétante étrangeté avec des corporéités différentes (interprètes avec et sans handicap) situées dans des lieux communs et ordinaires? À travers mon processus de création, j'ai tenté de comprendre comment cette notion pouvait être incarnée dans un processus global (gestuelle, interprétation, environnement, contextes spatial et sonore...) et quels étaient les autres chemins que pouvait prendre ma création; puis, j'ai décidé de suivre l'évolution de ces choix jusqu'à la forme chorégraphique présentée en juin 2009 sous le titre « *Par 4 chemins* ». C'est en prenant conscience que ma création s'éloignait de ma volonté initiale de rendre ce sentiment lisible dans ma pièce que j'ai commencé à me questionner sur l'influence de mes références théoriques sur ma pratique, puis sur les interrelations qui se formaient entre ces deux axes de mon travail universitaire. C'est ainsi que j'en suis arrivée à la formulation de ma problématique d'analyse sous la forme de la question suivante : comment se nouent et se défont les liens entre théorie et pratique dans mon travail de mémoire-crédation? Cette question m'a permis de développer à la fois les étapes de mon processus de création tout en maintenant et en analysant sa relation avec les ouvrages de Freud, Weber et Hall. Ces derniers

ont servi de révélateurs pour la formulation de ma problématique de recherche-crédation et pour la définition du cadre d'exploration de ma démarche créative. Ces ouvrages et leurs influences sur ma structure théorique vous seront présentés sous la forme d'une revue de littérature dans la première partie du chapitre deux de ce mémoire.

## 1.2 Pourquoi la danse intégrée? Notes biographiques

Avant d'entamer cette recherche, j'avais déjà effectué des travaux universitaires autour de la notion de handicap et sur les liens entre danse et handicap<sup>1</sup>. Par contre, je ne m'étais jamais vraiment penchée sur la question de mon intérêt pour la danse intégrée et, plus particulièrement, pour la communauté des personnes en situation de handicap. Habituellement, lorsqu'on me demande « pourquoi la danse intégrée » ou « pourquoi le handicap », je n'arrive pas à exprimer clairement l'origine de mon intérêt, allant jusqu'à dire que je l'ignore. Cependant, j'ai toujours réussi à expliquer pourquoi la danse intégrée m'interpelle ou pourquoi je continue à travailler avec des personnes en situation de handicap. À présent, je me rends compte que la plupart des facteurs qui ont nourri cet intérêt sont restés relativement inconscients pour moi jusqu'à ce que je sois amenée à devoir les coucher sur papier. Ces facteurs variés s'entrelacent dans ma mémoire comme autant de petits cailloux blancs sur ce chemin que je me construis pas à pas. Ainsi, mon grand-père avait subi une amputation de la jambe gauche juste sous le genou dans sa vingtaine, mon meilleur ami du primaire était atteint d'un cancer, l'un des membres de mon cercle d'amis du lycée a un handicap de naissance (une sorte de dystrophie au niveau des jambes, je n'ai jamais vraiment su exactement), à 16 ans j'ai effectué un stage dans un institut spécialisé pour enfants et adolescents handicapés mentaux avec troubles physiques associés, etc. Mon parcours, tant personnel que professionnel, est jalonné d'événements en lien avec le handicap et la maladie sans que ce soit toujours volontaire de ma part. L'un d'eux m'a particulièrement marquée en

---

<sup>1</sup> Notamment mes deux mémoires universitaires de maîtrise en art, philosophie et esthétique de l'Université de Paris 8 : « Geste dansé / Geste signé – analyse de l'usage de la langue des signes dans trois œuvres de danse contemporaine – » (juin 2006), puis « La danse intégrée de *Confort à retardement* – Le corps du handicap dans le mouvement dansé et sa représentation – » (septembre 2007).

me faisant vivre l'expérience de la perte partielle de ma mobilité. L'été de mes 16 ans, j'ai été opérée du genou droit sous péridurale. Cette anesthésie ne m'a pas réussi et j'ai mis trois fois plus de temps que prévu à récupérer la mobilité de mes jambes. Durant ce laps de temps infime et éternel, j'ai connu un état de corps qui m'était jusqu'alors inconnu : la paraplégie. De plus, cette opération a mis fin à mes aspirations de danseuse de ballet classique et j'ai attendu trois ans avant d'oser retourner vers la danse et les sports malgré l'avis défavorable de mon chirurgien. Aussi, bien que je ne sois pas une personne en situation de handicap, j'ai connu cette situation et j'ai gardé en mémoire les traces de ce vécu.

Tout cela m'a rendu particulièrement sensible, non seulement aux difficultés d'intégration des personnes en situation de handicap mais aussi à la singularité de leur rapport au monde. Nous vivons dans le même monde, mais nous ne pouvons le percevoir de la même manière car notre fonctionnement physio-biologique est différent. Je vois, dans cette différence de perception, une richesse et une variété infinie d'échanges et c'est en cela que la relation avec des personnes en situation de handicap continue à me nourrir et à m'émerveiller. Avec elles, je (re)découvre, au-delà de la danse et du mouvement, une façon de voir le monde, de le parcourir, de le sentir, de le goûter, de le nommer... C'est très précieux comme partage. Mes interventions en milieu spécialisé comme stagiaire puis animatrice ont toujours compris une part de projets artistiques (chant, théâtre et danse) et c'est tout naturellement que mon propre questionnement artistique s'est teinté de ces échanges jusqu'à s'orienter vers la danse intégrée (tant en enseignement qu'en création). Cependant, je tiens à conserver une ouverture sur des projets et des pratiques ne relevant pas de la danse intégrée car, si j'aime permettre cette ouverture, je ne veux pas qu'elle devienne un poids ou une obligation dans mon travail de création.

### 1.3 Définitions des termes de mon mémoire

Le cadre de représentation sociale et artistique dont il sera ici question est délimité par les sociétés occidentales actuelles d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord (États-Unis et Canada), lieux d'émergence de la danse intégrée et de mon parcours universitaire (France, Amiens puis Paris, et Canada, Montréal).

#### 1.3.1 Qu'est-ce que la danse intégrée?

La danse intégrée (francisation du terme anglais *integrated dance*) consiste à intégrer des interprètes avec et sans handicap au sein d'une même troupe de danse<sup>2</sup>. Cette danse est essentiellement basée sur les principes de l'improvisation structurée et du contact-improvisation auxquels s'associent des techniques propres à la corporéité singulière de chaque interprète et à l'usage d'objets du handicap tels que les fauteuils roulants, les prothèses/orthèses, les cannes/béquilles, etc. Ainsi, ces derniers sont sublimés par un usage artistique pour lequel ils se font partenaires de danse, prolongation du mouvement dansant, acteur d'une recherche esthétique. Les termes « danse mixte », « *dance and disabilities* », « *dance ability* » ou encore « *mixed abilities* » désignent le même type de recherche de mouvement dansé entre personnes avec et sans handicap et leurs pratiques se fondent sur des techniques similaires ou proches de la danse intégrée<sup>3</sup>.

Dans une volonté d'ouverture sociale, politique et culturelle envers les personnes atteintes d'un handicap, d'une infirmité ou d'une invalidité, les politiques des sociétés occidentales sont passées d'une volonté de « normalisation » dans les années 1970-80, à un exercice des rôles sociaux et un droit à la différence dans les années 1990. De nos jours, elles

---

<sup>2</sup> Muriel Guigou, *La danse intégrée : Danser avec un handicap*, coll. « Logiques sociales », Paris, L'Harmattan, 2010, p. 10-11.

<sup>3</sup> Les origines et les définitions de ces différents termes sont données dans les ouvrages de Muriel Guigou, *op. cit.*, p. 10-11 et d'Ann Cooper Albright, *Moving Across Difference : Body and Identity in Contemporary Dance*, Hanover : University Press of New England, 1997, p. 56-92.

aspirent davantage à une participation sociale sur un principe de solidarité et de partenariat<sup>4</sup>. La danse intégrée, qui émerge dans les années 1980<sup>5</sup>, a bénéficié de ce climat pour se développer progressivement, grâce à quelques artistes handicapés qui vont fonder leurs propres compagnies, à défaut de pouvoir intégrer autrement que de manière ponctuelle les compagnies de danse contemporaine ou classique de l'époque. C'est avec la fondation en 1991 de la compagnie anglaise *CandoCo* que la danse intégrée voit s'établir une première reconnaissance internationale. Au début des années 2000, le milieu des arts connaît un nouvel engouement pour cette pratique singulière à laquelle il commence à apporter une meilleure visibilité (multiplication des publications sur ce sujet, tournées nationales et internationales d'œuvres de danse intégrée, création de l'évènement *Corps Atypiques* prévu à Montréal, en mars 2011...). Il existe aujourd'hui de nombreuses compagnies à travers le monde qui pratiquent cette danse singulière : *Axis* aux États-Unis, *Corpuscule Danse* au Québec, *Tatoo* en France pour n'en citer que quelques-unes. D'autres n'y font appel que pour certaines de leurs œuvres comme la compagnie *DV8 Physical Theater* avec « The cost of living » (Lloyd Nelson, version 2003, original 2000), vidéo-danse mettant en scène (entre autres) David Toole<sup>6</sup>, un danseur né sans jambes.

### 1.3.2 Handicap et paralysie cérébrale

Basée sur la définition de l'Organisation mondiale de la santé de 2001, la loi « pour l'égalité des droits et des chances, pour la participation et pour la citoyenneté des personnes handicapées » du 11 février 2005 définit le handicap dans toute sa diversité en déclarant dans

---

<sup>4</sup> Cet idéal est et reste un devenir incertain bien que la formule soit relayée par de nombreuses personnalités sociopolitiques, et ce, dans différents pays à travers l'Europe et l'Amérique du Nord. Mais les associations visant cette intégration-participation jouent un rôle important dans la mise en place des structures nécessaires à la danse intégrée. Ainsi, c'est par l'entremise de ce milieu associatif que France Geoffroy, danseuse professionnelle tétraplégique et directrice artistique de *Corpuscule Danse*, put obtenir des subventions, trouver des locaux, donner les premières représentations de sa compagnie et se faire connaître.

<sup>5</sup> Durant ma recherche, j'ai réussi à dater cette parution en croisant les données de différentes sources (articles et revues spécialisées, entrevue avec France Geoffroy, site Internet de compagnies de danse intégrée...), datation confirmée par la suite dans l'ouvrage de Muriel Guigou, *La danse intégrée*.

<sup>6</sup> Voir son site Internet : <<http://www.dtoole.co.uk>>.

son article 2 que :

constitue un handicap, au sens de la présente loi, toute limitation d'activité ou restriction de participation à la vie en société subie dans son environnement par une personne en raison d'une altération substantielle, durable ou définitive d'une ou plusieurs fonctions physiques, sensorielles, mentales, cognitives ou psychiques, d'un polyhandicap ou trouble de santé invalidant.

On retrouve une partie de cette définition dans celle que donne l'Association nationale pour l'intégration des personnes handicapées motrices (ANPIHM) des personnes en situation de handicap, soit :

le fait, pour une personne, de se trouver, de façon durable, limitée dans ses activités personnelles ou restreinte dans sa participation à la vie en société, en raison de l'interaction entre, d'une part, l'altération d'une ou plusieurs de ses fonctions physiques, sensorielles, mentales ou psychiques et, d'autre part, des facteurs environnementaux et contextuels.

Par opposition à « personne en situation de handicap » ou « handicapé(e) », j'emploierai le terme de « valide » compris comme une référence à l'absence de handicap chez une personne. Il ne s'agit pas là d'instaurer un jugement de valeur, mais juste d'effectuer une distinction entre les différentes mobilités à l'œuvre dans mon travail de création.

Par ailleurs, lorsque je parle de « mettre en situation de handicap » mes interprètes, je prends en compte ces facteurs environnementaux (étroitesse des lieux) et contextuels (présence très proche du public). Il est important pour moi de les inclure, en plus des facteurs propres à l'individu, dans les propositions de contraintes que je fais à mes interprètes.

La paralysie cérébrale<sup>7</sup>, dont sont atteints deux de mes interprètes, Judith Bélisle et Guillaume Parent, est causée par des lésions au cerveau survenues chez le fœtus ou le nouveau-né. Elle engendre des problèmes de coordination des mouvements : le cerveau n'envoyant pas les bons ordres aux muscles. Des difficultés d'élocution, d'ouïe et de vision peuvent aussi accompagner les problèmes de contrôle musculaire. La paralysie cérébrale est un état non évolutif et non héréditaire qui résulte de la destruction de certaines cellules du

---

<sup>7</sup> Site officiel de l'Association de paralysie cérébrale du Québec : <<http://www.paralysiecerebrale.com>>.

cerveau : la majorité des personnes qui vivent avec la paralysie cérébrale, telles que Judith Bélisle et Guillaume Parent, possèdent toutes leurs capacités intellectuelles. Les conséquences de ces lésions diffèrent d'un cas à l'autre selon la gravité et la localisation des lésions cérébrales. C'est pourquoi il existe une différence de mobilité entre mes deux interprètes que je détaillerai plus tard dans ce mémoire.

### 1.3.3 L'improvisation structurée et la contrainte

D'après mes recherches tant théoriques qu'empiriques, le principe de la recherche du mouvement à partir de ses propres capacités est primordial pour la danse intégrée. Cela est dû au fait que la plupart des techniques de danse sont difficilement ou partiellement transposables pour une personne handicapée puisqu'elles nécessitent une capacité motrice et physiologique qu'elle n'a pas ou plus, d'où le recours à l'improvisation. Cette dernière, qui a émergé dans les années 60 en Amérique du Nord<sup>8</sup>, vise en effet à trouver en soi le moteur de son propre mouvement et repose sur deux idéaux principaux : « la recherche de l'authenticité et la liberté autodéterminée (...) – il s'agit de laisser émerger l'original. »<sup>9</sup> La recherche d'un mouvement, d'une gestuelle, qui vienne de soi est donc un principe important dans la pratique de la danse intégrée puisqu'elle permet l'émergence d'une danse sans recours à une technicité archétypale importante. La spontanéité du geste devient le garant de son originalité, de sa singularité, de son authenticité. La technique de l'improvisation recherche ainsi à révéler des capacités, des aptitudes encore ignorées, à travers un principe exploratoire qui s'amorce souvent par un travail qualitatif et proprioceptif du mouvement. Cette technique fait souvent appel aux outils de l'*Effort-Shape* développés par Laban ainsi qu'aux approches

---

<sup>8</sup>Ann Cooper Albright, «A Duet with Postmodern Dance» et «Reconsidering Contact Improvisation», in *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, sous la dir. de Ann Cooper Albright et David Gere, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 2003, p. 41-88 et p. 153-214.

<sup>9</sup>Julie Bouchard et al. «Trois par trois : L'improvisation et le corps-témoin de Benoît Lachambre, l'image contre le texte et la bosse de Raimund Hogue ou le monde sans le théâtre selon Thomas Lehmen», *Liberté*, vol. 43, n° 4 (novembre), 2001, p. 78. Ces valeurs sont importantes pour les interprètes de cette forme gestuelle car elles correspondent à des idéaux sociopolitiques qui vont suivre longtemps le développement de cette danse.



somatiques (Feldenkrais, Alexander, Pilates, etc.). En effet, on n'improvise jamais à partir de rien : il y a toujours, au minimum, un ou plusieurs corps imprégnés de leur histoire et souvent des contraintes, consignes ou règles de jeu qui viennent structurer l'improvisation.

Parmi toutes les façons de pratiquer l'improvisation, la danse intégrée favorise la danse-contact ou le contact-improvisation<sup>10</sup>. Dans cette forme d'exploration, la priorité est donnée à l'écoute et à la confiance entre les partenaires : les rencontres doivent se faire en toute fluidité, les danseurs doivent se rendre disponibles aux mouvements des autres, les partenaires doivent adapter leurs mouvements et déplacements mutuels. Selon France Geoffroy, cette technique est bien adaptée au travail avec des personnes ayant des difficultés motrices. En effet, le contact-improvisation provoque une rencontre entre les corps quels qu'ils soient et favorise un échange qui n'est dévalorisant pour personne car chacun est tour à tour, voire dans le même temps, le support du mouvement de l'autre. En apportant un autre support à son propre corps, elle crée plus de choix, plus d'alternatives dans la gestuelle. Pour autant, je n'ai pas utilisé systématiquement cette forme d'exploration du mouvement dans ma recherche en studio. J'ai choisi de favoriser le travail en duo sans contact physique et la recherche individuelle de mouvement de mes interprètes afin de faire ressortir la singularité de leurs gestuelles, et ce, même au sein des duos.

Les différentes formes d'exploration du mouvement sont basées sur une expérimentation, ici et maintenant, de la relation à soi, à l'autre, au monde. Toutes les perceptions sensorielles sont engagées dans l'émergence du mouvement dansé. La danse naît

---

<sup>10</sup> La danse-contact est une forme de danse improvisée, issue des travaux de la Judson Dance Theatre, puis développée par Steve Paxton dans les années 1970. Elle vise à un travail sur l'écoute et l'accordage tonique, et ne peut s'effectuer en solo car elle repose sur un jeu de touchant/touché, poids/contrepois entre deux corps ou plus. L'exploration du mouvement est axée sur les capacités d'adaptation du corps en situation d'appui ou de contact extrêmes ou accidentels, en jouant avec la force de gravité et les relations entre les protagonistes. Bien qu'il existe des écoles ou branches spécifiques, aucune forme n'est jamais fixée : seule la structure entourant la pratique de la danse-contact peut être davantage figée (par exemple en lui associant une autre forme de danse comme le Tango ou en valorisant les amas de groupe compact à un rapport plus distant). Cette appellation étant également utilisée dans le contexte hypersexué de la danse de striptease effectuée dans les bars, l'Association de Contact Improvisation de Montréal préfère éviter son usage, lui préférant le terme de « contact-improvisation » que nous emploierons dans la suite de ce mémoire. L'Association de Contact Improvisation de Montréal possède son site officiel que l'on peut consulter à l'adresse suivante : <<http://contactimpro.org>>.

d'une collecte de données sensibles accumulées par le corps et rendues dans le même temps par son mouvement. Selon Michel Bernard<sup>11</sup>, les interprètes rentrent en résonance avec leurs propres perceptions sensorielles et celles de l'autre, revisitant la mobilité des chiasmes sensoriels en même temps que celui des corps par l'entremise de leur empathie kinesthésique. Ainsi, les techniques d'improvisation (et c'est d'autant plus vrai en contact-improvisation) amènent les danseurs à effectuer un entrelacs sensorimoteur à la fois intra-sensoriel (bivalence à la fois active et passive de toute sensation), inter-sensoriel (synesthésie des sens entre eux qui « tend à imposer [...] une corporéité qui serait illimitée, plurielle et auto-réflexive [...].<sup>12</sup> ») et para-sensoriel (« articulation étroite entre le percevoir et le dire, entre l'acte d'énonciation et l'acte de sensation<sup>13</sup> »).

Comme indiqué précédemment, l'improvisation se travaille souvent à partir d'un cadre spécifique donné par le chorégraphe sous forme de consignes spatiales, gestuelles, émotionnelles, etc. Dans mon travail de recherche, ces consignes se sont souvent exprimées sous la forme de contraintes dans le sens où je demandais à mes interprètes de se limiter physiquement (usage d'un objet), d'imposer volontairement une limitation à une partie de leur mobilité, de se nourrir d'une émotion « négative » (stress, angoisse) ou encore de danser dans un espace atypique et restreint (couloir, sofa, cadre de porte, etc.). La contrainte est donc un élément matériel ou virtuel donné par le chorégraphe qui l'impose à l'exploration corporelle de l'interprète. Elle permet de donner un point de départ à la recherche, tout en orientant son esthétique vers des aspects restrictifs et négatifs en incluant notamment les notions de manque, d'entrave, de maladie et de handicap. Nous verrons, dans le chapitre consacré à mon processus de création, comment cette notion est apparue dans mon travail, le rôle qu'elle a joué sur son orientation et en quoi elle peut être pertinente ou déroutante dans une pratique de danse intégrée qui comporte déjà en elle-même sa part de contrainte inhérente aux handicaps de certains interprètes.

---

<sup>11</sup> Michel Bernard, « Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels », *Nouvelles de danse*, n° 17 (octobre 1993), p. 56-64. L'auteur emprunte le concept de chiasme sensoriel à l'ouvrage posthume de Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, édité en 1983 par Gallimard à Paris, p. 172-204, structuré par Claude Lefort à partir des notes laissées par Maurice Merleau-Ponty.

<sup>12</sup> Michel Bernard, *op. cit.*, p. 59.

<sup>13</sup> *Ibid.*

### 1.3.4 Entre théorie et pratique : le mémoire-création

La singularité de la démarche du mémoire-création tient à la jonction entre les terrains empiriques de la création et ceux plus théoriques du cadre universitaire. Ainsi, ce qui relève de la structure universitaire, tels que le développement d'une problématique, la construction d'un cadre de référence ou encore l'analyse *a posteriori* de mon processus, forment la base de la partie théorique de mon travail. En parallèle, la recherche d'une gestuelle, les explorations corporelles, le travail de recueil de données, se font en studio, dans ma pratique artistique.

Cependant, bien que plusieurs éléments de mon travail de recherche puissent être classés dans l'une de ces catégories, d'autres semblent plus transversaux ou viennent pour un temps s'inviter de l'autre côté. C'est ce que je tenterai de développer tout au long des derniers chapitres de ce mémoire. J'essayerai de distinguer les moments où ces glissements ont eu lieu afin d'apporter un éclairage sur la construction de mon processus de création et de son analyse ultérieure. Entre théorie et pratique, comment l'œuvre trouve-t-elle sa place? Quelles influences exercent ces deux aspects de mon travail l'un sur l'autre?

## 1.4 Résumé de mon mémoire

### 1.4.1 Références littéraires et artistiques

Dans la seconde partie de ce mémoire, il sera tout d'abord question des ouvrages à l'origine du développement de ma problématique : *L'inquiétante étrangeté* de Sigmund Freud, *La dimension cachée* d'Edward T. Hall et *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection* de Pascale Weber<sup>14</sup>. J'exposerai pour chacun d'eux les éléments qui m'ont amenée à formuler ma première problématique de création, puis je donnerai quelques repères sociologiques et ethnographiques pour préciser l'orientation de ma recherche en m'attardant tout particulièrement sur les méthodes propres au travail de terrain de ces disciplines en

---

<sup>14</sup> Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté et autres textes / Das Unheimlich und andere Texte*, coll. « Folio bilingue » n° 95, Paris, Gallimard, 2001; Edward T. Hall, *La dimension cachée*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, 1966; Pascale Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, l'Harmattan, 2003.

sciences humaines. Dans une autre partie de ce chapitre, j'aborderai les recherches théoriques en lien avec trois notions importantes dont j'use dans mon processus de création : la danse intégrée, le contact-improvisation et la notion de contrainte. Enfin, je présenterai plusieurs artistes et œuvres en lien avec ma démarche artistique et qui nourrissent mon imaginaire.

#### **1.4.2 Méthodologie de recherche**

Après avoir exposé le cadre de ma recherche et ses biais, je présenterai le type d'approche choisi pour délimiter mon cadre de recherche : l'approche qualitative. Par la suite, je développerai un point sur les méthodes ethnographiques que j'ai employées tout au long de mon travail pour faire ma collecte de données. Pour finir, je mettrai en évidence les interrelations entre les différents éléments et acteurs de ces méthodes par triangulation ayant permis d'établir mon analyse avant d'apporter quelques précisions sur la manière dont je l'ai abordée ainsi que sur la rédaction de l'ensemble de ces données.

#### **1.4.3 De la théorie à la pratique : les étapes de mon processus de création**

Ce quatrième chapitre sera consacré à la présentation des différentes étapes de mon processus de création, que je divise en trois phases : la phase exploratoire, la phase d'écriture chorégraphique et, enfin, celle de finalisation.

Après avoir exposé les modalités pratiques de mon mémoire-crédation (recherche et sélection de mes interprètes, présentation de chacun d'eux), j'entamerai la description des trois phases de mon processus créatif. Chacune d'elles fera l'objet d'une partie dans laquelle j'exposerai son cheminement singulier en mettant en relief les interrelations entre les éléments théoriques et pratiques qui la construisent. La phase exploratoire présentera la construction de mon cadre de référence empirique à partir des textes de Freud, Weber et Hall. Par la suite, je tenterai de retracer les ruptures et ajustements survenus dans ma pratique. La phase d'écriture chorégraphique comprend la définition des trois grands axes de ma recherche empirique : *l'in situ*, la répétition et la notion de contrainte. Chaque axe sera mis en lien avec

ses propres notions théoriques et son exploration en studio. Pour finir, j'exposerai les différentes étapes qui ont mené à la création de la structure chorégraphique de « *Par 4 chemins* » ainsi que les derniers changements et ajustements effectués en vue des deux représentations publiques de la partie création de mon mémoire.

#### **1.4.4 « Par 4 chemins » : analyse *a posteriori* de l'œuvre et de ses interrelations théorico-pratiques**

Ce dernier chapitre présentera le contexte global de mes représentations publiques avant de s'attarder aux discussions établies chaque soir avec le public. J'utiliserai les propos recueillis durant ces échanges pour apporter un éclairage nouveau sur ma démarche. Les trois grands axes de mon chapitre quatre seront ainsi revisités à travers le regard des spectateurs. D'autres éléments soulevés avec le public me permettront de mettre en évidence deux problématiques que pose mon travail. La première porte sur la difficulté d'accès à mon cadre théorique à travers mon œuvre et la seconde sur la notion de norme appliquée à un travail qui met en scène des personnes en situation de handicap. Avant de conclure, je ferai un résumé des principaux points de convergence et de divergence de mes éléments théoriques et empiriques survenus lors des trois phases de mon processus de création. Puis, j'exposerai la résonance qu'a eue cette relation théorico-pratique sur ma démarche de chercheuse et de chorégraphe.

#### **1.4.5 Conclusion**

La prise de recul sur mon présent travail universitaire me permettra de relever les forces et faiblesses de ma démarche tout en considérant les pistes qui s'offrent maintenant à moi. Je ferai part de mes sentiments sur les échanges entre théorie et pratique dans un travail de création en danse ainsi que de mon souhait de poursuivre une démarche en danse intégrée. J'insisterai sur mon désir que cette approche soit d'abord comprise comme une démarche artistique pour éviter de n'y voir qu'un débat social autour de l'intégration des personnes en situation de handicap. Pour finir, c'est par ce désir que je justifierai le choix de l'angle d'analyse de ce mémoire-crédation, en espérant avoir apporté un éclairage nouveau sur une

démarche de danse intégrée et sur les relations théorico-pratiques d'un processus chorégraphique.

## II. CHAPITRE II

### RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

Il sera question, dans ce chapitre, des ouvrages à l'origine du développement de ma problématique – comment faire émerger le sentiment d'inquiétante étrangeté avec des corporéités différentes (interprètes avec et sans handicap) situées dans des lieux communs et ordinaires? En effet, la recherche théorique autour de la notion d'inquiétante étrangeté freudienne est à l'origine de ma démarche tant théorique qu'empirique. C'est pourquoi je vous présenterai dans un premier temps les trois ouvrages directement liés à cette notion, *L'inquiétante étrangeté* de Sigmund Freud, *La dimension cachée* d'Edward T. Hall et *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection* de Pascale Weber, en mettant en avant les éléments clefs qui ont permis l'émergence d'un cadre de référence pour ma création. Ce dernier m'a permis de poser les bases de ma recherche en studio qui est, à son tour, venue influencer la suite de ma démarche théorique en remettant notamment en question la problématique première que je m'étais fixée, présentée dans l'introduction du présent mémoire. Dans le même temps, ma démarche artistique s'inscrivait dans une pratique singulière, la danse intégrée, qui emprunte elle-même des outils de création propres à la danse contemporaine occidentale de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Afin de préciser la nature de ces emprunts, j'ai été recherchée des ouvrages, témoignages et articles qui présentent les notions de danse intégrée et d'improvisation, incluant ou non le contact improvisation. Je ne reviendrai que succinctement sur ces notions dont vous trouverez une définition dans l'introduction de mon mémoire. Par la suite, l'analyse *a posteriori* de mon processus de création m'a amenée à prendre conscience de l'influence des sciences sociales et, plus précisément, de l'ethnographie, dans mon travail de cueillette et d'analyse de mes

données empiriques. Cela a eu pour conséquence de faire resurgir des références théoriques acquises durant mes deux années d'études en sociologie<sup>15</sup>. Je développerai brièvement, dans la suite de ce chapitre, le type de démarche de recherche que j'ai appliqué, puis développerai les différentes méthodes qui y sont liées dans le chapitre III : Méthodologie de recherche. Pour finir, je tenais à vous faire part des influences artistiques qui se situent en amont de « *Par 4 chemins* ». Celles-ci nourrissent mon imaginaire de chorégraphe et restent des inspirations constantes dans mon travail sans pour autant que ma démarche leur soit affiliée de manière spécifique.

Si certaines références, tant littéraires qu'artistiques, se sont révélées d'elles-mêmes au début de ma recherche, certaines n'ont émergé qu'au cours de ma pratique, comme la notion de contrainte, voire en fin de parcours. Ainsi, sans que j'aie conscience de ce phénomène, l'aller-retour entre théorie et pratique était présent depuis le début de mon mémoire-crédation. Nous verrons plus précisément, dans les derniers chapitres de ce mémoire, comment se sont effectués les croisements entre ces deux domaines d'investigation lors de mon processus de création, puis d'après les réactions et commentaires du public.

## **2.1 Revue de littérature**

### **2.1.1 Œuvres de référence majeures**

Trois ouvrages sont à l'origine à la fois de la formulation de ma problématique et de la construction de mes premiers repères empiriques pour débiter ma recherche en studio. Le premier relève du domaine de la psychologie et a servi de révélateur à ma préoccupation de trouver un élément de recherche qui me permette d'inclure le handicap sans en faire le sujet de ma recherche. Les deux autres ouvrages relèvent des domaines de la sociologie, pour l'un,

---

<sup>15</sup> J'ai obtenu un Diplôme d'étude universitaire général (DEUG) en sociologie de l'Université de Picardie Jules Verne en 2002, option Anthropologie visuelle et sociologie du cinéma. C'est au cours de ces deux années de formation que je me suis familiarisée avec les différentes notions des sciences sociales et que j'ai développé mes aptitudes de cueillette de données sur terrain selon diverses approches qualitatives et quantitatives.



et des arts médiatiques et picturaux, pour l'autre. N'étant spécialiste d'aucun de ces trois domaines, je n'ai fait qu'extraire de ces ouvrages des éléments qui entraient en résonance avec mes propres désirs de création ainsi que d'autres qui me semblaient étayer certains aspects du texte de Freud. Ce n'est qu'après avoir traversé ces ouvrages que je suis allée puiser à d'autres sources pour affiner ma réflexion et pour consolider mon approche de recherche.

