

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PHÉNOMÈNE DU REGARD DU DANSEUR AU SEIN DE DEUX PROCESSUS
DE CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
CHRISTINE CHARLES

OCTOBRE 2016

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.07-2011). 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 chaleureusement ma directrice Manon Levac. Nos échanges, modulés par sa réflexion rigoureuse, ainsi que par son écoute sensible et bienveillante furent les piliers de mon cheminement. Je souhaite également remercier l'ensemble du personnel professionnel et de soutien du département de danse de l'UQAM, ainsi que mes collègues qui ont suscité ma curiosité, m'ont encouragée et appuyée dans la réalisation de cette maîtrise.

J'aimerais également remercier du fond du cœur les participants des deux processus de création, Élise Bergeron, Sarah Dell'Ava, Catherine Gaudet et Philippe Poirier. Merci pour la confiance que vous m'avez démontrée, ainsi que pour votre implication dévouée et tellement stimulante! Vous m'avez nourrie, apaisée, transportée et certainement un peu transformée.

Je souhaite aussi remercier Louise Bédard de m'avoir accordé tant de temps si généreusement et de m'avoir permis de découvrir de nouvelles façons d'appréhender l'objet de ma recherche grâce à ses interventions si fines. Mais surtout, merci de représenter pour moi une si grande source d'inspiration depuis près de trente ans.

Merci également à Aline Plante, Françoise Chauvet, Maria Eugenia Garza, Ariane Boulet et Jade Marquis pour la relecture, la correction de ce texte ou les bons conseils.

Enfin, un merci très particulier à ma famille et mes amis qui ont eu la patience de m'écouter et de m'encourager tout au long de mes études et de cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
CHAPITRE I	
INTRODUCTION.....	1
1.1 Origines de l'étude.....	2
1.2 Deux postures distinctes, mais complémentaires.....	3
1.2.1 Directrice des répétitions.....	3
1.2.2 Chercheure.....	7
1.3 Problématique et recension des écrits.....	8
1.3.1 Le caractère plurivoque du regard du danseur.....	8
1.3.2 Le manque.....	12
1.3.3 L'invisibilité du regard : le regard fait-il partie du corps?.....	14
1.3.4 Le regard : un canal entre intériorité et extériorité, entre objectivité et subjectivité.....	16
1.3.5 Le regard dansant.....	20
1.4 Questions de recherche et buts de l'étude.....	24
1.5 Méthodologie et limites de la recherche.....	25
CHAPITRE II	
CADRE CONCEPTUEL.....	29
2.1 La sensation du regard.....	30
2.1.1 Quelques éléments physiologiques.....	30
2.1.2 Attention visuelle.....	34
2.1.3 Rôle de l'action.....	40
2.1.4 Regarder avec tout son être.....	43

2.2	L'expressivité du danseur	46
2.2.1	Une corporéité altérée.....	46
2.2.2	Entre émotion et action	49
2.2.3	Fondements physiologiques	52
2.2.4	Expressivité du regard	54
2.3	Le processus créateur d'après Didier Anzieu.....	58
CHAPITRE III		
MÉTHODOLOGIE		63
3.1	Méthodes de recherche	64
3.1.1	Paradigme postpositiviste	64
3.1.2	Bricolage méthodologique	65
3.1.3	Posture impliquée de praticienne-chercheuse dans la recherche-crétion	66
3.2	Terrain.....	68
3.2.1	Deux processus de création chorégraphique contemporaine : un duo et un solo.....	68
3.2.2	Participants	69
3.2.3	Déroulement des processus	70
3.2.4	Présentations publiques.....	71
3.3	La collecte des données et les outils	72
3.4	Analyse par théorisation ancrée.....	76
3.5	Considérations éthiques	80
3.6	Limites de l'étude	81
CHAPITRE IV		
RÉSULTATS		83
4.1	Six regards à l'étude : <i>regard-chair, regard-écoute, regard déhiérarchisé, regard avalé, regard bipolaire et regard-mouvance</i>	84
4.2	Conduite.....	87
4.2.1	Actions des yeux et du visage	88
4.2.2	Actions du corps	93
4.2.3	Modulation de l'attention vers les espaces externe et interne.....	95
4.2.4	Déroulement procédural.....	105

4.3	Effets	108
4.3.1	Altérations du corps dansant et du corps du spectateur	108
4.3.2	Fluctuations relationnelles	113
4.4	Genèse.....	118
4.4.1	Motivations	118
4.4.2	Émergence.....	120
4.4.3	Maturation	123
4.4.4	Présentations publiques.....	124
CHAPITRE V		
DISCUSSION.....		128
5.1	Circonvolution du phénomène du regard dansant	129
5.1.1	Latence : regard fondateur	130
5.1.2	Émergence : regard spontané	132
5.1.3	Maturation : regard construit.....	134
5.1.4	Actualisation : regard incarné	140
5.2	Le regard incarné	143
5.2.1	Les espaces du regard	144
5.2.2	Vision périphérique et vision fovéale : deux modalités perceptives	144
5.2.3	Un regard en constant mouvement	147
5.2.4	Une présence irradiante.....	149
CHAPITRE VI		
CONCLUSION		156
6.1	Synthèse des résultats	157
6.2	Une pratique personnelle renouvelée.....	159
6.3	Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude	161
APPENDICE A		
BIOGRAPHIES DES PARTICIPANTS		163
APPENDICE B		
GUIDE D'ENTREVUES DANSEUSE ET CHORÉGRAPHERS-DANSEURS		166
APPENDICE C		
GUIDE D'ENTREVUES CHORÉGRAPHE		168

APPENDICE D	
GRILLE DE LECTURE	171
APPENDICE E	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DANSEUSE	176
APPENDICE F	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT CHORÉGRAPHE.....	181
APPENDICE G	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT CHORÉGRAPHERS-DANSEURS	186
BIBLIOGRAPHIE.....	191

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
5.1 Modélisation en circonvolution du phénomène du regard dansant	155

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
3.1	Outils de collecte des données	73
4.1	Paramètres de l'« Effort » au service de la description des regards	92
5.1	Tableau synthèse de la modélisation de la genèse du regard dansant.....	130
D.1	Grille de lecture des documents vidéo	171
D.2	Extrait de la grille de lecture des données vidéo du <i>regard avalé</i>	174

RÉSUMÉ

Est-ce que le fait que le regard soit un « geste invisible et muet » (Havelanche, 1998, p. 7) et qu'il se loge au centre de l'enchevêtrement entre le corps et le monde (Merleau-Ponty, 1964) contribuent à le définir de façon si lacunaire en danse? En constante circulation entre le dedans et le dehors, l'objectivité et la subjectivité, le regard fuit sa propre définition. Insaisissable parce qu'en perpétuelle mutation, il convient de l'étudier dans son entièreté phénoménologique, sans chercher à le fixer sous un aspect particulier. Pour cela, j'ai multiplié mes perspectives sur lui en me livrant à une recherche-crédation en deux actes, dans laquelle j'occupe la fonction de directrice des répétitions. Au cœur de ces deux processus, une question : comment les regards du danseur apparaissent-ils au sein de deux processus de création chorégraphique contemporaine?

Les méthodes hybrides employées dans cette étude sont qualitatives. Mon observation participante de praticienne-chercheuse est d'inspiration phénoménologique, de portée poétique et auto-poétique. Les données sont de type ethnographique et leur analyse a été réalisée par théorisation ancrée (Paillé, 1994). Afin de fournir des outils d'investigation à cette recherche-crédation, un cadre conceptuel a été élaboré à partir des notions de perception visuelle (Berthoz, 1997/2013; Lachaux, 2011; Coello, 2013; Mialet, 1999), d'expressivité du danseur (Bernard, 2001; Barba, 1985; Laban, 1988/1994; Godard, 1995) et de processus créateur (Anzieu, 1981).

Les résultats ont permis de dévoiler un processus de création du regard dansant en quatre étapes : *la latence* qui s'organise autour du *regard fondateur*, *l'émergence* qui met en jeu le *regard spontané*, *la maturation* qui permet la naissance du *regard construit* et finalement *l'actualisation* qui mène au *regard incarné*. Le plein potentiel du regard incarné s'effectue dans un mouvement constant entre les différents espaces touchés par l'attention (espace kinesthésique, affectif, imaginaire, mais aussi espace extérieur comprenant le spectateur et le partenaire) et il est vecteur d'une *présence irradiante*.

Mots clefs : Danse contemporaine, interprétation, création, danseur, regard, perception visuelle, attention, incarnation.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

« Les manières de voir sont en prise directe avec les façons d'être et donc de danser » (Després, 2000, p.53).

Toute recherche porte en elle, ouvertement ou tacitement, la trace d'une subjectivité. Elle est influencée par les valeurs du chercheur et par celles de la société dans laquelle il vit (Chevrier, 2000). D'après Bouchard (2004), le chercheur est en effet porteur de paradigmes qui l'amènent à développer une vision du monde quant à l'ordonnance des choses. Pour l'auteur, « une recherche n'est jamais le fruit du hasard. » (p. 65). Dans la perspective de cette idée, je peux donc supposer que l'objet de ma recherche, qui porte sur le regard du danseur au sein de la création chorégraphique contemporaine, est issu de mon parcours personnel, mais aussi professionnel en danse. Afin de débusquer le fondement de mon questionnement, je me tournerai donc, dans un premier temps, vers le creuset de mon enfance, où mon regard critique et artistique a pris naissance. Puis, je retracerai succinctement mon cheminement artistique, afin de saisir le parcours qui m'amène à la question de recherche, ainsi que mon positionnement général à travers l'étude. De l'exposé de ma posture de directrice des répétitions en danse contemporaine et de celle de chercheure émergera la problématique. Celle-ci s'articule autour de six axes principaux : le caractère plurivoque du regard, le manque de directives adressées aux danseurs¹

¹ Dans l'ensemble du texte, le genre masculin est utilisé sans aucune discrimination et uniquement dans le but d'alléger le texte.

quant à leurs conduites visuelles et – tel que ressenti dans ma pratique – le manque de direction dévoilé par d'autres praticiens-chercheurs en danse, les liens d'appartenance qui unissent le regard et le corps, sa réalité paradoxale entre extériorité et intériorité, entre objectivité et subjectivité et enfin, les fonctions et les modes du regard dansant. Compte-tenu du nombre important des domaines concernés par le sujet du regard, un survol de la littérature s'impose dans des champs très variés, tels que les neurosciences, la psychologie, la philosophie, les sciences sociales, l'esthétique mais aussi naturellement la danse, et ceci tout au long du dévoilement de la problématique. Suite à cela, je déploierai la question ainsi que les buts de la recherche. Enfin, je livrerai une vue d'ensemble des approches méthodologiques empruntées et je présenterai l'originalité et les limites de ma recherche.

1.1 Origines de l'étude

Très tôt, une conscience assez aiguisée du regard des autres s'imprima en moi. La nature de mon éducation judéo-chrétienne et certains événements dans mon enfance contribuèrent également à développer chez moi un surmoi puissant et parfois même quelque peu envahissant. Le « spectateur intérieur [...] qui juge et déjuge au nom de l'opinion publique » (Louppe, 1997, p. 257) a élu domicile en mon sein depuis longtemps. Si le regard des autres – réel et projeté – occupe une place importante dans ma vie, il en va de même au sujet de mon propre regard sur le monde. Deux femmes importantes dans ma vie m'initièrent à l'art de contempler et à l'art de voir l'insoupçonné derrière le visible. En leur compagnie, mon regard est devenu une base sur laquelle s'est développé mon être et sur laquelle s'appuie mon savoir (De Smedt, 2008). Toutes deux m'ont mise en garde contre « l'habitude [qui] tue souvent la clarté du regard et nous fait passer, au quotidien, [...] à côté de bien des spectacles ou de détails qui sont des scènes où la vie se montre œuvre d'art. » (De Smedt, 2008, p. 5) De fait, j'aime à leur attribuer mes premiers pas vers l'art tel que développé par Klee (1945/1998) dans sa fameuse lexis « non pas rendre le visible, mais rendre visible »

(page inconnue) et reprise plus tard par Deleuze (2002) lorsqu'il avance, à propos de la fonction de la peinture, qu'elle « est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. » (p. 57) C'est porteuse du croisement de ces multiples regards que je vis présentement et c'est déjà forgée par cela que j'ai traversé ma vie de danseuse.

À cinq ans, mon regard se portait sur mon image dans le miroir, en rêvant de devenir danseuse étoile. À trente ans, il servait d'interface entre mon intériorité et les spectateurs, tour à tour révélateur et rempart de mon intimité. Aujourd'hui, alors que mes activités de danseuse-interprète ont cessé depuis plusieurs années et que je me consacre à celles de directrice des répétitions, mon regard est devenu un instrument de travail capital. Il est ma porte d'entrée principale sur la proposition chorégraphique, l'état du processus et ce qui s'y joue. À ce sujet, Brossard (1992) fait mention des résultats de Morris (1986), qui situent à 80% l'ensemble des informations perceptives que l'Homme recueille grâce au système visuel. C'est dire l'importance du regard dans une profession où la plupart des tâches découlent de l'observation.

Mon propre regard et celui des autres m'enveloppent, me construisent, me paralysent aussi parfois, mais agissent également comme moteur. C'est en partie sous l'impulsion de celui-ci que j'ai entrepris cette recherche. À présent, il est temps de découvrir ce qui définit ma posture de directrice des répétitions et de chercheuse et quels sont les éléments qui m'ont amenée à me pencher spécifiquement sur le regard du danseur.

1.2 Deux postures distinctes, mais complémentaires

1.2.1 Directrice des répétitions

Afin de circonscrire ma posture de chercheuse, il me faut au préalable délimiter brièvement celle de directrice des répétitions, puisque c'est pendant que j'endossais la seconde qu'est né le désir d'adopter la première. D'après Lameul (2008), la posture professionnelle est « la manifestation (physique et symbolique) d'un état mental,

façonnée par les croyances et orientée par des intentions qui exerce une influence directrice et dynamique sur les actions, leur donnant sens et justification. » (p.89) Dans le cas du directeur des répétitions, la posture professionnelle se situe à l'interface entre le chorégraphe et le danseur, entre l'œuvre et le spectateur et entre l'intériorité et l'extériorité. Le corps du directeur des répétitions est un corps chiasmatisque. Il est lieu de passage, entre imprégnation des expériences sensorielles, kinesthésiques² et cognitives vécues et communication verbale de ce qui a été perçu. J'observe, j'absorbe et je transmets en mots ce que j'ai ressenti et interprété. Le fait que la profession soit identifiée par de multiples titres dénote la pluralité des fonctions qui s'y rattachent : répétiteur, directeur d'interprètes, assistant chorégraphe, œil extérieur et dramaturge sont autant d'appellations qui caractérisent le métier (Conseil québécois des ressources humaines en culture, 2013).

Malgré la diversité des rôles endossés par les directeurs des répétitions il est une chose qui, dans ma pratique, fait office d'ancrage. En effet, même si chaque projet chorégraphique – qu'il s'agisse d'une exploration chorégraphique, d'une création, ou d'une reconstruction³ – réinvente à chaque fois l'espace qui m'est réservé, ma fonction première est celle de me mettre au service de l'œuvre à titre d'artiste. Cela implique de travailler autant aux côtés du chorégraphe que des danseurs. Dans les deux cas, mon objectif est de soutenir l'élan créateur des artistes dans la mise en œuvre du contenu chorégraphique. De plus, je contribue à la production et à l'organisation du champ des signifiés, tel qu'exposé par Umberto Eco (1965) à propos de l'œuvre ouverte : « L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul tout. » (p. 9) Mon but est de tendre à « la 'cohérence' du propos » (Mons, 1993, p. 217), c'est-à-dire à la « corrélation

² L'utilisation de l'expression *kinesthésique* fait ici référence à l'empathie kinesthésique éprouvée lorsqu'on observe des corps en mouvement, dont le concept a été éclairé notamment par les recherches de Rizzolatti et Sinigaglia (2008) à propos des neurones miroirs.

³ J'entends par reconstruction le fait de remonter une œuvre chorégraphique qui a déjà été présentée dans le passé.

satisfaisante de la technique gestuelle, de l'interprétation et du développement de l'idée » (Mons, 1993, p. 217), sans pour autant fixer l'œuvre dans un sens univoque.

Ultimement, mon objectif est de contribuer à ce que le spectateur puisse vivre l'expérience intime d'un monde signifiant. Pour cela, j'encourage les danseurs et le chorégraphe à poursuivre leur démarche de conscientisation et de positionnement. Je profite de mon point de vue de spectatrice privilégiée pour partager avec eux mon expérience, quant à la réception de l'œuvre, tout au long du processus. De là, s'élabore éventuellement un travail global d'épuration, d'approfondissement et de mise en relief des éléments chorégraphiques ou bien d'interprétation. Dans le travail d'accompagnement du danseur, je m'assure d'une appropriation optimale du matériel chorégraphique par celui-ci. Je l'aide à élucider le chemin qu'emprunte le mouvement dans son corps ainsi que les paramètres qui composent son geste, les décisions qu'il prend, les états de corps qu'il utilise ou les intentions qu'il choisit.