### 2.1.1.1 L'inquiétante étrangeté de Sigmund Freud

Selon Freud<sup>16</sup>, l'inquiétante étrangeté est un sentiment d'angoisse, de malaise qui survient lorsqu'un individu est confronté simultanément à un élément qui lui est connu ou familier et à un autre élément qui lui est inconnu ou refoulé. C'est la friction entre les deux qui crée une zone de conflit, de flou d'où peut émerger le sentiment d'inquiétante étrangeté. Or, la représentation commune d'une personne handicapée se fait dans une dichotomie semblable. En effet, cette dernière est reconnue comme étant une personne humaine, appartenant au genre humain dans ce qu'elle a de semblable à la norme admise, mais, dans le même temps, elle est nommée par rapport aux manques et différences d'avec cette même norme. Cette dichotomie entre ce que nous reconnaissons de semblable à nous, personnes valides<sup>17</sup>, chez une personne handicapée et ce qui nous est inconnu ou que nous refoulons (le handicap, la maladie) peut produire un sentiment d'inquiétante étrangeté et expliquer ainsi le malaise que ressentent certaines personnes valides face à d'autres en situation de handicap. Une fois établi le rapport de cette notion freudienne avec le handicap, il s'agit d'élargir ma réflexion aux autres éléments présents dans l'ouvrage de Freud qui en sous-tendent l'émergence. Dans *L'inquiétante étrangeté*, Freud met en avant la différence de ressenti pour un individu selon que ce dernier reçoive l'élément déclencheur de l'inquiétante étrangeté dans un contexte de représentation, c'est-à-dire présenté d'emblée comme appartenant au domaine du fantastique, du merveilleux, du conte – et donc connu du spectateur, ou bien dans un contexte réel ou présenté comme réel – et qui lui est donc inconnu. Dans le premier cas, l'individu peut se retrancher derrière son statut de spectateur, observateur passif et détaché de

---

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*

<sup>17</sup> Le terme de « valide » est employé en France sans notion de discrimination pour désigner quelqu'un qui n'a pas de handicap (*able-bodied* par opposition à *disable body*).

l'action observée, ce qui a pour effet de diminuer considérablement les effets, voire la reconnaissance du sentiment d'inquiétante étrangeté. Dans le second cas, la proposition permet une implication plus forte du spectateur et lui fait vivre l'action observée comme appartenant à son univers, à sa vie. Pour cela, le spectateur doit être dans un environnement familier ou commun et ignorer quel sera l'élément déclencheur employé. Parmi les différents éléments nommés par l'auteur comme susceptibles d'aider ou de provoquer un sentiment d'inquiétante étrangeté, quatre sont particulièrement développés :

- Les mécanismes et automatismes sous-jacents de l'être humain, mouvements involontaires ou échappant au contrôle de l'individu (par exemple, le syndrome dit de Gilles de la Tourette, l'épilepsie ou les spasmes);
- L'angoisse de castration renvoyant au corps altéré ou morcelé, notamment l'absence du regard (énucléé) ou l'amputation;
- La conception d'un monde animiste qui confère une autonomie d'action et de pensée aux objets;
- La notion de double (la transmission immédiate de processus psychique, la répétition non intentionnelle, le retour au même).

Sur ces quatre éléments, seuls les deux premiers peuvent être directement liés à la représentation commune du handicap, les deux autres n'ayant pas de lien direct immédiatement décelable. Plus que la présence d'une personne en situation de handicap ou d'une corporéité atypique, c'est la situation elle-même qui génère le sentiment d'inquiétante étrangeté chez un individu. Ainsi, ce sentiment singulier me permet à la fois d'englober une réflexion sur le corps du handicap, au sens de sa représentation et de sa corporéité atypique, tout en incluant n'importe quel individu dans la mise en situation qui s'y réfère. Je m'attacherai, dans le chapitre présentant mon processus de création, à découvrir et expliciter les processus chorégraphiques prenant naissance dans la théorie freudienne du sentiment d'inquiétante étrangeté dans une recherche incluant des interprètes avec et sans handicap ou mis en situation de handicap. Je chercherai également à établir, à partir des quatre éléments présentés par Freud, des outils d'exploration empirique et des éléments chorégraphiques qui se rapportent à la représentation et au vécu de l'inquiétante étrangeté. Une fois exposée la

notion centrale de ma recherche, je me suis questionnée sur les manières de faire qui pourraient me permettre de venir appuyer les éléments du texte de Freud et m'aider, ainsi, à prendre une direction plus précise dans mon travail pratique. À ce sujet, les ouvrages de Hall<sup>18</sup> et de Weber<sup>19</sup> m'ont apporté une aide précieuse sur la question du choix du lieu de représentation envisagé pour ma création.

### **2.1.1.2 Espaces physiques et de représentations à travers les ouvrages de Edward, T. Hall et Pascale Weber**

Dans son essai sur les installations-projections, Weber établit une différence entre mise en scène et mise en espace comme étant deux façons distinctes de situer une œuvre et les incidences sur le spectateur qui en découlent. Pour elle, la mise en scène théâtrale instaure un état plutôt passif du spectateur, là où la mise en espace comme appropriation spatiale temporaire amène une occupation physique des lieux par le spectateur et, donc, un état actif de ce dernier vis-à-vis de l'œuvre. C'est pourquoi, selon Weber, le sentiment de présence à l'œuvre, que l'on peut associer au vécu, ici et maintenant, de l'expérience de l'œuvre par le spectateur, ne peut se faire que par une mise en espace qui permet une mise en résonance phénoménologique de l'œuvre avec le vécu du spectateur.

Hall, de son côté, insiste sur l'importance des distances entre individus dans la perception émotionnelle des événements. Ainsi, dans le monde occidental, plus une action se situe dans une zone proche de lui, plus l'individu va se sentir concerné par celle-ci et va avoir du mal à mettre une distance intellectuelle ou raisonnable pour s'en détacher. Par conséquent, une action a plus de chance d'être ressentie comme « vécue » et donc d'impliquer une réaction émotive du spectateur, si elle est effectuée dans une zone proche de ce dernier (distance sociale et personnelle, soit environ de cinquante centimètres à trois mètres).

Comme nous l'avons vu plus haut, le texte de Freud souligne la nécessité d'être immergé dans un contexte connu, ce qui nécessite de ne pas être passif par rapport à son milieu. Il m'apparaît alors que la mise en espace d'un élément déclencheur caché au

---

<sup>18</sup> Edward T. Hall, *op cit.*

<sup>19</sup> Pascale Weber, *op. cit.*

spectateur et situé dans un espace proche et familier, ou tout au moins commun à ce dernier, viendrait soutenir mon travail sur l'inquiétante étrangeté. C'est pourquoi l'usage d'un espace scénique donné comme tel ne me paraît pas approprié. En effet, les studios de danse ou les salles de spectacle ne font pas partie de l'univers familier dans lequel évoluent la plupart des spectateurs. Pour ces derniers, ces lieux renvoient explicitement à une situation de représentation et, par là même, à un univers extra-ordinaire (au sens où elle sort du vécu habituel des spectateurs). Il ne s'agit plus d'amener le spectateur hors de son contexte, mais, au contraire, d'amener l'œuvre dans un contexte qui lui serait familier. De plus, la majorité des espaces scéniques sont construits sur le modèle de la scène dite « à l'italienne » qui provoque, de fait, une distance et une séparation entre l'espace scénique (investi par l'œuvre) et l'espace de la salle (accueillant le spectateur dans une posture figée). Le studio de danse, bien que ne présentant pas d'emblée une structure scénique de ce type, reproduit généralement cette dichotomie dans une structure qui fige le spectateur en un lieu. Ceci n'est pas du seul fait de l'artiste, qui désire parfois mixer les espaces et faire se mouvoir le spectateur. En effet, pour ce dernier, l'espace scénique garde un caractère sacré inconscient qui le pousse à ne pas investir ce lieu dont il est profane. L'enjeu serait donc d'investir un lieu familier ou commun au spectateur sans l'en déposséder de façon à éviter l'apparition d'un espace scénique « sacré », intouchable, inhabitable pour lui. C'est dans cette perspective que je laisse de côté la scène « à l'italienne » au profit d'une expérimentation *in situ* comprenant des couloirs, une salle de repos avec un coin cuisine, un studio de danse divisible en deux parties par deux rideaux, l'une aménagée en bureau et salon et l'autre laissée à nu, sans décors. D'autre part, le choix d'un lieu de représentation multiple, qui ne réunit pas moins de cinq endroits, peut me permettre de pousser le spectateur à être décisionnaire de ce qu'il voit. Les déambulations de mes interprètes au sein de ces lieux, en différents endroits dans un même temps, amèneront plus facilement les spectateurs à suivre physiquement leurs déplacements tout en devant, par moment, choisir ce qu'ils veulent regarder et ce qu'ils laissent se dérouler sans eux. Ainsi, ils deviendront acteurs de leur propre perception et d'une partie de la chronologie des événements. Bien que le travail *in situ* possède tout un historique en danse depuis la fondation de la Judson Dance Theatre (1962-1964) jusqu'à aujourd'hui, je n'ai pas la prétention de m'inscrire dans cette lignée car, comme je l'ai développé ci-dessus, ce sont mes réflexions et lectures complémentaires au texte de Freud qui m'ont amené à choisir

cette situation et non une filiation chorégraphique préétablie. Les prémices de ma recherche posent donc la question de l'incarnation de l'inquiétante étrangeté par des corporalités différentes (interprètes avec ou sans handicap) situées dans des lieux communs et ordinaires. Cette première étape théorique va me servir de base pour élaborer un processus de travail pratique. Nous verrons, dans la quatrième partie de ce mémoire, les outils élaborés pour parvenir à une incarnation de l'inquiétante étrangeté dans une série de lieux, puis les changements d'orientation de ma recherche ainsi que les changements de lieux suite aux ruptures et ajustements, tant internes qu'externes, de ma démarche pratique.

### **2.1.2 Ancrage de mon cadre théorique**

Si les trois ouvrages que je viens de vous présenter sont à l'origine de ma problématique de création et de ses espaces d'exploration, d'autres auteurs et ouvrages m'ont servi de référence pour étayer et maîtriser mes choix d'orientation et les méthodes de ma démarche de recherche, tant théorique qu'empirique. Voici donc quelques auteurs et ouvrages de sciences sociales présentant des méthodes rattachées aux études de type qualitatif qui ont nourri la méthodologie choisie pour effectuer mon mémoire-crédation. Il s'agit ici de présenter succinctement le principe fondateur à l'origine de la démarche ethnographique que j'ai empruntée, à savoir la monographie, en justifiant la pertinence de ce choix.

En sociologie, la monographie est une étude qui se limite à un fait social spécifique directement observé par le chercheur, de manière à ce qu'il soit en contact avec les faits concrets afin que ces derniers participent de son vécu<sup>20</sup>. Elle permet de rassembler et de présenter l'ensemble des données recueillies sur le terrain durant l'investigation, souvent de longue durée, du chercheur. Par ailleurs, la démarche purement empirique de la monographie se complète généralement par une recherche plus théorique sur les différents éléments découverts ou présumés par le chercheur.

Cependant, je n'ai pas la prétention de faire un compte-rendu exhaustif de ma démarche

---

<sup>20</sup> Selon le dictionnaire *Trésor de la langue française*, consultable en ligne sur le site <<http://atilf.atilf.fr>>.

dans le présent mémoire. En ce sens, ma rédaction n'est pas, à proprement parler, une monographie. Ici, j'emploierai cette méthode comme assise à l'observation et au recueil de données de mon processus de création et non avec la volonté de mettre en évidence un quelconque phénomène social. Plus qu'un récit complet et détaillé, je cherche à centrer les éléments de mon vécu autour de ma problématique afin de mettre en lumière les différentes jonctions et oppositions entre théorie et pratique qui ont pu se créer durant la création et la diffusion de « *Par 4 chemins* ». Si j'inscris ma recherche dans cette lignée sociologique, c'est parce que, tout comme elle, mon mémoire-crédation navigue entre apports théoriques et observations sur le terrain. C'est pourquoi j'emprunte à cette dernière la plupart des méthodes de collecte de données employées tout au long de mon travail et qui seront détaillées dans le chapitre portant sur la méthodologie de ce mémoire. Pour ce faire, je m'appuierai principalement sur des ouvrages de référence tels que *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, recueil écrit sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec<sup>21</sup> et le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* écrit sous la direction de Pierre Bonte et Michel Izard<sup>22</sup>. L'apport des ces ouvrages à ma méthodologie sera précisé dans le prochain chapitre de mon mémoire.

### **2.1.3 Ouvrages de référence connexes à ma pratique**

#### **2.1.3.1 La danse intégrée**

Les parutions anglophones sur le sujet sont plus anciennes et plus nombreuses que les parutions francophones. Cela peut en partie s'expliquer par le fait que les deux plus vieilles compagnies professionnelles de danse intégrée sont situées en Angleterre pour *Candoco* et aux États-Unis pour *Axis*. La reconnaissance et la visibilité de ces pionniers ont participé à faire connaître cette pratique singulière de la danse contemporaine présentée précédemment.

---

<sup>21</sup> Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, et plus précisément le texte de Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique : Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies » p. 21-32.

<sup>22</sup> Paris, Presses universitaires de France, 1991, notamment l'article « Méthode ethnographique », p. 470-476.

Cependant, la connaissance de la danse intégrée reste le fait de quelques connaisseurs et curieux. Même au sein du milieu artistique, cette pratique reste souvent méconnue. Ainsi, on ne retrouve ni son historique ni sa définition dans les dictionnaires francophones consacrés à la danse au XX<sup>e</sup> siècle. Mais les temps changent et, depuis environ dix ans, la danse intégrée connaît un nouvel essor qui est à l'origine de plusieurs publications qui lui sont entièrement consacrées tels que l'ouvrage de Muriel Guigou<sup>23</sup>, *La danse intégrée : Danser avec un handicap*, paru cette année même. Côté anglophone, le livre sur lequel je me suis appuyée pour étayer mes connaissances sur la danse intégrée est celui d'Ann Cooper Albright<sup>24</sup>, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, et plus précisément le chapitre « Moving Across Difference : Dance and Disability » qui retrace le parcours et l'esthétique de trois compagnies de danse intégrée. Ces deux livres ont confirmé l'historique et les récurrences de cette pratique tout en m'apportant de nouveaux exemples concrets de démarches artistiques et d'enseignement propres à cette mouvance. Mes propres expériences en tant qu'enseignante en danse intégrée<sup>25</sup> et *via* mon mémoire universitaire<sup>26</sup> portant sur la danseuse québécoise tétraplégique France Geoffroy m'ont également servi de références à ce sujet et dans ma pratique chorégraphique.

### 2.1.3.2 Le contact-improvisation

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le contact-improvisation a émergé dans les années 60 aux États-Unis. Cette pratique s'est de plus en plus démocratisée et diffusée dans le milieu de la danse, tant en Amérique que dans le reste du monde. Elle est au

---

<sup>23</sup> Muriel Guigou, *op. cit.*

<sup>24</sup> Hanover, University Press of New England, 1997.

<sup>25</sup> Je co-enseigne, avec France Geoffroy, les ateliers amateurs de la compagnie *Corpuscule Danse* depuis le printemps 2008 auprès d'une clientèle mixte ou en milieu spécialisé.

<sup>26</sup> Estelle Charron. « La danse intégrée de *Confort à retardement* – Le corps du handicap dans le mouvement dansé et sa représentation », mémoire de Master II, sous la dir. de Christine Roquet, septembre 2007, Université de Paris 8, jamais publié. Un exemplaire de ce document est conservé au Département danse de l'Université Paris 8 où il a été soutenu en 2007.

cœur de beaucoup de démarches artistiques actuelles et a fait l'objet de nombreuses publications. Des magazines lui sont même consacrés tels que le magazine *Contact Quarterly : A Vehicule for Moving Ideas* qui perdure depuis 1975<sup>27</sup>. Plusieurs revues de danse proposent régulièrement des articles de fond sur les évolutions de cette pratique et de son usage, tant en anglais qu'en français. Riche, multiple, toujours en mouvement, le contact-improvisation a su traverser l'espace et le temps et gagner une reconnaissance chez les professionnels et amateurs de danse. Il est donc aisé de trouver des références concernant son histoire et ses techniques. Pour ma part, je me suis surtout inspirée du recueil numéro 38-39 de la revue *Nouvelles de danse*<sup>28</sup> qui retracent les différents apports de cette pratique tant dans le domaine des arts qu'au niveau scientifique. Un autre livre d'Ann Cooper Albright, *Taken by Surprise : A Dance Improvisation Reader*<sup>29</sup>, m'a permis de compléter les informations de la revue belge, notamment à l'aide d'extraits des chapitres « A Duet with Postmodern Dance » et « Reconsidering Contact Improvisation ». Dans les deux cas, les ouvrages présentent des parties plus historiques sur les pionniers et fondateurs du mouvement ainsi que des témoignages de chorégraphes et d'interprètes employant cette technique pour générer du mouvement dansé et même structurer des œuvres chorégraphiques. Là encore, ma pratique personnelle du contact-improvisation, tant comme interprète que comme enseignante ou chorégraphe, vient colorer ma compréhension et mon usage de cette technique. En effet, la base autoréflexive de cette technique nécessite une pratique personnelle pour augmenter la finesse de nos perceptions proprioceptives et notre capacité d'analyse du mouvement de nos partenaires ou élèves. Dans mon travail de mémoire-crédation, cette technique a été employée surtout au début de mon processus de création afin de pouvoir établir une relation entre mes interprètes et pour prendre connaissance de leurs différentes mobilités. Cette étape est, pour moi, essentielle à l'élaboration d'un vocabulaire et d'une gestuelle bien qu'elle ne soit pas perceptible de façon directe dans la pièce elle-même. Le contact-improvisation a également été un bon moyen de « dégêner » rapidement les partenaires de danse en les faisant se

<sup>27</sup> Il a même son site Internet : <<http://www.contactquarterly.com>>.

<sup>28</sup> Sally Banes et al., « Contact improvisation », *Nouvelles de danse*, n°38-39, 1999. On retrouve le sommaire et l'introduction de ce recueil sur le site des éditions *Contredanse* à l'adresse suivante : <<http://www.contredanse.org>>.

<sup>29</sup> Sous la dir. d'Ann Cooper Albright et de David Gere, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, p. 41-88 et p. 153-214.



rencontrer d'une manière plus directe et intime, en créant une relation de confiance dont on ne saurait se passer.

### 2.1.3.3 La contrainte

La notion de contrainte est utilisée dans les consignes d'improvisation pour donner un point de départ à la recherche de mouvement, mais un point de départ qui apparaît d'abord dans ses limites pour mieux les repousser, les tester, les éclater ou les contourner par la suite. Bien que très répandue dans les processus de recherche-crédation, la contrainte est rarement exprimée en tant que telle ou mise en avant comme moteur de la création ou comme objet de recherche : on nomme la consigne, la tâche à réaliser, sans pour autant faire état de la contrainte qu'elle sous-tend. Cette déduction est issue de la difficulté que j'ai éprouvée à trouver des sources qui parlent de façon directe de la contrainte ou de son usage dans la création en danse alors même que plusieurs chorégraphes et interprètes de ma connaissance la nomme ou la constate dans leur pratique. Une des rares réflexions faites sur la contrainte que j'ai pu trouver vient de Laurence Louppe<sup>30</sup> parlant des « tâches » d'Yvonne Rainer qui, pour elle, incluent l'idée de contrainte dans le processus de création. Selon Laurence Louppe, « c'est à l'intérieur des contraintes qu'on [peut] trouver des ressources, des ressources d'adaptation urgente, ou au contraire éliminer des systèmes connus que la contrainte [interdit] d'utiliser pour trouver d'autres chemins<sup>31</sup>. »

Mais là encore, c'est une analyse extérieure au processus qui amène la notion de contrainte comme élément fondamental de l'émergence d'une gestuelle. Ainsi, la contrainte est souvent présente et parfois même fondamentale à certaines créations telles que « *bODY\_rEMIX* » de Marie Chouinard, que je présenterai plus bas. Quoi de plus contraignant que d'imposer une forme au corps par l'usage d'un objet extérieur comme ces béquilles posées sur le front et ces déambulateurs? Baser une chorégraphie sur une recherche d'un mouvement « à l'aveugle » en bandant les yeux de ses interprètes, c'est partir d'une contrainte à la

---

<sup>30</sup> Laurence Louppe, *La danse contemporaine comme scène de l'acte (acte, présence, représentation)*, acte du colloque *ALIS et les autres scènes*, Maison de la Culture d'Amiens, 27 mars 1997. Disponible à l'adresse électronique suivante : <<http://www.alis-fr.com/apropos/colloque97.pdf>>.

<sup>31</sup> *Ibid.*

symbolique forte, celle du handicap visuel, de la cécité. Pour nourrir ma création, je ne me suis pas référée explicitement et consciemment à des œuvres ou des artistes employant une certaine forme de contrainte. Je me suis plutôt laissé inspirer par certains aspects théoriques de mes lectures et surtout par le processus de création lui-même. Ce n'est qu'au fur et à mesure que j'ai ajouté de nouvelles contraintes dans mes consignes, contraintes qui ont fini par constituer un élément clef de ma démarche.

## 2.2 Influences artistiques

Mon travail de recherche pratique se situe dans un des courants de la danse contemporaine amorcé dans les années 1980 : celui de la danse intégrée. Cependant, toutes les compagnies incluant des interprètes en situation de handicap ne se revendiquent pas de ce courant de la danse contemporaine. Pour ma part, je m'affilie à cette mouvance dans mon mémoire-crédation car j'y emploie à la fois des interprètes atteints de paralysie cérébrale et d'autres sans handicap. J'utilise également des techniques d'exploration du mouvement, telles que les crochets ou les illusions d'initiation du mouvement par la personne en situation de handicap, que l'on retrouve dans ce que France Geoffroy associe aux « techniques de la danse intégrée »<sup>32</sup>. Par ailleurs, mes influences hors danse intégrée sont plutôt orientées vers la danse-théâtre dont Pina Bausch était l'une des figures de proue, la « nouvelle » danse belge menée par les *Ballets C de B.* et le travail *in situ*, aussi bien celui des années 1980, avec entre autre Odile Duboc, que celui d'aujourd'hui. Tout le travail de la troupe anglaise *DV8 Physical Theater* est, pour moi, une source constante d'inspiration, notamment la vidéo-danse « *The Cost of Living* » dont je détaillerai certains passages plus loin. Dans tous les cas, il s'agit toujours de mon point de vue personnel sur une œuvre ou un(e) artiste qui s'appuie sur un ensemble de repères tels que mon expérience personnelle de spectatrice (œuvre vue en salle, ou sur support vidéo), les diverses lectures de critiques artistiques, entrevues ou travaux littéraires et des analyses personnelles de certaines œuvres ou extraits d'œuvre.

---

<sup>32</sup> France Geoffroy, entretien avec Estelle Charron, 31 mars 2007. France Geoffroy est également cofondatrice et directrice artistique de la compagnie de danse intégrée québécoise *Corpuscule Danse*.

En ce qui concerne mon travail actuel basé sur l'inquiétante étrangeté freudienne, j'ai pu constater que ce thème est à la fois présent dans des œuvres antérieures et très actuelles. Ainsi, le dernier thème du Festival d'Avignon, qui regroupe autant d'artistes émergents que d'artistes confirmés, n'était autre que « *Danses étranges* ». Certaines œuvres présentées y laissent paraître la thématique de Freud, selon le texte de présentation donné par l'organisation du festival. Par contre, aucune de ces recherches en danse ne donne ce thème comme élément fondamental de sa création. Le sentiment freudien émerge du produit final sans être au cœur du processus, comme c'est le cas pour « *Graine de cumquat* » de la compagnie japonaise Sankaï Juku. À l'inverse, certaines œuvres picturales s'y confrontent de façon très directe comme lors de l'exposition de Damien McDonald<sup>33</sup>. En cela, ma démarche diffère de ces dernières puisqu'elle utilise le texte de Freud comme support direct de ma recherche empirique. L'œuvre est donc issue du texte et non rattachée au sentiment d'inquiétante étrangeté *a posteriori* puisque celui-ci semble avoir émergé de façon inconsciente aux yeux des critiques et parfois de son auteur.

Il s'agit ici de vous présenter des œuvres ou des artistes qui participent, de par l'inspiration qu'ils m'apportent, à la création de mon univers artistique. Afin d'éviter une vaste et longue énumération qui ne ferait sens que pour moi, je me suis attachée à mettre en évidence des éléments, des axes de recherches qui se rapprochent ou peuvent être rattachés à mon sujet de recherche actuel. Bien que ces influences s'étendent forcément au-delà de cette dernière, il me paraît plus pertinent de les limiter au cadre du présent travail afin d'éclairer plus spécifiquement leurs apports possibles dans ce contexte de recherche.

### **2.2.1 L'œuvre de Pina Bausch (1940-2009)**

Il m'est difficile de choisir une seule pièce de cette artiste prolifique pour illustrer l'inspiration qu'elle me procure et son lien avec la notion de Freud. En effet, il s'agit plus d'un

---

<sup>33</sup> Damien MacDonal est né en 1979. Après avoir été l'assistant de Nan Goldin pour son exposition *Feu Follets* à Beaubourg, il décide de se lancer dans la bande dessinée autobiographique. Il dirige la revue *Coltard*, est auteur de BD, de pièces de théâtre et de films documentaires. Ses dessins ont été exposés à la Galerie AAA à Paris, au Musée Munch à Oslo, à Meknes au Maroc, à l'Atomium de Bruxelles, aux hivernales du festival d'Avignon, etc.

ensemble de petites choses délicates et subtiles que d'un événement marquant. Cependant, je peux dégager de ses pièces deux éléments récurrents significatifs que je peux mettre en lien avec les notions sous-jacentes de l'inquiétante étrangeté : l'emprunt aux gestes du quotidien, qui se double souvent d'une systématique de répétition parfois accompagnée d'une altération plus ou moins forte de la gestuelle. On assiste notamment à cela dans « *Kontakhof* », avec une ronde d'hommes et de femmes qui se suivent en répétant la même série de mouvements comme une ritournelle immuable, dans « *Café Müller* » avec, entre autre, un couple dont la répétition de la même étreinte dégénère peu à peu vers une forme plus chaotique et violente, ou encore dans « *Ten Chi* », lorsqu'une interprète asiatique noue et dénoue son foulard de différentes façons sur différentes parties de son corps<sup>34</sup>. On retrouve, dans le texte de Freud, ces deux éléments, le quotidien et le double/la répétition, parmi les notions qui peuvent amener un sentiment d'inquiétante étrangeté. La référence au quotidien revient à la reconnaissance d'un contexte connu ou identifiable sur lequel va se juxtaposer un élément inconnu ou refoulé. La présence d'une forme de « compulsion de répétition<sup>35</sup> », quant à elle, fait partie des événements cités par Freud comme étant susceptibles de mener à un sentiment d'inquiétante étrangeté. Cette prégnance de la répétition comme principe premier donné à l'inconscient est mis de l'avant dans l'ouvrage d'Annette Laget<sup>36</sup> portant sur la notion de temps chez Freud et pour qui :

L'inquiétante étrangeté est l'expérience d'un temps et d'un espace *autre*, surgissant en alternance avec la perception du réel : il n'y a pas de temps, car il n'y a pas d'espace fixe. [...] Freud réfère l'inquiétante étrangeté à des *thèmes* et à des *formes* (répétant "l'animisme"). [La répétition] est un de ces thèmes. Mais elle est aussi forme, et forme de toute manifestation d'inquiétante étrangeté<sup>37</sup>.

Ainsi, la perception des éléments de répétition n'est plus ancrée dans un temps linéaire ou cyclique, mais devient semblable à un écho qui ouvre une résonance dont on refoule (et donc, dont on ignore) la source. Les gestes du quotidien identifiables dans les œuvres de Pina

---

<sup>34</sup> Ce jeu avec le foulard est une référence sociale à la façon dont le nouent certains groupes sociaux pour se différencier.

<sup>35</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 87.

<sup>36</sup> Annette Laget, *Freud et le temps*, p. 5-15 et Chapitre II, p. 67, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1995.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 67.

Bausch éveillent chez le spectateur une forme de reconnaissance qu'il peut culturellement situer, mais sans en percevoir l'origine, la source ou la raison. Pris dans la compulsion de répétition, les gestes du quotidien perdent leur signification première – liée à l'origine du mouvement. Ce détachement leur confère une temporalité singulière qui devient *autre*, pour reprendre le terme de Laget. C'est de cet *autre* que surgit l'inquiétante étrangeté.

### 2.2.2 DV8 Physical Theatre, « The cost of living » (2003)

Cette vidéo-danse inclut un danseur professionnel unijambiste, David Toole, qui y effectue notamment un duo avec une danseuse sans handicap, basée sur une gestuelle classique, avec arabesques et port de bras que s'approprie David Toole. Un autre personnage de cette vidéo a particulièrement retenu mon attention : celui de la danseuse de Hula-Hoop qui ne se sépare jamais de ses cerceaux. Ceux-ci restreignent sa mobilité et l'obligent, pour qu'ils soient toujours en mouvement autour d'elle, à être sans cesse dans la même gestuelle circulaire et verticale. Cette contrainte corporelle pose non seulement une barrière entre elle et le monde, mais elle l'handicape également et l'installe dans une certaine étrangeté renforcée par le décalage comportemental et gestuel des autres personnages qu'elle croise. Plusieurs hommes la dévisagent, la suivent de manière provocante et moqueuse. Le seul personnage qui réussisse à tisser un lien amical et sentimental avec la danseuse de Hula-Hoop est celui qui joue le frère du personnage de David Toole, soit donc quelqu'un qui côtoie le handicap au quotidien et qui, grâce à cela, peut aller au-delà pour voir la personne et non son handicap.