C'est dans cette relation privilégiée avec le danseur que j'inscris ma recherche sur son regard; formidable porte d'entrée sur son corps. Dans ma pratique, c'est souvent en regardant ses yeux que j'accède au mouvement du danseur, à ses états intérieurs, à ses intentions, à sa corporéité, ceci selon la perception et l'expérience consciente que je peux en avoir. Je ne fais pas rebondir mon regard d'une partie à l'autre de son corps pour tenter de percevoir l'ensemble de son mouvement. Je laisse plutôt mes yeux plonger dans les siens, comme un ancrage, pendant que ma vision périphérique capte le reste de son corps ainsi que l'espace qui l'entoure. Je questionne le danseur et l'incite à préciser les modalités de son regard. Est-ce que son regard fusionne avec le mouvement ou le précède-t-il? Est-ce que ses yeux sont tirés vers l'extérieur, ou détendus dans leur orbite? Est-ce qu'ils cillent ou sont-ils écarquillés? Cela le guide, la plupart du temps, vers une définition plus fine de son mouvement, de ses intentions, de ses rapports aux partenaires ou au public. Mais au-delà de cela, il me semble que le fait de qualifier les modalités de son regard peut, dans certains cas, soutenir le danseur dans l'exécution même de son mouvement.

J'ai l'intuition que des liens existent entre la façon dont le regard est utilisé, l'état de corps émergeant et l'exécution du mouvement. Par exemple, il m'arrive d'observer la façon dont un focus projeté au loin porte le mouvement vers une large amplitude et, à l'opposé, comment un regard intérieur le restreint, tout en assouplissant la colonne vertébrale (particulièrement la région cervicale). Également, l'utilisation de la vision fovéale ou périphérique⁴ paraît moduler différemment l'intention du danseur. Un regard périphérique semble entraîner une intention diffuse et englobante, qui donne une impression d'écoute et de disponibilité. À l'opposé, un regard de type fovéal véhicule une intention déterminée. Enfin, je pressens que de définir le regard du danseur oriente le sens de son intervention et donc la lecture qu'en fait le spectateur. L'ensemble de ces questions et de ces observations récurrentes me dirige donc vers une recherche sur le phénomène du regard du danseur que je nommerai aussi regard dansant.

La posture du directeur des répétitions est également liée à la part subjective du métier. Dans l'ensemble des activités inhérentes à la profession, il s'agit effectivement de négocier le paradoxe entre objectivité des informations produites par les artistes et subjectivité des mêmes informations perçues. Ma perception, ma sensibilité et mes intuitions, pénétrées par mon parcours de danseuse, sont à la base de mes interventions professionnelles. Le fait que ces dernières s'appuient majoritairement sur un savoir lié à l'expérience et au ressenti, les rend particulièrement subjectives. Or, cette subjectivité entraîne, chez moi, des remises en question récurrentes et, à long terme, une sorte d'essoufflement. Par conséquent, après presque trente ans de pratique en danse et environ une centaine de collaborations aux côtés de danseurs et

⁴ Les cellules nerveuses responsables de la transformation de l'information lumineuse en influx nerveux sont les photorécepteurs appelés les cônes et les bâtonnets. La portion de la rétine susceptible de décoder les détails et les couleurs ne représente qu'une tache d'environ deux millimètres de diamètre : la macula, dont le centre appelé fovéa ne contient que des cônes (Bernard et Offret, sans date). Il s'agit de la vision fovéale ou centrale. Par contre, la perception notamment du mouvement et de la vision nocturne sont possibles grâce aux bâtonnets majoritairement situés ailleurs sur la rétine. Il s'agit de la vision périphérique.

de chorégraphes, j'éprouve la nécessité de déployer certaines de mes intuitions à l'intérieur d'un discours théorique. C'est là que surgit mon désir d'endosser le rôle de chercheure.

À propos de ce passage de la pratique à la théorie, Bourdieu (1980) définit le cheminement théorique comme un processus de conscientisation essentiel, permettant une représentation complète des principes mis en jeu dans la pratique :

En produisant du dehors, dans l'objectivité, sous la forme de principes maîtrisables, ce qui guide les pratiques du dedans, l'analyse savante rend possible une véritable « prise de conscience », transmutation du schème en « représentation » qui donne la maîtrise symbolique des principes pratiques que le sens pratique agit sans les représenter ou en en donnant des représentations partielles et inadéquates. (p. 174)

En définitive, la décision d'inscrire la recherche au cœur de ma propre pratique du métier de directrice des répétitions est née de la nécessité de répondre à des questions non résolues quant au regard du danseur issues de cette même pratique.

1.2.2 Chercheure

Dans la relation entre la théorie et la pratique « se rejoue indéfiniment le rapport philosophique du sujet au réel dans la double visée de connaissance et d'action » (Mottet, 1992, p. 139). Tout au long de ma vie professionnelle, c'est en puisant dans la pratique que j'ai nourri ma réflexion. L'étude actuelle réside dans le prolongement de ce *credo*. Cependant, cette recherche ne se caractérise pas comme un processus linéaire qui irait de ma pratique à l'analyse théorique de celle-ci, mais plutôt comme un phénomène d'échange entre les deux. Savoir et savoir-faire, connaissances discursives et connaissances procédurales se rencontrent et s'interpellent dans une libre circulation. En cela, le rapport inclusif de la théorie et de la pratique vise à faire obstacle à la transformation de « celle-ci en un empirisme sans principes » (Sartre, 1960, p. 33) et de « celle-là en un savoir pur et figé » (Sartre, 1960, p. 33). De cette préoccupation découle une double posture intégrant ma posture de directrice des répétitions et celle de chercheure.

En outre, cette recherche répond à un besoin d'émancipation. Que ce soit en tant que danseuse ou en tant que directrice des répétitions, les projets dans lesquels j'ai œuvré ont majoritairement été initiés par les chorégraphes, lesquels portent également la responsabilité desdits projets. Or, même si mes interventions au sein des processus de création reflètent une affirmation authentique de mon point de vue, celles-ci sont presque systématiquement revisitées par les danseurs ou les chorégraphes. Validées, rejetées, transformées ou tout simplement assimilées dans un acte d'appropriation nécessaire, mes actions et mes décisions se fondent à l'œuvre dans l'enchevêtrement des subjectivités en présence. J'ai soif d'un projet dont je puisse assumer la paternité (devrais-je dire la maternité?) dans son entièreté. Cette étude me permet de prendre position seule et de me commettre tout à fait. C'est cette prise de risque que je vise.

Enfin, à l'instar « des praticiens-chercheurs du domaine de la création artistique [qui] éprouvent le besoin de participer au discours dans leur discipline et de prendre pour ainsi dire une part de parole laissée à d'autres » (Gosselin et Le Coguiec, 2009, p. 3), je souhaite prendre part à l'épistémè de la danse contemporaine actuelle québécoise.

1.3 Problématique et recension des écrits

1.3.1 Le caractère plurivoque du regard du danseur

D'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), le regard est « [e]xpression des yeux » (CNRTL^a) et action : « [a]ction de regarder, mouvement des yeux qui se portent vers un objet, une personne, un spectacle pour voir, connaître, découvrir quelque chose. » (CNRTL^a) Je ne peux donc aborder la question du regard sans faire référence ponctuellement aux yeux, mais surtout sans évoquer la vision et la perception visuelle. Afin de rendre la lecture de ce qui suit plus limpide, je tiens tout de suite à définir brièvement ces trois concepts.

Oeil est un mot qui est né du latin *oculus* (Dauzat, Dubois et Mitterand, 1997). Il apparaît à la fin du X^e siècle sous sa forme pluriel *olz* qui signifie « organe de la vue » (CNRTL^b). De fait, *œil* est défini comme « [l]e globe oculaire et les divers milieux

qu'il renferme, constituant l'appareil optique de l'homme et de nombreux animaux. » (CNRTLb) Sa fonction est avant tout réceptive.

En plus de transmettre efficacement l'énergie lumineuse, la fonction essentielle des composantes optiques de l'œil est d'obtenir une image focalisée sur la rétine. La formation d'images nettes sur les photorécepteurs de la rétine est en grande partie due à la réfraction (ou courbure) de la lumière par la cornée et par le cristallin (Purves et Jeannerod, 2008, p. 229).

Par ailleurs, la vision est caractérisée comme étant la « [p]erception de l'œil par la lumière, des couleurs, des formes; ensemble des mécanismes physiologiques par lesquels les radiations lumineuses reçues par l'œil déterminent des impressions sensorielles de nature variée. » (CNRTLc) On comprend que lorsqu'on parle de vision, on parle non seulement de l'ensemble des processus physiologiques, mais aussi cérébraux, liés à celle-ci. De son côté, la perception est définie comme l' « opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forment une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel. » (CNRTLd) En simplifiant, la perception visuelle ferait donc notamment référence à la sensation consciente de voir.

Pour l'interprète

Un grand « nombre de nos actes quotidiens sont fondés sur nos perceptions visuelles : marcher, éviter des obstacles, attraper des objets, lire, etc. » (Brossard, 1992, p. 11) Pour l'interprète, il en va de même. La perception visuelle lui permet de rentrer en contact avec son environnement. Grâce à elle, le danseur peut évaluer la position de son corps, situer celui-ci dans l'espace et s'y déplacer.

Ainsi, la direction du regard, en termes de données spatiales, ne se résume pas qu'à un faisceau linéaire mais se décrit aussi en une multitude de points disparates, en courbes ou en plans. Le regard se pose un instant sur un objet, le scrute en une alternance de points fixes et de lignes brisées puis rompt la focalisation de ce point en se détournant. (Levac, 1999, p. 19-20)

Mais la perception visuelle permet également à l'interprète d'interagir avec les objets ou les individus l'entourant. À partir des informations qu'il collige par le biais de son

regard, il réagit – physiquement, expressivement ou de façon émotive – et peut planifier ses actions.

Berthoz (1997/2013) nous livre notamment les résultats de ses recherches à propos du rôle de la vision dans la capacité du corps à se mouvoir. Il y expose la façon dont celle-ci contribue à la perception de la verticalité et de la distance, deux éléments fondamentaux dans la motricité. De plus, il y dévoile sa fonction stabilisatrice en lien avec le système vestibulaire. Le réflexe vestibulo-oculaire permet en effet de stabiliser l'image du monde sur la rétine, alors que le corps est en mouvement. Ce réflexe est particulièrement important pour permettre aux danseurs de conserver leur équilibre durant l'exécution de mouvements la tête en bas ou lors de tours. Berthoz met également en lumière le fait que la vision détermine l'orientation et le mouvement du corps dans l'espace non seulement en collaboration avec le système vestibulaire, mais aussi avec le toucher. Enfin, l'auteur va jusqu'à associer l'œil à un simulateur de l'action :

L'œil n'est donc pas seulement une rétine pivotante : c'est un modèle physique très simple de l'action à entreprendre pour réussir à capturer la proie. Si je suis un prédateur, pour savoir de combien je dois bouger mon corps pour capturer ma proie, il me suffira de refaire avec le corps le mouvement spécifié par l'œil [précédemment]. (p. 161)

Pour le spectateur

Pour le spectateur, le regard dansant se manifeste sous la forme de conduites visuelles observables et agit à plusieurs niveaux sur la réception qu'il a de la proposition chorégraphique. Tout d'abord, le regard du danseur guide la façon d'appréhender l'espace scénique. Cette fonction socio-référentielle du regard peut s'associer au modèle d' « attention visuelle conjointe » proposé par Scaife et Bruner (1975, p. 264-266) qui « désigne la capacité, chez le jeune enfant, à porter son regard là où l'adulte l'a dirigé, et par là même partager un référentiel commun. » (Brossard, 1992, p. 222) C'est ce que Levac nomme la valeur signalétique du regard (1999, p. 22-23).

Une autre fonction importante du regard du danseur est évidemment sa fonction expressive. Même si certains parlent d'« expression de l'œil » (CNRTLb), Martin (communication personnelle, 6 décembre 2012) suggère qu'il est justifiable de se demander si l'on ne doit pas plutôt attribuer l'expressivité au regard, au sens où le regard assure la prolongation interne et externe du mouvement des yeux et donc notamment leur irradiation expressive, par laquelle peut se manifester le sentiment, la pensée ou l'état d'être. Par le biais de ce rayonnement s'établissent des rencontres avec l'autre (Havelange, 1998). La mise à contribution des muscles entourant les yeux, l'ouverture et la fermeture de la pupille, les « déplacements sagittaux d'avancée et de recul de l'œil dans sa cavité osseuse » (Levac, 1999, p. 19-21), le jeu des paupières et des sourcils et les mouvements de l'œil sont tous des paramètres qui participent à la dimension expressive du regard. Ils permettent au danseur de préciser l'intention liée à son geste et fournissent des informations qui sont porteuses de sens pour le spectateur. « [C]e type de regard renseigne alors [le spectateur] sur l'action en cours sur scène, établit une relation ou traduit un sentiment. » (Levac, 1999, p. 24) En ce sens, d'un côté les conduites visuelles observables collaborent à la dramaturgie de l'œuvre chorégraphique et de l'autre, les exigences dramaturgiques de l'œuvre contribuent aux décisions quant au regard du danseur.

On peut même soupçonner que l'usage des nombreuses locutions usuelles associées aux yeux enrichisse la façon dont le spectateur interprète le regard dansant. Ouvrir les yeux au jour, foudroyer quelqu'un du regard, ouvrir l'œil, jeter de la poudre aux yeux, suivre du regard, fermer les yeux à la lumière, aller les yeux fermés, faire les yeux doux, etc. sont autant d'expressions idiomatiques, figurées ou propres, qui contiennent un fort potentiel expressif et un véritable poids sémantique inscrit dans la mémoire collective. C'est à partir de cette mémoire que, plus ou moins consciemment, chacun de nous interprète les signes lancés par les regards, dans la vie comme sur scène.

En définitive, que ce soit au niveau de la perception visuelle ou des conduites visuelles observables, le regard du danseur occupe différentes fonctions dans la mise en jeu du corps dansant, tant pour lui, que pour le spectateur. Cela justifie largement que l'on se questionne sur le peu de place accordé au regard dans les directives reliées à l'interprétation en danse.

1.3.2 Le manque

Comme interprète, j'éprouvais une certaine frustration, liée au peu d'indications que je recevais de la part des enseignants, des chorégraphes ou des répétiteurs au sujet du regard. Alors que lors des échanges verbaux, le consensus semblait acquis pour accrédi-ter son importance, le travail du regard du danseur paraissait ne relever que de son bon vouloir (ou de son bon pouvoir). Pour ma part, je soignais les modalités de mon propre regard afin de préciser les qualités de ma danse. Je comprenais physiquement l'impact de celui-ci sur ma façon de danser. J'étais déjà convaincue de sa valeur expressive, esthétique et sémantique.

En tant que directrice des répétitions, je tente de répondre au manque ressenti lorsque je dansais, en proposant aux danseurs différents outils leur permettant de préciser les modalités de leur regard. Cependant, la nature insaisissable et complexe de ce dernier confère à mes interventions un caractère d'incertitude qui ne me permet pas de venir à bout de mon questionnement à son propos. Je me tournerai donc vers les travaux de certains chercheurs en danse qui ont eux-mêmes soulevé, directement ou indirectement, le manque de travail des yeux lors de l'entraînement ou des répétitions.

Citons, par exemple, la problématique de Levac (1999) qui repose essentiellement sur le fait qu'en danse contemporaine le visage se dérobe souvent à toute définition chorégraphique :

Au lieu de préciser l'expression, le travail de répétition vise plutôt à le baliser. De façon générale, les chorégraphes veillent à ce qu'il n'y ait pas de

débordement. Un certain usage se définit par la négative, à coup d'essais et d'erreurs dans un échange de propositions mutuelles entre le chorégraphe et l'interprète. Bien souvent, le danseur reste livré à lui-même, à son inspiration et à sa façon de ressentir quant aux possibilités d'expression du visage dans un mouvement ou une séquence donnés. Il peut être bombardé d'indications pour mieux exécuter un mouvement du torse ou de la jambe. Le travail peut atteindre un grand raffinement dans des textures de corps, des lignes d'énergie. Force est de constater, en contrepartie, la rareté des commentaires portant sur le visage et sur la tête. Parfois, les commentaires concernant l'activité du visage mentionnent une expression jugée trop exagérée ou surviennent à la dernière étape du travail de répétition. Comme si le visage, surmontant l'ensemble du corps en mouvement, couronnait le tout et en représentait la touche finale au lieu de faire partie intégrante du mouvement (p. 1).