### 2.2.3 Marie Chouinard, « bODy\_rEMIX/les\_VARIATIONS\_gOLBERG » (2007)

La chorégraphe et interprète Marie Chouinard travaille une corporéité souvent qualifiée d'« étrange » par les critiques. Celle-ci poursuit une recherche sur la métamorphose des corps qui inclut, la majorité du temps, un rapport à l'animalité. Dans sa création, « *bODy\_rEMIX/les\_VARIATIONS\_gOLBERG* », j'ai trouvé que l'utilisation des béquilles amenait les interprètes dans un état de quadrupède parfois cornu. D'autres éléments sont venus soutenir cette lecture tels que la disparition de la main, particularité de l'être humain, au profit d'un troisième pied, symbolisé par une pointe. L'usage de sons gutturaux, de gémissements et de

sifflements, produits en direct par les interprètes, est venu renforcer, chez moi, le sentiment d'avoir affaire à une forme de bestiaire d'animaux extraordinaires. C'est dans cette omniprésence de l'animalité que j'établis le lien avec le texte de Freud, dans le sens où l'être humain tend à refouler ses pulsions, considérées comme venant de ses racines animales, au profit de la raison. Dans la majorité des sociétés actuelles, la plupart des réflexes et des pulsions animales existant chez l'Homme sont devenus des tabous moraux et sociaux qui participent de la réglementation de la vie en société. C'est pourquoi, toute référence à l'animalité d'un être perçu comme appartenant à l'humanité peut devenir un révélateur de ces pulsions refoulées et, par là même, générer ce sentiment d'inquiétante étrangeté dont parle Freud. Cependant, la charge esthétique des œuvres de Marie Chouinard amène une rupture par rapport à cette animalité. Tout le travail corporel tend à une forme de perfection gestuelle au service d'une esthétique de la métamorphose des corps, ce qui atténue la charge de l'étrangeté. Par ailleurs, en détournant des objets familiers aux personnes à mobilité réduite, voire même faisant partie de leur quotidien, tels que les béquilles ou les déambulateurs, pour en faire une exploration hors de leur usage premier, Marie Chouinard rentre dans la problématique de l'inquiétante étrangeté freudienne. En effet, l'utilisation d'un objet familier, la béquille, dans un contexte inconnu, met en déroute les repères du spectateur et peut générer une forme d'inquiétante étrangeté.

#### **2.2.4 La danse intégrée de France Geoffroy**

France Geoffroy est une danseuse québécoise tétraplégique, cofondatrice en 2001, avec Isaac Savoie et Martine Lusignan, de la compagnie de danse intégrée *Corpuscule Danse*. Elle en est, depuis, la directrice artistique et l'interprète majeure. De mars à juin 2007, dans le cadre de mon Master II en art, philosophie et esthétique de l'Université Paris 8, j'ai eu l'occasion de suivre les volets enseignement et création de sa compagnie. Suite à ce travail de recherche, France m'a recontactée pour la seconder sur un stage amateur de courte durée et, depuis 2008, j'enseigne avec elle dans le cadre d'ateliers ou de stages amateurs dans la région de Montréal. En tant que directrice artistique, France Geoffroy oriente les choix esthétiques des créations de la compagnie. Mais son influence reste limitée, car elle est également interprète dans les pièces chorégraphiques et accepte donc souvent de céder une partie de

l'orientation au chorégraphe invité(e). Cependant, en dehors de sa dernière œuvre, « *Oiseaux de malheur* » d'Estelle Clareton (2010), France Geoffroy a toujours privilégié une esthétique visant à mettre en avant les possibilités et les capacités expressives des interprètes en situation de handicap (fluidité de la gestuelle, harmonie du corps dansant, relation fusionnelle à l'autre, etc.). Le corps du handicap est ainsi valorisé, transcendé par le mouvement dansé. Ce n'est qu'avec la pièce d'Estelle Clareton que France s'est confrontée à une esthétique en rupture avec ses orientations personnelles par une mise en exergue, sur scène, des limitations corporelles dues à son handicap. L'accent est alors mis sur sa fragilité, sur la plasticité de son visage (notamment avec un solo de grimaces à la fois épouvantable et touchant), sa voix et l'immobilité de la majeure partie de son corps.

### III. CHAPITRE III

#### MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

À présent que le cadre théorique de ma recherche a été posé, il s'agit de déterminer et d'explicitier les différents éléments méthodologiques qui ont permis de recueillir, d'ordonner et d'analyser mon processus de création. La complexité de cette approche tient au fait de sa relation à la fois théorique et pratique. C'est pourquoi ce chapitre s'attardera surtout aux méthodes en lien avec le travail de terrain inhérent à ma recherche-crédation, en détaillant le choix de l'approche qualitative de type monographique et celui de l'analyse par triangulation comme références méthodologiques. Avant cela, je présenterai succinctement le cadre général de ma recherche et ses différents biais.

#### 3.1 Cadre de ma recherche

##### 3.1.1 Informations générales

Cette recherche universitaire est un mémoire-crédation effectué à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) entre janvier 2008 et novembre 2010. Les auditions pour les interprètes ont eu lieu à l'été 2008. La démarche empirique, processus de création de la pièce « *Par 4 chemins* », s'est déroulée entre septembre 2008 et juin 2009, l'analyse de ce processus s'est poursuivie jusqu'au dernier moment. Toutes les démarches empiriques, des auditions aux représentations, se sont faites dans les locaux et parties communes du Département de danse de l'UQAM avec l'autorisation de sa direction et sous la houlette du directeur de production du Département, Paul Béland. Cinq interprètes ont travaillé avec moi à l'élaboration de la



pièce. Je présenterai plus loin, dans ce mémoire, le parcours et les spécificités de ces derniers afin de permettre une meilleure compréhension de mon processus de création. Un compositeur et un graphiste viennent compléter l'équipe. Je ne développerai pas l'historique de leur démarche dans ce mémoire car le visuel de l'affiche ne sera pas débattu ici, tandis que la trame sonore utilisée reste assez sobre et secondaire.

En tout, la partie création de mon mémoire compte environ une centaine d'heures de studio, neuf heures de représentation (incluant un filage et une générale, deux représentations suivies chacune d'une discussion avec le public). Cela représente aussi plus de cent heures d'enregistrement vidéo et deux carnets de notes, sans compter les feuilles « volantes » qui s'y sont rattachées.

Les expériences de terrain qui ont jalonné mon travail de mémoire de Master II<sup>38</sup> ont également nourri tant ma réflexion que mon processus de création. Trois terrains distincts ont été observés durant cette recherche : un entretien avec France Geoffroy que j'ai mené le 21 mars 2007 et retranscrit en annexe de mon mémoire; les stages de danse intégrés des 17 et 18 mars ainsi que celui, hebdomadaire, d'avril à mai 2007; la reprise en studio, en mai 2007, de l'œuvre de John Ottmann, *Confort à retardement*.

### 3.1.2 Biais de ma recherche

Comme expliqué en première partie de mon mémoire, mon positionnement initial, soit ma première problématique centrée sur l'incarnation de l'inquiétante étrangeté freudienne, a connu une évolution durant ces deux années de recherche. La question empirique s'est doublée d'une réflexion plus théorique autour des interrelations entre théorie et pratique, question qui a pris de plus en plus d'importance dans mon processus et l'analyse que j'en fais. Mon premier biais, qui s'est défait au cours de ma recherche est donc la question initiale que je me posais à la lecture du texte de Freud. Il était en partie alimenté par ma volonté toute étudiante de répondre aux critères théoriques d'une démarche que je considère avant tout

---

<sup>38</sup> Estelle Charron, *op. cit.*

comme universitaire. C'est en plongeant dans la partie création de mon travail que s'est effectué un glissement dans ma manière d'aborder mon mémoire-création. Glissement que je tenterai d'explicitier dans le chapitre dédié à mon processus de création.

Le cadre matériel (lieux et locaux) de ma recherche a également connu des évolutions parfois volontaires, souvent subies. Ainsi, mes lieux de représentation et donc d'exploration ont dû être transposés du premier au quatrième étage du département de danse en raison d'un conflit avec d'autres usagers des lieux. En effet, le premier étage est partagé avec les locaux administratifs de *l'Agora de la danse* et de *Tangente* ainsi qu'avec la scène de *Tangente* en plus des locaux étudiants de l'université. Ma présence en ces lieux s'est révélée problématique en raison de leur fréquente utilisation par des personnes externes à l'établissement (public des spectacles de *l'Agora de la danse* et de *Tangente*). Les différents ajustements apparus durant mon processus de création seront précisés dans le prochain chapitre de mon mémoire. J'y développerai l'influence de ces ajustements sur l'évolution de mon cadre matériel ainsi que sur ma recherche en studio.

Par ailleurs, un autre biais de ma recherche repose sur la nature de mes relations avec certains spectateurs. En effet, je connaissais personnellement plusieurs des membres du public. Parmi eux se trouvaient des personnes déjà sensibilisées à la danse intégrée soit pour avoir suivi des ateliers auprès de *Corpuscule Danse*, soit par des conversations informelles que nous avons pu avoir. Par conséquent, il est possible que ces connaissances préalables aient eu une influence sur la manière d'aborder ma proposition chorégraphique. D'un autre côté, cette sensibilisation ne concernait pas (sauf pour une personne) la nature même de ma problématique autour de l'inquiétante étrangeté de Freud. Dans une certaine mesure, je considère donc que le public venu assister aux représentations de « *Par 4 chemins* » était composé à la fois de néophytes et de personnes ayant déjà une connaissance plus ou moins importante de la danse intégrée. À l'exception de la codirection de mon mémoire, des membres de mon jury et d'une amie, ils n'étaient cependant pas au courant de mon sujet de mémoire ni de son processus de création.

## 3.2 Une approche qualitative

### 3.2.1 Raison du choix de ce type d'approche

La mixité même de mon travail universitaire, le mémoire-crédation, suppose l'existence d'un terrain d'étude, celui de la création et d'un bureau d'étude, celui du mémoire, c'est-à-dire du pendant analytique de l'acte de création. C'est pourquoi, les outils employés durant mon travail de maîtrise doivent pouvoir couvrir un ou deux de ces terrains. Par ailleurs, le fait que cette recherche se place dans le domaine des arts et, plus spécifiquement, celui de la création en danse, implique une origine qualitative à mon travail et non quantitative. L'existence d'un terrain et d'une visée qualitative m'ont amenée à effectuer mon travail universitaire dans la lignée de la recherche ethnographique, et plus précisément de type monographique, comme décrit dans le chapitre précédent. En effet, il s'agit d'une étude portant sur un fait spécifique, la création d'une œuvre *in situ* de danse intégrée, que j'ai abordée par une implication directe intégrant une observation constante. Toutefois, cette implication est directe et entière car je suis à l'origine de la création. Par conséquent, je ne possède pas le recul nécessaire, dans l'instant, pour être en réelle posture d'observatrice participante. Je suis donc sans cesse prise entre la nécessité réflexive de mon travail de recherche et sa demande d'immersion liée à l'acte de création. Selon Pierre Gosselin<sup>39</sup>, cet aller-retour constant entre « d'une part, le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle<sup>40</sup> » possède une parenté avec les démarches de recherche heuristiques en tant que recherche à caractère phénoménologique. Ce type de démarche fait ainsi « osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension)<sup>41</sup> ». C'est pourquoi je définis ma recherche comme étant une monographie heuristique qui emprunte les méthodes du travail de terrain ethnographique.

---

<sup>39</sup> Pierre Gosselin, « 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 Éric Le Coguiéc, p. 21-32, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>41</sup> *Ibid.*

### 3.2.2 Les méthodes de ma recherche

Ainsi que nous l'avons déjà indiqué, la monographie est principalement axée sur l'utilisation de différentes méthodes ethnographiques comme moyen d'obtenir des données pertinentes auprès de plusieurs sources fiables. Mes deux années d'études universitaires en sociologie m'ont facilité l'accès et l'appropriation de ces différentes méthodes spécifiques aux sciences sociales. Afin de m'aider à retracer le déroulement de mon processus chorégraphique, j'ai donc utilisé plusieurs méthodes de collecte et d'analyse de quatre types de données issues des méthodes du travail de terrain employées en sociologie et en anthropologie : un journal de création<sup>42</sup> en trois parties, la vidéographie, des entrevues en échangeant régulièrement avec mes interprètes et des groupes de discussion menés auprès du public.

Tout d'abord, j'ai tenu un journal de création, faisant office de carnet de notes, que j'ai divisé en trois parties. La première contient des notes sur des entretiens ou des conférences suivies depuis septembre 2008; la seconde partie concerne le développement de mon questionnement théorique ainsi que les notes prises durant mes rendez-vous avec mes directeurs de mémoire et professeurs du département danse de l'UQAM; la dernière section du journal porte sur des prises de notes et des réflexions sur ma démarche empirique, notamment pour garder une trace de mon observation des répétitions. Elle contient aussi tout ce qui concerne la bande-son, la scénographie et les costumes qui me sont venus à l'esprit au cours de mon processus de création. Les notes prises dans ce journal de création recouvrent des styles différents, allant de l'écriture littéraire ou stylisée (annotations, abréviations, etc.), au graphisme (schémas, tableaux et dessin). Ces écrits regroupent donc plusieurs fonctions et donc plusieurs niveaux d'écriture. On y retrouve à la fois les notes propre à mon processus de création (durant et entre les répétitions), celles plus réflexives et analytiques faites *a posteriori* des répétitions et des prises de notes théoriques (ouvrages, conférences, entrevues avec mes directeurs de mémoire, discussions et réflexions hors université, etc.). L'utilisation de dessins et schémas m'a permis de coucher sur papier des gestuelles ou des croquis corporels que je voulais montrer à mes interprètes ou qui m'avaient marquée lors d'une

---

<sup>42</sup> Voir les annexes A.1 à A.4, p. 97, et l'annexe B, p. 102, de ce mémoire pour des extraits de mon journal de création.

exploration. Ils ont également été utilisés pour me permettre de visualiser les déplacements de mes interprètes entre les différents espaces de représentation ou encore pour amorcer une scénographie (décors, costumes). Mes notes empiriques regroupent également les échanges avec mes interprètes. Ces échanges, non dirigés, se faisaient en début et fin de répétition afin d'établir avec eux le degré de compréhension et de confort des différentes explorations effectuées. Ils m'ont permis d'affiner ma direction d'interprètes et, par un effet de miroir, de mieux comprendre ma propre démarche. En effet, mes interprètes ont su me faire voir et parfois même exprimer plus clairement que moi des éléments que je leur faisais travailler sans en avoir conscience ou sans réussir à les formuler intelligemment.

Le second outil employé est l'enregistrement vidéo : chaque répétition ayant été enregistrée sur support DVD. Malheureusement, ces enregistrements ont parfois connu des soucis d'ordre technique qui ont occasionné soit la perte de l'enregistrement soit l'ablation de la partie audio. Chaque semaine, je visionnais la vidéo de la dernière répétition, ainsi que celles en lien avec le contenu de l'exploration travaillée, si cette dernière avait déjà débuté. Par ailleurs, les vidéos servaient également à mes interprètes afin de reprendre l'exploration d'une gestuelle après quelques semaines d'arrêt. Lorsqu'un élément me paraissait intéressant, j'effectuais une analyse sommaire de type descriptif et interprétatif de son contenu, que je notais dans la troisième partie du journal de création. Par la suite, après les représentations de juin 2009, j'ai repris la lecture et l'analyse de ces vidéos, en cherchant cette fois à dégager mon approche chorégraphique pour faire ressortir les différents aspects de ma direction d'interprètes ainsi que les ruptures et ajustements de ma direction artistique. L'enregistrement audio a également été employé lors des groupes de discussions menés avec le public. Chaque soir, après la représentation, j'invitais les spectateurs à rester pour échanger avec les interprètes et moi-même, en précisant que le tout serait enregistré et utilisé pour mon travail de mémoire. Malheureusement, l'enregistrement du premier soir n'a pas fonctionné et je n'avais pas pris de notes afin d'être plus disponible lors des échanges : je me contentais de noter de mémoire une fois chez moi. Ma directrice, Nicole Harbonnier-Topin, a eu la gentillesse de me prêter ses propres notes de la discussion, grâce auxquelles j'ai pu compléter celles que j'avais faites de mémoire le soir même. Le second soir, j'ai pu avoir un enregistrement complet que j'ai retranscrit intégralement afin d'analyser les propos tenus par

les différents intervenants. Cependant, afin de préserver l'anonymat des personnes dont je n'ai pu obtenir l'autorisation de diffusion, je ne citerai de façon directe que celles m'ayant donné leur accord et me contenterai de paraphraser les propos des autres en tant que chercheuse ayant entendue des paroles ouvertement enregistrées et tenues dans un contexte public clairement relié à un travail universitaire.

Après chaque répétition, j'ai poursuivi, de mémoire, mes notes descriptives et réflexives sur mon journal de création et je relisais ce qui avait été écrit le soir même. À la fin de chaque semaine, je reprenais les dernières pages de chaque partie et les mettais en rapport entre elles ainsi qu'avec les vidéos des répétitions et les notes amovibles. Une fois par mois, j'essayais de résumer le cheminement effectué sur support informatique afin de retracer une évolution plus globale des événements. Ce premier croisement de données me permet de prendre du recul sur les notes plus émotionnelles et intuitives faites directement sur le terrain en les rattachant à mes notes plus théoriques, plus réflexives et détachées de l'acte de création. L'ensemble de ces outils me servira à redonner de façon structurée, par écrit, dans ce mémoire d'accompagnement, les étapes de mon processus chorégraphique en lien avec l'évolution de mon sujet de recherche. En effet, la rédaction de ce type de travail suppose une mise à distance de son objet, le processus de création, afin de pouvoir l'analyser de la façon la plus ouverte possible. C'est pourquoi il est important que chaque phase de ma recherche, tant théorique que pratique, s'inscrive sur un support auquel je pourrais me référer en temps voulu.

Malgré cela, aujourd'hui encore, une partie de mon processus m'échappe et il m'est parfois très difficile, voire même impossible, de discerner correctement les moments de rupture, leurs raisons et la manière dont je suis passé à autre chose ou dont j'ai franchi l'obstacle. Je tâcherai donc, dans la suite de ce mémoire, de présenter aussi clairement que possible la manière dont la pièce chorégraphique « *Par 4 chemins* » s'est structurée, en mettant de l'avant les liens entre les éléments issus de ma recherche théorique et ceux venant de ma recherche empirique.

Parallèlement à ma démarche pratique, je poursuis une prise de notes sur des ouvrages, des œuvres, des témoignages, des entretiens, des articles, etc. Lorsqu'elles ne sont pas inscrites dans la première partie du journal de création, elles se retrouvent sur des feuilles volantes de tout format et de toute origine que j'inclus ensuite dans le journal. C'est le cas des notes prises sur les ouvrages de Freud, Hall et Laguet<sup>43</sup>. La lecture des différents ouvrages, tous supports confondus, qui ont parsemé ma recherche ont fait l'objet d'une analyse de corpus similaire. Dans un premier temps, j'ai sélectionné des textes en fonction des thèmes abordés ou de leurs auteurs, soit par association, soit par l'intermédiaire de différents moteurs de recherche<sup>44</sup>. Par la suite, j'ai cherché à relever, dans ces textes, les éléments en lien avec mes questions et notions de départ afin de les étayer. Pour finir, dans mon travail d'analyse, j'ai regroupé mes données théoriques par auteur et par thème afin de simplifier leur consultation.

### 3.3 Une analyse par triangulation

Afin d'établir l'analyse la plus objective et la plus pertinente possible de mon processus, j'ai effectué ce qu'on appelle une analyse par triangulation.

Dans ce mémoire, la triangulation regroupe des données de plusieurs types émanant de différents participants et assemblées par l'étudiante-chercheuse : les écrits du journal de création, l'analyse des vidéos, l'analyse des propos tenus lors des groupes de discussion avec le public, les notes prises sur des ouvrages théoriques ou lors de rencontres avec les directeurs de mémoire, etc. Ces données ont été mises en relation afin de faire ressortir les éléments de convergence et de divergence issus de ces différentes sources. Cette méthode démontre une forme de triangulation ouverte dont parle Dena Davida dans le chapitre méthodologique de sa

---

<sup>43</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*; Edward T. Hall, *op. cit.*; Annette Laguet, *op. cit.*

<sup>44</sup> C'est-à-dire en allant chercher un ouvrage cité, mis en référence ou dans la bibliographie d'un premier document consulté.

thèse<sup>45</sup>. Cette réflexion sur la pertinence de la triangulation comme méthode d'analyse de données est issue de sa connaissance des écrits et cours donnés par Jean-Marie Van der Maren<sup>46</sup>. Selon les propos de celui-ci, recueillis par Dena Davida, la triangulation ouverte est la forme d'analyse qui permet de construire « "l'histoire possible la plus complète" parce que le chercheur rassemble des données dans des situations différentes et d'informateurs différents »<sup>47</sup>. En effet, c'est la prise en compte de ces multiples points de vue sur un même sujet qui permet d'en cerner la complexité avec le plus de justesse possible. Ma seule vision subjective de mon processus de création n'apporterait qu'une analyse partielle, incomplète et hautement critiquable.

Dans ce travail, ces différentes sources sont les données recueillies sur le terrain, tant descriptives que réflexives, celles extraites de mes recherches théoriques, les réflexions de mes interprètes et de mon encadrement universitaire (professeurs, codirection, responsable technique...), les réactions de mon public, recueillies lors des conversations informelles qui ont suivi chaque diffusion de mon travail, et, enfin, bien entendu, le fruit de mes propres réflexions.

### **3.3.1 Mise en évidence des interrelations entre les différents éléments et acteurs de cette triangulation<sup>48</sup>**

Étudiante-chercheuse : en tant que chorégraphe et qu'étudiante, je suis en relation avec tous les éléments de ma recherche ainsi qu'avec tous les intervenants humains de celle-ci. En tant que chercheuse, je me dois de pouvoir à la fois analyser mes propres relations et celles qu'entretiennent les différents éléments et intervenants de mon travail entre eux.

---

<sup>45</sup> Dena Davida, « Luna révélée : une étude ethnographique sur la signification d'un événement de "Nouvelle danse" montréalaise ». Thèse de doctorat inédite. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2006, p. 114-115.

<sup>46</sup> Jean-Marie Van der Maren, « Notes de cours et documents », *Cours : ETA 6512 : Analyse des données qualitatives* (automne 2001). Montréal : Université de Montréal.

<sup>47</sup> Dena Davida, *op. cit.*, p. 54.

<sup>48</sup> Deux tableaux synthétisent les informations de cette sous-partie à la fin du chapitre : le tableau 3.1, *Interrelations entre les différents acteurs et éléments de mon mémoire*, p. 43, et le tableau 3.2, *Données collectées pour chacun de ces acteurs et éléments*, p. 44.



Interprètes : sans eux l'existence même de mon travail est impossible, ils sont tout autant que moi au cœur du processus de création. Cependant, ils sont confrontés de façon plus indirecte aux éléments théoriques et pratiques de mon travail. Par contre, la relation qu'ils ont établie avec le public est plus forte que la mienne car la présence du public a eu une influence sur leur interprétation, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de ce mémoire.

Public : le premier contact du public avec mon mémoire-crédation s'est d'abord fait *via* son expérience de spectateur de « *Par 4 chemins* ». Dans un second temps, les discussions organisées après chaque représentation ont permis au public de se mettre en relation avec la chorégraphe et ses interprètes. C'est à travers cet échange et *via* le livret de salle qu'il aura en partie accès aux dimensions plus théoriques de mon travail ainsi qu'à certains détails de mon processus de création.

Données empiriques : ces données ont été recueillies au fur et à mesure de mon processus de création. Étant celle qui les collecte, je suis la première à y avoir eu accès. Régulièrement, j'utilise ces données dans ma direction d'interprète, mais en ne retenant que les informations qui me semblent pertinentes pour favoriser la compréhension de mes consignes par mes interprètes. Enfin, ces données sont régulièrement mises en relation avec celles émanant de mes recherches théoriques afin de clarifier le cheminement de mon mémoire-crédation dans sa forme globale. Les interprètes n'ont eu accès, de façon directe, qu'aux vidéos des répétitions afin de les aider dans leur propre cheminement. Le public, en fonction de ses interventions, a pu obtenir certaines informations sur mon processus de création par mes interprètes ou par moi. Par ailleurs, les interventions du public font également partie des données empiriques que j'ai recueillies.

Données théoriques : tout comme les données de terrain, je les ai récoltées tout au long de mon travail universitaire. À l'origine de mes premières recherches en studio, elles sont intimement liées à mes données empiriques et ont évolué – parfois en parallèle, parfois en symbiose – avec elles. Je me suis régulièrement référée à certains éléments de mon cadre théorique pour informer mes interprètes de mes choix chorégraphiques et justifier certaines

explorations de mouvement. Durant les discussions avec le public, j'ai explicité, en réponse à certaines réflexions ou questionnements de spectateurs, une partie de mon cadre théorique.

Il apparaît dans cette énumération que les relations entre les différents éléments et acteurs de mon mémoire sont donc de deux types : directes ou indirectes. J'entends par relation directe la prise de connaissance à la source même, et par relation indirecte l'intervention d'un tiers – le plus souvent, la chorégraphe – pour accéder à l'information. Globalement, le public et les interprètes n'ont qu'une connaissance partielle et indirecte des données tant théoriques que pratiques. Le public a une expérience directe du résultat du processus et une mise en relation directe avec les interprètes et la chorégraphe, et réciproquement. Par ailleurs, le processus de création – point de convergence de toutes ces mises en relation – est dépendant, lors de sa genèse et lors de plusieurs de ses étapes, de ces interventions tout en possédant par moment une autonomie singulière vis-à-vis d'elles. C'est pourquoi certains éléments du processus de création ne sont pas induits par une quelconque mise en relation. Ainsi, la notion de contrainte, qui est une donnée empirique sur laquelle j'ai effectué une recherche théorique, est le résultat d'une autogenèse du processus de création.

### **3.3.2 Analyse et rédaction**

Afin de procéder à l'analyse par triangulation de mes données, j'ai choisi de travailler avec crayons et sur support papier à partir des prises de notes multiples issues de mes deux terrains. J'ai adopté une démarche manuscrite car cette manière de faire se marie mieux avec la manière dont je structure ma pensée. J'ai commencé par classer mes données par ordre chronologique afin de pouvoir saisir les différentes étapes de mon mémoire-crédation. Les trois grandes phases de mon processus de création qui ont émergé de cette première analyse sont la phase d'exploration, la phase d'écriture et enfin celle de finalisation de l'œuvre. J'ai ensuite cherché à établir les points de convergences et de divergences entre les différents éléments de chaque étape afin de reconstituer mon cheminement. Ensuite, pour chaque étape ainsi dégagée, j'ai tenté de comprendre les interrelations existant ou non entre théorie et pratique pour pouvoir les expliciter à mon lecteur. Une fois dégagées les grandes lignes de ma démarche, j'ai cherché à étoffer la dimension théorique de mon travail en affinant et

précisant certains éléments de mon processus tels que le contact-improvisation ou la contrainte. Le but de ces recherches théoriques complémentaires était de fournir au lecteur une définition ou un aperçu plus complet de certaines notions auxquelles je me suis référée dans mon travail.

Tableau 3.1

Interrelations entre les différents acteurs et éléments de mon mémoire

	<b>Interprètes</b>	<b>Public</b>	<b>Données empiriques</b>	<b>Données théoriques</b>	<b>Étudiante-chercheuse</b>
<b>Interprètes</b>	██████████	Lien direct	Lien direct	Lien indirect et partiel	Lien direct
<b>Public</b>	Lien direct	██████████	Lien direct	Lien indirect et partiel	Lien direct
<b>Données empiriques</b>	Lien direct	Lien direct partiel	██████████	Lien indirect	Lien direct
<b>Données théoriques</b>	Lien indirect et partiel	Lien indirect et partiel	Lien indirect	██████████	Lien direct
<b>Étudiante-chercheuse</b>	Lien direct	Lien direct	Lien direct	Lien direct	██████████

Tableau 3.2

Données collectées pour chacun de ces acteurs et éléments

<b>Acteurs et éléments</b>	<b>Données directes</b>	<b>Données indirectes</b>
<b>Interprètes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- échanges avec l'étudiante chercheuse</li> <li>- groupe de discussion</li> <li>- présences sur le terrain</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- éléments de théories donnés par l'étudiante-chercheuse lors du travail de terrain</li> </ul>
<b>Public</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- spectateurs de la pièce</li> <li>- groupe de discussion</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- livret de salle</li> <li>- éléments théoriques fournis par l'étudiante-chercheuse lors des groupes de discussion</li> </ul>
<b>Données empiriques</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- rencontres et répétitions</li> <li>- représentations</li> <li>- entrevues et groupe de discussion</li> </ul>	
<b>Données théoriques</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- journal de création</li> <li>- notes d'ouvrages de référence</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- obtention de ressources et données via la direction de mémoire et d'autres acteurs impliqués tels que Dena Davida ou Paul Béland.</li> </ul>
<b>Étudiante-chercheuse</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- tenue d'un journal de création</li> <li>- enregistrements audio et visuels</li> <li>- échanges avec les interprètes</li> <li>- groupe de discussion</li> <li>- entrevue avec mes encadrants universitaires</li> </ul>	

## IV. CHAPITRE IV

### DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE : LES ÉTAPES DE MON PROCESSUS DE CRÉATION

Ce chapitre de mon mémoire sera consacré au déroulement chronologique des différentes étapes ayant permis la réalisation de la création chorégraphique « *Par 4 chemins* ». Après avoir présenté, en guise d'introduction, la recherche et les spécificités de mes interprètes, je développerai les trois phases que j'ai distingué durant mon processus de création : la phase exploratoire en lien avec le texte de Freud<sup>49</sup> puis la phase d'écriture chorégraphique qui s'ancre autour de trois axes majeurs – *l'in situ*, la répétition et la notion de contrainte – et, enfin, la phase de finalisation mettant en évidence l'apparition de la structure globale de « *Par 4 chemins* » ainsi que les derniers ajustements amenés. Pour chacune de ces parties, j'apporterai un soin particulier à rendre les liens entre théorie et pratique qui se sont fait sentir (plus ou moins consciemment) à chaque étape.

#### 4.1 Modalités pratiques

##### 4.1.1 Auditions préparatoires

Afin de trouver les interprètes pour mon travail de mémoire-crédation, j'ai effectué une recherche par voie d'affichage et par courriel qui m'a permis de prendre contact avec les personnes intéressées afin de définir plusieurs périodes d'audition. En tout, dix personnes ont

---

<sup>49</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*

postulé dont trois en situation de handicap et n'ayant eu aucune ou peu d'expérience en danse, deux femmes (l'une en béquilles et l'autre en fauteuil manuel) et un homme (en fauteuil manuel ou électrique). Les sept autres étaient des danseuses confirmées ou professionnelles dont trois avaient déjà une connaissance personnelle ou professionnelle du handicap.

À l'origine, je recherchais trois personnes, dont l'une en fauteuil roulant et deux sans handicap. Sachant qu'il serait très peu probable qu'une personne en situation de handicap puisse avoir une expérience en danse suffisante pour se forger une identité gestuelle<sup>50</sup>, j'ai surtout porté mon attention sur la personnalité de l'individu, sur son potentiel de mobilité et d'expressivité. En ce qui concerne les interprètes sans handicap, il me fallait des personnes aptes à recevoir un poids non contrôlé du fait d'une paralysie, à maîtriser le don de son poids selon la capacité de l'autre et à s'ajuster aux imprévus des spasmes et chutes hors-contrôle d'une personne en situation de handicap. J'étais donc particulièrement sensible à la qualité d'écoute de ces personnes tout en prenant note de leurs aptitudes à générer une gestuelle claire dans des séances d'improvisation.