Même si la recherche de Levac porte sur l'ensemble des modalités visagières en danse contemporaine, le regard y occupe une large part. En effet, nous verrons que celui-ci contribue fortement à l'expression du visage⁵. Carrière (1980), quant à elle, observe un manque de cohésion dans la compréhension du concept de focus en danse, mais aussi dans la façon de répondre aux difficultés des danseurs relativement à la coordination de leur focus avec le reste du corps. En effet, Carrière a noté qu'une dissociation entre la tête, les yeux, l'expression faciale et le mouvement global chez ses étudiants pouvait affecter leur qualité de projection. C'est en observant que les professeurs, chorégraphes et répétiteurs (« *Instructors* » dans le texte) ne réagissaient pas de la même façon face à cette lacune et n'accordaient pas la même valeur ni la même compréhension au focus en danse, que le désir de l'auteure d'en préciser le concept est né. Beaulieu (1996), de son côté, relève une certaine carence dans la direction d'interprétation lors de la formation et de l'entraînement des danseurs :

Il doit [le danseur] posséder tous les sentis, toutes les connaissances de son corps, de son imaginaire et de son âme. On fonde en lui tous les espoirs mais les intervenants qui contribuent à sa formation n'invoquent pas ce qu'il doit faire pour répondre aux exigences. (p. 31)

⁵ Cf. Chapitre II – 2.2.4 L'expressivité du regard (p. 54)

Levac (1999) abonde dans ce sens en soutenant que « les relations regard-corps sont [...] rarement abordées dans la formation et l'entraînement en danse » (p. 79). Elle note cependant que la pédagogue Risa Steinberg déroge à cette généralité lorsqu'elle enseigne ses classes de danse. Cette danseuse américaine propose en effet trois sortes de regard aux danseurs-: le regard « qui projette et perce », celui « qui attire à soi » et celui « qui laisse chacun à sa place » (Levac, 1999, p.79-81).

Lorsque le travail du regard est présent dans la formation du danseur, il est conseillé de l'aborder en marge de la classe technique : « L'implication du regard est un élément indissociable de la danse. Il est nécessaire de proposer un travail qui lui soit particulièrement dédié en atelier sur un mode plus informel que dans le travail technique. » (Hyon, B., Mengual, M., Papillon, B. et Rousier, C., 1999, p. 27)

Notons ici que les références proposées plus haut datent déjà de plus de quinze ans. Ma difficulté à en trouver de plus récentes pourrait suggérer le fait qu'un manque a existé, mais qu'il n'a plus cours à ce jour. Cette étude servira peut-être à élucider ce point. Personnellement, à l'heure où je débute cette recherche, je ressens clairement que les directives et les commentaires reliés au regard du danseur font défaut au moment de l'entraînement et du travail de répétition. Il y a lieu maintenant de s'interroger sur les facteurs qui pourraient contribuer à cette lacune. Comment se fait-il que le regard, élément aussi important en danse contemporaine, soit laissé majoritairement au libre arbitre du danseur? Afin de lancer des pistes de réponse à cette question, je tracerai trois axes de réflexion. Le premier évoque le caractère fuyant du regard. Le second fait état de sa double potentialité : entre intériorité et extériorité, mais aussi entre subjectivité et objectivité. Enfin, le troisième s'attarde sur les différentes façons d'entrevoir le regard dansant.

1.3.3 L'invisibilité du regard : le regard fait-il partie du corps?

Pour Marzano (2007), l'œil symbolise un appendice ou une extension du corps, ce qui complète l'idée de Bataille (1929) qui oppose le regard « à la plénitude d'un corps

unifié, d'une totalité ou d'un ensemble organisé » (Bataille, 1929, cité dans Marzano, 2007, p. 672). Brohm (1988), quant à lui, ne limite pas le corps à sa dimension d'« objet spatio-temporel » (p. 33), mais y associe également « l'ensemble de ses produits organiques et productions matérielles » (p. 33). Il va même jusqu'à rappeler que plusieurs psychanalystes considèrent les productions humaines comme « des projections corporelles, la réalisation de certains fantasmes ou la conséquence de la structure corporelle. » (p. 33-34) En poursuivant dans ce sens, pourrait-on avancer que le regard, même s'il est invisible, fait lui aussi partie du corps?

Certes, on a eu tendance à considérer comme corps ce que l'on voit d'abord de lui. Il a fallu des batailles comme celles engagées par les anatomistes à partir du XIII^e siècle pour rendre au corps une partie de son invisibilité (Crignon-De Oliviera et Gaille-Nikokimov, 2004). Par ailleurs, l'avancement de la science (notamment de la biologie cellulaire et de la physique quantique) nous permet aujourd'hui d'envisager le corps non plus comme une masse homogène surgissant face à son environnement; mais plutôt comme un lieu particulier de rassemblement de l'infiniment petit, en perpétuels changements et échanges avec ce qui l'entoure. Nous sommes des molécules dans un monde de molécules. Ainsi, où s'arrête le corps et où commence le monde? Brohm (1988) avance : « à la limite tout est corps et rien ne l'est. » (p. 27) Quant à Merleau-Ponty (1964), le corps est pour lui un chiasme entre le dedans et le dehors.

Le monde est au cœur de notre chair. En tout cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors. (p. 179)

Afin d'extraire le regard du danseur de son invisibilité, il me plaît de l'imaginer similaire à deux membres dont les extrémités seraient leur point de contact avec le perçu. Au même titre que les deux bras, le regard se déploierait alors dans l'espace, soumis aux mêmes composantes de mouvement que le reste du corps. D'autres fois, je propose au danseur d'imaginer que ses yeux sont prolongés par deux pinceaux dont la

longueur varie en fonction de la cible visée. Dans ces deux cas, cela permet à l'interprète d'intensifier sa présence.

Et si, plutôt que les yeux fassent partie du corps, c'était le corps qui appartenait aux yeux? Cette question est née de mon expérience personnelle de directrice des répétitions. Durant l'ensemble du travail d'observation, je regarde le danseur avec mes yeux, mais je le regarde aussi avec mon corps. Certes, mes yeux me servent à aller chercher l'information, mais cette information est tout de suite redirigée vers les neurones miroirs de mon cerveau (Rizzolatti et Sinigaglia, 2008), qui activent passivement dans mon corps les mêmes zones que celles mises en mouvement dans le corps que j'observe. À cet égard, mon bagage de danseuse est extrêmement important, puisque mes connections motrices ont été particulièrement sollicitées et demeurent toujours très opérantes en moi. Ainsi, elles me permettent de mieux ressentir dans mon propre corps ce que je vois du corps de l'interprète. En résumé, même si extérieurement je ne danse plus, je demeure danseuse à l'intérieur de moi et mon corps de danseuse est logé au creux de mes yeux.

Finalement, le fait que le regard soit un « geste invisible et muet » (Havelanche, 1998, p. 7) et qu'il se loge au centre de cet enchevêtrement entre le corps et le monde contribue-t-il à le définir de façon si lacunaire en danse? Répondre à cette question n'est pas l'objet direct de cette étude, mais une meilleure compréhension du phénomène du regard pourrait sans doute amener les artistes et les pédagogues à mieux se positionner à son égard. Pour l'instant, développons encore plus largement la problématique du regard dansant en abordant plus en profondeur la question de sa position entre intériorité et extériorité, entre objectivité et subjectivité.

1.3.4 Le regard : un canal entre intériorité et extériorité, entre objectivité et subjectivité

De tous temps le regard a exercé une fascination sur les individus et ce dans bien des domaines : l'art pictural, la littérature, la mythologie, la philosophie, la religion. A [sic] cela plusieurs raisons peuvent être invoquées. Une d'entre

elles seraient à rechercher dans le caractère fondamentalement plurivoque du regard. [...] Par le regard, l'individu capte de l'information mais en fournit aussi simultanément. Il y a donc là un double mouvement à la fois projectif et introjectif, centripète et centrifuge du regard, puisant sa source dans et hors de l'individu. (Brossard, 1992, p. 9)

Des cinq sens, la vue est le seul qui nous permet de nous soustraire au monde. Un seul mouvement de fermeture des paupières suffit à nous ramener au centre de nous-mêmes. C'est indubitablement dans ce va-et-vient entre le dedans et le dehors que le regard détient toute sa singularité.

Le regard nous sort de notre centre – ce petit cirque à usage privé, que l'on appelle depuis Freud le « moi », ce moi si peu moi. Il nous sort de nous-mêmes et de nos habitus, nous excentre. Nous sommes cet autre qui passe, cette montagne au loin, ce vol d'oies sauvages dans le rouge brumeux de l'aurore. Poussés hors de nos bases et de nos déterminismes. Décalés. Excentriques. Vivants. (Larnac, 2007, p. 12)

Dans le regard réside donc la dualité entre l'acte de voir et celui de regarder, entre l'inscription du monde en soi et la projection de soi dans ce monde. Pour Brossard (1992), même si les recherches dans le domaine de la psychologie commentent surtout le regard dans ses dimensions sociales de communication, celles-ci sont indissociables de l'aspect psychophysiologique de la vision :

Par ailleurs, le regard nous est le plus souvent présenté comme s'il n'était appréhendable que par ses seuls indices et ses seules fonctions sociales « externes » de canal de communication, comme si le regard fonctionnait *per se*. Or les conduites sociales par les regards [...] impliquent nécessairement l'intervention, au niveau psychologique individuel, de ce qu'il est convenu d'appeler les conduites perceptives; mais aussi, et de façon simultanée, l'activation des structures physiologiques rattachées à la vision. Par conséquent on ne peut regarder sans percevoir, ni voir! L'inverse n'étant pas vrai : la psychophysiologie de la vision peut être étudiée pour elle seule, tandis que la psychologie de la perception visuelle doit, de son côté, s'intéresser à la vision. (p. 10)

Chez Merleau-Ponty (1945/2011), la perception coïncide avec le senti. On pourrait opérer une translation en disant que *je vois lorsque je suis ce que je vois*. Cependant, selon Barbaras (2000), l'ensemble des champs perceptifs ne s'appréhende pas de la

même manière. En effet, alors que le toucher permet de saisir la double sensation touchant/touché, la vision ne l'autorise pas. Ce qui mène au développement du concept de « corps propre » (Husserl, 1982, p. 213) en lien avec le toucher et non pas avec la vision : « un sujet qui ne serait doté que de la vue ne pourrait avoir absolument aucun corps propre apparaissant » (Husserl, 1982, cité dans Barbaras, 2000, p. 25). Barbaras (2000) explique cette idée, à propos de *L'être et le néant* de Jean-Paul Sartre (1943/2013), en énonçant que je ne peux avoir de corps lorsque je vois et que lorsque je suis vu, mon corps n'est plus le mien :

Le propre de la vision est qu'elle est tout entière ouverte sur l'objet, absente d'elle-même : en tant que vision, elle est désincarnée, elle n'est nulle part, sinon là où se trouve l'objet qu'elle donne à voir. La vision n'étant rien, rien ne vient s'interposer entre la conscience voyante et son objet et c'est pourquoi elle rejoint les choses en leur lieu : la vision n'est elle-même qu'en étant hors d'elle-même, posée sur ce qu'elle voit. (p. 282)

Merleau-Ponty (1945/2011), offre une nouvelle perspective à ce constat déployé par Sartre (1943/2013) et explicité par Barbaras (2000), en affirmant que la vision est en fait « palpation du regard » (Merleau-Ponty, 1945/2011, cité dans Barbaras, 2000, p. 285). Merleau-Ponty la décrit ainsi : « Le sens qu'elle renferme est un sens équivoque, il s'agit d'une valeur expressive plutôt que d'une signification logique. » (p. 28)

D'un autre côté, depuis Hippocrate on a longtemps associé la vision au fait de la connaissance et de la vérité (Crignon-De Oliviera et Jaille-Nikokimov, 2004). *Si je vois une chose, alors cette chose existe*. Ainsi, pour Després (2000), « [a]ucun sens, dans nos sociétés n'est autant lié à notre capacité à circonscrire les formes, à les délimiter : la visibilité se voit synonyme de la vérité fixe et stable, de l'objectivité ; l'immuable vrai, c'est toujours ce que je vois. » (p. 46)

La vision est donc coincée dans un paradoxe entre objectivité et subjectivité. *Ce que je vois est vrai, mais je suis seul à voir ce que je vois*. Pour Reppas, Dale, Sereno et Tootell (1996), la vision est bel et bien subjective à cause de l'aspect individuel des

aires visuelles, mais aussi de par son lien tout personnel avec « l'attention, la mémoire et la connaissance préalable » (p. 52) de l'individu. Lorsque le regard du danseur se pose sur son environnement, il participe incidemment à ce double jeu de la vision entre objectivité et subjectivité. Indirectement, le regard agit donc de façon subjective pour informer le danseur sur son environnement, mais il est également le reflet de cette subjectivité par le truchement de sa propre expressivité. Par ce biais, il remplit une fonction sociale et esthétique. Il transmet des signes qui révèlent l'intimité du danseur. Ces signes renseignent tout autant ses partenaires que le public sur la nature de ce que vit l'interprète dans le moment présent. Éventuellement, cela donne des clefs au spectateur pour interpréter l'œuvre chorégraphique. Pourtant, malgré l'enjeu esthétique ou dramaturgique, le danseur endosse souvent seul le choix de ses modalités de regard. Le regard est-il trop près de l'intime du danseur pour que nous hésitions à le commenter ou le guider? Est-ce qu'en dirigeant le regard de l'interprète, nous craignons de manipuler le danseur, de porter atteinte à son intégrité? Est-ce là un des espaces de liberté nécessaires à l'œuvre de création du danseur? Ou alors, n'est-ce là que la trace de notre résistance à la narrativité imposée par des siècles de ballet classique? À ce sujet, Beaulieu (1996) relève que dans l'approche liée à l'interprétation qu'elle nomme « approche intrinsèque » (p. 24), le corps porte en lui-même l'expressivité et nul besoin de trop la guider.

Barba (1985), Taffanel (1993) et Godard (dans Louppe, 1992) tentent de faire valoir l'idée qu'il ne faut pas trop s'ingérer dans le processus d'expression et que le résultat sera en partie cette création du corps toujours nouvelle dont la signification est laissée à la perception et à la compréhension du public. (p. 27)

Dans cette vision de l'interprétation, le regard serait soumis à la proposition physique globale, comme s'il ne faisait pas tout à fait partie du corps, comme si le regard était détaché des yeux. Mais, même si l'emphase expressive est accordée à la globalité du corps plutôt qu'au regard, la modalité du regard dansant existe tout de même. À ce sujet, Gaudet (2012) note que lors du travail d'états de corps, le visage doit s'effacer

au profit du corps, un peu comme si le danseur était dépouillé de son individualité. Il n'est plus un visage, il est un corps. Dans ce type de travail, elle guide le danseur de façon à ce qu'il ne souligne ou ne signifie pas volontairement son expression.

En constante circulation entre le dedans et le dehors, l'objectivité et la subjectivité, le regard fuit sa propre définition. Insaisissable parce qu'en perpétuelle mutation, il convient de l'étudier dans son entièreté phénoménologique, sans chercher à le fixer sous un aspect particulier.

1.3.5 Le regard dansant

Même si le regard du danseur occupe des fonctions importantes, peu d'ouvrages traitent exclusivement de la question. Cependant plusieurs passages ou chapitres y font référence au sein de recherches sur l'interprétation, sur l'expérience sensorielle ou encore en esthétique. Si l'utilisation des yeux dans la danse orientale est, la plupart du temps, extrêmement codifiée et transmise de maîtres à élèves, il n'en est pas de même en Occident. En effet, comme je le mentionnais dans la problématique, le danseur est, la plupart du temps, laissé à lui-même quant aux façons de mettre en jeu son regard. Il n'est donc pas étonnant que le sujet soit assez peu traité dans la littérature. Tel que présenté précédemment, j'ai pu découvrir les travaux de quelques chercheurs et penseurs de la danse qui font référence à ce questionnement. Bien que dans le cadre de la présente étude je n'aborde pas la dimension historique en profondeur, j'aimerais tout de même souligner qu'à l'époque de la *Description d'une sarabande* du Père Pomey (1671), le regard pouvait être associé aux « mouvements de l'âme » (p. 22). J'en citerai ici quelques lignes explicites :

Mais tout cela ne fut rien, en comparaison de ce que l'on vit. Lorsque cette galante personne commença d'exprimer les mouvements de l'âme par ceux du corps, de les mettre sur son visage, dans ses yeux, en ses pas, en toutes ses actions.

Tantost il lançoit des regards languissans passionnez, tant que duroit une cadence lente languissante ; puis comme se lassant d'obliger, il

détournoit ses regards, comme voulant cacher sa passion ; par un mouvement plus précipité, il déroboit la grace qu'il avoit faite. (p. 22)

Aslan (1998), quant à elle, évoque le maître de ballet Carlo Blasis qui « nous a laissé des schémas où l'orientation du regard conditionne la position de la colonne vertébrale en fonction des sentiments à exprimer. » (p. 39) Un peu plus tard, elle nous apprend que lors du solo en ballet, le danseur ne porte son regard « sur rien de précis » (p. 39), qu'il agit essentiellement comme l'extension des mouvements du corps. Elle ajoute que « le danseur ne regarde pas directement le public, sinon lors du souriant salut final. Il en est resté jusqu'à isolé dans sa quête de beauté, d'esthétique de la grâce, dans son détachement des problèmes terrestres et dans son élan vers un ciel mystique. » (p. 39) Même si je mentionne l'utilisation du regard dans la danse baroque et dans le ballet, je ne développerai que ce qui concerne les modalités du regard en danse contemporaine, puisqu'il me faut circonscrire mon champ d'étude et qu'il s'agit de mon terrain professionnel.

Le regard dansant en danse contemporaine

Chez Pina Bausch, le regard est le reflet authentique de l'intériorité du danseur. La danse-théâtre de Pina Bausch s'appuie sur le réel. Chaque œuvre se construit à partir d'une longue période de questions que la chorégraphe adresse à ses danseurs. Ce qu'ils nous donnent à voir, ils l'ont construit de leur propre histoire, de leur vécu : « Chacun doit pouvoir être comme il le veut ou comme il s'est développé. » (Propos de Pina Bausch, cités dans Hogue, 1987, p. 8) Comme le dit Louppe (1997), « la quête du personnage s'opère par l'intérieur de l'actant » (p. 262). De là, émerge un regard issu d'une expérience réelle. Le regard ne se joue pas chez Bausch, il est. « Ses pièces sont [...] des pièces qui parlent du désir de relation avec des choses vraies, du désir de prendre de vrais risques et de faire de vraies expériences » (Hogue, 1987, p. 34). Il s'agit donc de rester soi-même dans l'instant présent, jusque dans le regard. Le spectateur plonge dans l'authenticité révélée et ne s'identifie que davantage aux êtres exposés sur la scène.

Plus intervenant et plus orienté que celui d'un danseur habituel, moins actif et moins fréquemment utilisé que celui d'un acteur, le regard des dansacteurs de Pina Bausch dénote l'humour de la chorégraphe, l'espièglerie, la distance et la complicité, une aimable façon de dire « suivez mon regard » sans avoir l'air d'y toucher et une joie de manifester cette vertu des corps dansants qui sont là sans danser vraiment, mais tellement prometteurs de l'instant ». (Aslan, 1998, p. 40)

Afin de compléter l'ébauche d'inventaire amorcée dans la problématique au sujet des fonctions associées au regard du danseur, relevons finalement les propos de Bernard (1989). Pour lui, le regard possède cinq fonctions (informatrice, relationnelle, haptique, poétique et expressive). Levac (1999, p 73) adjoint la vocation spatiale aux fonctions identifiées précédemment, dont l'« activité [...] n'est pas qu'équilibrante, mais modèle et investit l'espace au gré de la danse et du contexte chorégraphique. » De plus, chaque fonction se décline sur différents modes ou types de regard.

Ainsi, Rouquet (1991) sépare vision fovéale et périphérique. À ce sujet, Després (2000) précise à propos de la danse d'Odile Duboc⁶ « qu'il s'agit d'être toujours entre le regard fovéal et le regard périphérique, d'avoir à la fois le global et le focal, d'avoir la double vision. » (p. 52) Odile Duboc associe cette distinction à celle du *regarder* et du *voir* :

Le "regarder" qui fait référence à un regard scientifique qui perce et circonscrit, qui est un regard local ou "regard-focus", appelé, dans le vocabulaire neurobiologique, "vision fovéale" et le "voir" qui serait un regard qui englobe, un regard d'ensemble ou global, autrement nommé "vision périphérique". (p. 50)

Tremblay (2007), quant à elle, définit deux types de regard associés aux concepts de kinesphère et de dynamosphère élaborés par l'analyste et théoricien du mouvement Rudolf Laban (1958-1979). Elle caractérise le premier de « direct [...] intense, perçant et convergent » (p. 91). Quant au second, elle le décrit comme « indirect, qui

⁶ Odile Duboc (1941-2010) fut une danseuse, chorégraphe et pédagogue française dont l'apport dans le paysage pédagogique et chorégraphique fut déterminant.

donnait une fragilité au mouvement, une part d'intimité et de vulnérabilité en étant plus flexible et planant » (p. 91). En tant qu'interprète, elle ajoute qu'elle est investie d'une intention dans l'espace lorsqu'elle engage un regard dynamosphérique, alors qu'elle porte plutôt attention à l'espace lorsque son regard est kinesphérique.

De son côté, Carrière (1980) mesure les incidences du regard sur le mouvement, en particulier les liens entre le tracé du regard et l'amplitude du mouvement, tout en portant une attention spécifique à la relation focus, yeux, tête, cou. En résumant certains résultats de celle-ci, Levac (1999) écrit : « un axe optique dirigé au loin provoquait une certaine rigidité du cou et des mouvements de la tête, un tronc érigé et une accentuation de l'espace avant. Un regard intérieur, au contraire, créait un rapport tête-cou-torse souple et nourrissait un sens du volume dans le mouvement. » (p. 78)

À son tour, Foster (1986) relève quatre types de tracés du regard : celui qui s'adresse directement au public, celui qui « embrasse la masse du public » (Levac, 1999, p. 71), celui qui s'inscrit dans les limites de l'espace scénique et celui qui est intérieur.

Levac (1999) questionne les rapports de temps entre le regard et le mouvement du corps, et relève également plusieurs autres modalités visuelles en situation de représentation, telles que le regard qui initie, le regard en contrepoint du mouvement, en point fixe, en trajectoire continue ou les yeux clos. À ces modalités Després (2000) ajoute celles du regard qui écoute et du regard qui ressent.

Enfin, Gaudet (2012) découvre à travers sa recherche-crédation un type de regard qu'elle qualifie d'agent d'ambiguïté.

Le regard flottant ou hésitant, qui ne s'accroche que peu, a cette particularité de libérer la nuque et d'entraîner une ouverture, un passage entre le reste du corps et la tête, pour que le corps englobe enfin la tête. Il offre aussi, ce faisant, la possibilité à la tête de se 'dé-coordonner', de ce que fait le corps et de comment, normalement, elle devrait le suivre. (p. 93)

En résumé, Carrière (1980) s'intéresse à l'impact du focus en danse d'un point de vue essentiellement dynamique, Tremblay (2007) s'interroge sur le type de regard associé

aux concepts de kinesphère et de dynamosphère et Levac (1999) cherche à saisir comment le regard s'inscrit dans l'ensemble des modalités visagères. Aucune ne se questionne sur le phénomène du regard dansant dans sa globalité ni, plus particulièrement, sur la genèse de celui-ci. C'est l'espace laissé par ces différentes études qu'investit ma propre recherche.

1.4 Questions de recherche et buts de l'étude

Précédemment, nous avons pu réaliser l'importance de traiter du regard en danse de par ses multiples fonctions et sa nature insaisissable. Afin de saisir le phénomène du regard en danse, il s'agit de le reconnaître comme appartenant à la fois à l'humain et au monde, à soi et à autrui. Il se trouve au cœur d'une intersubjectivité. C'est là toute la difficulté de la question de recherche, puisque celle-ci repose dès lors sur une double préoccupation : d'une part, celle de la qualité introjective du regard et d'autre part, celle de son caractère projectif. En d'autres termes, la question de recherche doit pouvoir englober l'expérience du danseur autant que celle du spectateur⁷.

Nous avons vu que les conduites visuelles observables contribuent à la dramaturgie de l'œuvre chorégraphique, les unes et l'autre s'influençant mutuellement. Par conséquent, la question de recherche doit permettre un lien entre le regard du danseur et l'œuvre à faire. Aussi, dans la mesure où je m'intéresse au phénomène du regard dans sa globalité, je me dois de me pencher autant sur sa genèse que sur sa finalité. Pour cela, approcher mon objet de recherche au sein d'un processus de création m'apparaît parfaitement adéquat. Enfin, puisqu'il est essentiel pour moi d'étudier le regard du danseur issu de plusieurs contextes et selon de multiples subjectivités, j'observerai le phénomène au sein de deux processus différents.

⁷ Ici, le spectateur est considéré comme celui qui regarde, peu importe le contexte dans lequel il regarde.

La question de recherche se pose donc comme suit : **comment les regards du danseur apparaissent-ils au sein de deux processus de création chorégraphique contemporaine?** Cette question s'articule autour de quatre paramètres : le premier concerne l'identification des regards, le deuxième porte sur la manière qu'a le danseur de les conduire, le troisième s'intéresse aux effets produits par ceux-ci et le quatrième tient compte de leur genèse.

À partir de ces quatre éléments, les sous-questions suivantes sont soulevées. Quels sont les regards? Comment le danseur les conduit-il? Sur quoi et en quoi ceux-ci agissent-ils? Quelles sont leurs conditions d'émergence et leurs processus d'élaboration? Les questions s'adresseront tantôt au danseur, tantôt au chorégraphe, tantôt au directeur des répétitions, les deux derniers agissant également à titre de spectateur (celui qui regarde).

Le but de cette recherche est de **développer une meilleure compréhension du phénomène du regard du danseur au sein de ma pratique de directrice des répétitions**. Les objectifs sont d'observer et de décrire la conduite, les effets et la genèse du regard du danseur au sein de la création chorégraphique contemporaine. Par ma recherche, j'aspire à doter les artistes en danse, mais aussi les pédagogues, de nouvelles connaissances, afin d'enrichir le travail d'interprétation.

1.5 Méthodologie et limites de la recherche

La démarche qualitative que j'emprunte s'inscrit dans un paradigme postpositiviste. Me questionner sur le phénomène du regard du danseur m'amène à l'étudier par le biais d'une perspective phénoménologique. Grâce à elle, « le chercheur apprend à reconnaître entre lui et le monde cette ébauche naturelle de la subjectivité, cette subjectivité non pas en idée, mais bien liée au corps de l'individu et au monde dans lequel il vit. » (Deschamps, 1993). Or, cette recherche représente justement un moyen d'assumer plus pleinement ma propre subjectivité, génératrice de créativité. Je souhaite également développer une image renouvelée de ma pratique, mais aussi de

moi-même. En décidant de mener une étude participante, je me donne la possibilité d'observer le phénomène du regard du danseur au sein de ma propre pratique. Ma posture de recherche est donc celle de praticienne-chercheuse, dans un rapport inclusif entre mon rôle de directrice des répétitions et l'observation endogène de mon objet de recherche. Afin de questionner plus précisément ce lien entre l'expérientiel et le conceptuel de ma double posture, j'ai pris le parti de mener une recherche-crédation.

La question de recherche imposant le contexte d'une création chorégraphique, et puisque je suis désireuse de varier les perspectives sur le phénomène étudié, j'ai opté pour l'observation de deux processus différents. Le premier concernait la cocrédation d'un duo d'Élise Bergeron et de Philippe Poirier, dans lequel ils agissaient également comme interprètes. Le second portait sur la création d'un solo chorégraphié par Catherine Gaudet et dansé par Sarah Dell'Ava. Tous les participants sont de jeunes artistes en danse contemporaine, qui agissent activement, essentiellement sur la scène québécoise. Les seize répétitions du duo et les douze répétitions du solo se sont déroulées en studio et se sont échelonnées sur un peu plus de deux mois. À la fin de chaque processus, chaque pièce chorégraphique – une vingtaine de minutes pour le solo et environ dix minutes pour le duo – fut présentée devant un public d'une quinzaine de personnes⁸. Il s'agissait, non pas de valider deux œuvres chorégraphiques déclarées achevées, mais bien d'éprouver les regards étudiés, en présence d'un public dont les réactions n'étaient pas contaminées par l'expérience antérieure du processus.

Inspirée par Fortin (2009) et par l'idée de « bricolage méthodologique » (p. 98), j'ai intégré des éléments méthodologiques complémentaires à l'approche phénoménologique. En effet, les données de type ethnographiques et auto-ethnographiques ont été partiellement colligées grâce à des entrevues semi-dirigées auprès des participants, dans lesquelles se sont parfois insérés des portions

⁸ Le public a été invité par courrier électronique et était composé des membres du jury, de professeurs et d'étudiants du département de danse de L'UQAM, ainsi que d'amis.

d'entretiens d'explicitation de l'action vécue. Cette technique, développée par Pierre Vermersch est une « méthode pour recueillir des verbalisations [...] Il s'agit d'un outil qui a spécifiquement pour but la mise en mots du 'vécu d'une action passée'. » (Vermersch, 2012, p. 1) De plus, cet instrument permet de mettre à jour l'implicite du vécu de façon très efficace. « Le fait que tout vécu, et donc toute action, soit nécessairement et pour une large part préréfêchi, justifie la nécessité des techniques d'aide à l'explicitation, puisqu'il éclaire la difficulté que chacun éprouve à mettre en mots son propre vécu. » (Vermersch, 1994/2010, p. 210) D'autres données auto-ethnographiques sont issues du journal de bord que j'ai tenu tout au long des deux processus. De plus, les vidéos captées lors des répétitions et des présentations ont servi à valider certains résultats.

L'analyse des données s'est appuyée sur la méthode d'analyse par théorisation ancrée telle que définie par Paillé (1994). Il s'agit d'« une démarche itérative de théorisation progressive d'un phénomène [...] c'est-à-dire que son évolution n'est ni prévue ni liée au nombre de fois qu'un mot ou qu'une proposition apparaissent dans les données. » (p. 152) Cette méthode convient à l'approche phénoménologique : pendant le processus, les données sont traitées au fur et à mesure qu'elles se présentent. Ce fonctionnement me semblait approprié à ma double posture, car j'aspirais à pouvoir colliger des données à propos du regard une journée et réinjecter celles-ci dans le processus de création un autre jour.

Pour conclure ce chapitre, je rappellerai que le désir de me commettre au sein d'une recherche-création est issu de ma posture de directrice des répétitions. En effet, la diversité des rôles que l'on m'attribue d'un processus à l'autre et la nature forcément subjective de mes interventions me poussent à chercher des ancrages. Ancrage identitaire et ancrage de certaines de mes intuitions de praticienne à l'intérieur d'un discours théorique.

Selon Berthoz (1997/2011), la perception visuelle et les conduites visuelles démontrent que le regard occupe de multiples fonctions dans la mise au jeu du corps

dansant. Ces fonctions répondent à certains besoins du danseur, mais aussi du spectateur (Bernard, 1989; Levac, 1999) et elles justifient largement que l'on se penche sur la place accordée au regard dans les directives reliées à l'interprétation en danse. Est-ce que le fait que le regard soit un « geste invisible et muet » – comme l'évoque Havelanche (1998, p. 7) – et qu'il se loge au centre de l'enchevêtrement entre le corps et le monde (Merleau-Ponty, 1964) contribuent à le définir de façon si lacunaire en danse? En constante circulation entre le dedans et le dehors, l'objectivité et la subjectivité, le regard fuit sa propre définition. Insaisissable parce qu'en perpétuelle mutation, il convient de l'étudier dans son entièreté phénoménologique, sans chercher à le fixer sous un aspect particulier. Pour cela, j'ai multiplié mes perspectives sur lui en me livrant à une recherche-crédation en deux actes (deux laboratoires, deux contextes différents, soit un duo et un solo, avec deux nouveaux participants à chaque fois), dans laquelle j'occupe la fonction de directrice des répétitions.