#### 4.1.2 Spécificités de mes interprètes

Suite à ma première exploration théorique et aux auditions d'interprètes pour ma recherche, j'ai finalement décidé de travailler auprès de cinq interprètes, trois valides et deux atteints d'une paralysie cérébrale. Cependant, j'ai pris le parti de garder une structure en trio dans le sens où ils ne seraient jamais présents à plus de trois dans le même espace de représentation.

Les interprètes retenus pour mon mémoire-crédation sont Élise Hardy, étudiante au DESS en éducation somatique de l'UQAM; Karine Rathle, danseuse-interprète, cofondatrice du studio *Fleur d'Asphalte*; Marie-Ève Bélisle, danseuse classique amateur; Judith Bélisle, comédienne atteinte de paralysie cérébrale et amateur de danse intégrée; Guillaume Parent,

---

<sup>50</sup> En effet, la danse intégrée reste une technique marginale peu enseignée au Canada. À ma connaissance, deux organismes la prônent et l'enseignent : *Propeller Dance* à Ottawa et *Corpuscule Danse* à Montréal.

amateur de contact-improvisation et de danse intégrée atteint de paralysie cérébrale.

Officiellement, c'est-à-dire sur le matériel de communication présentant mon travail pratique et dans mes conversations informelles, Marie-Ève et Judith seront fusionnées en un seul nom « Marie-Judith Bélisle », avec l'accord de ces dernières. Ce stratagème est dû au fait qu'il s'agit de deux sœurs jumelles dont la ressemblance physique sera utilisée dans ma pièce pour tromper le spectateur quant à la mobilité du personnage « Marie-Judith Bélisle ». Je pense avoir plus de chance de créer un moment de doute quant aux mobilités contrastées de ce personnage lors de ses différentes apparitions, en cachant l'existence d'une cinquième interprète ainsi que le lien de parenté.

En ce qui concerne mes interprètes atteints de paralysie cérébrale, même si l'appellation générique de leur handicap est similaire, leur mobilité, elle, diffère sur de nombreux points. Judith utilise des béquilles et peut effectuer de courts déplacements seule, tandis que Guillaume a recours à un fauteuil roulant électrique ou manuel et ne peut se tenir seul en posture debout. Il est également plus spastique que Judith et doué d'une plus grande force physique qui contraste avec l'aspect fragile de sa personne. Bien que plus corpulente, Judith est plus douce et mesurée dans ses appuis. De fait, son sens de l'équilibre est altéré, ce qui rend difficile son ancrage au sol et par là même toute saisie en opposition, geste rapide, saut ou chute. En ce qui concerne l'intellect, tous deux ont leurs pleines capacités intellectuelles mais se distinguent quant à leurs capacités d'élocution qui sont plus difficiles chez Guillaume et sans problème majeur chez Judith, cette dernière ayant même une formation en théâtre. Par ailleurs, leur fonction tonique a une influence directe sur leur posture et sur le « dialogue tonique », ainsi que le nomme Julian de Ajuriaguerra, qu'ils instaurent avec autrui<sup>51</sup>. Tous deux ont un tonus musculaire élevé et ne maîtrisent pas ou peu leur capacité de relâchement. Ils offrent, par conséquent, souvent une résistance dans le travail en contact avec les autres interprètes. Ces derniers doivent à la fois tenir compte de cette singularité tout en s'efforçant de ne pas répondre par automatisme physique avec un tonus similaire afin de conserver les attributs de leur propre gestuelle. De plus, afin d'éviter

<sup>51</sup> Julian de Ajuriaguerra et René Angelergues, « De la psychomotricité au corps dans la relation avec autrui : À propos de l'œuvre d'Henri Wallon », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 27, n° 1 (janvier-mars), 1962, p. 185-196, cité dans Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, page 55.



une comparaison axée sur la qualité de mouvement due au handicap de mes interprètes, je ne désire pas faire évoluer Judith et Guillaume ensemble dans le même espace. J'espère ainsi accentuer la spécificité des évolutions de chacun et favoriser un comparatif entre interprètes (ou sur un même interprète) basé sur le ressenti de leur prestation et non sur la perception de leur handicap.

Les interprètes valides sont au nombre de trois : Élise Hardy qui possède des formations solides en danse contemporaine, en danse-contact et en éducation somatique; Karine Rathle qui travaille essentiellement autour du Tango et de la danse-contact improvisation tout en pratiquant une méthode d'éducation somatique, tandis que la dernière, Marie-Ève Bélisle, est une danseuse classique amateur. Autant les deux premières auront un rôle important et connaîtront différentes évolutions au cours de la pièce, autant la partition de Marie-Ève sera courte et répétitive. En effet, sa présence sert essentiellement à renforcer les doutes du spectateur sur la mobilité du personnage « Marie-Judith ». Afin d'éviter d'éventer le trucage, sa présence sera plus discrète avec une seule apparition dans un espace proche des spectateurs. Mon travail de recherche va donc se concentrer sur les autres interprètes, que ce soit dans des parties solistes ou dans des duos.

Suite à la blessure de Karine, j'ai dû refaire une série d'audition durant le mois de mai afin de trouver un interprète pour reprendre son rôle. À l'issue d'une diffusion virtuelle via mon réseau – celui de mes interprètes et celui de l'université –, j'ai rencontré trois personnes : deux femmes et un homme. Étant donné le peu de temps dont je disposais pour faire la passation de rôle, j'ai basé mon choix sur deux éléments : la mise en confiance de Judith et Guillaume dans les duos créés avec Karine et la capacité d'apprentissage de l'interprète. Les trois personnes ont donc été invitées à observer les duos puis à prendre le rôle de Karine et à reprendre des éléments de sa gestuelle solo (marche en impact et « *impulse* », manipulation des béquilles, courses, etc.). Après relecture de mes notes personnelles des auditions, j'ai déterminé qui me semblait à l'aise avec la gestuelle et prompt à l'apprendre en peu de temps et j'ai ensuite pris en compte les avis de mes interprètes afin qu'ils puissent s'engager en confiance avec la personne choisie. C'est sur ces différents critères que nous avons accueilli Claudio Guzman parmi nous. Étudiant au baccalauréat en danse à l'UQAM, ce jeune homme,

d'origine colombienne, possède quelques expériences préalables en danse et présente un intérêt pour la danse intégrée. Il a été formé à l'Opéra de Manizales en ballet classique et danse contemporaine avant de venir poursuivre son apprentissage à l'UQAM. Cet interprète n'ayant pas participé au processus de création en lui-même, il n'en sera question que lorsque je ferai mention des changements survenus de par son appropriation du rôle de Karine.

Après avoir exposé les différentes sources d'inspiration de mon travail pratique et les caractéristiques de mes interprètes, il apparaît que mon processus de création sera essentiellement rattaché à quatre éléments issus du texte de Freud tandis que le choix de sa mise en espace semble établi dans *l'in situ*. La prochaine partie de ce mémoire s'attardera donc sur le processus de création lui-même en cherchant à mettre en évidence la relation entre les apports théoriques et le travail en studio dans la progression du processus. J'y présenterai les différentes étapes ayant mené à la réalisation de l'œuvre « *Par 4 Chemins* » telle que présentée en juin 2009.

#### **4.2 Phase exploratoire**

Ma recherche empirique peut se scinder en trois grandes phases. La première correspond à une phase d'exploration dans laquelle je vise à faire émerger des gestuelles singulières et à développer la mobilité de mes interprètes. Elle se base sur des séances d'improvisation dirigée avec ou sans danse-contact. La seconde, la phase d'écriture chorégraphique, s'appuie sur ces gestuelles et tend à en clarifier les qualités, les directions, le soutien émotionnel, etc. Il s'agit d'affiner et d'amener plus loin chaque élément trouvé lors de la phase d'exploration. Ma dernière phase de recherche pratique concerne la finalisation de ma pièce chorégraphique juste avant sa première présentation publique. Pour ce faire, j'établirai une structure chorégraphique claire au sein de laquelle vont se retrouver les différents éléments de la phase deux. Ceux-ci seront encore raffinés afin que chaque interprète sache précisément ce qu'il a à faire et comment il doit le faire. La première phase m'a pris plus de temps que prévu (soit de septembre à février au lieu de septembre à décembre) car une seule répétition par semaine ne me permettait pas d'avancer à un rythme

suffisant. Il fallait souvent reprendre le travail fait d'une répétition à l'autre pour ne pas perdre les éléments trouvés ou pour les approfondir. C'est pourquoi j'ai décidé de passer à deux répétitions par semaine lors de la seconde phase de mon travail. Cette dernière a été sujette à de nombreux changements d'horaire et d'annulations de rencontre en raison des problèmes d'emploi du temps du département générés par une grève du corps enseignant. Je n'ai pas pu prendre d'initiatives sur mon projet durant cette période floue, ce qui a non seulement provoqué un certain retard dans l'avancement de la pièce mais également une lassitude dans mon équipe. J'avais besoin de voir concrètement le montage chronologique des différents éléments pour commencer à affiner la structure de la chorégraphie et l'interprétation de mes danseurs. La phase trois de finalisation a donc tardé à venir et a même été reculée de fin mai à début juin 2009.

#### 4.2.1 Explorations issues du texte de Freud

Dans un premier temps j'ai effectué des analyses littéraires du texte de Freud visant à déterminer les thèmes et sous-thèmes abordés ainsi que les différents champs lexicaux s'y rapportant. En faisant ces recherches, je me suis surtout intéressée aux corpus en lien avec les états corporels ou émotionnels stimulant le phénomène d'inquiétante étrangeté. J'ai immédiatement été frappée par le fait que Freud présente ce phénomène comme étant un « sentiment » et qu'il précise tout de suite la nécessité d'en « faire l'expérience » car l'inquiétante étrangeté ne peut être éprouvée *a posteriori*<sup>52</sup>. J'y ai vu la preuve d'une part corporelle, physiologique, qui dépasse le domaine psychique et psychanalytique. En effet, un sentiment peut être basé sur une sensation, une intuition directement reliées au vécu physique. On ne peut l'analyser indépendamment de ce vécu, c'est-à-dire en dehors d'une expérience corporelle. À partir de ce constat, je me suis dit que vouloir faire incarner – au sens de mettre dans la chair – l'inquiétante étrangeté dans un processus chorégraphique était une réalité puisqu'elle comprend une part physique. Dans un second temps, j'ai extrapolé à partir de ces données en cherchant des images, des sensations, des états corporels ou émotionnels qui pouvaient leur correspondre. Pour cela, je me suis inspirée à la fois de mon

---

<sup>52</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 14.

propre imaginaire, en prenant des éléments qui me venaient personnellement à l'esprit, et de conversations menées avec d'autres personnes en notant leurs propres évocations. Il s'agissait de trouver des pistes de travail pour permettre à mes interprètes d'incarner des éléments de ce sentiment avec l'aide d'une scénographie adaptée afin qu'il puisse surgir chez le spectateur.

À travers ce travail, j'ai pu constituer des outils chorégraphiques susceptibles de m'aider à trouver un processus visant une incarnation des éléments de l'inquiétante étrangeté dans nos explorations. J'entends, par là, la constitution d'une base de données<sup>53</sup> faite à partir des quatre thématiques relevées précédemment dans le texte de Freud, d'une part, et de différentes manières d'orienter un processus chorégraphique, d'autre part, telles que des données sur l'espace, la temporalité, l'atmosphère sonore, la qualité de mouvement ou encore la forme du mouvement. Ce sont ces outils chorégraphiques qui vont servir de lien entre les thématiques du texte de Freud et les éléments travaillés en studio, qui vont aussi permettre la mise en place d'un cadre d'exploration et servir de repère à mes interprètes et moi-même.

Chacune de ces thématiques s'est vue associée à une ou plusieurs pistes de travail à partir desquelles j'ai établi mes premières explorations en studio :

- Les mécanismes et automatismes sous-jacents de l'être humain, mouvements involontaires ou échappant au contrôle de l'individu (par exemple le syndrome dit de Gilles de la Tourette, l'épilepsie ou les spasmes).

J'ai associé cette thématique à une recherche sur des mouvements du squelette rhétorique<sup>54</sup> saccadés et dans l'impact chez Karine ainsi qu'à une recherche de mouvements issus du quotidien de mes interprètes en leur imposant une répétition évolutive de ces mouvements. Le principe de mécanique m'a également évoqué l'étude du corps de l'autre que j'ai cherché à mettre en scène dans un duo basé sur une relation de manipulation par le regard entre Élise et Guillaume.

- L'angoisse de castration renvoyant au corps altéré ou morcelé, notamment l'absence

---

<sup>53</sup> Voir l'annexe C, p. 104, Tableau des outils d'incarnation de l'inquiétante étrangeté, document élaboré en septembre 2008.

<sup>54</sup> Ce terme désigne les parties du corps qui servent à soutenir le discours d'un orateur : la tête, la ceinture scapulaire (plexus, épaules et bras) et les mains.

du regard (énucléé) ou l'amputation.

Cette recherche s'est axée autour de deux idées. La première utilise la vidéo pour amputer – par un travail d'effet visuel au montage – une partie du corps des interprètes ou pour effacer numériquement un objet qui supporte leur mouvement. Pour souligner l'absence de ce membre ou de cet objet, les interprètes utiliseront des déplacements avec au moins trois appuis au sol de sorte que la suppression de l'un d'eux rende la posture impossible. L'autre idée est de travailler des enchaînements simples avec avancées et mouvements de bras puis de les travailler en laissant un des membres inerte.

- La conception d'un monde animiste qui confère une autonomie d'action et de pensée aux objets.

Une paire de béquilles et une chaise de bureau à roulettes feront l'objet d'une recherche visant à les personnifier, à leur conférer l'illusion d'une activité autonome. Les béquilles seront employées en duo dans une relation en miroir avec une béquille par interprète. L'une cherchant à faire faire à sa béquille le même parcours spatial qu'elle et l'autre explorant la mobilité de la béquille sans la saisir par les mains.

- La notion de double (la transmission immédiate de processus psychique, la répétition non intentionnelle, le retour au même).

Plusieurs éléments utiliseront ces principes. Tout d'abord la présence non avouée de sœurs jumelles qui évolueront séparément et différemment mais dans des schémas spatiaux identiques, puis la systématique de répétition présente à la fois dans la partition de tous les interprètes et dans la structure générale de la pièce. Les interprètes seront amenés à répéter une ritournelle gestuelle mais avec des variations qualitatives, quantitatives ou spatiales à différents moments de la pièce. Ainsi, deux phrases chorégraphiques d'Élise connaissent une dégradation au fur et à mesure de la pièce et les déplacements d'objets de Karine/Claudio se font de plus en plus rapides et névrotiques tandis que d'autres restent constants comme les courses de Karine/Claudio, les apparitions de Guillaume à la porte, l'utilisation systématique d'un seul lieu par Marie-Ève... Cependant, deux facteurs peuvent avoir atténué les effets de la répétition : la modification (dégradation, accélération de la gestuelle) et la durée de la pièce (plus de 45 minutes). En effet, la modification apporte une nuance à

l'acte de répétition qui perd ainsi un peu de son sentiment de déjà-vu et la durée vient atténuer l'effet de surprise de la répétition qui devient un effet connu et même attendu par le spectateur.

Dans la pratique, chaque interprète a une façon différente de fonctionner pour se plonger dans une exploration rattachée à l'un de ces éléments. Il m'a fallu trouver petit à petit ce qui les interpellait, ce qui les faisait réagir, ce qui parvenait à les mettre en mouvement dans la direction que je leur adressais. Deux faits ont rendu cette relation chorégraphe-interprète, déjà complexe en soi, plus ardue pour moi : le fait qu'il s'agisse de ma première expérience en direction d'interprètes et le fait que chacun d'eux possède une identité gestuelle qui lui est propre, que ce soit par sa mobilité même ou par son apprentissage du mouvement. Ainsi, la physicalité<sup>55</sup> même de Guillaume et Judith diffère grandement et ne me permet donc pas d'établir avec certitude un panel de mouvements qui puisse être intégré et rendu avec exactitude. L'exercice aurait été certainement moins difficile si j'avais eu affaire à des personnes issues d'une même école de danse et aux corporéités proches, mais cela ne se prêtait pas à l'inclusion de personnes en situation de handicap que je mène dans mon travail. Cette inclusion induit donc une façon singulière de faire émerger le mouvement. En effet, pas plus que mes interprètes en situation de handicap, je ne peux préjuger de leur mobilité. Celle-ci se découvre, se développe et s'explore tout au long du processus chorégraphique. Du coup, je ne peux quasiment pas partir d'une gestuelle préalable pour les mettre en mouvement car je risque de m'arrêter à ce qui me paraît possible ou au contraire de vouloir leur faire faire quelque chose qui dépasse leur mobilité. Pour permettre à cette dernière de s'épanouir, j'ai employé le même type d'investigation que celui étudié durant mon mémoire de Master sur *Corpuscule Danse*, à savoir l'improvisation dirigée associée ou non au contact-improvisation. C'est principalement à partir de cette technique que j'ai constitué la base des gestuelles employées par mes interprètes. Dans un second temps, j'ai cherché à préciser de plus en plus la gestuelle et le support de l'improvisation pour les parties restant libres, puis à organiser ces

---

<sup>55</sup> Selon Philippe Descolala, la physicalité est le plan sur lequel se rejoignent « l'ensemble des processus physiologiques et corporels » ainsi que « certaines caractéristiques du tempérament » que nous pouvons rattacher à l'état du tonus musculaire de la personne. Marie-Laure Théodule, « Philippe Descola : "Le monde, par-delà la nature et la culture" », *La Recherche*, n°374, 2004. [En ligne] <<http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=3551>> (Page consultée le 15 août 2009).

phrases chorégraphiques dans l'espace et le temps pour structurer ma pièce.

Chacune de ces étapes a fait l'objet d'un apprentissage par essais et erreurs qui a nécessité des ajustements, des choix ou des abandons tant sur le plan pratique que théorique.

#### **4.2.2 Ruptures et ajustements**

Durant la phase d'exploration de mon travail empirique, le lien de confiance et l'écoute mutuelle que je partageais avec mes interprètes m'ont permis de comprendre comment m'y prendre pour les diriger. Ainsi, Élise paraît être la plus polyvalente dans sa mobilité, mais cela l'amène souvent à dépasser trop rapidement les consignes données car son imaginaire prend vite le dessus lors de ses explorations. C'est pourquoi j'ai souvent dû ajouter un cadre gestuel précis à une consigne qui était plutôt sensitive ou émotionnelle.

Inversement, Judith a besoin d'un cadre axé sur un imaginaire fort pour se plonger dans ses explorations. J'employais alors beaucoup d'images mentales et je faisais souvent des liens avec des sensations connues pour l'aider à faire émerger sa gestuelle. Avec elle, j'ai également travaillé sur des principes purement physiologiques pour augmenter sa mobilité, notamment dans ses schèmes croisés, en lui faisant répéter des enchaînements simples qui lui font travailler des mécaniques précises. Par exemple, avancer son pied gauche puis l'épaule droite et accentuer la torsion de son dos en dirigeant son regard vers l'arrière. Pratiqué à droite et à gauche régulièrement durant nos séances, ce petit exercice lui a permis de gagner un peu de mobilité dans la colonne et ainsi d'améliorer sa marche et ses roulés au sol.

Karine, quant à elle, avait tendance à rester dans ses zones de confort, dans des énergies douces et une gestuelle fluide. J'ai pris le parti de la faire travailler à l'opposé de ses habitudes dans ses soli en l'amenant vers les saccades, les tremblements, les impacts, le stress, l'angoisse, etc. Pour ce faire, j'ai également fait appel aux images mentales et aux sensations vécues. Mais j'ai parfois été amenée à trouver une façon d'agir plus directe afin de lui faire ressentir exactement la sensation voulue pour qu'elle puisse s'y référer ensuite dans

son exploration. Ce fut le cas, entre autres, dans un travail au sol où je lui ai demandé de s'imaginer qu'elle était écrasée par de grosses roches et dans l'incapacité de se relever, de se dégager de leur poids. Comme je sentais qu'elle partait dans des mouvements trop amples et toujours en utilisant les mêmes zones d'appui au sol, je suis venue poser le poids de mon propre corps sur elle ou maintenir l'un de ses membres au sol en exerçant une pression forte sur lui. Karine a alors pu revenir à des mouvements beaucoup plus internes et demandant une contraction musculaire plus forte, ce qui, pour moi, correspondait mieux à l'image que je lui avais donnée. À ce sujet, Karine m'a fait une réflexion très pertinente pour me faire comprendre la difficulté de sortir de ses habitudes. Elle m'a fait remarquer que je lui demandais d'aller dans une gestuelle très proche de celle dans laquelle je suis moi-même assez confortable et m'a rappelée ma propre difficulté à sortir de ces habitus<sup>56</sup>, notamment lors d'un stage de butō. C'est grâce à sa remarque que j'ai réalisé que je tentais de la faire agir comme moi au lieu de la guider dans une appropriation de cette gestuelle pour qu'elle devienne sienne. Nous avons donc repris l'exploration en tentant de voir quelles évocations lui venaient de façon à ce qu'elle puisse se référer à des images ou des sensations qui lui soient propres et non aux miennes.

Pour Guillaume, ce qui a le mieux fonctionné dans nos échanges ont été les consignes basées sur une demande gestuelle claire. Je lui donnais donc des consignes axées sur une qualité de mouvement et associées à des directions spatiales claires avant d'y associer un élément émotionnel ou sensoriel. Ainsi, dans son travail de déplacement en fauteuil manuel, je lui ai demandé de faire avancer son fauteuil en ne s'aidant que de ses pieds et, une fois explorées différentes possibilités, j'ai sélectionné le piétinement que je lui demandais alors d'associer à une posture très recroquevillée que je reliais ensuite au repli sur soi, à la tristesse, à la solitude. Par contre ma direction d'interprètes s'est révélée plus fragile avec lui et nos échanges moins approfondis et parfois maladroits. J'ai le sentiment de n'avoir pas su trouver, dans le temps qui nous était imparti, des chemins clairs nous permettant de communiquer efficacement dans nos explorations. Ceci peut, en partie, s'expliquer par le fait que ses absences répétées pour des raisons familiales ne nous ont pas permis d'établir une relation

---

<sup>56</sup> J'emploie ici à dessein le terme sociologique théorisé par Pierre Bourdieu car notre façon de danser, de nous mouvoir, recouvre bien la somme de nos expériences incorporées et de nos acquis sociaux. Elle n'est pas uniquement le fruit d'une formation spécifique reçue dans une école de danse X.



aussi privilégiée qu'avec les autres interprètes. D'autre part, son retour parmi nous s'est fait à un moment où j'ai commencé à me concentrer sur la structure générale et la mise en espace de la chorégraphie, ce qui a limité mon implication dans ma direction d'interprètes.

En ce qui concerne Marie-Ève, la méthode est très différente car il s'agit d'une partition classique pré-écrite pour elle et qu'elle doit apprendre. En effet, son apprentissage de la danse ne l'a quasiment jamais amenée à faire de l'improvisation et elle se sent donc plutôt mal à l'aise avec cette pratique. De plus, elle ne fait que quelques apparitions dans ma pièce, et effectuer un vrai travail de composition avec elle aurait pris beaucoup trop de temps pour peu d'effets. C'est pourquoi j'ai décidé de respecter son mode de fonctionnement pour l'intégrer plus facilement et plus rapidement dans mon processus de création.

En dehors de la partition de Marie-Ève, je n'ai que rarement imposé d'emblée un mouvement précis à mes interprètes. Par contre, dès que je percevais un élément que je jugeais intéressant, je tentais de l'inscrire dans la mémoire de mes interprètes en leur faisant retrouver cet élément plusieurs fois. Dans le travail en duo, j'ai éprouvé de la difficulté à trouver une consigne générale qui parle aux deux puis des ajustements pour chacun. La différence d'orientation de mes explications me perdait parfois, ce qui m'obligeait à être de plus en plus précise sur ce que je voulais faire émerger afin d'éviter les contradictions ou la multiplicité des directions dans mes échanges avec eux.

Au fil des séances d'exploration avec mes interprètes, certaines pistes se sont confirmées tandis que d'autres ont été laissées de côté, puis abandonnées. C'est le cas de l'utilisation d'accessoires humanoïdes tels que têtes et bras de mannequins ou l'usage de la vidéo pour masquer artificiellement un élément corporel ou un support au handicap (fauteuil, béquilles). Ces pratiques s'appuient sur des techniques et des outils extérieurs au corps humain qu'elles accessoirisent pour y induire un changement, une métamorphose, aussi bien pour mes interprètes valides que pour ceux en situation de handicap. Elles sont doublées d'une gestuelle spécifique, que j'aurais préalablement élaborée, transmise à mes interprètes afin de faire correspondre leurs gestuelles avec les résultats voulus. Cependant, la recherche du matériel adéquat et des technologies nécessaires a retardé l'exploration de ces pratiques au

bénéfice des explorations ne nécessitant pas d'ajout matériel extérieur et plutôt axées sur des improvisations dirigées sans transmission de gestuelle précise. Petit à petit, l'écart entre ces deux types d'exploration s'est creusé jusqu'à ce que je fasse le choix de laisser volontairement de côté toutes les explorations nécessitant un apport externe trop fort, non rattaché à des éléments du quotidien ou aux handicaps de mes deux interprètes atteints de paralysie cérébrale. Après un mois ou deux de recul, ces apports ne me paraissaient plus du tout pertinents et prenaient un aspect artificiel. Ce dernier tranchait beaucoup trop avec les explorations portant sur la corporéité de mes interprètes et la mobilité des béquilles ou des fauteuils.

Chaque exploration a été rattachée à un élément théorique de l'inquiétante étrangeté à partir duquel j'ai essayé de cheminer et de faire cheminer mes interprètes dans des sessions d'improvisations dirigées. Pour cela, j'ai employé différentes manières de les orienter physiquement ou émotionnellement en fonction de la réceptivité de chacun. Cependant, plus j'avancais dans ma pratique, moins je ressentais un effet d'inquiétante étrangeté dans le travail exploratoire alors même que mes consignes, mes images de départ ou mes idées étaient imprégnées d'au moins un des quatre éléments freudiens. Petit à petit, mes consignes et mes explorations s'écartaient des données du texte de Freud pour répondre aux besoins et aux événements survenant durant le travail en studio avec mes interprètes. Ce n'est qu'avec la mise à distance de ma recherche empirique en janvier 2009, période durant laquelle j'ai stoppé les répétitions, que j'ai réalisé le fait que la notion de contrainte prenait une place importante à la fois dans mes consignes et dans ma direction d'interprète.

Ceci peut s'expliquer par deux sources de réflexion différentes : d'une part l'ouvrage sociologique de Béatrice Beaufils<sup>57</sup> qui aborde la représentation commune du handicap comme étant une contrainte qui empêche la personne qui le subit d'accéder à une vie dite

---

<sup>57</sup> Béatrice Beaufils, «Valides/Handicapés physiques : Intérêt de l'approche représentationnelle» in *Représentations et handicaps : Vers une clarification des concepts et des méthodes*, [Acte du colloque], sous la coord. de Jean-Sébastien Morvan et Henri Paicheler. Vanves : Centre technique national d'études et de recherches sur les handicaps et les inadaptations [CTNERHI], 1990.

« normale » (épanouissement personnel, social et professionnel) et, d'autre part, le détachement des référents freudiens dans les explorations faites en studio. En effet, la notion de contrainte n'était pas directement présente dans les pistes d'exploration issues du texte de Freud. Cependant, elle était sous-jacente à la plupart d'entre elles, de par les choix faits en studio (consciemment ou intuitivement), et est devenue un fil conducteur, un moyen détourné de faire émerger un phénomène d'inquiétante étrangeté tandis que les éléments premiers étaient relégués au second plan ou même abandonnés. Finalement, c'est lorsque j'ai cessé de vouloir, à toute fin, incarner ce sentiment singulier, notamment en prenant mes distances avec les référents théoriques, que s'est produit un glissement dans ma pratique. J'ai cessé de vouloir obtenir quelque chose de prémédité pour laisser venir de nouveaux éléments, de nouvelles images qui se sont consolidés au fil des pratiques. En lâchant prise, j'ai perdu nombre des repères préalablement fixés par mes recherches théoriques. Ce fut d'abord déstabilisant et apeurant autant pour moi que pour mes interprètes, mais, en me fiant à leurs propositions et à mon intuition, nous avons réussi à construire un vocabulaire corporel singulier issu de la recherche en studio.

Des modifications d'emploi du temps ont également dû se faire en fonction des disponibilités de mes interprètes, de moi-même et des lieux de répétition, ce qui a eu une influence sur l'avancée de leurs partitions et sur ma direction d'interprète. Tant qu'un élément n'était pas intégré au niveau corporel, il m'était difficile de l'affiner ou de pousser la recherche plus loin. De plus, il était parfois difficile de retrouver un élément datant de deux ou trois répétitions. Le rythme espacé des répétitions (une par semaine) et les diverses indisponibilités ont eu pour effet de voir se finir la phase d'exploration vers la mi-février 2008, et non en décembre 2008 comme prévu initialement.

#### **4.3 Phase d'écriture chorégraphique**

Suite à la première phase de mon travail en studio, j'ai pris conscience que celui-ci s'était éloigné, non de l'inquiétante étrangeté freudienne comme ancrage théorique, mais de ma volonté initiale de la rendre lisible dans mon cheminement pratique. Bien que me raccrochant systématiquement à des éléments du texte de Freud, je suis finalement partie vers

un travail organisé autour de la contrainte, celle inhérente au handicap de mes deux interprètes atteints de paralysie cérébrale et celle que je donne à vivre à mes interprètes avec et sans handicap par le biais de consignes exploratoires. C'est pourquoi, durant la période de relâche pour mes interprètes, j'ai relu le texte de Freud et repris une investigation théorique autour des quatre sous-thèmes freudiens sélectionnés et autour de ceux qui sont apparus en studio, principalement celui de la contrainte. Cet exercice m'a permis de renouer des liens clairs entre ma recherche pratique et mes sources théoriques que j'avais finies par laisser totalement de côté lors des derniers mois de la phase exploratoire. Trois grands axes se sont dégagés et consolidés tout au long de mes (re)lectures, me permettant ainsi de renouer avec un ancrage théorique plus proche de mon processus de création.