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL

Par la réflexion phénoménologique, je trouve la vision, non comme 'pensée de voir', selon le mot de Descartes, mais comme regard en prise sur le monde visible, et c'est pourquoi il peut y avoir pour moi un regard d'autrui, cet instrument expressif que l'on appelle un visage peut porter une existence comme mon existence est portée par l'appareil connaissant qu'est mon corps. (Merleau-Ponty, 1945/2011, p. 409)

Le regard se lance comme une flèche à double sens. Situé entre la perception du danseur et son expression, ce que le regard met en œuvre se situe autant en-dedans qu'au-dehors. Aussi, je ne peux envisager de parler de la conduite et des effets du regard du danseur sans introduire les concepts de sensation et d'expression. La sensation guide le danseur dans les actions qu'il pose en l'affectant et en le transformant intérieurement. De son côté, l'expression déploie extérieurement ces transformations du regard qui vont éventuellement générer des sensations, mais cette fois dans le corps du spectateur. Les ramifications de ces deux grands concepts sont très nombreuses, c'est pourquoi je n'en retiens que certaines. Tout d'abord, pour déplier la notion de sensation du regard, j'ai choisi d'exposer quelques éléments physiologiques du système visuel, que je complète en m'interrogeant sur le rôle de l'attention et de l'action dans la perception visuelle; puis je me penche sur la façon dont la sensation circule entre le corps de l'interprète et celui du spectateur. En deuxième partie, j'examine le concept d'expressivité chez le danseur en m'appuyant

successivement sur les notions d'altérité, d'émotion, d'action, de pré-expressivité et de corporéité; puis je questionne les liens entre expressivité et présence scénique; pour finalement mettre en lumière les principales spécificités de l'expression du regard. Parce que je conçois l'édification du regard du danseur comme une création en soi, je consacre la dernière partie de ce chapitre à exposer les cinq phases du processus créateur de Didier Anzieu (1981) : le surgissement, la prise de conscience, l'institution d'un code, la composition et enfin, la production de l'œuvre au-dehors.

2.1 La sensation du regard

2.1.1 Quelques éléments physiologiques

Dans sa double fonction d'accéder au monde extérieur et d'interagir avec lui, le regard constitue un instrument essentiel de la vision; vision dont Alain Berthoz relevait déjà la complexité en 1997 :

On parle de "la vision"! Mais en réalité le système visuel est composé de voies parallèles qui analysent la forme des objets, la vitesse, la couleur, etc. Le mouvement du monde autour de lui-même analysé par des voies très rapides, et par d'autres voies plus lentes. Nous avons plusieurs visions ! Par exemple, il existe au moins trois systèmes neuronaux d'analyse du mouvement et on a identifié au moins 10 aires de cortex cérébral qui traitent différents aspects du monde visuel. (Berthoz cité dans Corin, 1997, p. 82)

Compte tenu de cette complexité, je n'ai pas la prétention de dresser un tableau exhaustif du système visuel, mais plutôt d'en relever les éléments les plus significatifs pour cette étude.

Tout d'abord, le fond de l'œil est tapissé d'une membrane nommée rétine, elle-même composée de deux sortes de photorécepteurs (les cônes et les bâtonnets), dont la répartition diffère selon leur emplacement sur la rétine. Ainsi, les cônes, qui réagissent aux détails, aux couleurs, aux contours des objets⁹, se situent au centre de

⁹ Dans ce contexte, le mot « objet » désigne tout élément visible et, par conséquent, tout autant les objets inertes que les êtres vivants.

la rétine, dans la région nommée fovéa; alors que les bâtonnets, sensibles aux changements de contrastes lumineux et aux mouvements, sont plutôt répartis sur sa périphérie. Selon D'Hondt (2011), les informations qui proviennent de la périphérie s'acheminent vers le corps genouillé latéral par la **voie magnocellulaire** qui est rapide et qui s'applique à de larges champs récepteurs, alors que les stimuli issus de la fovéa passent par la **voie parvocellulaire** qui est plus lente et qui correspond à des petits champs récepteurs¹⁰. Par conséquent, les performances de l'œil en vision périphérique et centrale (ou fovéale) sont très différentes.

La voie parvocellulaire répond aux hautes fréquences spatiales de la scène visuelle, alors que la voie magnocellulaire répond aux basses fréquences, tout en étant ultrasensible au mouvement. Ce système polyvalent est parfaitement adapté, car il nous permet d'identifier notre environnement en percevant les détails, tout en nous alertant des moindres changements par la perception de variations lumineuses et de mouvements. Par contre, ce système nous oblige à déplacer nos yeux pour explorer l'image, car pour regarder une chose avec précision nous devons la placer en leur centre (Coello, 2013). Cette exploration spécifique se réalise grâce aux saccades oculaires qui se produisent automatiquement lorsque les yeux se déplacent d'un point à un autre dans un plan frontal.

Il existe trois autres catégories de mouvements des yeux : « les mouvements de poursuite continue, les mouvements de vergence et les mouvements vestibulo-oculaires. » (Purves et Jeannerod, 2008, p. 457-458) Les mouvements de poursuite sont ceux mis en jeu lorsque le regard suit une cible en mouvement. Lorsque le regard glisse sur un plan sagittal (en profondeur), il s'agit des mouvements de vergence.

¹⁰ Par souci de synthèse, je n'exposerai pas les autres trajets neuro-cognitifs, notamment ceux qui mettent en jeu le collicule supérieur, responsable des mouvements oculaires; le pulvinar, centre de dosage et de filtrage des informations visuelles; « les noyaux du pré-tectum, impliqués dans la motricité oculaire réflexe ainsi que dans le contrôle du diamètre pupillaire et, enfin; [...] les noyaux du système optique accessoire, associés au contrôle des réflexes de stabilisation du globe oculaire. » (D'Hondt, 2011, p.19)

Finalement, « les mouvements vestibulo-oculaires permettent de garder la fixation d'un point lors de mouvements du corps ou de la tête (lorsque vous répondez non avec la tête, l'image de votre interlocuteur ne bouge pas pour autant). » (Morvan, 2007, p. 44) Certains de ces mouvements sont volontaires (comme la poursuite) et d'autres sont de nature réflexe (comme les mouvements vestibulo-oculaires), mais tous sont absolument essentiels au bon fonctionnement de l'appareil visuel.

Si nous revenons à l'exploration visuelle, il est à noter que certaines zones ne sont pas visitées par notre regard. Il s'agit des parties homogènes. À l'opposé, les points de fixation du regard se situent essentiellement sur les saillances. On appelle **saillance** ce qui désigne « la détectabilité d'une forme sur un fond embrouillé » (Fernandez, 2015, p. 14). Les contrastes lumineux, les changements de couleur, l'apparition ou la disparition d'une information et les mouvements sont notamment considérés comme des saillances. Même dans une image statique, notre système visuel cherche à détecter des variations. Le regard ne traite donc pas une scène visuelle dans son intégralité, mais il se déplace de saillance en saillance, du proximal au distal.

Rappelons que les voies parvocellulaire et magnocellulaire dirigent les stimuli issus respectivement de la fovéa et de la périphérie vers le corps genouillé latéral. De là, les données simples seront traitées dans le cortex visuel primaire (D'Hondt, 2011), alors que les informations de « haut niveau » (p. 20) seront transmises au lobe temporal et au cortex pariétal, respectivement par les voies ventrale et dorsale. La voie ventrale permet d'acheminer les informations qui concernent les formes, les textures et les couleurs de l'environnement. Tandis que la voie dorsale permet de localiser les objets, de percevoir leur taille et leur mouvement (Coello, 2013). En 1982, Underleider et Mishkin proposaient de nommer la voie ventrale la **voie du « quoi? »** et la voie dorsale la **voie du « où? »** (D'Hondt, 2011, p. 23). Suivant Mialet (1999), on peut se demander si les voies ventrale et dorsale sont des prolongements des voies parvocellulaires et magnocellulaires, compte-tenu des correspondances de leurs fonctions :

Ainsi, on peut considérer qu'on « voit » quelque chose dans son champ visuel avec la vision périphérique, dont les informations sont véhiculées principalement par la voie du « Où? », et qu'on le « regarde » avec la rétine fovéale, dont les efférences alimentent surtout la voie du « Quoi? ». (p. 93)

La question avait été soulevée par Livingstone et Hubel (1988), mais n'a pas été poursuivie par d'autres, notamment à cause des liens existant entre la voie ventrale et la voie centrale (D'Hondt, 2011). Cependant, l'idée que la spécificité des voies magnocellulaire et parvocellulaire subsiste jusqu'aux niveaux les plus élevés de l'analyse visuelle perdure.

La différence fonctionnelle marquée entre la voie ventrale et la voie dorsale pourrait d'ailleurs être attribuée à une contribution préférentielle du canal P-IB [parvocellulaire] pour la première et du canal M [magnocellulaire] pour la seconde. (*Le cerveau à tous les niveaux*, http://lecerveau.mcgill.ca/flash/a/a_02/a_02_cr/a_02_cr_vis/a_02_cr_vis.html)

Au stade actuel des recherches neurocognitives, une conception du système visuel retient mon attention. C'est celle qui associe la voie ventrale à l'identification et à la catégorisation de mon environnement, et la voie dorsale à la définition des éléments qui vont me permettre d'interagir avec celui-ci (Coello, 2013). Grâce à deux systèmes de traitement des stimuli visuels différents, le danseur peut reconnaître les éléments de son environnement et savoir comment agir avec celui-ci. La vision est 'contempl-a[c]tion'.

Ce projet d'entrer en contact avec le monde participe activement à notre perception de celui-ci. En effet, le regard ne se contente pas d'être attiré passivement par les variations, mais il est également influencé par la connaissance préalable qu'il a de cette scène. Dès que nous avons identifié des éléments visuels, notre regard est porté à se diriger ultérieurement vers ceux-ci, mais à chaque fois que nous regardons une même scène nous identifions aussi des fragments inédits de cette image. Ainsi, chaque nouvelle expérience nécessite une reconfiguration des cartes de saillances. Nous ne pouvons pas regarder une image de la même façon d'une fois à l'autre, car il

est très difficile de nous affranchir de notre connaissance visuelle qui est toute personnelle. Cette question intéresse les chercheurs depuis déjà plusieurs années.

« [L]es aires visuelles et leurs limites varient d'un homme à l'autre. On peut même se demander si l'expérience visuelle modifie ces cartes [...] De futures expériences, en préparation, s'attaqueront à la question cruciale de savoir si la mémoire et la connaissance préalable peuvent influencer sur l'activité des aires visuelles. » (Reppas, Dale, Sereno, Tootell, 1996, page inconnue).

On peut donc penser que notre connaissance induit une sorte d'attente sur le monde. D'une certaine façon, ce projet sur notre environnement s'apparenterait-il à ce que Merleau-Ponty (1945/2011) nomme **intentionnalité** du corps?

[S]i mon corps peut être une 'forme' et s'il peut y avoir devant lui des figures privilégiées sur des fonds indifférents [c'est] en tant qu'il est polarisé par ses tâches, qu'il existe vers elles, qu'il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but (p. 130).

J'aurai l'occasion d'exposer plus longuement le concept d'intentionnalité au moment de le croiser avec celui d'expressivité¹¹, mais d'ores et déjà on peut pressentir la place que l'action motrice occupe vis-à-vis de celui-ci. Avant de détailler l'agir au sein de la perception visuelle, tentons de comprendre comment intervient l'attention dans la vision.

2.1.2 Attention visuelle

« Quand notre attention vacille, c'est tout notre rapport au monde qui bascule. » (Lachaux, 2011, p. 103) Dans une sorte de « perméabilité cognitive » (Lachaux, 2011, p. 103), le cerveau prend en compte son environnement. Tel un faisceau lumineux qui éclaire notre monde, l'attention est majoritairement définie par la capacité à sélectionner certaines informations sensorielles (Lachaux, 2011). Notre dextérité cérébrale étant limitée quant au traitement et à l'analyse des stimulations, il nous est en effet nécessaire de sélectionner les informations nous entourant. Une

¹¹ Cf. Chapitre II – 2.2.2 Entre émotion et action (p. 49)

bonne sélection attentionnelle équivaut à ce qu'on nomme une bonne concentration (Lachaux, 2011), terme souvent attribué au danseur selon son aptitude à ancrer son action dans l'espace-temps du moment. Si l'attention est communément associée à une sorte de filtrage des informations vis-à-vis de l'environnement extérieur, il ne faut pas non plus oublier qu'elle peut également mettre en lumière nos pensées, nos sentiments et nos fantasmagories intimes; bref, tout le discours intérieur qui accompagne le danseur à tout instant.

L'attention sélectionne donc autant des informations sensorielles que des processus mentaux. Afin de distinguer ces deux champs de l'attention, les chercheurs ont choisi de les nommer différemment : **attention sélective sensorielle** et **attention exécutive** (Lachaux, 2011, p. 27). Puisque ce qui m'intéresse dans cette partie concerne l'attention visuelle, penchons-nous sur l'attention sélective sensorielle. Nous allons voir que l'attention occupe un grand rôle dans la perception visuelle, mais toutes deux peuvent également être autonomes. La cible de l'attention n'est pas forcément celle des yeux.

Autrement dit, en portant volontairement son attention ailleurs que là où ils sont dirigés, on peut ne pas voir ce que les yeux voient! C'est la vérification expérimentale, de la façon la plus concrète qui soit, des thèses de Descartes et Pascal : je peux, si je décide d'en détourner mon attention, éviter de voir les évidences. (Mialet, 1999, p. 18-19)

Par exemple, l'interprète peut poser ses yeux vers les spectateurs, tout en portant son attention vers son champ visuel périphérique – ce qui lui permet de percevoir son partenaire à côté de lui, qui s'approche. Il est avec le public, sans y être tout à fait.

Mialet (1999, p. 96-98) observe deux types d'orientation de l'attention visuelle. L'**orientation manifeste** concerne le déplacement de l'attention qui s'accompagne de mouvements ostentatoires tels que des mouvements des yeux ou de la tête. À l'inverse, l'**orientation latente** n'est pas visible extérieurement. Elle peut s'appliquer à l'ensemble du champ visuel et n'engage pas systématiquement l'orientation manifeste. Dans le but de bien discriminer le mouvement du regard de celui de

l'attention, lorsque je parlerai dorénavant d'attention, il s'agira, sauf indication contraire, d'attention latente.

D'une part, il a été démontré (LaBerge, 1995) que l'attention visuelle sélective peut être portée sur une région plus ou moins grande, c'est-à-dire que le foyer d'attention peut varier (Mialet, 1999). D'autre part, l'attention se répartit uniformément dans la zone de focalisation : « il y a homogénéité du champ d'attention, l'attention ne peut être distribuée en plusieurs zones de focalisation, le rayon de l'attention est unitaire. » (Mialet, 1999, p. 95) On note que non seulement l'activation de l'attention sur une zone permet d'améliorer le traitement des informations visuelles dans cette zone, mais également dans les régions adjacentes. Cependant, ailleurs, la vision se détériore. En conséquence, le sujet devra d'abord se dégager d'une zone de focalisation avant de rediriger son attention à un autre endroit pour une perception optimale de cette zone (Mialet, 1999). Reprenons l'exemple du danseur qui dirige ses yeux vers les spectateurs, tout en portant attention à son partenaire : sa perception de l'espace à côté de lui est optimisée par l'orientation de son attention vers son confrère, mais par ailleurs, il ne voit pas vraiment le public. Il sera intéressant de vérifier si le spectateur est en mesure de ressentir lorsque la perception visuelle de l'interprète est aiguisée et lorsqu'elle l'est moins. D'après ce qui précède, l'attention est bel et bien impliquée dans la perception visuelle, mais poussons plus loin cette mise en lien.

J'ai déjà évoqué la complexité du système visuel. Afin de mieux saisir le rôle de l'attention dans la perception visuelle, il me faut y revenir. On peut distinguer deux phases dans le traitement des stimuli sensoriels : la **phase pré-attentive**, qui traite les données primaires et la **phase attentive** qui traite celles qui sont complexes (Lachaux, 2011). D'après Lachaux (2011), lors de la phase pré-attentive, il y a capture de nombreuses données par les systèmes sensoriels sans pourtant que l'attention ne semble se tourner vers ces données.

Une des propriétés fondamentales de l'action est d'être une connaissance autonome (Piaget) et donc d'être, pour une part, opaque à celui-là même qui la met en œuvre : pour savoir faire, je n'ai pas besoin de savoir que je sais faire, autrement dit la mise en œuvre de l'action n'est pas subordonnée à un acte de la conscience réfléchie. (Vermersch, 2010, p. 186).

Il s'agit donc des informations que l'on connaît sans savoir qu'on les connaît, tandis que lors de la phase attentive, l'attention est requise afin d'extraire les informations qui concernent la signification du stimulus sensoriel. Les phases pré-attentive et attentive dépendent par conséquent de la nature du corpus sensoriel, dont fait partie le corpus visuel. Incidemment, on comprend que le regard, en tant qu'organe récepteur de la vision, participe à ce processus de tri, selon la direction qu'il prend vers un endroit ou un autre du paysage visuel.

Paradoxalement, nous n'avons pas l'impression que notre vision du monde se construit en deux étapes. « J'ai l'impression de voir tous ces objets à la fois, même si je sais très bien que mon attention ne peut se porter sur chacun d'entre eux simultanément. » (Lachaux, 2011, p. 86). En fait, l'effet de simultanéité serait illusoire et proviendrait de la reconstruction des détections des objets environnants antérieures, qui auraient été mises en mémoire. En résumé, la perception visuelle dépend de la mise en jeu de l'attention et l'inactivité de cette dernière entraîne un appauvrissement de la vision.

Là où Lachaux (2011) parle de phases pré-attentive et attentive en avançant que la première n'engage pas encore l'attention contrairement à la seconde, d'autres préfèrent parler d'attention automatique et volontaire, automatique et contrôlée, exogène et endogène ou encore périphérique et centrale. Les terminologies diffèrent selon les domaines d'étude, mais sous-entendent finalement ces deux stades.

L'attention contrôlée se met en branle lorsque l'environnement produit des écarts avec la représentation que le sujet s'est forgé de celui-ci, lorsque la réalité ne cadre pas avec les attentes. Ce sont les changements dans l'environnement lui-même, c'est-à-dire les décalages exogènes et la nouveauté qui entraînent l'orientation réflexe de

l'attention vers la source du stimulus (Mialet, 1999). Il s'agit là de l'effet de saillance¹² que j'ai évoqué plus haut. C'est ce qui fait, par exemple, la différence entre le moment où un danseur saisira rapidement et sans équivoque le mouvement inattendu d'un partenaire et celui où il devra orienter son attention vers celui-ci pour danser à l'unisson avec lui.

Selon Sokorov (1976), le sujet est sensible à la nouveauté, parce qu'il actualise constamment une représentation interne des événements, telle une sorte de carte neurophysiologique des données, qu'il compare instant après instant avec les informations qu'il traite (Mialet, 1999). Par contre, un stimulus perdra son caractère inédit suite à sa propre récurrence. Du coup, il existe un phénomène d'habituation qui amène le réflexe d'orientation à disparaître au fur et à mesure que la nouveauté s'érousse. Notons que ce phénomène concerne les autres formes d'attention sélectives sensorielles. Ainsi, à force de répéter, l'interprète pourra exécuter une séquence de mouvements sans que son attention soit happée par son environnement extérieur, ou par toutes les sensations kinesthésiques qui se jouent en lui.

Selon Mialet (1999), les processus exogènes et endogènes sont particulièrement observables lorsqu'il s'agit de la perception visuelle. L'auteur les résume dans ce qui suit : d'un côté, les stimuli qui arrivent sur la rétine périphérique entraînent une **orientation exogène** de l'attention qui implique la voie du « où? » (p. 101-102)¹³. Idéale en situation de danger, cette réponse de l'attention est impérieuse et très rapide. Le traitement à ce niveau n'est pas approfondi, mais permet de prendre note de l'inopiné dans l'environnement. De l'autre côté, l'**orientation visuelle endogène** provient des signaux issus de la rétine fovéale. Elle met en jeu la voie du « quoi? ». Il s'agit d'une orientation de l'attention visuelle vers un espace structuré par

¹² Cf. Chapitre II – 2.1.1 Quelques éléments physiologiques (p. 30).

¹³ Les voies du « où? » et du « quoi? » sont définies dans le Chapitre II – 2.1.1 Quelques éléments physiologiques (p. 30).

l'expérience du sujet. « Attention active, elle est sous-tendue par des attentes » (Mialet, 1999, p. 101).

L'orientation visuelle endogène (ou fovéale) a également la capacité de se maintenir plus longtemps sur l'objet ciblé que l'attention exogène (ou périphérique). En somme, d'après Laberge (1995), « l'attention périphérique servirait à 'remarquer' ce que l'attention endogène choisirait de 'réaliser' » (Mialet, 1999, p. 102). Cela n'est pas sans rappeler la distinction faite précédemment entre voir et regarder¹⁴. Pour récapituler, disons que

l'attention contrôlée est au service des traitements approfondis d'évènements qui se présentent dans une configuration que le sujet n'a que peu ou pas rencontrée, l'attention automatique intervient plutôt dans les détections d'évènements courants, dont les traitements se sont répétés suffisamment pour pouvoir s'inscrire sous forme de routine de programme. La première correspond à une attention active, intentionnelle et préparatoire, qui se met en place lentement (plus de 300 ms), qui exige des efforts pour être maintenue, et qui ne peut saisir que peu d'informations à la fois, mais elle a l'avantage de la souplesse; la seconde est immédiate, se déroule sans effort et sans limite apparentes, mais elle est rigide. (Mialet, 1999, p. 109-110)

Ces deux formes d'attention sont certes différentes, mais fonctionnent de façon synergique et nuancée. L'attention contrôlée collabore avec l'attention automatique, tout comme l'attention visuelle collabore avec l'attention des autres sens. Cela dit, pour Mialet (1999), c'est l'attention visuelle qui représente le mieux la relation entre l'individu et le monde :

C'est dans l'attention visuelle en tous cas que se repère le mieux cette interaction dialectique entre l'homme et son milieu [...] Alors que l'attention périphérique marque l'empreinte du milieu sur l'homme, laissant filtrer des reflets du milieu qui se réfractent comme des éclats dans l'univers cognitif de l'homme, l'attention fovéale représente l'activité organisatrice que l'homme impose à ces reflets épars du milieu pour construire son monde. » (p. 102)

¹⁴ Cf. Chapitre II – 2.1.1 Quelques éléments physiologiques (p. 30).

L'attention du danseur joue donc un rôle important dans la perception visuelle et ses attentes vis-à-vis de son environnement interviennent dans ce processus. Nous avons également découvert qu'il existe une voie spécifique de transmission des informations sensorielles qui permet d'interagir avec le monde. Mais jusqu'à quel point ses actions, sa danse, ses relations avec ses partenaires et avec les spectateurs influencent le danseur dans sa façon de voir... ou de regarder?

2.1.3 Rôle de l'action

Pour tenter de répondre à la question précédente, creusons la notion d'attente qui est intimement liée à l'attention et qui, plus haut, a été associée à l'intention. Elle représente une attitude, une orientation du corps vers l'objet qui retient notre attention (Mialet, 1999). Notre quotidien nous indique à chaque instant la tendance naturelle de notre corps à s'orienter vers la cible de notre attention. Par exemple, si mon attention est attirée vers un objet sur ma droite, mes yeux, puis ma tête et peut-être ma main seront portés instinctivement à se diriger vers lui, sans même que j'aie planifié consciemment ces mouvements et, souvent, sans même que je sois consciente de ceux-ci. C'est ce que j'ai nommé plus haut attention manifeste. Dans cet exemple, il y a effectivement un engagement moteur du corps qui a nécessité une **préparation motrice cognitive** préalable. Cependant, toute préparation motrice n'aboutit pas nécessairement à un engagement musculaire, comme peut nous l'indiquer l'utilisation d'enregistrements électromyographiques¹⁵. Par contre, il semblerait que l'orientation de l'attention endogène s'accompagne toujours d'une préparation motrice (Mialet, 1999). C'est ce qui sous-tend une partie de la théorie prémotrice de Rizzolatti et Craighero (1998) qui envisage d'abord l'attention comme « un mécanisme pré moteur » (Lachaux, 2011, p. 170). Par le biais d'expériences avec de jeunes chats, Richard Held et Alan Hein avaient déjà démontré en 1963 que le développement

¹⁵ L'électromyographie est une technique médicale qui permet d'enregistrer les courants électriques qui accompagnent l'activité musculaire.

normal de la vision était conditionnel à l'expérience visuo-motrice : « Pour pouvoir construire une perception des objets, une perception spatiale, une perception de notre environnement, il est impératif d'agir dans cet espace. » (Coello, 2013)

D'après Mialet (1999), il y aurait une préparation perceptive qui permettrait d'identifier plus efficacement l'objet ciblé par l'attention et une préparation motrice reliée à la façon d'utiliser cet objet. Cela n'est pas sans rappeler les voies d'identification et d'interaction évoquées plus tôt¹⁶.

Tout comme les schémas perceptifs correspondent à ce que l'expérience perceptive a permis d'abstraire des multiples rencontres avec l'objet perçu, les schémas moteurs, construits dans les multiples rencontres avec l'action, correspondent à des plans moteurs organisés dans l'expérience et stockés en mémoire sous forme d'unités hiérarchisées et coordonnables, prêtes à être exécutées. (Mialet, 1999, p. 105)

Selon Lachaux (2011), c'est la partie antérieure du sillon intrapariétal (AIP) qui enregistre et mémorise les actions les plus récurrentes exécutées avec chaque objet usuel. On parle ici de nos habitudes, nos manières de faire. Au moment opportun, les représentations motrices s'activent, ce qui facilite l'accès à des plans préprogrammés, et permet de guider le déroulement de l'action. Les stimuli sensoriels seraient donc reconnus dans le lobe temporal, mais aussi traités dans l'AIP afin d'y associer l'action appropriée, avant de se projeter dans le cortex prémoteur, puis moteur s'il y a effectivement mouvement. Par conséquent, lorsque le danseur tourne son attention vers la droite et voit la main de son partenaire, avant même de la prendre, son corps sait déjà inconsciemment comment il doit réagir. En fait, pour Alain Berthoz (1997/2013), l'action ne fait pas qu'accompagner la perception, mais la précède, car cette dernière n'est pas complète sans le processus pré-moteur. Le cerveau agit, selon lui, en simulateur de l'action :

Pour moi, le cerveau est un simulateur [...] c'est l'ensemble de l'action qui est joué dans le cerveau par des modèles internes de la réalité physique qui ne

¹⁶ Cf. Chapitre II – 2.1.1 Quelques éléments physiologiques (p. 30).

sont pas des opérateurs mathématiques, mais de vrais neurones dont les propriétés de forme, de résistance, d'oscillation, d'amplification font partie du monde physique, sont accordées au monde extérieur. (p. 28)

De plus, l'action qui se présente à nous par le biais de l'AIP diffère selon la situation dans laquelle nous nous trouvons. C'est parce que le danseur est en train de tourner au moment où il voit la main de son partenaire, que son cerveau sélectionne, dans une masse incalculable d'informations visuelles, celles qui seront pertinentes pour un bon ajustement de l'orientation de sa propre main, incluant sa position exacte, la force et la vitesse avec lesquelles elle entrera en contact avec l'autre, etc. Le corps du danseur est agi avant d'agir :

Si vous observez les gens marcher dans la rue, vous verrez qu'ils bougent souvent beaucoup la tête et les yeux, comme si des forces invisibles tiraient sur leur visage. [...] l'environnement exerce bel et bien une force d'attraction sur le corps, en grande partie grâce au lobe pariétal. C'est la force de la distraction. (Lachaux, 2011, p. 171)

Signalons au passage que, lors d'un moment où l'attention est soutenue, la préparation peut elle aussi être maintenue. Toutefois, la préparation ne peut être active à son maximum d'efficacité que quelques secondes, ce qui n'empêche pas forcément l'attention de demeurer orientée vers la cible (Mialet, 1999). En effet, l'action préparatoire étant complètement liée à notre vécu, nos habitudes; plus celles-ci sont ancrées, plus la préparation est rapide et performante. C'est pourquoi l'interprète répète de nombreuses fois ses partitions chorégraphiques : il forge ainsi des automatismes et acquiert une plus grande maîtrise du mouvement. Ce faisant, son attention passe de locale à globale et la **force de distraction** s'estompe (Lachaux, 2011).

En conclusion, il apparaît que les actions du danseur, soit l'ensemble de son répertoire moteur, construisent en partie sa perception visuelle et donc agissent sur son regard. Mais qu'en est-il du spectateur? Que se passe-t-il en lui, lorsqu'il observe le regard du danseur?

2.1.4 Regarder avec tout son être

Les yeux du spectateur – donc mes yeux – représentent, à priori, une voie d'accès évidente, mais non unique, vers le corps du danseur. Le corps du danseur revendique en effet un chemin direct vers le corps du spectateur et, par là même, semble faire d'abord sensation avant de faire sens.

Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois [...]

Comme la pesanteur organise l'« avant » du mouvement, elle organise aussi l'« avant » de la perception du monde extérieur [...] C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire. (Godard, 1995, p. 227).

Cette « pré-interprétation » du spectateur, Barba (1985, p. 32) l'associe à la pré-expressivité du comédien, concept que nous exposerons plus loin.

Même si, ici, la sensation est associée plus spécifiquement à la **kinesthésie** – ou cinesthésie – c'est-à-dire la perception consciente de la position et des mouvements du corps, c'est en fait l'ensemble des perceptions est qui est engagé dans la construction de sens. Cependant, chaque individu capte ses informations par le biais de modalités sensorielles privilégiées. Pour certains, la prise d'information se fera d'abord visuellement, pour d'autres elle sera surtout kinesthésique ou bien auditive¹⁷. Ces chemins d'accès au monde se révèlent également être « un mode spécifique et individuel de rapport à l'intériorité corporelle. » (Berger, 2009, p. 54)

En tant que spectatrice, je suis donc bougée par le regard du danseur de multiples façons. Néanmoins, rappelons-nous que l'attention visuelle guide le voir, mais aussi le regarder; ou, en d'autres termes, qu'elle engage des processus liés à l'interaction avec l'environnement, mais participe également à l'identification et à la

¹⁷ Les modalités olfactives et gustatives étant moins utilisées.

catégorisation du perçu¹⁸. Lorsque j'observe un regard lancé par un danseur, je reproduis intérieurement le geste produit par ses yeux en me référant à mes propres façons de faire, mes propres façons de regarder; mais je cherche aussi à définir ce que je ne connais pas de ce regard, à y mettre du sens et, en quelque sorte, à le comprendre.

Nulle surprise de retrouver ici la dichotomie occidentale corps/pensée. Malgré la phénoménologie, ainsi que de nombreux autres courants philosophiques, la marque cartésienne demeure bien présente, même dans des oppositions voilées. Par exemple, il semblerait que dans le « mouvement du potentiel humain »¹⁹, « l'accès au vécu corporel doit passer par le rejet de toute pensée réflexive. » (Berger, 2009, p. 87) Le corps saurait par lui-même. Le sens serait imprimé dans le corps de façon autonome. Cette idée pourrait même être entérinée par la thèse selon laquelle les comportements humains sont la marque d'un patrimoine génétique et culturel. Ils induiraient donc systématiquement des hypothèses de sens et même, à l'extrême, on pourrait dire que le corps communique toujours quelque chose et qu'il ne saurait mentir (Volli, 1985). Pourtant Berger (2009) en citant Beaulieu (1978), souligne combien cette proscription du réflexif dans la construction du sens à partir du vécu peut apparaître comme une accréditation du dualisme.

Au nom d'un refus du dualisme cartésien (corps/âme, sensible/intelligible), le vécu ne fait que conforter ce dernier; le remplacement de la prédominance de l'intelligibilité par celle de la sensibilité est une reconnaissance de fait de l'existence d'un dualisme. Mais le dualisme est ici d'un genre nouveau, il n'est pas l'opposition du corps et de l'âme; il met en concurrence la description et l'explication, le savoir et l'objet. (Beaulieu, 1978, p. 79)

¹⁸ Cf. Chapitre II – 2.1.3 Rôle de l'action (p. 40).

¹⁹ Est nommé « mouvement du potentiel humain » le courant initié par le psychologue Michael Murphy dans les années soixante, qui prône le développement des ressources psychologiques et spirituelles inexploitées de l'individu. En affiliation à ce mouvement est notamment née l'école Esalen, mais aussi la psychanalyse jungienne et l'approche humaniste de Maslow.

Pour elle, l'expérience du « Sensible »²⁰ - donc le vécu – est « un acte perceptif où la perception est déjà, en soi, acte réflexif, une perception de soi percevant au sein de toute expérience, une 'perception pensante' en quelque sorte. » (Berger, 2009, p. 90)
Paradoxe partiellement explicité par les mots de Bois (2006, p. 156) qu'elle reprend :

Quand il parle de cette création de sens, D. Bois souligne que [sic] « Il ne s'agit pas [...] de faire un retour mental sur son expérience pour 'fabriquer' du sens, dans un après-coup où 'la tête' prenant le dessus sur 'le corps', se mettrait à 'réfléchir' sur l'expérience vécue. Non, il s'agit plutôt d'une activité simultanée, au cours même de l'expérience, de la *conscience perceptive* qui capte des phénomènes internes, et de la *conscience réflexive* qui, en témoin, observe ce que je suis en train de vivre et en saisit certaines significations. [...] Dans ce rapport intime et fondateur à une perception Sensible, puisée dans le mouvement interne²¹, va pouvoir se construire progressivement un autre rapport à la pensée, voire une nouvelle forme de pensée. » (Berger, 2009, p. 64)

Tout en étant séduite par cette idée de simultanéité entre les processus perceptifs et réflexifs, je ne peux m'empêcher d'y relever une contradiction avec les considérations d'Andrieu (2010) qui relève que « le seuil de la conscience » ne se situe « que 450 ms après la production du signal par le cerveau. » (p. 2) Selon lui, nous serions donc toujours en décalage avec nos sensations. Malgré ces deux visions divergentes, retenons que le spectateur appréhende le regard du danseur, avec tout son être, pétri par une multisensorialité à la fois agissante (façonnée par le répertoire moteur du spectateur) et 'identifiante'; ces deux fonctions procédant autant du corporel que du mental.