#### **4.3.1 Les trois grands axes de ma recherche empirique**

##### **4.3.1.1 L'axe de l'in situ**

Afin de limiter la mise à distance de l'œuvre par le spectateur comme objet d'art destiné à la contemplation et à l'analyse consciente, j'ai maintenu le choix d'une présence *in situ*. Celle-ci permet en effet de restreindre la distance physique entre le public et les interprètes et, par là même, comme nous l'avions expliqué précédemment, de le maintenir dans un état actif qui favorise l'implication émotionnelle, ici et maintenant, du spectateur. Deux ancrages théoriques viennent supporter ce choix, et ce, depuis le début de mon travail de maîtrise : la nécessité, selon Freud, d'être dans l'expérience vécue – et non dans l'analyse d'une expérience en représentation – pour qu'émerge un sentiment d'inquiétante étrangeté; le rôle des différentes distances sociales sur le ressenti émotionnel démontré dans l'ouvrage de Hall.

Par ailleurs, j'ai cherché à inclure l'architecture des lieux à la création chorégraphique en prenant en considération la structure des différents espaces dans les explorations, puis l'élaboration des différentes gestuelles. Certains espaces ont été choisis en fonction d'un effet visuel ou des possibilités physiques qu'ils proposent. C'est le cas de l'étroit couloir donnant sur les bureaux de *l'Espace Tangente* au premier étage. L'espace restreint permet une prise d'appuis simultanée utilisant les deux murs, obligeant les interprètes à rester très proches et

renforçant le visuel de l'avancée vers le spectateur. D'autres espaces ont été privilégiés après la création de la gestuelle pour la mettre en relief. C'est le cas du choix d'un espace ouvert et très grand pour le duo de manipulation par le regard entre Élise et Guillaume. La quasi-absence de limitation spatiale leur permet une exploration de la mobilité de l'autre plus libre et donne le choix aux spectateurs de s'inclure ou non dans cet échange en modifiant l'espace les séparant du duo sans pour autant les perdre de vue. Ainsi, la notion d'*in situ* se retrouve autant dans mon raisonnement théorique que dans ma démarche de création.

#### 4.3.1.2 L'axe de la répétition

Cet aspect est directement lié à lecture du texte de Freud dans lequel la notion de répétition est liée à deux éléments impliqués dans l'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté : les mécanismes et automatismes sous-jacents de l'être et la notion de double ou de retour au même. Je me suis librement inspirée de ceux-ci pour organiser une partie du squelette chorégraphique de ma pièce.

Dans un premier temps, j'ai exploré le phénomène de la répétition dans la gestuelle de mes interprètes en y ajoutant des variantes spécifiques à chaque interprète. Trois de ces phénomènes de répétition issus de ces explorations sont particulièrement visibles dans « *Par 4 Chemins* ». Le premier concerne deux phrases chorégraphiques élaborées par Élise que j'ai utilisées pour créer un effet de détérioration dans sa mobilité. Chaque phrase est répétée environ cinq à six fois mais pas à l'identique. Au fur et à mesure, Élise inclut dans ses phrases l'illusion d'une perte de contrôle sur une de ses jambes, puis un de ses bras qui deviennent des membres inertes, comme morts, dans le sens où ils ne semblent plus animés et connectés au reste du corps. Le thème principal – les phrases chorégraphiques dansées avec un corps complet –, c'est-à-dire entièrement connecté, laissent place à une série de variations durant lesquelles l'état physiologique de l'interprète semble se détériorer. Le second, celui de la notion de marche chez Judith, comporte également ce principe de thème et variations mais autour d'un axe différent. Ici, le thème correspond au trajet de l'interprète tandis que les variations concernent la manière d'effectuer ce trajet. Judith utilise quatre qualités de marche,

trois en béquilles (marche quotidienne, marche « monstre des marais » et « marche Godzilla ») et une marche sans béquilles. À cela vient s'ajouter le principe de répétition en tant que notion de double avec la présence de sa sœur jumelle, Marie-Ève. Cette dernière effectue le même parcours spatial mais sur pointes et selon une gestuelle de ballet classique (petites menées, pas de valse, etc.). Contrairement à Élise, les variations de la marche du personnage Marie-Judith (incluant les variations de Judith et celles de Marie-Ève) mettent en avant une exploration du mouvement qui ne renvoie pas à une contrainte négative de sa mobilité. Le dernier phénomène est celui des courses de Karine (puis de Claudio) qui ponctuent l'ensemble de ses premières actions. Prise d'une frénésie de rangement et de déplacement d'objets, culminant par une course qui lui fait quitter la pièce, Karine y revient dans un même élan pour poursuivre ce rangement obsessionnel ou rentrer dans une gestuelle impulsive qui semble prendre le contrôle de son corps jusqu'à son épuisement. À travers cela, j'ai voulu mettre en évidence que la course ne permet ni une fuite ni une libération de ce personnage car elle ne fait que le ramener systématiquement au même lieu, aux mêmes gestes, à l'expression des mêmes angoisses : un retour au même inaltérable et aliénant.

L'axe de la répétition se retrouve aussi dans une dimension plus grande sur l'ensemble de la structure spatio-temporelle de ma pièce. C'est le cas notamment des courses de Karine qui en constituent un des éléments fondamentaux. Chaque course est une invitation à suivre l'interprète à travers les différents lieux de représentation et devient un repère des changements de lieux pour le spectateur. Ses courses ouvrent et clôturent la pièce, faisant état d'un retour au même, de la dimension cyclique de l'œuvre. Elles permettent également d'en dynamiser le rythme plutôt constant et bas. Dans une autre dimension, Élise a inclus des gestes de ses deux phrases chorégraphiques dans son duo avec Guillaume. Celui-ci se déroule en amont, ce qui crée un lien entre la manipulation de Guillaume sur sa mobilité et la manière dont cette gestuelle vient l'habiter jusqu'à provoquer une détérioration de cette mobilité. Certains des phénomènes de répétition appartiennent ainsi aux deux types de structure de la pièce, la partition des interprètes et la structure générale.

#### 4.3.1.3 L'axe de la notion de contrainte

Cette notion est la seule à ne pas être directement issue de mes sources théoriques. De façon plus intuitive que consciente, au sens où je n'énonçais ni ne formulais celle-ci, la présence de la contrainte dans ma direction d'interprète a pris des proportions de plus en plus importantes. Dès le début de mes investigations, je donnais des consignes d'exploration du mouvement qui contenaient une part de contrainte. Celle-ci pouvait être un parti pris conscient, comme par exemple le travail au sol de Karine que j'ai décrit au chapitre précédent ou encore celui sur la marche « Monstre des marais » durant laquelle j'ai demandé à Judith d'imaginer une situation contraignante : marcher dans de la boue jusqu'aux genoux. Afin de l'aider à ressentir la difficulté à s'extirper du sol, je suis venue exercer une pression vers le bas sur ses pieds durant sa marche. J'avais donc consciemment assujéti sa gestuelle à une contrainte physique lui demandant un réel effort d'exécution. Mais cette présence de la contrainte pouvait également ne pas être explicite ni voulue d'emblée. Ainsi, lors des explorations d'Élise sur les béquilles, ma consigne première était d'utiliser les béquilles dans leur usage commun d'aide à la marche, avec un réglage adéquat, puis de varier le réglage du plus haut au plus bas en adaptant sa marche à chaque niveau. Ce n'est qu'après avoir observé ses différentes explorations que je me suis rendu compte que je cumulais deux contraintes dans ma proposition : l'utilisation des béquilles pour marcher, doublée d'un réglage inadéquat qui amène à de nouvelles postures corporelles de déplacement. En janvier, ma prise de recul sur mon travail pratique a dévoilé l'ampleur de la présence de la contrainte dans le travail de mes interprètes, ce qui m'a amenée à en faire l'un des trois axes majeurs de mon travail. Tous mes interprètes se retrouvent au moins une fois dans une situation contraignante mais celle-ci n'est pas forcément flagrante. Ainsi, pour revenir sur la marche de Judith décrite ci-dessus, si l'exploration et la création de cette marche singulière s'est faite avec une contrainte, son exécution et la perception de celle-ci évacue cet aspect du mouvement pour se concentrer sur l'évolution de sa marche vers un état de plus en plus délié qui culmine avec une traversée sans le support des béquilles. À l'inverse, d'autres contraintes sont devenues plus visibles et plus lisibles, surtout chez les interprètes sans handicap. Cela tient, en partie, au fait que je voulais créer un sentiment de détérioration de la gestuelle des interprètes valides tandis que celle des interprètes en situation de handicap irait en s'affirmant positivement (plus précise, plus ample,

plus sûre).

Bien qu'elle semble avoir émergé du seul travail de recherche, cette notion de contrainte peut néanmoins être rattachée à certains des éléments de ma base de données organisée autour des quatre thématiques freudiennes que j'ai peut-être inconsciemment pris en compte. Par exemple, le travail de marche en béquilles d'Élise peut renvoyer le spectateur à l'usage connu de la béquille comme support tout en exposant des démarches dysfonctionnelles qui déplacent l'usage de ces objets vers une inconnue. Nous retrouvons donc, ici, le principe premier de l'inquiétante étrangeté dans la présence simultanée d'un élément familier et d'un autre qui reste inconnu. J'éprouve cependant toujours de la difficulté à cerner quand et comment s'est faite la transition entre les éléments d'exploration issus du texte de Freud et le recours à différentes formes de contraintes dans mon processus de création. Bien que de nombreux critiques, analystes ou artistes s'y réfèrent, le rapport à cette notion dans la création est peu développé. En fait, il est banalisé, donné comme une évidence qui n'a nul besoin d'être explicitée. Je pense que c'est lorsque j'ai lâché prise sur mes prémices théoriques, aux alentours du mois de décembre. Je retrouve alors dans mes notes l'expression directe de la contrainte avec des réflexions telles que « tu [Élise] as une marche tout à fait fonctionnelle mais que les béquilles viennent contraindre » (1<sup>er</sup> décembre 2008) ou des notes personnelles comme « envisager le handicap comme une contrainte imposée à un corps. Comment s'exprime cette contrainte? Comment la contourner, la déplacer? Un corps valide peut devenir porteur d'un handicap via l'usage d'une ou plusieurs contraintes » (13 novembre 2008). Cependant, la cristallisation de cet axe ne s'est faite qu'en janvier 2009 avec l'arrêt des répétitions et ma reprise des liens théoriques.

Afin d'étayer cette approche, j'ai d'ailleurs cherché à établir de nouvelles sources théoriques situant la contrainte dans le travail de création chorégraphique. Ainsi que je l'ai exprimé dans le second chapitre de ce mémoire, j'ai eu énormément de difficultés à trouver des textes qui y faisaient directement référence comme mode ou méthode de création artistique. Par conséquent, j'ai décidé de ne pas élargir mon champ d'investigation au-delà des liens entre ma pratique en studio avec mes interprètes et la base de données élaborée en amont de celle-ci.



Après avoir rétabli les liens entre théorie et pratique, je suis donc retournée sur le terrain avec mes interprètes. Là, d'autres ajustements ont dû avoir lieu mais, cette fois, avec une cause externe à ma démarche. Mon travail se déroulant *in situ* dans des lieux de passages du Pavillon de danse de l'UQAM, il me fallait obtenir des autorisations qui ont tardé à venir. Ne pouvant pas me permettre d'attendre trop, j'ai débuté ma recherche à la fin de l'automne 2008 au premier étage du département, dans des espaces qui ont finalement été modifiés en mars 2009. D'un point de vue théorique, je ne voyais pas comment justifier un travail qui ne soit pas *in situ* : c'est pourquoi je n'ai pas voulu céder à la facilité de le modifier pour en faire une présentation scénique plus traditionnelle. Les gestuelles directement liées aux lieux ont dû être modifiées pour s'approprier le quatrième étage du Pavillon tandis que j'ai dû repenser entièrement la mécanique spatiale et la structure de la pièce. Par ailleurs, le fait d'inclure un studio de danse aux couloirs et à la salle de repos, même aménagé avec un coin salon et un coin bureau, et d'être directement installé dans le Département de danse a limité l'effet de « lieux communs et ordinaires » que je désirais obtenir. C'est pourquoi une invitation à la mobilité a été lancée aux spectateurs avant chaque représentation comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire.

L'axe de l'*in situ* a ainsi fait l'objet d'une remise en question profonde liée aux nouveaux espaces dans lesquels nous allions évoluer. Durant la longue phase d'exploration, chaque élément avait été lié à un lieu spécifique avec une intention précise. Afin de pouvoir renouveler la conception de ma pièce, j'ai d'abord dû faire le deuil de la projection première que je m'en étais faite avant de pouvoir effectuer une recherche de lieux efficace. J'ai mis plusieurs semaines avant de réussir à visualiser ma production dans d'autres espaces car, pour moi, elle était intimement liée aux premiers lieux sélectionnés : ceux du premier étage du département de danse. Cette obligation de changement imprévue m'a donc fait perdre beaucoup de temps dans mon processus de création car j'ai dû rechercher des lieux similaires. Il a alors fallu retravailler chaque élément de ma pièce de manière à adapter la gestuelle en incorporant les nouveaux espaces. Une fois cette appropriation des lieux effectuée, il restait à mettre en place une structure générale reliant les différents éléments travaillés jusqu'à présent.

### 4.3.2 Amorce d'une structure chorégraphique

Après avoir incorporé ces nouveaux lieux à notre pratique, je me suis penchée sur la structure générale de ma pièce, notamment sa mécanique spatiale, en termes de déplacements des interprètes à travers les différents lieux de représentation. Cette phase a été la plus chaotique de mon travail en studio (changements de lieu, indisponibilité des studios, blessure d'une interprète) et, par conséquent, celle où mon travail a été le plus mis en difficulté.

Durant cette période, il y a eu des moments d'incertitude et de découragement qui ont provoqué des pertes de repère et d'investissement chez mes interprètes et moi-même. Cela a également eu une incidence négative sur ma direction d'interprètes, qui restait floue ou ne se renouvelait pas. En effet, sur le moment, le fait de ne pas pouvoir répéter la première version de « *Par 4 Chemins* » m'a clairement bloquée. J'étais incapable de visualiser par moi-même l'enchaînement de toutes les petites parties pour me faire une idée générale. Par conséquent, je ne parvenais pas à analyser ma pièce afin d'en déduire ses forces et ses faiblesses de façon à en améliorer le fond et la forme.

Dans l'impossibilité matérielle de mettre en place un filage complet, je me suis tournée vers une approche virtuelle. L'ébauche de la structure chorégraphique de « *Par 4 Chemins* » a donc débuté sur le papier sous deux formes : un tableau récapitulatif des événements et de leurs localisations<sup>58</sup> ainsi qu'une schématisation des lieux comportant la localisation des différents événements<sup>59</sup>. Mais, malgré ces outils, je restais bloquée sur la nécessité de voir concrètement le déroulement imaginé. Finalement, il a fallu que je puisse voir la structure entière de la pièce dans son intégralité pour relancer mon processus de création, jusque là assez stagnant. Avec le recul, je prends conscience que j'aurais pu mettre à profit une partie de cette période pour mener de nouvelles explorations complémentaires ou affiner la structure de la pièce afin de l'alléger et de la raccourcir.

---

<sup>58</sup> Voir l'annexe C, p. 104, Tableau des outils d'incarnation de l'inquiétante étrangeté, document élaboré en septembre 2008.

<sup>59</sup> Voir annexes D.1 et D.2, p. 106, Schémas du quatrième étage du département de danse de l'UQAM.

Dans un autre ordre d'idée, la remise en question des apports théoriques à ma démarche en studio m'a obligée à questionner de nouveau mon objet de recherche. Avant d'entrer en studio, mon sujet de réflexion concernait l'incarnation de l'inquiétante étrangeté par mes interprètes. Au fur et à mesure des explorations, mon centre d'intérêt s'est déplacé de la question de l'incarnation basée sur un texte pour finalement ne plus s'y intéresser du tout. Il a donc fallu que je me réapproprie les éléments survenus dans ma pratique de façon non intentionnelle et que je rétablisse les liens entre mes sources littéraires et mon processus en cours. Ce faisant, le questionnement premier de ma recherche – comment incarner l'inquiétante étrangeté –, a laissé la place à une réflexion sur la manière dont se nouent et se défont les liens entre théorie et pratique dans mon travail de mémoire-crédation. À trop vouloir me rattacher aux textes, je n'ai pas su laisser l'autogenèse de ma création grandir jusqu'à donner la direction fondamentale de ma recherche en studio. Le fait de revenir à la théorie avec la volonté d'établir des liens entre les deux aspects de mon travail a, d'une part, limité le processus d'auto-alimentation de mon œuvre et a provoqué, d'autre part, la résurgence de ma réflexion théorique, aboutissant à la formulation de ma question d'analyse sur les liens entre théorie et pratique dans mon processus de création.

#### **4.4 Phase de finalisation**

Dans cette dernière phase, j'exposerai les différents éléments ayant menés à la structure finale de « *Par 4 chemins* » ainsi que les ruptures et ajustements survenus au terme de mon travail pratique.

##### **4.4.1 Organisation finale des éléments chorégraphiques**

L'organisation de cette structure s'est établie en fonction de différents critères qui vont permettre l'émergence du squelette de la pièce. L'impossibilité, pour mes interprètes, de se trouver simultanément en deux lieux (ce qui pourrait, par exemple, se faire grâce aux images vidéo) nécessite d'établir un ordre de passage qui tienne compte de la présence ou de l'absence de chaque interprète dans les éléments précédant et suivant afin de rendre possible

sa participation à l'élément présent. Par ailleurs, la chronologie même de cet agencement prend en compte la progression globale de la gestuelle des interprètes qui cherche à mettre en avant une détérioration de la gestuelle des interprètes valides tandis que celle des interprètes en situation de handicap s'affirme positivement. En tout, je devais établir une chronologie entre cinq tableaux (quatre duos et une marche en trio) et une vingtaine d'éléments solistes. Le déroulement final de ces différents éléments chorégraphiques se faisait entre sept lieux : deux couloirs principaux et deux petits couloirs secondaires; la salle de repos avec un petit sofa; la moitié inférieure du studio et sa scénographie artificielle (simili-coin bureau et simili-coin salon); la moitié supérieure du studio laissée à nu. J'en avais effectué la répartition grâce aux outils élaborés lors de la phase précédente. En m'appuyant dessus, j'ai commencé à établir les différents déplacements de mes interprètes, d'abord sous la forme de schémas à partir du plan initial du quatrième étage puis sous celle d'un texte détaillant les actions simultanées de chacun en chaque lieu. Dans ce texte, j'ai divisé la structure en deux types d'évènements : les phases, durant lesquelles se situent la majorité des duos et le trio, et les transitions, composées essentiellement des parties soli et des déplacements. Cette partition écrite du déroulement de la pièce a connu plusieurs étapes d'écriture durant le mois de mai 2009 pour comporter finalement dix phases et neuf transitions<sup>60</sup>. Je donnais ce plan à mes interprètes au fur et à mesure, de façon à ce que chacun puisse prévoir le déroulement de ses actions, me demander des précisions, me faire part de difficultés ou incohérences éventuelles. Ce document nous a également servi de repère commun pour parler du déroulement de la pièce et de support pour prendre des notes durant les répétitions. Dans le même temps, j'ai également utilisé cette répartition pour définir l'univers sonore de chaque lieu. La trame sonore des couloirs était celle d'un bruit de pas dans une forêt enneigée. Celle de la salle de repos contenait deux pistes, une faisant référence à une recherche sur des ondes radiophoniques et l'autre une version du gospel « *Amazing Grace* ». Le studio, quant à lui, avait pour environnement sonore celui d'un intérieur de maison avec des sons propres au travail sur ordinateur (touches de clavier, son de logiciel, etc.).

---

<sup>60</sup> Voir les annexes E.1 à E.7 p. 109, Essais de schématisation des déplacements et les annexes. F.1 à F.9 p. 117, Déplacements, essais d'écriture du déroulement chorégraphique.

#### 4.4.2 Changement d'interprète et derniers ajustements

Alors que nous venions de finaliser la structure générale de « *Par 4 Chemins* », Karine s'est blessée au pied droit suffisamment gravement pour qu'elle ne puisse pas tenir son rôle lors des deux représentations prévues quelques semaines plus tard. Suite à une sélection détaillée au début de ce mémoire, Claudio a repris son personnage avec moins de huit répétitions dont les deux générales. Contrairement à mon a priori et malgré une qualité d'énergie plus vive que celle de Karine, j'ai eu beaucoup de difficultés à trouver comment l'amener dans le stress et la gestuelle obsessionnelle de rangement compulsif du début de la pièce. À bout d'idées, ayant épuisé plusieurs approches, j'ai même laissé Élise tenter d'autres manières de l'amener dans cette qualité de corps spécifique, sans succès. Finalement, c'est par le sentiment de frustration de Claudio, dû au fait de ne pas parvenir à être dans cet état, qu'il a trouvé cette qualité de corps, mélange de tensions contenues et d'impulsions libératrices. Par ailleurs, la vivacité dont il peut faire preuve et la puissance qu'il peut déployer ont coloré la pièce en dynamisant beaucoup certains passages comme le déplacement animal qui le conduit jusqu'à Guillaume, la dynamique des courses et surtout son duo avec Guillaume. Ce duo est passé d'une relation homme/femme axée sur une forme de séduction silencieuse, avec pour point culminant un abandon de Karine, aux propositions gestuelles de Guillaume à une relation d'homme à homme, intimiste mais qui a totalement évacué toute séduction pour se concentrer sur une relation trouble entre imitation et prise de pouvoir. Cette relation culmine avec une manipulation de Guillaume sur Claudio qu'il semble projeter vers différents endroits (fauteuil électrique, mur, vitre) dans un effet de ralenti qui vient renforcer la puissance de l'action de Guillaume sur Claudio. Avec la venue de ce nouvel interprète, la pièce a connu une évolution qualitative qui en a dynamisé la structure. Malheureusement, cette étape s'est déroulée en lieu et place d'un dernier affinage de la pièce dont j'aurais aimé raccourcir la durée pour concentrer l'action sur les duos.

Ainsi, du fait même des aléas propre au travail de terrain, mon processus de création a connu beaucoup de revirements imprévus et d'évolutions surprenantes. Je peux anticiper les outils que j'amène avec moi en studio, je peux anticiper les disponibilités d'interprètes ou de locaux, je peux anticiper l'accès à du matériel, mais je ne peux pas anticiper ce qui survient

lors de ma pratique. Je sais avec quoi j'arrive en studio, mais j'ignore au final avec quoi je vais ressortir. À chaque phase de mon processus, j'ai du faire le deuil d'éléments que j'avais anticipés, de choix que je pensais avoir faits avec certitude pour poursuivre mon cheminement sur de nouvelles bases.

Pour autant, je n'ai pas su trouver l'équilibre entre mes ressources théoriques et les propositions émanant de ma pratique de façon à ce que mon processus de création puisse trouver en lui-même les bases de sa propre évolution. Cette difficulté à mettre totalement de côté les aspects très théoriques de ma recherche me semble, avec le recul, être due à deux facteurs majeurs. Premièrement, l'ancrage universitaire de mon travail de création m'a donné le sentiment que je devais conserver une attache théorique forte pour répondre aux demandes présumées de mon établissement. En effet, je ne pensais tout simplement pas qu'il m'était possible de rompre ou de délaissé le cadre théorique que je m'étais assigné pour permettre une exploration empirique plus large, au risque qu'elle devienne une sorte de sujet énoncé de ma recherche universitaire. En second lieu, mon manque d'expérience en tant que chorégraphe a généré un manque de confiance en ma capacité à suivre une voie plus instinctive et qui puisse s'autoalimenter.

C'est donc après un long et difficile processus que mes interprètes et moi-même avons présenté « *Par 4 Chemins* » deux soirs de suite, les 9 et 10 juin 2009, au quatrième étage du département de danse de l'UQAM. Ayant évacué la volonté d'incarnation de l'inquiétante étrangeté, je restais curieuse de voir si cette notion transparaîtrait aux yeux des spectateurs ou si d'autres aspects de la pièce, propres à leur perception singulière, se manifesteraient dans leurs échanges post-représentation. D'un autre côté, j'avais également hâte de voir ce que la mise en représentation allait faire évoluer dans ma pièce, notamment en ce qui concerne l'interprétation des différents personnages mis en scène.

## V. CHAPITRE V

### « PAR 4 CHEMINS », ANALYSE A POSTERIORI DE L'ŒUVRE ET DE SES INTERRELATIONS

#### 5.1 Représentations et discussions

Dans cette partie, je présenterai les données générales et les étapes des deux représentations de mon mémoire-crédation avant d'exposer mon analyse des propos recueillis durant les groupes de discussion menés avec les spectateurs après chacune des représentations.

##### 5.1.1 Contexte des représentations

Suite aux ajustements de lieux et de dates, les représentations publiques se sont déroulées en semaine, le mardi 9 et le mercredi 10 juin à 19 h 45 au quatrième étage du département danse de l'UQAM. Une caméra fixe a été disposée dans un angle du studio tandis que le directeur de production du Département, Paul Béland, et moi-même utilisons chacun une caméra portative afin de rendre compte des événements extérieurs au studio. Un enregistreur audio a été installé à la fin de chaque représentation pour capter les discussions avec le public. La vidéo de « *Par 4 Chemins* » placée en annexe<sup>61</sup> de ce mémoire a été créée à partir de ces différentes sources de captation. Elle a donc nécessité un montage complexe pour permettre la visibilité des différents lieux et événements de cette proposition chorégraphique. La difficulté de ce montage a augmenté avec la perte de matériel vidéo et

---

<sup>61</sup> Voir la pochette plastique, en annexe G, placée à la fin de ce mémoire.

audio occasionnée par de mauvaises manipulations techniques durant les représentations.

En ce qui concerne la gestion et la coordination du public, le nombre d'entrées a été limité à 30 personnes afin d'éviter une trop grande gêne dans les déplacements des spectateurs et la visibilité des éléments chorégraphiques. Pour ces mêmes raisons, un spectateur en fauteuil était considéré comme prenant trois places. À ces trente personnes s'ajoutaient un interprète, Claudio, se mêlant au public, Paul Béland et moi-même. Mon co-directeur et ma co-directrice de mémoire ainsi que les membres du jury sont comptés dans le public. Les programmes de salle ont servi de billets d'entrée, leur distribution s'étant faite dans le hall de l'établissement dans lequel un panneau indiquait au public de « *Par 4 Chemins* » qu'il s'agissait de la zone d'attente.

Lorsqu'elles furent regroupées dans le hall d'entrée, j'ai distribué les programmes de salle aux personnes présentes en précisant qu'ils faisaient office de billets. À 19 h 20, Paul Béland est allé prévenir les interprètes au quatrième étage qu'il restait environ une quinzaine de minutes. Vers 19 h 30, j'ai pris la parole sur les marches de l'escalier afin d'expliquer le déroulement de la soirée avant d'inviter les personnes du public à me suivre ou à prendre l'ascenseur, pour celles se déplaçant en fauteuil roulant, béquilles, canne ou déambulateur. Arrivée au quatrième étage, j'ai pris le temps de faire évoluer les spectateurs dans les corridors et couloirs afin qu'ils prennent possession des différents lieux de représentation avant de les inviter à s'installer dans le studio. Le second soir, j'ai précisé, d'une part, que les chaises rouges situées dans ces différents lieux étaient à leur disposition pour qu'ils soient moins hésitants à circuler, notamment en cas de difficulté de déplacement et, d'autre part, qu'il était interdit de circuler au-delà des rideaux noirs afin d'éviter qu'ils ne pénètrent dans les espaces faisant office de coulisses pour les interprètes. Pour chaque représentation, j'ai précisé le cadre universitaire du travail ainsi que le fait qu'elle serait filmée et nos échanges enregistrés afin de servir mon étude. Les caméras étaient visibles, les micros installés devant les spectateurs participants aux conversations post-représentation.



Le mardi soir, le public était formé d'une majorité de personnes sans handicap et de deux ou trois personnes ayant une difficulté de déplacement pouvant nécessiter l'usage d'une canne ou d'une béquille. Il y avait en tout vingt-sept personnes, majoritairement des femmes, ainsi qu'une petite fille d'environ quatre ans dont le rôle a été déterminant dans le déroulement de la représentation. Deux personnes ont dû être refusées car le spectacle avait déjà commencé. Le second soir, il y a eu plus de monde que prévu car cinq personnes supplémentaires, dont deux en fauteuil roulant, se sont présentées en début de présentation. Cet ajout a monté le nombre de spectateurs de vingt-cinq à trente dont trois en fauteuil, deux avec une canne et une en déambulateur. Il en a résulté une plus grande difficulté de déplacement des spectateurs en général, notamment sur la vitesse de changement de lieu et sur la visibilité des actions des interprètes. C'est pourquoi la forte présence de personnes en fauteuil roulant m'a amenée à initier le déplacement de certaines d'entre elles afin de faciliter leur placement et leur accès aux différentes propositions chorégraphiques. Quatre personnes ont été refusées au niveau du hall d'entrée du fait de leur retard.

Par ailleurs, une discussion d'environ une heure s'est déroulée à la fin de chaque représentation. Ces échanges ont permis de recueillir les impressions et commentaires du public et les réactions de mes interprètes et de moi-même. J'ai également recueilli d'autres remarques de la part de ceux-ci ou de membres du public en-dehors de ce temps de parole. Il s'agit ici d'exposer les événements ou remarques qui rentrent dans le cadre d'un des trois axes de ma recherche et de faire également part de ceux qui s'y ajoutent. Ce faisant, je pourrai mieux analyser dans quelle mesure mon œuvre finale laisse ou non transparaître des éléments de son cadre théorique en y apportant un regard nouveau, celui des spectateurs. Bien que consciente de la subjectivité naturelle de l'analyse que j'effectue de leurs propos, je m'efforcerai, dans un souci d'objectivité, de conserver une certaine distance.

## 5.1.2 Un nouvel éclairage sur l'œuvre

### 5.1.2.1 L'axe de l'in situ

Lors des deux discussions, le principe du travail *in situ* s'est exprimé à travers une réflexion sur la place et le rôle du spectateur, qui fut plus développée durant l'échange du 9 juin. Ainsi, plusieurs participant(e)s ont soulevé différentes contraintes qui se sont imposées à eux durant la représentation, telles que les changements de lieux, l'étroitesse de certains espaces, les choix de déplacements, etc. Il en est ressorti un questionnement global autour de l'ambiguïté de leur participation, les amenant à modifier leur perception des autres participants au fur et à mesure de la représentation. Plusieurs éléments ont favorisé l'émergence de cette réflexion, comme le fait d'ignorer, dans un premier temps, qui est spectateur et qui est interprète, créant ainsi une certaine ambiguïté sur le rôle des uns et des autres. Assez justement, l'un des spectateurs a regretté le fait que ce doute cesse au bout d'un moment car, selon lui, il permettait aussi de maintenir une forme d'inquiétante étrangeté. La longueur de la pièce et sa structure ont fini par mettre fin à ce questionnement et a repositionné les spectateurs en situation d'observateurs. Cette situation d'observateur participant a parfois mené à un sentiment de frustration dû au fait de vouloir devenir acteur, c'est-à-dire de se mettre à agir réellement en dansant, ou en se « jetant contre les murs » pour reprendre l'exemple donné par une spectatrice, Sally. Pour d'autres, le fait même d'être en mouvement durant la représentation leur a donné l'impression de participer pleinement au processus, comme l'ont exprimé le second soir Lise, « [...] le fait que l'action se passait dans les corridors, dans des petits endroits reculés. Il fallait qu'on se contorsionne pour voir. Moi, j'associe contorsionner avec danser, si on veut. On dansait nous aussi, on était dans l'action » et Christian, « probablement j'ai dû être un interprète aussi mais je savais pas que j'étais dans le spectacle ».