²⁰ Berger (2009) définit le « Sensible » comme étant, en somato-psychopédagogie, « ce qui apparaît quand le sujet se tourne vers le 'dedans' de lui-même et qu'il y découvre le mouvement interne se mouvant au sein de sa matière corporelle. » (p. 48)

²¹ « Par mouvement interne, D. Bois [fondateur de la somato-psychopédagogie] désigne une mouvance bien particulière des différents organes de notre corps (os, muscles, articulations, viscères,...) [...]. Cette mouvance invisible de l'extérieur existe quelle que soit notre activité. Elle ne se perçoit pas spontanément, il faut des conditions favorables, et notamment un certain degré d'attention pour la ressentir. » (Berger, 2006, p. 29).

2.2 L'expressivité du danseur

2.2.1 Une corporéité altérée

L'expression désigne l'action et la manière d'exprimer ou de s'exprimer et, plus spécifiquement, la « [m]anifestation d'un sentiment, d'une émotion, d'une façon d'être » (CNRTL). Toute expression est directement liée à la culture dont elle est issue et par conséquent, nous pouvons définir les êtres ou les choses dans leur forme, leur caractère, leur contenu ou leurs particularités grâce à la culture d'expression. Le concept d'expression est présent dans la philosophie en général, mais on la retrouve notamment dans la pensée de Platon, de Hegel ou encore de Leibniz. Pour le premier, le monde est la représentation des expressions multiples de Dieu, alors que pour le second l'expression est surtout un mouvement de l'intériorité vers l'extériorité (Armengaud, sans date). De son côté, Leibniz arrime le corps à sa vision particulière de l'expression. Pour lui, nous exprimons tous l'ensemble du monde, mais nous n'en exprimons qu'une partie de façon claire et distincte, c'est ce qui correspond à **l'aperception**, c'est-à-dire à notre perception consciente du monde. Cette expression privilégiée du monde est notre point de vue, notre « petit monde » et ce « petit monde » passe par notre corps. Deleuze (1980) en fait ici état :

Et enfin, coup de génie de Leibniz: qu'est-ce qui va définir la zone d'expression claire et distincte que j'ai ? J'exprime la totalité du monde, mais je n'en exprime clairement et distinctement qu'une portion réduite, une portion finie. Ce que j'exprime clairement et distinctement, nous dit Leibniz, c'est ce qui a trait à mon corps. C'est la première fois qu'intervient cette notion de corps. On verra ce que ça veut dire ce corps, mais ce que j'exprime clairement et distinctement c'est ce qui affecte mon corps. (p. 13)

De fait, que ce soit pour que les médecins y décèlent les symptômes (sémiologie du XIXe siècle), pour que les moralistes y voient les passions ou pour que les artistes le mettent en scène, le corps expressif est partout.

Ainsi, sonder l'expressivité du danseur semble devoir se faire via sa corporéité, dont la « matrice originare et fondatrice » (Bernard, 2001, p. 24) est constituée par

l'**altérité** qui gouverne les processus sensoriel et moteur. D'après l'auteur, l'altérité désigne non pas un objet ou une entité, mais la relation de ce qui est inconnu à ce qui existe déjà.

Si cette idée est transposée au monde perceptif, on en vient à se rappeler que notre attention se tourne vers la nouveauté, les saillances. D'une part, une chose doit nécessairement se dégager de son fond pour que je la perçoive. « Le 'quelque chose' perceptif est toujours au milieu d'autre chose. » (Merleau-Ponty, 1945/2011, p. 10). D'autre part, cette chose doit se différencier de ce que je percevais jusqu'alors. Cette conception de la perception alimente en particulier la philosophie de l'art. Pour Schaeffer (2004), l'œuvre d'art se doit d'être originale, sans « prévisibilité », ni « redondance » (p. 75). Par contre, pour que l'objet perceptible puisse s'extraire de son arrière-plan, il faut aussi que ce fond soit connu.

Ainsi, si les contraintes perceptives invitent à un certain degré de différenciation entre œuvres, elles exigent aussi une certaine dose de redondance, celle-ci seule étant susceptible de fournir le fond cognitif sur lequel ce qui est non encore connu peut se détacher comme tel : ce qui est nouveau ne peut jamais se manifester que sur le fond de ce qui est déjà familier. (p. 76)

La distinction de ce qui est différent par rapport à ce qui est habituel implique forcément une certaine temporalité. L'altérité se révèle donc comme ce qui nous permet de transiter d'une sensation à une autre, d'une expérience à une autre. « L'altérité désigne non pas une chose en soi, mais le rapport entre un phénomène perçu et ma manière de le percevoir comme distinct sinon étranger à ma propre corporéité et à l'ensemble de mon environnement. » (Bernard, 2001, p. 8) Le danseur distinguerait donc un objet dans son champ visuel parce que celui-ci se différencierait de son corps. Mais en plus, son regard se définirait en fonction de la sensation déjà vécue d'un regard antérieur.

Parce qu'elle implique la différenciation systématique d'un mouvement par rapport au mouvement précédent, mais aussi parce qu'elle use de la duplication théâtrale par le biais de la mise en représentation, la danse fait doublement appel à l'altérité.

Bref, tout processus dynamique présuppose une altérité immanente au dispositif synergique de l'effectuation motrice.

D'où, conjointement, un second type d'altérité que je qualifierai cette fois de « théâtral », dans la mesure où le ou la chorégraphe peut, dans sa composition, jouer ou faire jouer plus ou moins habilement les différents éléments de ce dispositif dans une finalité spectaculaire de théâtralisation du mouvement dansé. (Bernard, 2001, p. 10)

Mais la danse représente un terrain d'autant plus propice au déploiement de l'altérité que cette dernière prend part au processus d'appropriation du geste dansant par l'interprète. En effet, « [s]'approprier un geste, le faire sien, c'est effectivement l'altérer, le changer en soi et pour soi d'abord et avant tout. » (Gravel, 2012, p. 43) En fait, la danse, en mettant notre sensorialité à l'épreuve, met en branle un véritable « système chiasmique », dans lequel **quatre chiasmes** occupent chacun un rôle déterminant selon Bernard (2001, p. 22) :

L'un **intrasensoriel** [je souligne] parce qu'immanent à l'organe lui-même qui est simultanément actif et passif; un deuxième **intersensoriel** comme jeu de correspondances entre les impressions des divers organes; un troisième dit **parasensoriel** qui articule chaque sensation avec l'émission phonique et verbale; et enfin un quatrième **intercorporel** qui constitue la trame des interférences croisées des deux corporalités distinctes. (p. 22)

En concevant le regard du danseur comme partie intégrante de sa corporalité et en transposant ma compréhension du système chiasmique à celui cité précédemment, j'arrive aux constats suivants.

- Le regard du danseur touche sa cible, mais est également touché par celle-ci. Notons également, de façon plus pragmatique, que pour que le regard se tende vers une cible, il faut qu'il se détende ailleurs : l'action du regard s'opère grâce à la coactivation des muscles agonistes et antagonistes des yeux. Le regard est à la fois projectif et introjectif.

- Le danseur (comme tout autre individu) voit en collaboration avec ses autres sens. Son regard est écoute, son regard est toucher, son regard est proprioception. De plus, l'action du regard est perceptible (par le danseur et par le spectateur) parce qu'elle se distingue de celles des autres parties du corps.
- Le voir et le dire s'associent. D'une part, le danseur conjugue ce qu'il perçoit visuellement à un langage réel ou imaginaire, plus apte à être exprimé. D'autre part, le spectateur prend part, lui aussi, à ce dédoublement en articulant à son tour une énonciation au regard du danseur qu'il perçoit. Le regard est imagination.
- Le regard du danseur croise celui des autres interprètes et des spectateurs. Le regard est relation. En conclusion,

« notre sensorialité [et donc notamment notre perception visuelle], par laquelle nous opérons une différenciation avec le monde physique, vivant, humain et au sein de notre propre corporéité, fonctionne elle-même comme un système par lequel chaque impression sensorielle non seulement se dédouble, mais alimente et charge cet analogon virtuel des microdifférences résultant de l'entrelacs subtil avec toutes les autres. » (Bernard, 2006, p. 133)

Le regard du danseur apparaîtrait-il, telle une parcelle de corporéité modulée par une altérité démultipliée et sans cesse réinventée?

2.2.2 Entre émotion et action

Est expressif celui « qui exprime bien, qui traduit d'une manière suggestive une façon d'être, un sentiment, une pensée. » (CNRTL) De fait, l'expressivité est largement associée à sa dimension affective. L'émotion semble tellement nouée au concept d'expressivité, que dans le contexte des arts vivants et notamment de la danse, il serait intéressant de se demander, à l'instar de Levac (1999), s'il existe un rapport de causalité entre geste expressif et affectivité. Auquel cas, « [l]'émotion génère-t-elle l'action ou au contraire, est-elle provoquée par l'action? » (p. 42) À cet égard, les

rapprochements de plus en plus fréquents entre psychologie cognitive et psychologie des émotions nous offrent certaines pistes de réponse. En effet, « [o]n a maintenant de bonnes raisons de penser que les émotions, l'univers du sensible, orientent notre fonctionnement cognitif implicite, produisant sur ce dernier des effets comparables aux effets d'amorçage. » (Mialet, 1999, p. 119) Nous avons vu que l'action anticipe la perception par un processus de simulation (Berthoz, 1997/2013), en se servant de l'empreinte cérébrale de nos interactions antérieures avec l'environnement (Lachaux, 2011)²². Or, il semblerait ici que les affects soient également partie prenante de ce fonctionnement.

Sur le plan physiologique, le tonus musculaire est sous contrôle des formations réticulaires. La formation réticulée est considérée comme un carrefour de multiples influences qui lient le tonus musculaire au fonctionnement affectif et émotionnel, cognitif mais aussi végétatif et musculaire. (Lesage, 1992, p. 117)

Au niveau cérébral, les émotions apparaissent donc chevillées à la préparation à l'action. Mais qu'en est-il dans la pratique des arts performatifs?

En comparant techniques théâtrales occidentales et orientales, Barba (1985) soulève le fait que pendant très longtemps et encore à ce jour, les approches théâtrales occidentales ont choisi d'associer l'expressivité de l'acteur à son champ psychologique. L'acteur est alors considéré expressif lorsqu'il sait exprimer ses émotions, ses sensations et son éventuelle identification au personnage. C'est cela que Barba remet radicalement en cause en affirmant que l'expressivité résulte en fait de la **corporéité** de l'acteur²³. En effet, même si le geste théâtral présente et signifie, il est aussi – et surtout, en danse contemporaine – énergie et matière. C'est par la prise en compte de ces éléments que le danseur devient un interprète :

²² Cf. Chapitre II – 2.1.3 rôle de l'action (p. 40).

²³ Sous cet angle, on peut facilement comprendre pourquoi Barba (1985) nomme les comédiens « danseurs-acteurs ».

La qualité de l'interprétation [...] est [...] liée à la qualité de l'expression, et non plus à celle de la signification concrétisée par la production fictive de sentiments, d'émotions ou de personnages. Ce qui ne signifie pas que la danse ne propose pas du sens au regard du spectateur, mais il ne s'agit pas d'une volonté première. Avant tout sont mis en jeu un investissement énergétique et une intentionnalité dans le mouvement qui puise ses mobiles dans une « nécessité intérieure ». Ce plaisir, lié aux sensations que procure le jeu sur la qualité rythmique du tonus musculaire, génère des états émotionnels, eux-mêmes sources de rêveries. Ces états que traversent [sic] le danseur définissent la qualité d'interprétation. (Guisgand, 2002, p. 3)

D'après Barba (1985), le corps est pénétré par des principes physiologiques qui le rendent « vivant » aux yeux du spectateur et constituent le fondement expressif du danseur-acteur. Le comédien ne doit pas nécessairement passer par sa propre émotion pour exprimer celle-ci. Si son corps est rompu aux techniques lui permettant de laisser vivre ces principes, alors il peut devenir corps fictif, c'est-à-dire pré-expressif, prêt à toutes les transformations vers lesquelles l'œuvre le mènera. C'est seulement dans le passage du corps quotidien au corps du personnage que l'expressivité se révèle. Pour lui d'ailleurs, le concept d'expressivité est à esquiver, car trop connoté par le psychologique. En cherchant à exprimer quelque chose, l'acteur risque d'oublier qu'il doit seulement être dans l'action, dans le faire et que l'expression en émergera.

L'expressivité de l'acteur découle – presque malgré lui – de ses actions, de l'usage qu'il fait de sa présence physique. Les principes qui le guident dans les actions constituent les bases pré-expressives de son expressivité. Ce sont nos actions, qui, malgré nous, nous rendent expressifs. Ce n'est pas le *vouloir exprimer* qui détermine les actions de quelqu'un. C'est le *vouloir faire* qui décide de l'expression. (Barba, 1985, p. 22)

Cette thèse accompagne un grand nombre de démarches chorégraphiques contemporaines qui instituent le corps souverain, où il n'est nullement question de soutenir l'expressivité par une intention psychologique. Cependant, pour Villeneuve (1993), à partir du moment où le geste est théâtral, donc montré, il y a intentionnalité et en ce sens, il s'oppose à « l'expression inconsciente et spontanée » (p. 89). En fait,

l'intentionnalité est toujours présente, ne serait-ce que par notre simple posture dans l'espace.

Adopter une certaine posture c'est manifester une certaine présence. Elle est donc beaucoup plus qu'un équilibre segmentaire analysable mécaniquement, elle est une manifestation observable, aussi éloquente que la mimique, qui même en l'absence de tout mouvement trahit les dispositions ou les intentions du sujet envers son milieu. L'expressivité est donc liée à l'activité posturale. (Lesage, 1992, p. 119)

En résumé, la thèse romantique nous pousse à croire que les émotions exprimées par l'entremise des regards sont nécessairement celles ressenties par les danseurs. Or, « [l]'expression artistique diffère de l'expression ordinaire ou 'littérale' : les œuvres n'expriment pas seulement les états mentaux de leurs auteurs. » (Beauquel, 2015, p. 20) Par conséquent, le regard du danseur manifesterait des propriétés expressives et émotionnelles qui ne pourraient exister sans son corps. Corps qui semble pétri et joué par un certain nombre de fondements physiologiques et par une organicité propre. Corps « fait d'humeurs et de sang, qui transpire, respire et pèse, travaillé par les émois et les pulsions [...] chair qui palpite. » (Lesage, 1992, p. 44) Par ailleurs, le regard serait également sous-tendu par l'intentionnalité du danseur et du chorégraphe, mais aussi du directeur des répétitions. Mais, quels sont exactement ces mystérieux fondements physiologiques qui forment le terreau fertile de l'expressivité?

2.2.3 Fondements physiologiques

Avant de détailler les trois fondements physiologiques qui soutiennent l'entraînement de l'acteur chez Barba, il est important de comprendre que ceux-ci ne sont pas les seuls reconnus comme identitaires de l'expressivité. D'une part, le théoricien de la danse Laban (1988/1994) considère que toute action expressive et fonctionnelle porte déjà une certaine expressivité en amont du geste. En effet, pour lui, l'action est précédée par une étape d'effort mental qu'il découpe en quatre temps : celui de l'attention, de l'intention, de la décision et de la précision. « Ces quatre phases constituent la préparation subjective de l'opération objective et sont, la plupart du

temps, étroitement condensées, mais elles peuvent être transférées, en partie ou en totalité, dans l'action elle-même. » (p. 153-154) À chacune de ces phases peuvent être associés des micro-mouvements qu'il nomme *mouvements ombrés inconscients* et qui vont apparaître avant ou pendant l'action physique :

D'autre part, notons la construction gravitaire nommée **pré-mouvement** par Godard (1995), co-fondateur de l'Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD). L'enfant dans son développement façonne un rapport affectif au monde unique, dont découlera son organisation gravitaire personnelle, c'est-à-dire sa façon de réagir à la gravité, qui porte en elle une forme d'expressivité :

Comme l'ont fait remarquer Rudolf Laban, Erwin Strauss et d'autres, la posture érigée, au-delà du problème mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. Le rapport avec le poids, c'est-à-dire la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde. (Godard, 1995, p. 224)

L'auteur affirme que l'activité posturale ne saurait être modifiée, mais seulement modulée. Par conséquent, pour le danseur, il s'avère essentiel de l'identifier afin de mesurer son impact sur ses actions physiques, ainsi que ses modalités expressives.