Le déroulement vécu, ce soir-là, a également été perçu comme une invitation très ludique à rentrer dans un univers singulier. Cet aspect peut notamment s'expliquer par la présence d'une jeune enfant d'environ quatre ans dans le public. Très vive, très curieuse et surtout laissée relativement libre dans ses déplacements, elle a pleinement participé à décomplexer et entraîner le public dans le dédale des différents lieux de représentation. Cela

a permis aux personnes d'oser changer les codes communément assimilés à ce que doit être la place d'un spectateur. D'autre part, la proximité physique entre les spectateurs ainsi qu'entre eux et les interprètes sont deux éléments de mise en espace qui ont pu donner aux spectateurs la sensation d'être inclus dans un espace-temps commun à celui de l'interprète et du groupe, c'est-à-dire à un vécu *hic et nunc* commun. Ainsi, étant donné que la distance restreinte confère une forme d'intimité à la relation spectateur-interprète, chaque spectateur est devenu le témoin privilégié d'évènements personnels survenant dans le groupe, concernant aussi bien les spectateurs que les interprètes. En se situant dans une sphère plus intimiste, les évènements survenus ont pu être ressentis de façon plus directe et être plus facilement perçus dans leur dimension émotionnelle que s'ils s'étaient produits à distance dans un état de réception plus passif.

Par ailleurs, la présence d'un public a également modifié le ressenti des interprètes vis-à-vis de leur rôle, allant parfois jusqu'à modifier leur interprétation, provoquant ainsi un certain nombre de ruptures et d'ajustements de leur part et de la mienne durant les représentations ou pour le deuxième soir durant notre réunion d'équipe. Pour reprendre les termes employés par Élise lors de la première discussion, cette présence a « donné du sens » à leurs actions, notamment à leurs déambulations dans les couloirs. Autant il est plus évident de trouver et de renouveler son inspiration lorsque l'on travaille en duo, autant la répétition d'un acte solitaire peut finir par tomber dans l'absurde. L'autre, le partenaire, le spectateur s'est révélé un élément indispensable à la compréhension de l'œuvre pour Guillaume, Judith, Élise, Claudio et moi-même. Des questions d'interprétation se sont donc posées entre ces deux représentations. Des éléments auxquels je n'avais pas songé ou que je n'avais pas anticipé ont dû être déterminés d'un soir sur l'autre. C'est le cas, par exemple, de l'interprétation de Guillaume qui est devenue, à son initiative, beaucoup plus interactive et dynamique que ce que nous avons travaillé. Cela m'a permis de me rendre compte de certaines lacunes dans ma direction d'interprètes, notamment par rapport à la nécessité d'exprimer peut-être plus clairement les réactions du public auxquelles je m'attends afin de mieux anticiper l'attitude que mes interprètes seront appelés à adopter.

### 5.1.2.2 Axe de la répétition

Du fait de la présence de l'enfant, le premier soir, la brièveté de certaines apparitions dans les corridors, les courses ou l'émergence d'un duo plus long ont pris des allures de cache-cache dans les différents lieux. Chaque spectateur guettant un son ou un mouvement et le signalant même parfois aux autres participants. Ce phénomène d'apparition et de disparition a été perçu comme un jeu qui permettait de restituer certaines limites entre spectateurs et interprètes. Dans le même temps, les spectateurs ont dû faire le deuil de ce qu'ils choisissaient de ne pas voir ou de ce qu'ils ne voyaient pas involontairement. Certains d'entre eux ont compris que chaque couloir était décerné à un personnage en particulier, ils en ont parfois fait part à d'autres, leur signalant ainsi où il fallait se poster pour voir Élise ou Marie-Judith évoluer. Le principe de répétition a ainsi pu moduler l'état de frustration généré par le choix du spectateur car ce dernier pouvait essayer de revoir certains éléments. Cependant, le fait que les éléments les plus longs et les plus cruciaux ne soient pas répétés a permis de maintenir ce sentiment. J'ai fait ce choix car il me semblait que ces petites frustrations permettraient de générer et de garder une certaine tension, tension qui permet de conserver le spectateur en éveil et actif. Mais la durée de ma pièce, plus de quarante minutes, n'a pas permis de conserver cela jusqu'au bout pour tous les spectateurs, certains s'étant lassés avant la fin bien que d'autres aient tenu jusqu'au bout. J'ai ainsi recueilli des commentaires axés sur un sentiment de curiosité que la situation a exacerbé et qui s'est maintenu jusqu'à la dernière surprise : le salut en présence des sœurs jumelles. En dehors des membres de leur famille, très peu de personnes avaient éventé le subterfuge durant les deux représentations. Ils ont cru en la totalité de la mobilité du personnage Marie-Judith bien qu'ils aient pu repérer la présence d'un handicap au préalable, soit dans sa biographie, soit dans l'action, alors que Judith effectuait sa gestuelle plus proche d'eux. En prêtant à Judith, à travers le personnage de Marie-Judith, une forme de mobilité qui ne lui est pas accessible du fait de son handicap, ces spectateurs ont, sans le savoir, dépassé la représentation qu'ils auraient pu se faire de sa seule mobilité ; ils ont pu « [briser] toutes les frontières »<sup>62</sup>. Le rôle de Marie-Ève de créer un doute sur la mobilité imputable à Marie-Judith a donc été plus que rempli puisque la majorité des spectateurs a été jusqu'à croire et non douter de celle-ci. Pourtant, le second soir, cette

<sup>62</sup> Les mots mis entre guillemets dans cette phrase sont tirés des propos tenus par Annick, spectatrice lors de la deuxième séance de discussion le 10 juin 2009.

supercherie a contribué à donner le sentiment à une spectatrice en déambulateur que je n'avais pas considéré Judith avec son handicap, mais dans le stéréotype de la personne handicapée qui aimerait être normale et être ballerine. Pour cette femme, en donnant une doublure de danseuse classique à Judith, je participais à l'inclusion de mon interprète dans une norme à laquelle elle ne peut appartenir. Nous reviendrons plus loin sur les propos de cette femme et le questionnement autour de la notion de norme et de la représentation des personnes en situation de handicap qui en a découlé. Examinons à présent comment s'est faite la perception de la contrainte dans « *Par 4 Chemins* ».

### 5.1.2.3 Axe de la contrainte

Les deux soirs, le bouleversement du rôle habituellement admis comme celui du spectateur et la présence d'interprètes en situation de handicap ont amené une série de réflexions autour des normes et représentations que l'on s'impose en tant que spectateur, mais également comme individu sans handicap face à une personne en situation de handicap. L'expression de la contrainte vécue par les spectateurs est apparue comme un miroir des contraintes véhiculées par les interprètes. Ce travail sur la contrainte a été particulièrement difficile pour Guillaume qui a même tenu à préciser clairement qu'il ne s'engagerait pas de nouveau dans un processus identique. Pour autant, l'impression générale ressentie par l'un des spectateurs (soutenu dans son discours par des signes et sons d'acquiescement divers d'autres spectateurs) a été celle d'une grande fluidité et d'une facilité de déplacement des interprètes en situation de handicap par rapport aux autres interprètes. Anne-Marie, ancienne hydrothérapeute de Judith, présente le second soir, a souligné cet aspect en partageant le plaisir qu'elle avait eu à « vous [Claudio et Élise] voir rentrer dans la peau de la personne qui a des problèmes de motricité ». Cela lui a donné le sentiment que les interprètes échangeaient leurs personnages et qu'ainsi « les gens se [comprenaient] mieux parce qu'ils [pouvaient] échanger dans tous les sens du mot ».

Au-delà des contraintes incorporées par les interprètes sans handicap, le public, majoritairement sans handicap et physiquement limité dans ses mouvements par les espaces

de représentation, a également participé, à un autre niveau, à mettre en avant cette sensation de liberté chez les autres interprètes. Au vu de mes recherches, de mon contact avec le milieu du handicap, de mes expériences et observations des interactions entre personnes avec et sans handicap, il m'apparaît que la première pulsion d'un spectateur sans handicap sera de se projeter dans un interprète sans handicap car, généralement, un individu se projette plus facilement dans un modèle proche de lui que dans un modèle qui lui est inconnu ou trop dissemblable. Ce phénomène peut s'établir à différents niveaux chez le spectateur : au niveau sociologique, du point de vue de la représentation sociale du handicap qu'il connaît et qu'il a assimilée comme telle, ou au niveau neurologique avec l'activation des neurones dits « miroirs » qui permettent, selon Giacomo Rizzolatti<sup>63</sup>, à la fois une compréhension du mouvement en lui-même et une réaction d'empathie vis-à-vis de ce dernier. Ce groupe de neurones s'active d'autant plus facilement que le geste observé est effectué par une personne ayant une mobilité similaire à celle de l'observateur. Mais là, les interprètes auxquels le spectateur sans handicap pourrait s'identifier sont dans une situation contraignante qui les handicape. Du coup, au lieu d'être libératrice, cette projection renforce d'autant plus l'impression de contrainte qui s'impose au spectateur, ce qui l'amène, par opposition, à ressentir d'autant plus la liberté de mouvement des interprètes en situation de handicap qu'il lui est plus difficile de s'identifier à eux. Pour l'un des spectateurs du premier soir, c'est cette impression singulière de se sentir plus handicapé que les interprètes ayant une paralysie cérébrale qui a provoqué l'émergence d'un sentiment d'inquiétante étrangeté chez lui. Je suppose que cela provient du décalage entre l'élément connu de la représentation communément établie qui donne pour acquis qu'une personne en situation de handicap est logiquement susceptible d'être en difficulté et la sensation singulière que cette échelle

---

<sup>63</sup> En 1992, Giacomo Rizzolatti, chercheur en neurosciences à l'Université de Parme, a découvert un groupe de neurones situés dans l'aire de Broca du cerveau humain. Ils sont connus sous le vocable de « neurones miroirs » du fait de leur capacité à s'activer de manière similaire selon que le stimulus provienne de l'individu exécutant un mouvement, de l'individu visualisant ce même mouvement (imagerie mentale) ou encore de l'observation d'une autre personne effectuant ce mouvement. Pour de plus amples informations à ce sujet, voir l'ouvrage de Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, trad. de Marilène Raiola, Paris, Odile Jacob, 2007.

d'appréciation s'inverse à nos dépens.

Il est possible que le fait de remettre en question différentes normes entourant la forme de cette représentation, telles que la multiplication des espaces scéniques, la place du spectateur ou la participation d'interprètes en situation de handicap, ait pu favoriser une remise en question de la représentation des personnes en situation de handicap. Parce qu'il doit lui-même se remettre en question, le spectateur est plus enclin à questionner également la chorégraphie et son contenu. J'en déduis donc que l'axe de la contrainte a permis à certaines personnes d'effectuer un glissement normatif entre la représentation communément admise de la personne en situation de handicap en Occident et celle qu'en fait cette œuvre chorégraphique. En faisant de la contrainte une norme, dans le sens où chaque interprète en incorpore au moins une, « *Par 4 Chemins* » a établi une distinction entre les contraintes inhérentes à l'individu (soit le handicap de Guillaume et celui de Judith) et celles qui s'imposent à l'individu et l'aliènent (altération de la gestuelle d'Élise, symptômes de troubles obsessionnels compulsifs chez Claudio, etc.). Étant donné que les contraintes imposées à Judith et Guillaume avaient pour vocation d'élargir leur champ d'action et leur mobilité habituelle, celles-ci ont moins véhiculé l'impression que ces éléments limitaient la liberté de ces interprètes. Seule la compagne de Guillaume a relevé la difficulté de ses déplacements en fauteuil durant lesquels il se cogne aux murs et aux portes alors que d'autres y ont vu un jeu interactif, une forme de poursuite ludique entre eux et Guillaume. Il apparaît donc que si la mobilité réelle des interprètes en situation de handicap est bien connue, le glissement normatif ne se fait pas aussi facilement. Les éléments de contrainte sont alors perçus dans leur forme limitative et non libératrice à moins d'accepter de rentrer dans la dimension ludique de l'échange. De la même manière, la famille de Marie-Ève et Judith a rapidement compris que les deux sœurs se partageaient le même rôle. Cependant, Judith a fait le choix de leur cacher l'évolution de sa mobilité tout au long du processus. Par conséquent, la découverte de l'élargissement de la mobilité de Judith, qui culmine avec sa traversée du studio sans béquilles, a permis à ses proches de vivre également un glissement entre l'état de leur perception des mouvements supposément possibles pour Judith et ce qu'ils ont découvert ce soir-là. À l'inverse, ce glissement n'a pas été perçu ni par la spectatrice en déambulateur ni par la femme munie d'une canne qui l'accompagnait alors qu'elles n'avaient, à priori, aucune

connaissance personnelle de la mobilité de mes interprètes. Leurs réflexions et quelques autres feront l'objet du dernier point de ce chapitre. Je tiens en effet à développer également les aspects étrangers à ces trois grands axes ou rentrant en contradiction avec eux.

#### **5.1.2.4 Cadre théorique et représentations socioculturelles**

Lors des discussions, une seule personne est intervenue le second soir pour questionner mon cadre théorique, une femme munie d'une canne. Elle voulait connaître ce dernier, et comprendre ce que ma thèse était censé démontrer. Pour elle, il était difficile d'appréhender mon cadre de référence à travers l'exploration que j'en avais faite, ce qui lui paraissait problématique dans le contexte d'un travail universitaire. La lecture du livret de salle, mentionnant une partie de mon questionnement, dont le lien avec l'inquiétante étrangeté freudienne, ne lui a pas suffi. Le fait de ne pas avoir réussi à dépasser le cadre théorique pour parvenir à être dans le ressenti a donc posé problème à certaines personnes. Ce phénomène d'incompréhension renforce, à mon sens, la nécessité d'être actif, d'accepter d'entrer dans le jeu des changements de lieux pour accéder à une expérience plus intuitive et sensitive de ma proposition. L'absence d'un cadre spatial unique et réservé aux interprètes pose un manque de repères très important pour le public qui ne peut que difficilement mettre à distance l'œuvre présentée. Du coup, en plus de la proximité et de l'usage d'espaces multiples, la structure de la pièce doit trouver d'autres supports pour permettre au public de se créer de nouveaux repères. En réponse à cette question sur mon cadre théorique, j'ai tenté de préciser que ce dernier, bien qu'intimement lié à la notion freudienne, avait connu des variations au cours des neuf mois de recherche. La volonté de représentation du sentiment freudien avait laissé place à une recherche plus libre autour des thématiques soulevées dans le texte de Freud tout en reconnaissant que la mise en espace rendait difficile la lecture de ma pièce et pouvait donc gêner la compréhension de son cadre général. Pour moi, le liant, le cadre de la pièce, se trouvait dans l'interprétation des quatre personnages et dans leur jeu entre les différents paliers de l'échelle de contrainte qui les unit, par cette variation autour du corps atypique qui n'est pas forcément celui du handicap. De fait, ils n'étaient accessibles qu'à condition de cheminer à leur rencontre pour observer l'évolution de chaque interprète et de leurs interactions. Pour finir, j'ouvrais ma réflexion avec la question suivante : « Si on décale la



norme à la personne en situation de handicap, finalement, qui est hors-norme? ».

Bien qu'évoqué lors de la première soirée, le questionnement autour de la question des normes a pris une toute autre tournure le second soir. Contrairement à la séance précédente, durant laquelle cette question a surtout été rattachée au rôle et à la place du spectateur, la fois suivante, elle s'est orientée vers la représentation des personnes en situation de handicap et vers celle de la danse et des corps qui la représente communément. C'est la longue réflexion d'une femme d'environ quarante ans et se déplaçant à l'aide d'un déambulateur qui a amorcé ce débat en relevant le désir de décaler la norme que j'avais énoncé auparavant.

Afin de mieux comprendre et analyser certains aspects de ce discours, il me paraît important de préciser que cette femme est restée assise dans le studio à la même chaise tout au long de la représentation. Malgré la présence de chaises à divers endroits stratégiques hors du studio, celle de la femme l'accompagnant et les invitations lancées par moi-même dans mon avant-propos, elle ne s'est pas rendue dans les autres lieux de représentation. J'ignore s'il s'agit d'un parti pris ou si sa condition physique rendait tout déplacement pénible pour elle, mais cela l'a empêchée d'accéder à plus de la moitié des événements et interactions de mes interprètes ou des autres spectateurs. Je n'ai découvert ce fait que quelques jours plus tard en consultant la vidéo prise dans le studio, mais, sur le coup, je n'ai pas compris plusieurs de ses remarques car, pour moi, qui connais l'intégralité de la pièce, elles ne faisaient pas sens. À la lumière de cette information, je comprends mieux ce qu'elle a pu percevoir de « *Par 4 Chemins* » et pourquoi les autres spectateurs, plus mobiles qu'elle, n'ont pas forcément compris son point de vue. Cependant, il ne s'agit pas ici d'exposer ma compréhension – forcément partielle et subjective de ses propos –, mais d'essayer de voir les pistes de réflexion qu'ils peuvent m'apporter.

Avant l'intervention de cette femme, les personnes, notamment les membres de la famille de Marie-Ève et de Judith, faisaient plutôt part de leur ressenti personnel vis-à-vis de ce qu'ils avaient vécu durant la représentation. Après, les différentes interventions ont plutôt eu pour but de répondre aux aspects négatifs du discours de cette femme en déambulateur ou d'en poursuivre un des éléments. Ainsi, la question de la perception de la contrainte chez les interprètes sans handicap a été vécue soit comme une forme d'imitation soit comme une forme d'échange de rôle. Le fait d'imiter une personne en situation de handicap a été ressenti de façon négative car, contrairement à cette dernière, l'interprète sans handicap peut se défaire de son corps atypique après en avoir fait l'expérience. Par contre, dans le cas d'une forme d'échange, cela devenait une manière sensible de se mettre à la place de l'autre pour mieux le comprendre et partager son univers. De la même manière, le rôle de Marie-Ève a été perçu comme une volonté d'amener artificiellement Judith dans un style de danse codifié et stéréotypé alors même que d'autres, comme exposé précédemment, y ont vu une façon de briser leurs stéréotypes sur la personne handicapée, parce qu'ils ont cru ou accepté de croire au personnage de Marie-Judith. Pour mes interprètes et moi-même, la contrainte a été un moyen d'établir une nouvelle échelle de valeurs qui permet, comme l'a formulée Élise, de « [décaler] la notion de normalité des corps atypiques et non-atypiques ». D'une certaine manière, les contraintes travaillées dans cette pièce ont permis de mettre les interprètes sur un pied d'égalité – fragile et parfois un peu bancal –, mais qui a cependant été exprimé et donc perçu par une majorité de spectateurs. Ces échanges ont permis de mettre en lumière le fait que la perception de mon travail n'est pas univoque. Elle est soumise à différents critères qui sont propres à chaque participant (incluant mes interprètes et moi-même). Néanmoins, j'ai noté que plus le spectateur s'était déplacé pour suivre les différentes actions, plus il s'était impliqué physiquement et donc émotionnellement, plus sa perception rejoignait des éléments que je voulais rendre tangibles dans mon travail. Ma pièce n'est donc pas adaptée à des personnes qui feront le choix de ne pas se prêter à un rôle plus actif ou qui n'auront pas la capacité de déambuler à travers les différents lieux de représentation.

Par ailleurs, l'exploration de la contrainte et la participation de Marie-Ève ont également amené le public à se questionner sur la représentation des personnes en situation de handicap que voulait donner mon travail. Ce questionnement était voulu car, durant mon

processus de création, j'ai cherché à limiter l'impact de la mobilité inhérente à la forme de paralysie cérébrale de Guillaume et à celle de Judith, en mettant en place une échelle de contrainte pour chaque interprète et pas uniquement pour les interprètes sans handicap. Seule Marie-Ève n'avait pas cette notion d'échelle présente dans sa gestuelle car sa participation était voulue comme une extension de l'échelle de Judith<sup>64</sup>. Communément, le handicap est perçu comme une augmentation de la contrainte. Le fait d'inclure des éléments de contrainte pour tous mes interprètes était, pour moi, une manière de les ramener sur une même échelle de valeur basée sur une recherche gestuelle singulière et non sur les normes socialement admises d'un corps sans handicap, non malade et pleinement mobile. Mon objectif était de permettre un glissement de cette perception du corps malade ou handicapé, socialement établie, vers une échelle de valeurs basée sur la notion de contrainte propre à ce travail. Deux spectatrices, dont celle en déambulateur, n'ont pas perçu ce glissement. Au contraire, elles ont même eu le sentiment inverse, à savoir une appropriation de la gestuelle des personnes handicapées sans intégration de ces dernières et supposément doublée d'une volonté de continuer à les « normer »<sup>65</sup>. Pour Guillaume, le travail sur la contrainte a pu provoquer ce sentiment car il s'appuie sur une mise en contraste entre les interprètes qui est plus normée, selon lui, qu'un travail plus lié aux sentiments ou aux émotions. Ensuite, ces deux spectatrices ont élargi leur réflexion à la perception sociale de cette communauté spécifique dans la société québécoise. Pour l'une d'elles, mon travail contribue à poursuivre une prise en considération des personnes en situation de handicap en lien avec la norme des personnes sans handicap, c'est-à-dire la norme dominante. Ce questionnement sur les normes et représentations des personnes handicapées m'oblige également à prendre en considération les aspects sociopolitiques de ma pièce. Même si mon travail de création n'est pas orienté vers une quelconque forme de revendication sociale ou politique, il ne peut nier ou échapper à la possibilité d'une lecture allant dans ce sens. Parce que j'ai fait le choix de faire ce projet avec des personnes en situation de handicap et de sortir du clivage salle *versus* scène, ma

---

<sup>64</sup> Il me paraît intéressant de souligner ici que le mouvement de Marie-Ève se fait sur pointe et selon une technique classique. Le personnage *Marie-Judith* n'a donc pas forcément plus de liberté de mouvement en tant que ballerine puisque cette dernière est limitée par l'usage des pointes et par le vocabulaire propre à la danse classique.

<sup>65</sup> Le néologisme, remplaçant l'idée d'inclure dans une norme, est de la spectatrice en déambulateur; je me suis permis de le reprendre afin de mieux rendre compte de son idée et de sa formulation.

recherche pose d'emblée plusieurs remises en question de l'image communément admise d'un spectacle de danse. En cela, je me dois d'avoir conscience, si ce n'est dans leurs processus au moins dans leurs réceptions, des dimensions sociales, voire politiques, que peuvent contenir mes démarches en danse intégrée.

Sur un tout autre plan, avec le recul, je me rends compte qu'il aurait été plus pertinent de laisser la place du médiateur à quelqu'un d'autre lors des séances de discussion. De peur d'orienter la conversation ou de donner l'impression de ne pas prendre en considération un propos, je n'ai pas réellement cadré ni relancé les échanges vers des points proches de mes préoccupations.

## **5.2 Les interrelations entre théorie et pratique**

### **5.2.1 Points de convergences et de divergences**

Il s'agit ici de vous présenter succinctement les principaux points de convergences et de divergences de mes éléments théoriques et empiriques survenus durant les trois phases de mon processus de création.

Le début de la phase d'exploration correspond à une forte convergence de ces deux types d'éléments due à l'ancrage théorique des premières explorations gestuelles. Petit à petit, ces explorations se sont détachées du cadre théorique initial pour répondre aux besoins et aux événements survenant en studio. Ce n'est qu'à la fin de cette phase que j'ai pris conscience qu'une notion se retrouvait au centre de ce lâcher-prise : celle de la contrainte.

La seconde phase, celle de l'écriture chorégraphique de la pièce, a débuté par un retour aux ressources théoriques. Je considérais m'être trop éloignée de mon cadre théorique sur la fin de l'étape précédente. Cette remise en question m'a amenée à retravailler mon cadre de référence théorique en lien avec les éléments survenus dans les explorations. Trois grands axes d'exploration se sont dégagés et se sont consolidés durant cette étape : l'axe de *in situ*,

l'axe de la répétition et celui de la contrainte. Suite à un changement de lieux, l'axe de l'*in situ* fait l'objet d'un profond remaniement pour permettre une incorporation des nouveaux lieux par mes interprètes. Après m'être familiarisée puis appropriée les nouveaux espaces de ma recherche, j'ai commencé à réfléchir à la structure générale de la pièce en partant des différents éléments emmagasinés tout au long des deux premières phases. La synthèse des éléments de création en ma possession et le retour à des sources plus théoriques m'ont amenée à reconsidérer mon objet de recherche. C'est alors que j'ai pris conscience du glissement qui s'était effectué dans mon travail empirique et que j'ai commencé à reformuler ma question de recherche initiale. J'ai repris ma démarche théorique en lien avec les nouveaux éléments survenus dans ma pratique. Ce faisant, l'existence de ces liens dans mon travail m'est apparue dans toute son ampleur et m'a amenée à réorienter ma problématique en ce sens.

La dernière phase, dite de finalisation, débute sur la mise au point d'une organisation théorique des éléments chorégraphiques entre eux. Celle-ci aboutit à l'élaboration finale sur papier de « *Par 4 chemins* » après des semaines de casse-tête. La partition initiale de la pièce a connu de nombreuses réécritures en fonction des résultats de son application empirique. C'est donc par un va-et-vient continu entre une réflexion théorique et son déroulement physique que s'est construite la structure de cette pièce.

Il m'a été très difficile de pratiquer cette analyse en raison de l'imbrication parfois très forte de ces éléments et du lien qui subsistait entre eux même lorsqu'ils ne rentraient plus en résonance. Afin de rendre lisible la complexité de ces interrelations, j'ai décidé de laisser paraître les moments de séparation et les rapprochements dans la description de mon processus et non d'en faire un chapitre à part. En effet, l'énumération de ces points de convergence et de divergence, sortis de leur contexte, perdent de leur substance et font moins sens que si je les présentais en lien avec l'historique de mon processus de création. Les relations entre théorie et pratique sont au cœur du présent mémoire sans pour autant être mises en exergue d'une manière qui les désolidariserait de mon cheminement. Elles se situent plus en filigrane de celui-ci et permettent d'apporter un éclairage nouveau sur les choix de

création, les difficultés rencontrées et la réception du public.

### 5.2.2 Impact de ces échanges dans mon mémoire

Le mémoire-création est une expérience singulière, tant du point de vue de la recherche théorique que de celui du processus de création. La présence d'une structure universitaire pose des exigences différentes de celles qui peuvent survenir dans le cadre d'une résidence de création ou d'une recherche préparatoire. Le cadre théorique, dans lequel peut parfois s'inscrire une œuvre, m'a paru prendre une place bien plus importante et décisive que d'habitude. Ma longue formation universitaire a également pesé sur ma prise en considération des éléments théoriques au sein de mon travail. Habit e à rendre des comptes avec un recul analytique basé sur des figures théoriques spécifiques, je n'ai pas su me défaire de l'idée que mon mémoire-création devait répondre à des exigences similaires. C'est pourquoi les trois textes à l'origine du choix de mon sujet, particulièrement ceux de Freud et de Hall, ont pris une telle importance dans mon processus de création. Je n'ai pas réussi à prendre suffisamment de distance vis-à-vis de mes habitudes universitaires pour plonger réellement dans ma création. Au contraire, j'ai même cherché volontairement à raccrocher mon processus à un cadre théorique alors que je commençais à le perdre de vue.

Cette phase m'apparaît maintenant comme une des étapes décisives de ma recherche car c'est à travers elle que s'est faite l'orientation de mon travail empirique. Loin de me nuire, le soutien de ce cadre m'a poussée à préciser mes choix chorégraphiques et m'a amenée à pouvoir formuler plus clairement les différentes étapes de mon cheminement. Pour autant, je n'ai pas totalement étouffé mon processus empirique sous ce cadre puisqu'au final, sur les trois axes retenus, l'un d'eux est directement issu de mon processus de création. Si l'axe de l'*in situ* et celui de la répétition – qui ont émergé des lectures faites en amont de mon travail en studio – participent plus de la structure chorégraphique, celui de la contrainte se retrouve à plusieurs niveaux dans mon travail. Ainsi, ma direction d'interprètes a orienté la recherche de mouvements à travers différents types de contraintes, notamment avec l'évolution des gestuelles utilisées dans le principe de répétition, tandis que le choix du travail *in situ* a été

contraignant pour le public, autant dans la mobilité de ses déplacements que dans sa perception des événements. En ce sens, je considère que j'ai réussi à faire cohabiter les deux sources – empirique et théorique – de ma recherche universitaire au sein de mon processus et à les rendre tangibles pour une majorité de spectateurs dans mon travail de création.

À la lumière des éléments développés dans les chapitres quatre et cinq de ce mémoire, je déduis qu'une autre étape décisive dans la compréhension de mon projet fut sa présentation devant un public. Ces deux soirées et leurs discussions respectives ont eu un impact très fort sur ma manière d'appréhender l'analyse de mon processus de création. Le fait d'obtenir une grande variété d'impressions et de réflexions m'a permis d'élargir ma propre perception de mon travail en accueillant des points de vue nouveaux et même de me faire comprendre certaines choses concernant son processus et son résultat final. Avant ces deux soirs, je commençais à avancer intuitivement les grandes étapes de mon processus et de sa structure interne, mais c'est au travers du regard des spectateurs et des réflexions de mes interprètes que j'ai réellement pu mettre de la distance par rapport à mes doutes et que j'ai pu prendre confiance dans les choix que j'avais faits tant sur le plan théorique qu'en studio. Je connais mieux ma manière de raisonner en studio, les forces et les faiblesses de ma direction d'interprètes ou de mon écriture chorégraphique. Bien sûr, je n'ai pas la prétention de dire ou de penser en avoir fait le tour. Je sais que mes prochaines créations me réservent d'autres remises en question, qu'elles me permettront de mettre à jour d'autres forces et de considérer de nouvelles faiblesses, mais je me sens mieux préparée à y faire face.

## CONCLUSION

Mon processus de création a été très chaotique par moment et mes interprètes et moi-même avons surmonté nombre de difficultés extérieures au processus lui-même. Tout cela m'a poussée à beaucoup douter du résultat de cette recherche avant de vivre les représentations des 9 et 10 juin 2009, puis la rédaction du présent mémoire. J'ai alors réalisé que ce processus comprenait aussi une part de réussite non négligeable, à commencer par le fait d'être parvenue à conclure ma recherche et sa création. À présent, j'analyse la démarche effectuée durant mon mémoire-crédation comme une magnifique source d'inspiration pour mes futures créations. Avec le temps, je reconsidère les éléments mis de côté et ceux développés dans la création comme autant de pistes à explorer dans des processus distincts. « *Par 4 Chemins* » se révèle être, avec le recul, une œuvre trop longue, comme le démontre la perte d'effet de surprise chez les spectateurs, et trop dispersée, à la fois dans le sens où les pistes de recherche pourraient être plus ciblées et où la répartition des différents éléments chorégraphiques pourraient être mieux répartis afin de faciliter la lecture de ma pièce et de lui faire gagner en fluidité en limitant les temps d'attentes. Ainsi, les différents éléments de ma pièce gagneraient à être retravaillés indépendamment pour pousser plus loin ma réflexion et ma direction d'interprètes. Pour autant, considérant les conditions de mon travail et ma faible expertise comme chorégraphe, je considère que le mémoire-crédation « *Par 4 Chemins* » est parvenu à remplir la plupart de mes objectifs universitaires, notamment en parvenant à dégager la méthodologie et la chronologie de mon processus de création. J'ai énormément appris de cette expérience et je la mets à profit dans mes projets actuels, aussi bien au niveau de la gestion (échancier, calendrier, réunion, échanges, etc.) qu'au niveau de la création (direction d'interprètes, direction artistique, précision des choix de recherche, etc). Il s'agirait, à présent, de concevoir et de développer une recherche esthétique grâce à la compréhension de la démarche artistique que j'ai acquise durant ce travail universitaire.



En m'attardant sur les liens que nouent théorie et pratique, je constate que la première peut se révéler d'une grande aide pour amorcer ou structurer une œuvre chorégraphique. Cependant, mon expérience m'a démontrée que, si l'on s'attache trop à ce squelette, il devient difficile de lui donner une consistance, de construire sa chair. La création a besoin qu'on lui laisse un espace propre pour se développer et se densifier, quand bien même ce terrain serait-il délimité et même quadrillé par un cadre théorique fort. Sans cela, j'ai le sentiment que le résultat final manque de liant et de vie, telle une maison vide dont ne subsisterait que la charpente. De plus, si certains apports théoriques sont abordés consciemment, d'autres nourrissent le travail du chorégraphe sans qu'il s'en rende compte sur le moment. Ainsi, un pan entier de sa création échappe à son contrôle et à sa conscience. C'est pourquoi il est souvent difficile de démêler la totalité d'un processus créatif. La théorie seule ne suffit apparemment pas à faire naître l'âme d'une pièce : il faut, pour cela, lui associer une dimension vivante – le travail de création. En œuvrant sur « *Par 4 chemins* », j'ai réalisé qu'en tissant des liens entre références théoriques et explorations corporelles, mon processus de création a permis l'émergence d'une œuvre singulière par sa propre pratique, bien que les exigences académiques aient pris le dessus sur son développement esthétique.

Dans la suite de ma démarche artistique, je souhaite continuer à travailler en relation avec des interprètes avec et sans handicap. La richesse de ces rencontres m'étonne à chaque fois. Travailler avec des personnes qui vivent leur façon d'être au monde – pour reprendre la terminologie de la phénoménologie – d'une manière radicalement différente de la mienne m'oblige à reconsidérer ce que je pense savoir de ce monde, du mouvement, de là où commence la danse, de ce qu'est « être debout »... Je souhaite, dans ce mémoire-crédation, avoir contribué à donner un éclairage nouveau à une pratique de danse intégrée. Par contre, je ne désire pas faire prendre à mon travail une direction sociale ou politique. Car, qui suis-je, moi, personne dite sans handicap, pour me faire le porte-parole d'une communauté à laquelle je n'appartiens pas? Mais, aujourd'hui, j'ai plus conscience de la possibilité de regarder ma démarche de création selon ce point de vue. Cependant, je ne l'aborde ni ne l'analyse en ce sens car je souhaite que cet aspect de la danse intégrée passe au second plan, derrière toute la dimension artistique qu'elle porte en elle. C'est pourquoi j'ai choisi un angle d'analyse portant sur des éléments de création dans chacun des mémoires que j'ai pu produire sur la danse

intégrée. Non pas que sa dimension sociale m'indiffère ou me soit inconnue. Mais, si j'affiche plus clairement ma position vis-à-vis de la représentation et de la place de la communauté des personnes handicapées, je le fais dans mes propos ou dans mes actions civiles et civiques. Je ne désire pas, pour le moment, inclure cette dimension de façon intentionnelle dans ma démarche artistique.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres littéraires

Audet, Gaby. « Le démon de la danse... sur roulettes ». *L'intégration : Bulletin de l'Office des personnes handicapées du Québec*, vol. 11, n° 4 (juillet), 2002, p. 10-12.

Banes, Sally, Bruce Curtis, Simone Forti, Mary Fulkerson, Lisa Nelson, Cynthia Novack, Steve Paxton, Alan Ptashek, Nancy Stark Smith, Randy Warshaw,... « Contact improvisation ». *Nouvelles de danse*, n° 38-39, 1999.

Beaufils, Béatrice. « Valides/Handicapés physiques : Intérêt de l'approche représentationnelle ». In *Représentations et handicaps : Vers une clarification des concepts et des méthodes*, [Acte du colloque], sous la coord. de Jean-Sébastien Morvan et Henri Paicheler. Vanves : Centre technique national d'études et de recherches sur les handicaps et les inadaptations [CTNERHI], 1990.

Bernard, Michel. *De la création chorégraphique*. Coll. « Recherches ». Paris : Centre national de la danse, 2001.

———. *Le corps*. Paris : Seuil, 1995.

———. « Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels ». *Nouvelles de danse*, n° 17 (octobre 1993), p. 56-64.

Bérubé Trudel, Suzanne. *Pourquoi ne parle-t-on pas d'eux?*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada, 1999.

Blanc Alain, et Henri-Jacques Stiker (dir. publ.). *Le handicap en images : Les représentations de la déficience dans les œuvres d'art*. Coll. « Connaissance de l'éducation ». Toulouse : Érès, 2003.

Bonte, Pierre, et Michel Izard (dir. publ.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Article « Méthode ethnographique », p. 470-476. Paris : Presses universitaires de France, 1991.

Bouchard, Julie, Benoît Lachambre, Raimund Hogue et Thomas Lehmen. « Trois par trois : L'improvisation et le corps-témoin de Benoît Lachambre, l'image contre le texte et la bosse de Raimund Hogue ou le monde sans le théâtre selon Thomas Lehmen ». *Liberté*, vol. 43, n° 4 (novembre), 2001, p. 77-92.

Canguilhem, Georges. *Le Normal et le pathologique*. Paris : Presses universitaires de France, 1966.

Charron, Estelle. « La danse intégrée de *Confort à retardement* : Le corps du handicap dans le mouvement dansé et sa représentation ». Mémoire de niveau Master II inédit, sous la dir. de Christine Roquet. Paris : Université de Paris 8, 2007.

Cooper Albright, Ann. *Choreographing Difference : Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover : University Press of New England, 1997.

———. « A Duet with Postmodern Dance » et « Reconsidering Contact Improvisation ». In *Taken by Surprise : A Dance Improvisation Reader*, sous la dir. de Ann Cooper Albright et David Gere, p. 41-88 et p. 153-214. Middletown (Conn.) : Wesleyan University Press, 2003.

#### 5.2.2.1

**5.2.2.2 Davida, Dena. « Luna révélée : une étude ethnographique sur la signification d'un événement de "Nouvelle danse" montréalaise ». Thèse de doctorat inédite. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2006.**

Faure, Sylvia. *Corps, savoir et pouvoir : Sociologie historique du champ chorégraphique*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2001.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres textes / Das Unheimlich und andere Texte*. Coll. « Folio bilingue » n° 95. Paris, Gallimard, 2001.

Fontaine, Geisha. *Les danses du temps*. Paris : Centre national de la danse, 2004.

Gagné, Learry. 2003. « Les fondements rationnels et émotifs des normes sociales ». *Cahiers d'épistémologie*. Groupe de recherche en épistémologie comparée, Département de philosophie, UQAM. Cahier 2003-18, n° 309, 2003.

Gosselin, Pierre. « 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 Éric Le Coguiéc, p. 21-32. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

Guigou, Muriel. *La danse intégrée : Danser avec un handicap*. Coll. « Logiques Sociales ». Paris : L'Harmattan, 2010.

Hall, Edward T. *La dimension cachée*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 1966.

- Hardy, Élise. « Dansez au pays des sourds ». Mémoire de maîtrise en Arts du spectacle mention Danse, sous la dir. de Christine Roquet. Paris : Université de Paris 8, 2003.
- Laget, Annette. *Freud et le temps*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1995.
- Lesage, Benoît. *La danse dans le processus thérapeutique : Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*. Coll. « L'ailleurs du corps ». Ramonville-Saint-Agne : Érès, 2006.
- Loupe, Laurence. *La danse contemporaine comme scène de l'acte (acte, présence, représentation)*. Acte du colloque *ALIS et les autres scènes*, Maison de la Culture d'Amiens, 27 mars 1997. [En ligne] <<http://www.alis-fr.com/apropos/colloque97.pdf>> (Page consultée le 10 mai 2011).
- . *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse, 1997.
- . *Poétique de la danse contemporaine : La suite*. Bruxelles : Contredanse, 2007.
- Morvan Jean-Sébastien, et Henri Paicheler (sous la coord.). *Représentation et handicaps : Vers une clarification des concepts et des méthodes* [Actes du colloque], Vannes : CTNERHI, 1990.
- Marzano, Michela. *Penser le corps*. Paris : Presses universitaires de France, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'Œil et l'esprit*. Coll. « Essai Folio ». Paris : Gallimard, 1964.
- Rizzolatti, Giacomo. « Les systèmes de neurones miroirs ». *Institut de France, Académie des sciences*. 12 décembre 2006. [En ligne] <[http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/s121206\\_rizzolatti.pdf](http://www.academie-sciences.fr/academie/membre/s121206_rizzolatti.pdf)> (Page consultée le 20 juin 2009).
- Rizzolatti, Giacomo, et Corrado SINIGAGLIA. *Les neurones miroirs*, trad. de Marilène Raiola. Paris : Odile Jacob, 2007.
- Servos, Norbert. *Pina Bausch : ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Paris : L'Arche, 2001.
- Théodule, Marie-Laure. « Philippe Descola : "Le monde, par-delà la nature et la culture" », *La Recherche*, n°374, 2004. [En ligne] <<http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=3551>> (Page consultée le 22 juin 2009).
- Van Der Maren, Jean-Marie. « Notes de cours et documents ». *Cours : ETA 6512 : Analyse des données qualitatives* (session d'automne). Montréal : Université de Montréal, 2001.

Vaysse, Jocelyne. *La danse-thérapie : Histoire, techniques, théorie*. Coll. « Re-Connaissance ». Paris : Desclée de Brouwer, 1997.

Weber, Pascale. *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. Paris : L'Harmattan, 2003.

### Œuvres chorégraphiques

Bausch, Pina. *Kontakthof*. Chorégraphie, 1978.

———. *Ten Chi*. Chorégraphie, 2004.

Chouinard, Marie. *bODY\_rEMIX / les\_VARIATIONS\_gOLBERG*. Artv : Grands Spectacles. Chorégraphie, film coul., 48 min, extraits des représentations de la Place des Arts de Montréal 2007.

Ottmann, John. *Confort à retardement*. Chorégraphie, Mas de la Danse, Montréal, 2006.

Madore, Johanne. *Le Baiser*. Chorégraphie, Agora de la Danse, Montréal, 2008.

### Œuvres cinématographique ou visuelles

Akerman, Chantal. *Un jour Pina a demandé...* Film 16 mm, coul., 57 min. Centre du film sur l'Art, 1983.

Browning, Tod. *Freaks, la monstrueuse parade*. Film 35 mm, noir et blanc, 64 min. Les Grands Films Classiques, 1932 et 2003.

DV8 Physical Theater. 2003. *The Cost of Living*. Vidéo-danse, coul., 2 min 40 s. chorégraphie et réalisation de Lloyd Newson, 2003.

Kirchmann, Kay. 1990. *Bilder aus Stücken der Pina Bausch*. Film, 59 min. Métro Production Film, 1990.

Lynch, David. *Elephant Man*. Film 35 mm, noir et blanc, 124 min. Keep Case, 1980.

### Sources virtuelles, Internet

Assemblée générale des Nations Unies. *Convention relative aux droits des personnes handicapées*, <[http://www.handicap-international.fr/uploads/media/Convention\\_UN\\_fran\\_ais\\_03.pdf](http://www.handicap-international.fr/uploads/media/Convention_UN_fran_ais_03.pdf)>, 2007.

*Contact Quarterly : A Vehicule for Moving Ideas*, site officiel : <<http://www.contactquarterly.com>>.

*Contredanse*, site officiel des éditions : <<http://www.contredanse.org>>.

*Corpuscule Danse*, site officiel : <[www.corpusculedanse.com](http://www.corpusculedanse.com)>.

*Legifrance*, site officiel du gouvernement français sur le service public de la diffusion du droit, incluant les parutions au Journal Officiel : <<http://www.legifrance.gouv.fr>>.

*Organisation mondiale de la santé*, site officiel : <<http://www.who.int>>.

## ANNEXES

- A.1 à A.4      Extraits de mon journal de création
- B                Extraits de mes notes sur le livre de Freud
- C                Tableau des outils d'incarnation de l'inquiétante étrangeté.
- D.1 et D.2      Schémas du quatrième étage du département de danse  
de l'UQAM
- E.1 à E.7        Essais de schématisation des déplacements
- F.1 à F.9        Déplacements, essais d'écriture du déroulement  
chorégraphique
- G                Livret de salle, affichette et « *Par 4 Chemins* » sur support DVD  
(dans une pochette plastique jointe à ce mémoire)



**A.1 À A.4 EXTRAITS DE MON JOURNAL DE CRÉATION**

Elise → Classe Basse CLB  
 1) La CLB on fait q classe/ressis/objet uq est  
 Chaque posture Vie q est exprimé c'est-à-  
 en variant tous (du bouillon à la viande  
 et inversement)

Je trouve le bcp par imagerie  
 métaphores, symboles  
 Je classe et classe q est au moment  
 Notat q 189

2) La CLB c'est objet mobile/au moment  
 Exprimer d'ttes possibilités de mobilité  
 de la CLB u la gardant en posture de "d'air"  
 Puis de ti en moment et S/S en exprimer  
 ces possibilités

3) La CLB c'est vivant & imaginaire  
 Chaque d'antes respont à CLB  
 & des a-esse & de posture "chaire"

Judith:

↳ de pr métaphores  
 "Depuis q je suis la petite j'attend  
 ça mon hime, mon physique ..."  
 Je sais ds un cap mesurés  
 sans se de en m'parce C. J. J. J. J.  
 ... mon pids n'est plus là

(R's) Aller ailleurs  
 Arriver un cap ailleurs

J → sans p de do'air p'esse  
 "garden at état-ça se briser  
 physiq ds mon pot"

↳ "des caps n' m'entraîne"  
 "Qd fa d'indommes & temps si"  
 "nécessaires & d'venir @ facilement"  
 Qd l'homme d'venir souvent

(R) C'est l'unionnement d'Etat  
 d'esprit

5/11/8

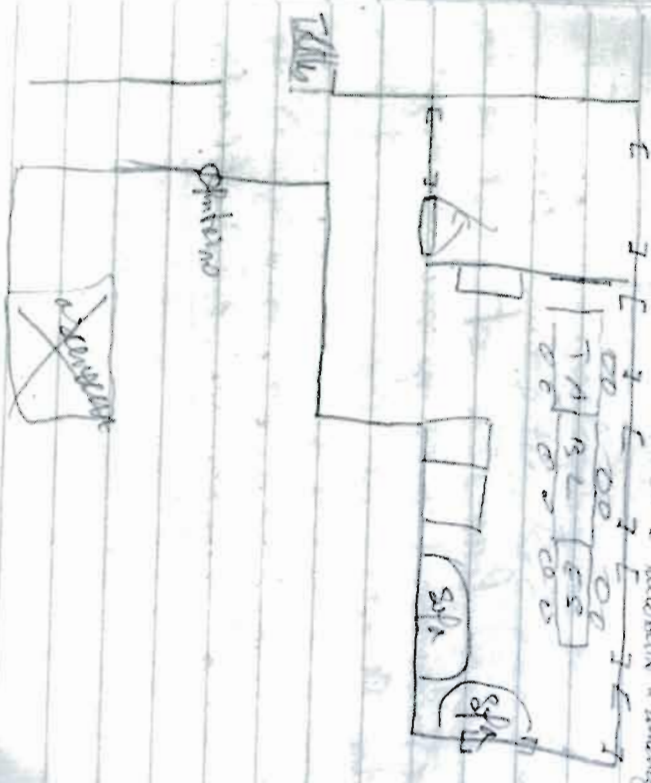
Retour 9/11/11/5 @ 12h00/12h15

Idee amorce par G et à tester

Travailleur dans 9 une partait de salon

↳ utiliser salle de repas du département

⇒ Salle de repas = lieu de regroupement 9 à voir  
↳ Peut être intéressant à aménager 1 peu



à distance

T'aimé le bon complice et l'ancien 9/7

4 l'habitant G en fait part de poigneté de R  
↳ Tu avec les bons sens

En cabinet 12 G

Qd K veut d'abord d'arriver ~~et~~ et

veut se camber dos à G et se saisir repère

et s'enlaine bras l'élève p à faire d'attente

des espaces avant de venir placer son

bras et alors de K autour de son visage

en point sur F 9 elle



Qd R veut saisir 9 G et q a

devient guide avant de R

↳ Ne a atteindre s'aperçoit

98.5 → crise radio

Est-ce l'ennemi 13 côté en PHF autant

Qd R laisse moments n'êtes de G (= s'aperçoit)

La guide, se incline 1 meilleur contact entre eux

q est visible 13 point de G 9 avant de s'apercevoir de

retardement de G



10/10/18

À E 9/10 bagilles les 10 de date  
muscles 9/3 niveau <sup>à l'ouest</sup> médian

125 - En fait tu as une muscle lat  
à part "pochette" n'a pas les bagilles  
visuellement "contourner"

Il y a une zone à l'arrière de la  
tête pour faire le coude.

R = II Date espace acromioclaviculaire - acromioclaviculaire  
diamètre = diamètre de l'acromioclaviculaire

De plus les bagilles sont des bagilles de l'épaule  
de la région

8/10/18

12/10/18

E = 6 dans l'axe officielle

RA = 6 dans l'axe, les jours, les jours

Les bagilles, big avant des 2

R = 6, évidemment, les bagilles, non alignées

RA = 6 = 7 alors regard à l'arrière

E = 6, regarde la 2e qui te montre la 1ère et la 2e

de 6

Pour faire, distance importante

Les 2 bagilles du coude à l'arrière

attention des distances des 11 all

R = 6, 9/10 dans, état d'urgence, avec

les 11 bagilles à l'arrière et 9/10 de l'arrière

du muscle

De plus E + 6

E = 6, dans, alignée et alignée

- Faire bagilles et faire les autres faire bagilles

- Sur 9/10 distances

Pour les autres avec petit

Attention pour le regard à distance

9/10/60 " pour mesenterhap p193  
L'écrit 10/10/60

Donc qd' du rôle x de la place du spectre est essentielle et peut par ailleurs  
↳ qd' de la contrainte du spectre de la partition par l'émotion qui agit  
1 observable

devenir de ce q' n'a été joué et q' est spectre qui est interprété? A ce sujet → regard q' cela soit sur au bout d'un moment  
↳ intérêt à maintenir ce sujet qui génère a implé échange et j's but pièce.

Intervention de la Sca la contrainte

- me référait à ce ce
- ↳ Remette en qd', q' tamer ma direction d'interprète à ce sujet
- Puis-je diriger de la m' manière, avec m' messages à mes interprètes?
- Qd' du rôle consacré à ce avec le film
- ↳ à côté des autres q' n'ont de ses rôles
- W 5/ 8/10/60 éléments au m' fois et mmu incapacité à suivre (E) de ces éléments

→ ou avec un autre écrit

Concept des interprètes Budgets

par pble

↳ étant les combinant par la forme des spectacles, le public est sensible à l'impression de "fluidité" x de "parité" de département des interprètes en équipes

8/10  
↳ contrainte assez fortes des interprètes valides vient renforcer sans ap de liberté des autres

Remise en qd' de cette manière

L'apport de m' q', pde sp. tr, & l'op) Impression q' spectre peut plus facilement en qd' se repère. Le p des interprètes budgets pour qd' doit se remettre lui-même en qd' au tant q' spectre.

**B EXTRAITS DE MES NOTES SUR LE LIVRE DE FREUD**

Brien Laisson Paullet Grande Semaine Logiques à Paris 1975

p27 Fraud situe le domaine de l'étrange et l'angoisse  
"étrange" est un domaine déterminé de l'existence, - habituellement (...) situé à l'écart et négligé par la littérature esthét. spécialisée."  
→ Remarque q celle-ci a depuis investi le domaine de l'angoisse et l'étrange  
cf ESSE → La Peur La Pan II

p31 (...) l'angoisse étrange est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis l'âge connu, depuis l'âge primitif."

p33 "Comme cela est possible, et elle en dit les familles peut devenir étrangement inquiétant, effrayant, c'est ce qui ressortira de la suite."  
"À proprement parler, l'étrangement inquiétant se situe sur qd de qd, en ainsi dire, on se trouve tout désorienté."

p35 "Mais si on se retire de son environnement, on se voit sujet à recevoir des chocs des événements q s'y mêlent une impression d'étrangeté."

p67 Heimlich = la fois le familier, le confortable, le coché, le dissimulé, le secret  
p53 Recensement de ce qui est à m de produire sentiment d'angoisse  
→ doute intellectuel / H. (-âme)  
d'âme animée / possibilité  
p = insaisissable d'avoir l'âme

Préface  
p14 d'analyse involontaire phénomène processus  
p16 La nap à la hte "Das Unheimliche" entier  
potential de "significations littéraires" infinies  
telles q "le motif du double (...), celui du secret des revirements, des maisons q hantent les cell ombre q nous entoure (...)"

Dans Au delà du principe de plaisir, Freud revient avec insistance sur "la force d'attraction du retour du st, l'emprise de la compulsion de répétition q nous fait préférer l'origine (Agitation, au travail de mémoire."  
elles q puissent à la violence, la sauvagerie de ses images, de son scénario - mentis, inceste, assaut, corps brisé - il [le rêve] demeure ds le champ des représentations. Il a cot à l'inconnu en présence, actualisé, celui auq le transfert nous confronte au dormant via nos revirements, nos fantômes."  
L'angoisse même de l'altérité, de l'autre, des autres en nous, c'est la dimension q nous en laissons. C'est là q, jour après jour, perdant nos repères habituels, on se sent prêt à tout, on se sent haï par... ds qd mille instants, mais nous agissons

### FREUD Iq. 2 & autres Textes

p53 M. sans cire  
propée et au format  
= crise  
- épiphanie  
- polia  
Les 2 se valent chez  
leurs spectres les de  
présentiments de  
processus automatiques  
- mécaniques - qd se réalisent  
rent à dériver l'image  
épisodique nos phases d'  
l'âme

p71 angoisse du complexe de castration de l'enfant  
p74 le "motif du double" ds les ses gradus  
- apparences semblables  
- transmission immédiate de processus psychiques  
- retour permanent du m, répétition  
Référence à ouvrage de O. RANK, Le double  
↳ relief double = image miroir  
à ombre  
à esprit future/dans l'âme  
animée mort

81 "(...) l'homme a la faculté de s'observer lui-même"  
87 "(...) c'est seulement le fait de répétition non intentionnelle q nous étrangement inquiétant qd de qd se serait sans cela anodin (...) fatalité inéluctable (...)"  
↳ compulsion de répétition  
d'au delà du principe de plaisir

85 "L'analyse de cas d'angoisse nous a ramené à l'analyse conceptuelle du monde de l'angoisse, q est strictement caractérisé par sa tendance à remplir la monde d'objets anthropomorphes, par la substitution narcissique des processus psychiques propres, la toute puissance des pensées à la réalité de la réalité zoologique et celle (...) q lui opposent la réalité."  
094 "(...) au cours de notre développement, nous [avons] tous traversé une phase (...) d'animisme (...)"

p97 hypothèse: cette phase animiste a existé "des traces encore m de s'exprimer, et q tout ce q nous paraît aujourd'hui étrangement inquiétant" (réponse à "comment", q est de toucher à ces restes d'activités psychiques animistes et de les inciter à s'exprimer"  
théorie psychanalytique: "tout effet [enthés] à 1 mm est comot (...) est transformé par le reflux en angoisse"  
Glatier 97  
p99 "le Unheimlich (...) n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais qd de qd est pour la vie psychologique familier de tout temps, et q ne lui est devenu étranger q par la répression de la répétition."

Ex de Unheimlich = "ce q se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes."  
p111 Effet d'angoisse étrange → qd la frontière entre fantasme et réalité se trouve effacée, qd se présente à nous comot réel qd q nous avons considéré qd la vie fantastique qd symbolise revêt le caractère d'être la signification du symbolisé (...)  
↳ "l'accentuation excessive de la réalité psychologique par rapport à la réalité matérielle (...) se rattache à la toute puissance des pensées."

p113 II  
p121 "Nous sommes invités à faire un acte entre autre et étrange important venant de l'étrange important purement représenté en nous par la lecture."

**C TABLEAU DES OUTILS D'INCARNATION DE L'INQUIÉTANTE  
ÉTRANGETÉ**



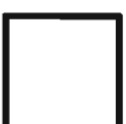
### Outils d'incarnation de l'inquiétante étrangeté

Éléments psychanalytiques	Éléments scénographiques	Éléments corporels	Autres éléments
<p><u>Animer l'inanimé, angoisse de la mort, du mort-vivant</u></p> <p>Pulsion de Mort</p>	<p>Éclairage faible, pénombre</p> <p>Éclairage quotidien, naturel (lampe de chevet, bougies...)</p>	<p>S'ériger : lutter contre la gravité = le Poids</p> <p>Forme humanoïde</p> <p>Mannequin rigide et mannequin de chiffon</p>	<p>Son : quotidien, bruit de maison, de rue, de cuisine... rire, voix</p> <p>Odeur : cuisine, bouffe</p>
<p><u>Automatisme et mécanique de l'être animé</u></p> <p>Pulsion de Vie</p>	<p>Éclairage brut</p> <p>Quadrillage de l'espace</p> <p>Métal, froid</p>	<p>Saccader</p> <p>pas de poids, ligne brisée</p> <p>Geste dans l'impulse</p>	<p>Son : indus, voir indus Métal + souffle voix</p> <p>Soufflerie pour augmenter le froid dans la salle</p>
<p><u>Angoisse castration</u></p> <p>Pulsion de Mort</p>	<p>Vidéo projection</p> <p>Trucage pour faire disparaître une partie du corps (enlever une couleur au montage)</p>	<p>Déconnecter le centre des extrémités</p> <p>Danser sans un lieu du corps (cf Alain Francoeur)</p> <p>Danser à l'aveugle (le bonnet de bain de Marie-Aline)</p>	<p>Son : Silence ou musique étouffée, diffuse</p>
<p><u>Le double</u></p> <p><u>La répétition</u></p> <p><u>Le lien psychique</u></p>	<p>Vidéo</p> <p>Miroir</p> <p>Costumes similaires</p>	<p>Gestuelle simple</p> <p>Spirale, tour</p> <p>Fluidité</p>	<p>Son ou Visuel : Événement sonore ou visuel marquant un retour à l'identique</p>

**D.1 À D.2 SCHÉMAS DU QUATRIÈME ÉTAGE DU DÉPARTEMENT  
DE DANSE DE L'UQAM**

Légende :

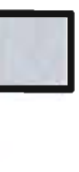
Table basse

Bureau,  
administration, etc.Chaise de bureau à  
roulettes verte

Chaise pliante rouge



Chaise grise

Piano et  
Siège de piano  
Pouf noirMeuble en bois  
inamovibleSono (ou meuble)  
inamovible

Bureau + ordi portable



Sofa



Fauteuil électrique



Ascenseur



Fontaine



Rideau



Porte à double battant



Porte studio

A + A'

Studio 4110

B + B'

Coulisses

C

Couloir studio

D

Couloir fontaine

E

Couloir intersection

F

Couloir cuisine

G

Cuisine



**E.1 À E.7 ESSAIS DE SCHÉMATISATION DES DÉPLACEMENTS**

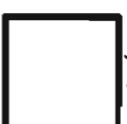
## Legende :

E1

**K**(arine) ; **J**(udith) ; **M**(arie)-**É**(ve) ; **É**(lise) ; **G**(uillaume)**m**(e)



Table basse



Bureau,  
administration, etc.



Chaise de bureau à  
roulettes verte

Zone de coulisse  
(studio 4115 + petit et  
grand couloir)



Chaise pliante rouge  
Chaise grise



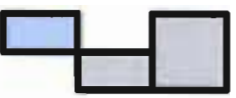
Piano et  
Siège de piano  
Pouf noir



Porte à double battant



Porte studio



Meuble en bois  
inamovible  
Sono (ou meuble)  
inamovible  
Bureau + ordi portable

**B + B'**

Coulisses

**A + A'**

Studio 4110



Sofa  
Fauteuil électrique

**D**

Couloir fontaine



Ascenseur

**E**

Couloir intersection



Fontaine

**F**

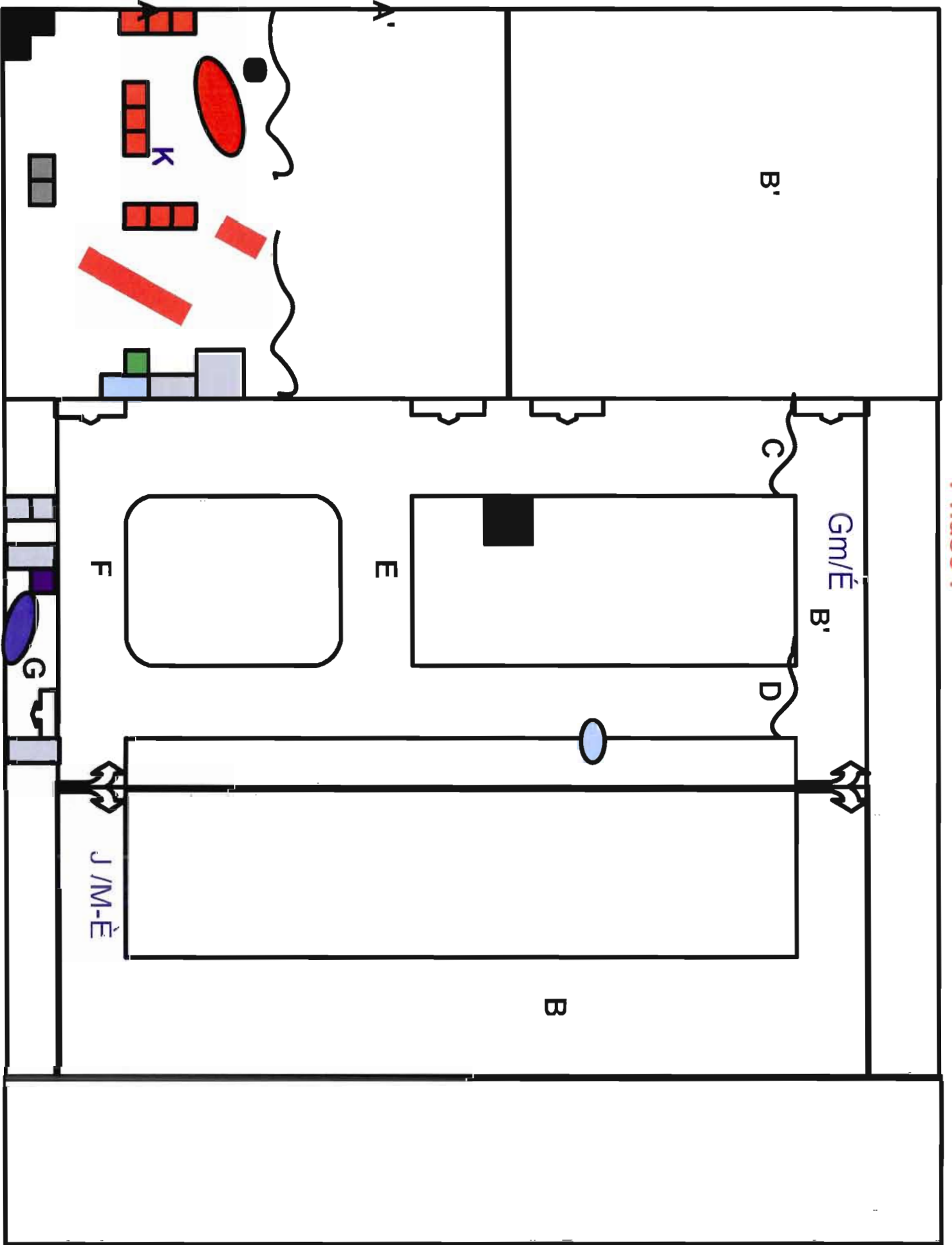
Couloir cuisine

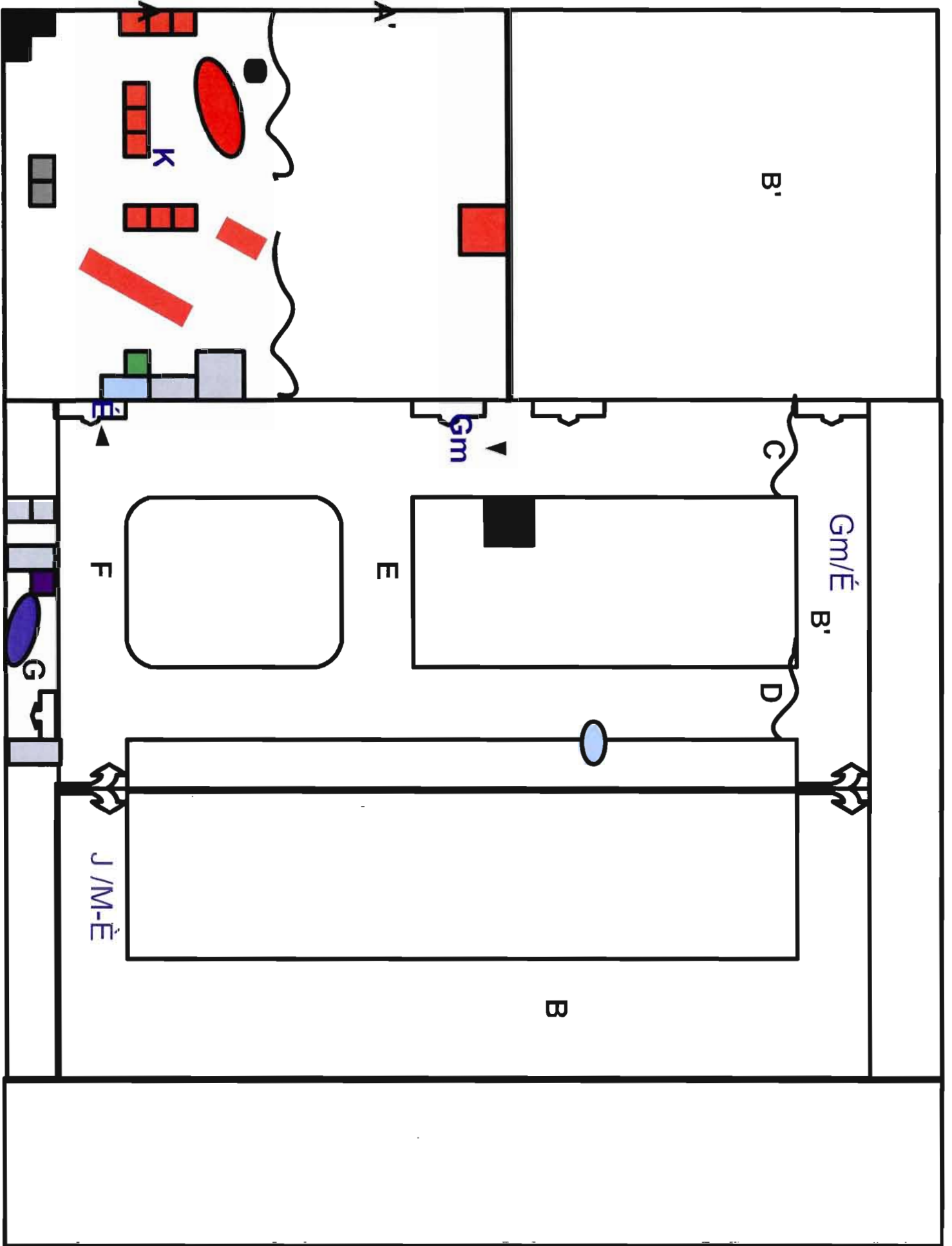


Rideau

**G**

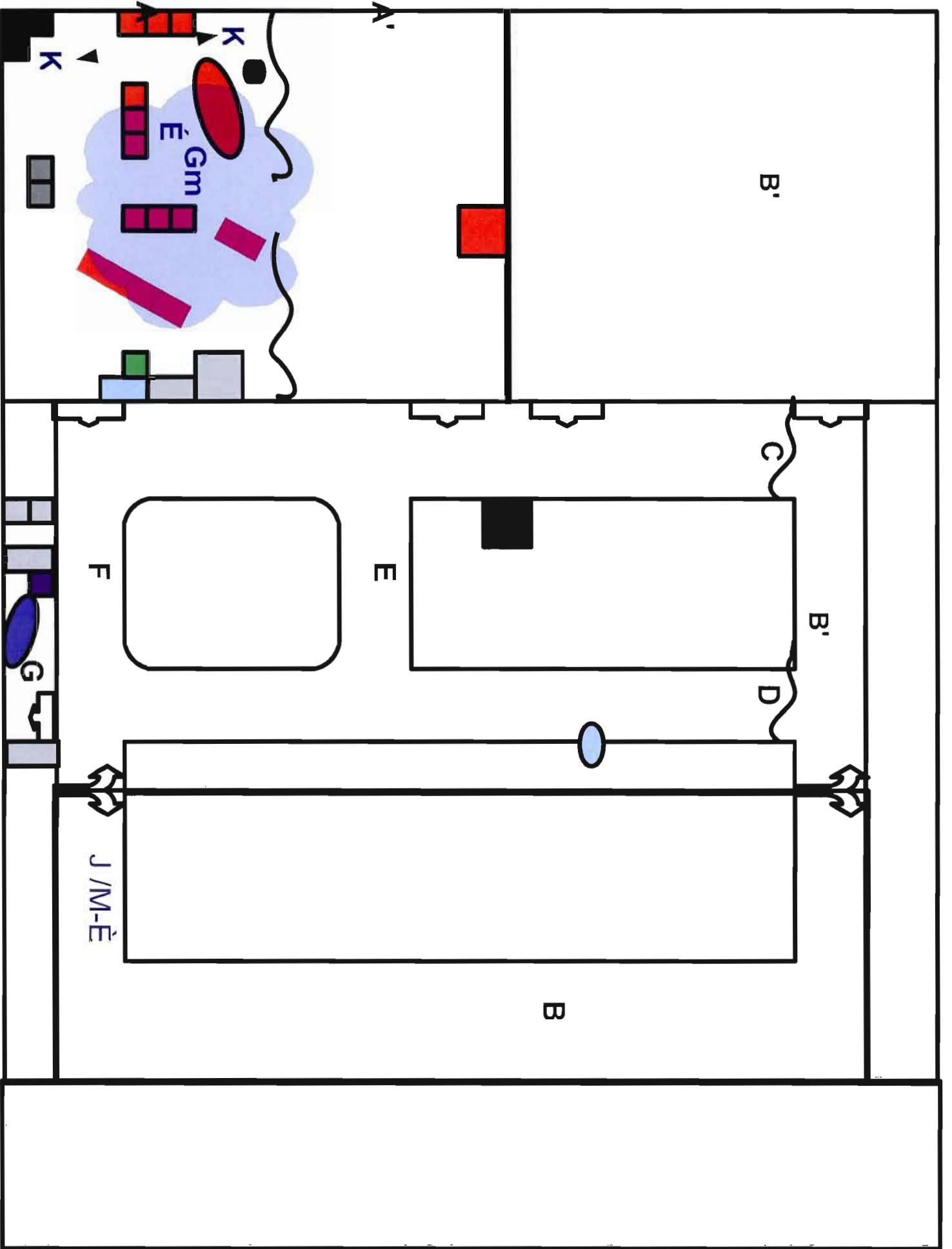
Cuisine



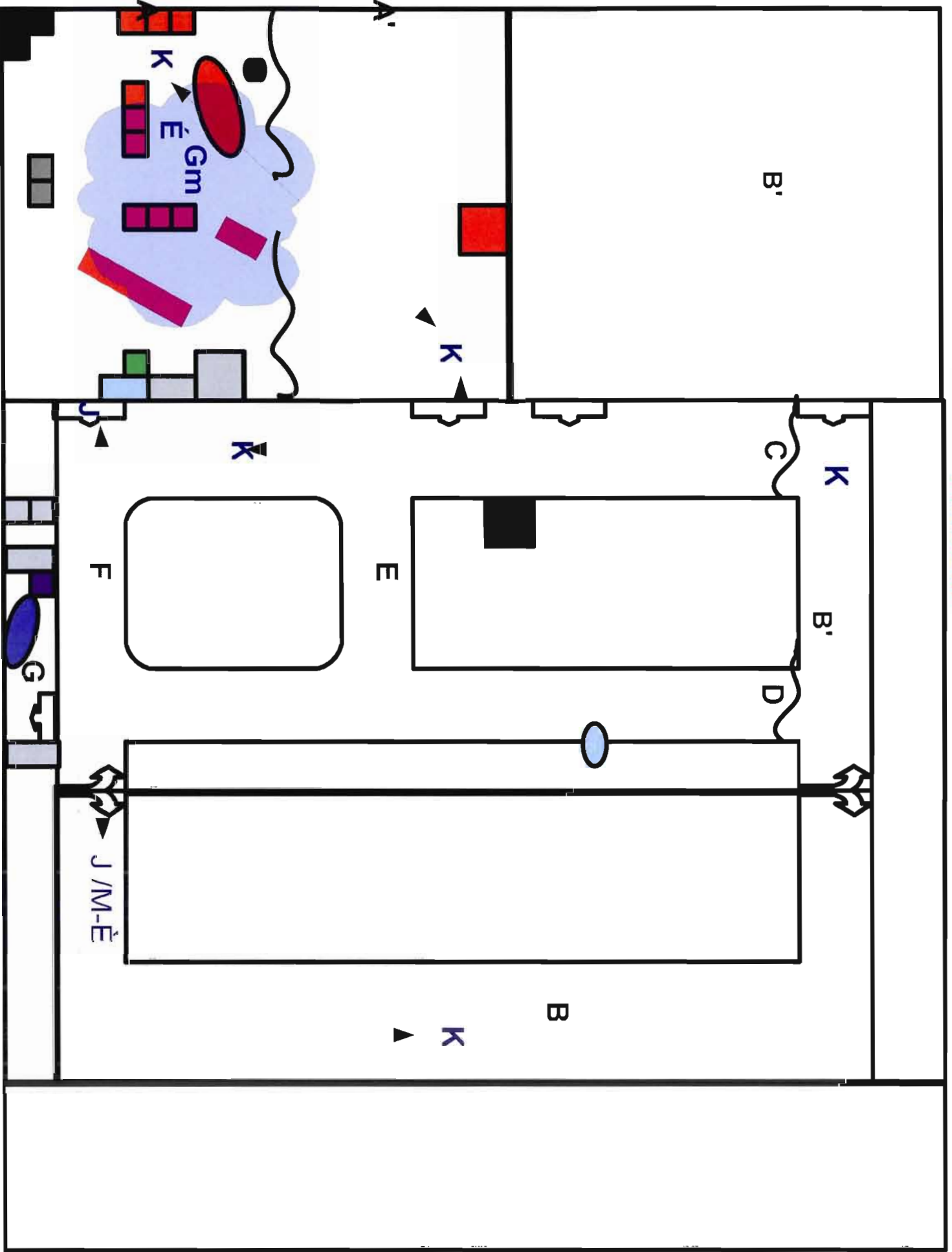


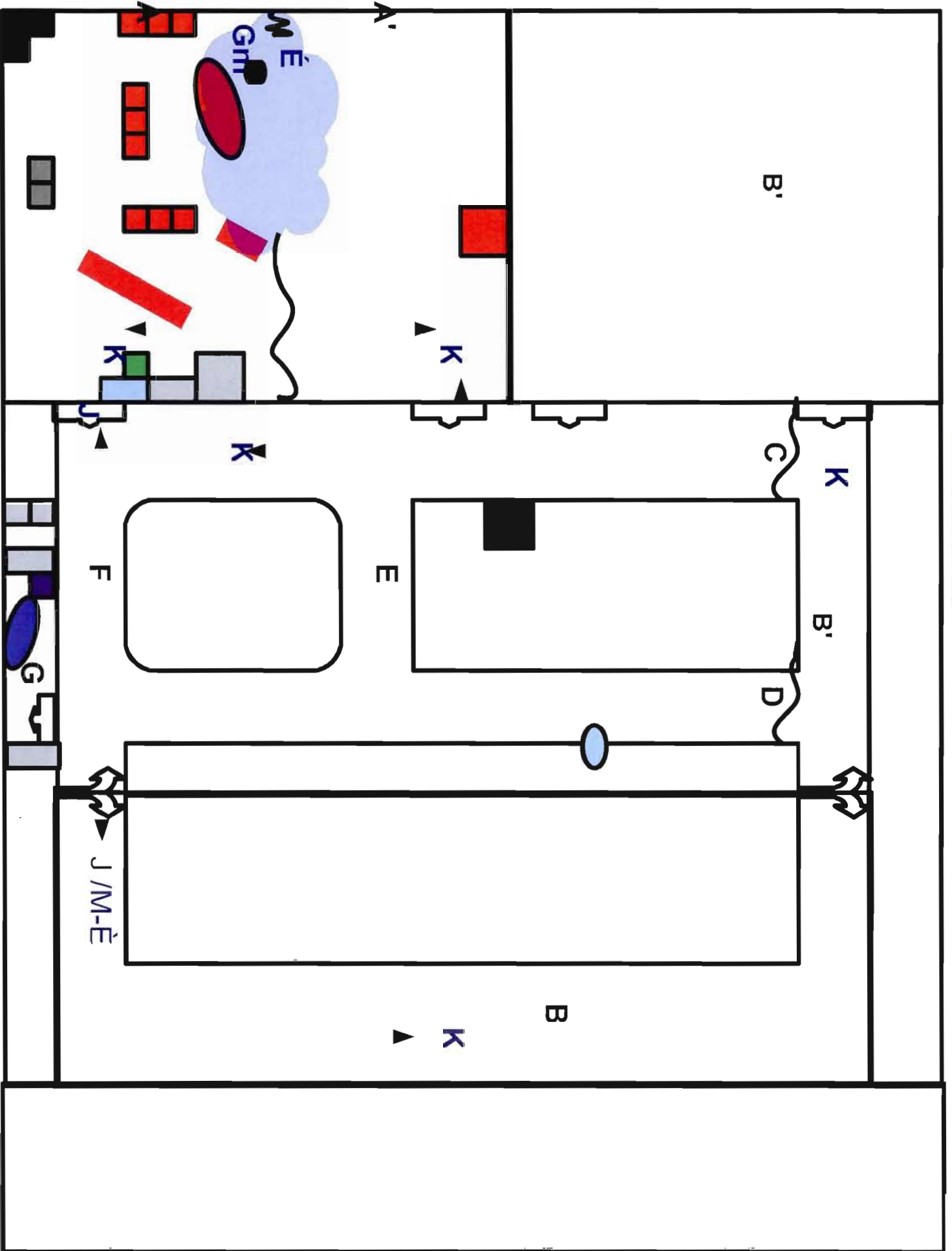






Phase III





**F.1 À F.9 DÉPLACEMENTS, ESSAIS D'ÉCRITURE DU  
DÉROULEMENT CHORÉGRAPHIQUE**

## Déplacements : essais d'écriture du déroulement chorégraphique :

### 1. Phase 1 :

SON : Couloir OFF ; Cuisine cuisine piste1 (faible) + Studio ON (normal) avant arrivée public.

K + public arrivent en studio A et A'.

K s'installe en A dans la partie « salon », début de signes d'impatience 1 à 2 minutes après entrée public. Impatience se mue en 10 T.O.C avec un crescendo.

Gm/É se préparent en B' proche du couloir C

J/M-È sont en coulisse B couloir F

### 2. Transition 1 :

SON : Couloir OFF ; Cuisine cuisine piste1 + Studio ON

Gm/É passent par C pour aller en A' (GM) et A (É). É referme porte A derrière G. Ils prennent place avec les spectateurs et observent K avant de démarrer leur **duo**.

K commence 5 allées et venues avec un geste de T.O.C inachevés une fois le duo Gm/É enclenché. Ses gestes sont de + en + rapides pour l'amener à la course dans la phase suivante.

J et M-È sont en B couloir F.

### 3. Phase 2 :

SON : Couloir OFF ; Cuisine cuisine piste1 + Studio ON avant arrivée public.

Gm/É **duo** entre A et A'. Ouverture du rideau fenêtre

K fini ses 5 gestes inachevés qui l'entraîne dans une course de A à A'. K sort en A' par le couloir C pour courir en coulisse B par F = **K course 1**.

J en B couloir F laisse passer K (course 1) puis s'engage en F jusqu'à l'embrasure de porte studio A.

Elle reste spectatrice jusqu'à ce que K s'engage dans le couloir C en **course 2**.

M-È reste en B couloir F.

K **course 2**, action studio = poser le pot de fleur sur la table. Donne repère à Gm/É de débiter sortie

J retourne en coulisse une fois K passée derrière elle en F, aucune sortie de M-È qui reste en coulisse.

#### 4. Transition 2 :

SON : Couloir ON (fort) par M-È : Cuisine cuisine piste 1 ON ; Studio OFF par K

K **course 3**, action studio = éteindre le son. Donne repère à Gm/É d'être sur fin **duo**.

M-È sort en petites menées couloir F dès que K **course 3** arrive en coulisse B en E. Elle ne s'arrête pas et poursuit sa marche jusqu'au studio coulisse B'. Elle doit aller faire signe à K en B' que la voie est libre pour que K puisse finir sa **course 3**. Si jamais GM/É sont déjà engagés en F, M-È passe par D puis E pour rejoindre le studio coulisse B'. Ne pas oublier de faire signe à K !

J va se placer de B couloir F à B' couloir C, par la grande coulisse, après le passage de K en **course 3** (quand M-È sort).

M-È met le **son** couloir assez fort dès qu'elle entend les béquilles manipulées par Guillaume.

Gm/É commencent leur sortie en F, récupération des béquilles, puis entrent en coulisse B.

É fait le tour des coulisses B en courant pour être prête à sortir en D.

Gm reste en coulisse B couloir F.

#### 5. Phase 3 :

SON : Studio OFF ; Couloir et Cuisine cuisine piste 1 ON

K fin **course 3** : durant son passage en A/A' K change placement du rideau (ferme celui couloir et ouvre celui fenêtre) + retour T.O.C. (Si Gm/É sont toujours là, K fait une course 4 ) K reprend ses T.O.C dès que le studio est vide. K refait une montée en T.O.C rapide (4 objets) pour se lancer dans sa

dernière **course 4** qui s'arrête en B'.

J fait une petite boucle avec béquilles couloir C. J sort juste derrière K **course 3**. J fait signe à É à son départ si elle est déjà en coulisse

É marche sans béquille en D, une fois en petite boucle (après départ J de sa petite boucle, soit dès son arrivée en D) et une fois en grande boucle sortie en B. À son départ de grande boucle, É fait signe à J pour qu'elle parte en grande boucle.

J part en grande boucle avec béquille en même temps que É fait sa grande boucle. J va jusque porte A et vient se servir un verre dans le « salon ». J part par A' et sort tout de suite par la coulisse studio B' (M-È ouvre à J en béquilles).

Gm fait une boucle en fauteuil manuel avec pieds (buste recroquevillé). Il part une fois É arrivée en B. M-È reste en coulisse studio B' et ouvre la porte à É qui fait sa petite boucle et J pour sa petite et sa grande boucle. M-È se prépare en B' à sortir en C.

### **6. Transition 3 :**

SON : Couloir On ; Studio OFF ; Cuisine OFF par É.

M-È fait une petite boucle en marche amble sur pointe en C. Elle part dès que J est en B'.

K couloir B' se prépare pour son duo avec J. K donne indication de départ à J dès que É est au niveau de la fontaine.

É fait une grande boucle sans béquille jusque G et va éteindre son Cuisine avant se sortir en B. Elle part après départ de M-È.

J sort en C avec béquille dès que É arrive au niveau de la fontaine (indication fournie par K) et s'arrête en E pour le **duo** avec K.

K sort en courant jusqu'aux béquilles de J en E pour enchaîner avec **duo** J.

Gm reste en B, récupère les béquilles avec aide de É qui va ensuite s'installer en B' couloir C.



### 7. Phase 4 :

SON : Couloir ON ; Studio et Cuisine OFF

**Duo** K\J couloir E

É baisse son couloir et sort couloir C environ 15" après K ( marche sans béquilles) et vient se placer en A sur la chaise de bureau. Dès qu'elle est dans le studio, É marche nonchalante avec main dans la poche.

M-È coulisse studio B'.

Gm coulisse B couloir F

### 8. Transition 4 :

SON : Couloir ON ; Studio et Cuisine OFF

K Tango béquilles quitte E par C pour se rendre en A' derrière le rideau. Déplacements tranquilles mais réel dans le couloir pour se rendre sans détour dans le studio A'. Rythme ralenti avec des pauses derrière le rideau en A'.

É débute 3 respirations sur chaise de bureau au son de la porte en A' = entrée de K en A'.

J attend environ 12" avant de sortir de E par D en marche « Monstre des marais » sans béquilles pour finir en coulisse B. J fait le tour de la grande coulisse B et rejoint M-È dans le studio coulisse B'.

Gm sort petite boucle déplacements quotidien dès arrive J en coulisse.

### 9. Phase 5 :

SON : Couloir OFF par M-È ; Cuisine et Studio OFF

M-È éteint le son couloir dès arrivée de J.

K en A' Tango béquille derrière le rideau.

É quitte A brusquement par F en déplaçant la chaise de bureau et va se servir un verre d'eau en G puis

sort en B.

Dès sortie de É, J rejoint K en A' par C en marche sans béquilles pour rouler au sol du fond cour A' vers avant A sur le tapis de danse.

K rejoint J petit à petit en A.

### **10. Transition 5 :**

SON : Couloir OFF ; Studio ON par J ; Cuisine OFF

É ouvre la porte de coulisse B en F à Gm en fauteuil manuel + béquilles et l'envoie en D, reste à l'inciter, retour sur leur relation de **duo**. Fait le tour de B pour entrer en D.

Gm avancée en D avec béquilles puis laisse béquilles et continue son trajet normalement dès disparition de É en coulisse B. Arrivée en B' Gm fait le tour de la grande coulisse B.

JK, retour sur image du **duo** avec manipulation des jambes de J par K via les béquilles MAIS cette fois K laisse les béquilles à J ce qui provoque un retour dans ses T.O.C de rangement.

J manipule ordi au bureau, remet la bande son salon et sort en F pour B en marche avec béquilles.

### **11. Phase 6 :**

SON : Studio ON ; Couloir ON par É ; Cuisine OFF

K en A et A' retour dans T.O.C de placement des objets jusque **course 5 et 6**.

É et M-È et sortent en D et C au passage de K **course 5**. É ou M-È met son avant départ.

È en D marche sans béquille. É récupère les béquilles laissées par Gm et poursuit sa grande boucle avec béquille. É fait le tour des coulisses en B pour ressortir en D avec béquilles pour une petite boucle.

M-È en C marche l'amble, sortie en studio B'.

**12. Transition 6 :**

SON : Studio OFF par K ; Couloir OFF par É ; Cuisine OFF

K éteint la bande son fin **course 5** et ressort en **course 6**. Elle s'arrête fin **course 6** en A' pour sa marche butho.

Après **course 6** K, É éteint son couloir et sort en marche sans béquilles de studio coulisse B' en C pour rejoindre K en A'.

Gm est dans grande coulisse B.

M-È et J sont dans le studio coulisse B'.

**13. Phase 7 :**

SON : Studio + Couloir + Cuisine OFF

J sort par studio coulisse B' pour rejoindre K et É en A' dans sa marche sans béquilles (**marches à trois**). J traverse A' et A sur le tapis de danse pour sortir par F et rejoindre la grande coulisse B. J fait le tour de B et vient faire signe à M-È en studio coulisse B'.

Gm sort après arrivée de J en B pour faire un petit tour en fauteuil manuel avec appuis des mains sur le murs.

É et K restent à faire des aller/retour en A'.

Au signal de J, M-È sort par studio coulisse B' pour rejoindre K/É (**marches à trois**) et traverse A et A' sur le tapis de danse pour sortir en F et rejoindre la grande coulisse B.

**14. Transition 7 :**

SON : Studio + Couloir OFF ; Cuisine Radio piste 2 ON par É.

Gm refait un tour mais avec pieds, mains recroquevillées après arrivée de M-È en B. Il tourne jusqu'à ce qu'il croise É.

É sort de A' en E (marches sans béquilles)

K se laisse tomber au sol au son de la porte (sortie É en A') et travail au sol en A pour transformation

É rencontre Gm = retour **duo** pour amener Gm en G

Gm en G fait allumer bande son Radio piste 2 par É et se fait mettre en position dodo par É.

É retourne en A par F et traverse le studio pour sortir en A'. É ressort par le studio coulisse B' pour préparer sa sortie en D.

K se recroqueville au son de la sortie de É en A' et travaille sur 4 appuis = animalité

M-È petite boucle en petites menées en C après passage É en E.

J en coulisse studio B'.

### **15. Phase 8**

SON : Studio + Couloir OFF ; Cuisine OFF par K

K en A' sort par F pour rejoindre Gm en G = **duo** Gm/K. Passage fauteuil manuel à électrique + son OFF avant de s'asseoir dans le sofa.

É en D marche avec béquilles petite boucle 2 fois. É fait signe à M-È pour sa 1ère boucle et à J pour sa 2de boucle (elles sortent environ 1'30" après coupure son cuisine radiophonique).

M-È sort en C sur signe É pour une petite boucle en petites menées.

J sort en C sur signe É pour une marche sans béquilles petite boucle.

Une fois les boucles finies, elles ouvrent le rideau en D pour permettre passage de GM/K.

### **16. Transition 8**

SON : Couloir + Cuisine OFF ; Studio ON par J

Gm en fauteuil électrique sort en C avec K assise à l'arrière du fauteuil. Ils s'arrêtent en B' sur la droite.

K se place avec É en B' couloir D pour leur **duo**.

Gm reste sur côté droit en B' jusqu'au retour du **duo** É/K.

J marche en C avec béquille et entre en A' pour aller au «bureau» de A pour remettre le son. J sort en A' pour rejoindre directement le studio coulisse B'.

M-È reste en coulisse studio B'.

### **17. Phase 9**

SON : Studio ON ; Cuisine OFF ; Couloir ON puis OFF par É

É remet son couloir.

K/É **duo** en D.

J petite boucle avec béquille Godzilla.

M-È ouvre la porte à J en coulisse studio B' et va se placer au rideau D

Duo É/K : retour en coulisse B'. M-È ferme rideau derrière K/É.

É éteint son couloir

Gm part en coulisse B pour sortir en F dès que É/K reviennent en courant en B'.

### **18. Transition 9**

SON : Cuisine + Couloir OFF ; Studio ON par K

M-È en C marche amble petite boucle.

Gm en F fait un petit tour en fauteuil électrique (joue sur prise de vitesse)

É sort marche sans béquille jusque G et se sert un verre d'eau avant de partir par la grande coulisse.

K reprise **course 7 et 8** , rallume bande son **course 7** et va se rasseoir **course 8**.

**19. Phase 10**


SON : Couloir + Cuisine OFF ; Studio ON

K en A assise dans la même posture d'attente qu'au début de la pièce et reste assise en reprenant les  $\frac{3}{4}$  gestes d'impatience avant de se lever et de partir par A' rejoindre les autres en B'

Tous le monde est en coulisse studio B' et attend K.

Dès arrivée de K en coulisse studio B', attendre un peu avant de venir ensemble en A' pour salut final.

**FIN**



Le département de danse de  
l'UQAM présente un mémoire-  
création de la maîtrise en danse

Département de  
**DANSE**  
UQAM

# par 4 chemins

9 et 10 juin 2009

19h45 Entrée Libre

4<sup>e</sup> étage (local K-4110)

Pavillon de danse

840 rue Cherrier

Métro Sherbrooke

Chorégraphie: Estelle Charron

Sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin et  
Daniel Léveillé

Avec: Marie-Judith Belisle, Élise Hardy,

Guillaume Parent, Korine Rathle / Claudio Guzmán