On retrouve chez Barba (1985) la dimension gravitaire, mais en d'autres termes. En effet, pour l'auteur, l'acteur doit abandonner un « équilibre quotidien » ou confortable, pour adopter un équilibre amplifié ou instable. Selon lui, c'est dans ce passage que se loge le premier fondement physiologique de l'expressivité :

L'élément qui rapproche les images d'acteurs et de danseurs de différentes époques et de différentes cultures, c'est l'abandon d'un équilibre quotidien en faveur d'un *équilibre précaire* ou extra-quotidien. Ce dernier requiert un plus grand effort physique, mais c'est précisément cet effort qui dilate les tensions du corps de telle sorte que l'acteur nous apparaît vivant avant même qu'il commence à *s'exprimer*. (p. 36)

Le deuxième fondement physiologique induisant le corps pré-expressif chez Barba est en fait une extension du premier. C'est celui des oppositions. Il repose sur le fait

que les contractions et les décontractions musculaires créées par des oppositions dans le corps permettent d'augmenter la densité de celui-ci et d'intensifier l'énergie et le tonus musculaire des actions physiques. Le corps devient alors un signe pour autrui (Grotowski, 1985).

Le dernier fondement de Barba s'appuie sur l'action déployée dans l'espace ou dans le temps. Le mouvement est réalisé dans une perspective cinétique; ou bien il est retenu, tout en mobilisant intérieurement les muscles à la base de l'action (Grotowski, 1985).

En définitive, chez Barba, le corps du danseur-acteur est un corps rompu à une technique « extra-quotidienne », qui lui permet de paraître plus présent en se dilatant (Barba, 1985, p. 24-25). Mais, puisqu'il est courant d'entendre que le regard du danseur joue un certain rôle sur la qualité de sa présence scénique, il serait approprié de se demander s'il existe d'autres liens entre l'expressivité et celle-ci.

2.2.4 Expressivité du regard

La question de l'expressivité du regard ne saurait être évoquée sans celle de l'expressivité du visage. Siège des sens, où l'individualité s'exprime le plus clairement, « où s'inscrit une rhétorique immédiatement lisible » (Godard, 1995, p. 228), le visage permet le mieux la reconnaissance des signes expressifs. À ce sujet, Ruckmich (1921) observe que si l'on laisse apparaître seulement certaines parties du visage, les yeux sont les éléments qui permettent d'identifier le mieux les expressions visagères. Cette thèse sera toutefois démentie par les expériences de Dunlap (1927) qui attribue plutôt à la bouche cette capacité.

Pour expliquer que le moi intime, le mouvement intérieur, se révèle particulièrement par le truchement du visage, Després (2000) reprend les mots de Deleuze (1983, p. 26) :

Si on loge généralement l'affectivité et l'expressivité au niveau du visage, c'est parce que, comme le dit Deleuze, « le visage est cette plaque nerveuse porte-organe qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du

corps tient d'ordinaire enfouis ». Le visage paraît le lieu même de l'affectivité dans le sens où justement l'affectivité se manifeste par « une série de micro-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée ». (p. 323)

Les yeux prendraient donc une grande part à l'expressivité visagière, compte tenu de leur extrême mobilité. Berthoz (1997/2013) confirme le rôle du regard dans l'expression du visage et l'éclaire par le lien entre orientation et expression :

L'expression du visage est un puissant révélateur des émotions, et le regard soutenu par toute la posture du corps [...] y joue un rôle essentiel.

La physiologie des mouvements d'orientation est donc aussi une physiologie de l'expression. Autrement dit, elle est *projection* et pas seulement réception. Si je dirige le regard vers une cible, j'essaie en même temps d'agir sur cette cible. Le mouvement est partie intégrante de la perception. (p. 204)

Berthoz (1997/2013) explicite davantage cette idée en prenant l'exemple d'une des règles du Kathakali — théâtre dansé indien — où la codification des regards des danseurs est extrêmement rigoureuse :

là où vont les mains pour représenter une action, là doivent se poser les yeux ; là où vont les yeux, là doit suivre l'intellect ; et l'action représentée par les mains doit donner naissance à un sentiment déterminé qui se reflète sur le visage de l'acteur. (p. 205)

Tout comme Berthoz, Barba (1985) note le fait que le regard implique l'ensemble du corps : « Pour un acteur le fait de voir ne se réduit pas à des yeux qui regardent, mais c'est une action qui mobilise le corps tout entier. » (p. 83) À ce sujet, Blasis (1857) avait déjà relevé la correspondance entre le regard et l'épine dorsale. Correspondance que Carrière (1980), elle, concentre particulièrement sur la zone cervicale. De plus, si Barba (1985) insiste sur l'engagement global du corps dans l'action du regard, c'est aussi parce qu'il observe que les danseurs-acteurs compensent les limites de leur champ visuel en regardant avec leur dos :

Pour un acteur, voir derrière soi signifie être attentif à quelque chose qui se passe dans son dos : cette conscience aux aguets crée une tension dans l'épine dorsale, une force prête à se déclencher. Dans le même temps se crée une opposition que l'acteur doit sauvegarder entre le fait de voir devant et d'être

attentif aussi à ce qui se passe derrière. Tension et opposition stimulent l'épine dorsale comme si elle était prête à agir, à se retourner : c'est alors que l'acteur voit avec ses seconds yeux, c'est-à-dire avec son épine dorsale. Pour l'acteur, voir signifie être prêt à agir, c'est-à-dire à réagir. (p. 82)

Cette préoccupation d'incorporer le regard ne semble pas généralisée dans les arts de la scène, notamment en danse contemporaine. En effet, souvent le corps est coupé du visage. Pour Gaudet (2012), on aurait tendance à associer au corps le ressenti et au visage l'expression :

Il semble d'ailleurs y avoir fréquemment, en arts vivants, une séparation, par souci de signifiante pour le spectateur, entre ce que le « corps » ressent et comment le « visage » l'exprime ou le donne à voir. Comme si la tête était détachée du corps. (p. 77-78)

De son côté, Levac (1999, p. 43) reprend la distinction de Barba (1985) entre « vouloir faire » et « vouloir exprimer » et les lie respectivement au corps et au visage. Au cours de son développement, la danse contemporaine aurait effectivement ressenti la nécessité de s'émanciper du visage, afin de revendiquer la primauté du corps dans la genèse de l'expression.

Elle [la tête] n'est plus le siège impérial et immuable du regard comme du sens, et de la profération du langage. D'abord, elle doit laisser au corps le rôle expressif que les mimiques faciales avaient par trop tendance à accaparer. (Loupe, 1997, p. 66)

En se coupant de la tête, la danse contemporaine a permis aux sensations de se substituer aux signes dans la construction du sens dramaturgique de l'œuvre (Deleuze et Guattari, 1980). Dans le cadre de sa recherche-crédation, Gaudet (2012) parle du visage comme d'un point de déversement de l'affectivité qu'il faut briser – à l'instar de Deleuze – afin de distribuer celle-ci à l'ensemble du corps :

Le corps entier devait être le siège et l'expression de l'affectivité, la tête n'étant qu'une zone du corps qui devait, au même titre que ce dernier, retrouver sa mobilité « primordiale » et non pas constituer le point de déversement et de lisibilité de l'affectivité, comme cela est habituellement le cas avec le visage. (p. 76)

En danse contemporaine, le visage et incidemment le regard sont donc plutôt peu considérés, ce qui provoque un « laisser faire » dans la guidance de leurs modalités expressives que Levac (1999) regroupe en trois groupes : neutralité, affleurement et expressivité²⁴. « La neutralité est synonyme d'impassibilité, l'affleurement, d'expressions nuancées et passagères et l'expressivité, de mimiques prononcées. » (p. 50) Au théâtre aussi le regard emprunte différentes modalités. Nous avons vu que dans certaines pratiques théâtrales orientales la codification du regard est extrêmement détaillée. À cet égard, Barba (1985) évoque sa tentative de jeunesse d'entraîner ses danseurs-acteurs à dilater leurs yeux afin d'en accroître l'expressivité, comme en Kathakali. Tentative stoppée, lorsqu'il réalisa que « [c]hez un acteur européen, une telle maîtrise ne ferait que freiner les réactions organiques du visage et le transformerait en un masque sans vie. » (p. 134) Il a toutefois relevé certaines récurrences dans l'acte quotidien de regarder qui doivent être prises en compte pour que le regard scénique soit cohérent avec l'ensemble de la proposition dramatique. Barba note, en particulier, le fait que les yeux sont toujours en mouvement. Des yeux immobiles ne voient pas. Par conséquent, un regard en représentation figé ne saurait exprimer le fait de voir²⁵. De plus, Barba observe qu'au quotidien les yeux sont généralement dirigés en avant, trente degrés vers le bas. Au théâtre, le fait de modifier cette orientation provoque une réaction en chaîne. En effet, cela permet au comédien d'inscrire des lignes de tensions dans son corps, qui à leur tour déséquilibrent celui-ci. L'acteur devra les compenser avec d'autres engagements musculaires, qui dilateront le corps, le rendront présent. Un nouvel exemple, donc, des liens entre regard, expressivité et présence.

²⁴ Le terme « expressivité » utilisé par Levac (1999) fait ici exclusivement référence aux expressions accentuées du visage, « favorisant une mobilité soutenue et extrême. » La « neutralité » serait la forme « contenue » de l'expressivité dans son sens général et « l'affleurement » sa forme « tempérée » (p. 60).

²⁵ Par contre, même si la fixité n'exprime pas le voir, on peut toutefois imaginer qu'elle pourrait exprimer autre chose. Elle ne serait donc pas nécessairement à exclure du répertoire expressif du danseur.

En définitive, le regard du danseur serait à la fois sujet et objet de perception, guidé par l'attention réflexe et contrôlée, ainsi que simulé par l'action. Il influencerait l'expressivité du corps dansant, tout en étant affecté par celle-ci. Enfin, le regard serait perçu par le spectateur avec l'ensemble de son être. Cela nous renseigne à propos de la conduite et des effets du regard dansant, mais point à propos de sa genèse. N'oublions pas que le regard du danseur n'est pas juste expression, mais qu'il est également création.

2.3 Le processus créateur d'après Didier Anzieu

« Parce que, d'une manière générale, créer, c'est plus que s'exprimer. C'est rendre réel un objet, qui va avoir une vie indépendante, hors du sujet, qui s'exprime ou se manifeste par lui... (...) [dans le texte] je dirai que l'œuvre constitue, instaure, l'esprit humain à chaque époque, fait exister les valeurs propres de l'esprit, plutôt qu'elle ne les reflète ou les exprime. » (Passeron, 1989, p. 103-119)

Dans le cadre de ma recherche, je m'intéresse à la façon dont le regard du danseur apparaît au sein du processus de création. Comme nous l'avons vu, l'apparition concerne la conduite des différents regards observés, les effets qu'ils produisent chez le danseur et chez le spectateur, mais inclut également les conditions d'émergence du regard²⁶. Me pencher sur la genèse du regard m'amène donc à me questionner sur le concept même de création. Existe-t-il des étapes selon lesquelles le regard pourrait se construire? À cet égard, la théorisation du travail créateur en cinq phases de Didier Anzieu (1981) semble offrir des réponses.

Le travail de la création parcourt cinq phases : éprouver un état de saisissement; prendre conscience d'un représentant psychique inconscient; l'ériger en code organisateur de l'œuvre et choisir un matériau apte à doter ce code d'un corps; composer l'œuvre dans ses détails; la produire au-dehors. Chacune comporte sa dynamique, son économie, sa résistance spécifiques. (p. 93)

²⁶ Cf. Chapitre IV – Résultats (p. 83).

La première étape qu'Anzieu (1981) nomme le *saisissement créateur* se produit inopinément, sans qu'on la provoque, même si une période d'incubation peut la précéder. Il s'agit d'un moment où le sujet créateur est entièrement absorbé par un flot affectif, sensitif et imaginaire incessant ou, au contraire, par une représentation mentale intense et persistante. La pensée conceptuelle, verbale s'efface au profit d'une pensée plus imagée.

Alors que dans la première phase du processus créateur, le sujet accueille et observe les représentants psychiques qui s'offrent à lui; pendant la deuxième étape, il « les fixe dans le préconscient »²⁷ (Anzieu, 1981, p. 108) où ils peuvent être associés à d'autres représentants psychiques tels que les mots ou les symboles. Il s'agit de la phase de la *prise de conscience*.

« Le créateur travaille, en cette seconde phase, comme le rêve nocturne : il lève la seconde censure, entre le préconscient et la conscience, il se saisit des symboles latents sous forme d'images mentales et les transforme en contenus manifestes – mais il fixe dans sa mémoire ces contenus auxquels il porte une attention aiguë, tandis qu'un rêve réussi prolonge le sommeil et s'accompagne d'oubli. » (Anzieu, 1981, p. 108)

Les représentants psychiques pourraient demeurer de simples objets de curiosité pour le sujet, mais dans l'acte créateur il y a prise de possession et transformation de ceux-ci en noyau générateur de l'œuvre à venir. Dans ce passage, ce qui était jusque-là créativité devient création. D'archaïques, les représentants deviennent complexes et organisés selon une matrice développée par l'artiste. C'est l'*institution d'un code* : « De périphérique, ce représentant psychique est instauré comme central; d'anecdotique, essentiel; d'aléatoire, nécessaire; de non relié au reste, source d'enchaînements rigoureux; de désordonné, structuré. » (Anzieu, 1981, p. 116)

²⁷ Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales le préconscient est ce « [q]ui n'est pas présent dans le champ actuel de la conscience et est donc inconscient au sens 'descriptif', mais reste accessible à la conscience. » (CNRTLg)

La troisième étape se présente donc comme une nécessité de donner forme au chaos, mais pour que ce code soit opérant, il doit y avoir *incorporation* à un médium. Les trois phases précédentes (*saisissement créateur, prise de conscience et institution d'un code*) sont particulièrement bien imagées par les mots de Bonnefoy (1978) qui explicitent son processus d'écriture et qui sont transmis par Anzieu (1981) :

J'essaie [...] de repérer telle image ou 'idée' ou simple rapport de mots qui brillent, mais faiblement, aux confins en grisaille de la conscience, puis de les retenir, puis de les mettre en relation avec d'autres et d'autres encore, qui se donnent semblablement, et cela non sans tâtonner, non sans hésiter, à la façon de l'archéologue qui doit apparier entre elles des inscriptions sans connaître encore la langue qui leur est peut-être commune ni bien entendu leur message. (Bonnefoy, 1978, p. 17)

Le stade suivant, c'est-à-dire la *composition de l'œuvre* (Anzieu, 1981) n'est pas conditionnel à la création, mais il est parfois nécessaire. Il s'agit d'un travail d'organisation et d'agencement.

D'autre fois, l'œuvre requiert un travail de composition proprement dit, à partir de tâtonnements, d'ébauches, de projets, de brouillons, d'études préliminaires, de versions anciennes et reprises, ce qui appelle des opérations absentes ou marginales dans la phase précédente : choix d'un genre, travail du style, retouches, documentation, agencement interne des parties dans une organisation d'ensemble de l'œuvre achevée. » (Anzieu, 1981, p. 125)

Enfin, la dernière étape du processus créateur implique l'aboutissement de l'œuvre et sa présentation au public. Il s'agit de la *production de l'œuvre au-dehors*. Durant les phases précédentes les représentants psychiques du créateur se sont matérialisés, mais c'est dans sa réalité sociale que l'œuvre réside désormais (Martineau, 1995). C'est grâce à la rencontre avec l'Autre que l'œuvre sera extirpée de son petit monde de collaborateurs et d'initiés. Ultiment, la reconnaissance par le public la fera naître tout à fait, dans ce que Sibony (2015) nomme la « lumière d'être, qui met artiste et public au regard de l'être, par le partage de leur sensations [...] la lumière qui vient non pas de l'éclairage, mais du croisement des regards sous le signe de l'être. » (p. 185-186) Dans cet échange de regards entre le créateur et le spectateur, l'œuvre

elle-même participe. L'œuvre elle aussi regarde « comme un être vivant, comme un nouveau-né au moment où il 'entre' dans le regard » (Sibony, 2015, p. 194-195). Le regard du danseur – comme œuvre en soi – regarderait le spectateur et se retournerait sur son propre créateur.

Dans ce chapitre, la composition du cadre conceptuel de cette recherche-crédation a été dévoilée. Afin de fournir des outils d'investigation, je me suis appuyée sur les notions de perception visuelle (Berthoz, 1997/2011; Lachaux, 2011; Coello, 2013; Mialet, 1999), d'expressivité du danseur (Bernard, 2001; Barba, 1985; Laban, 1988/1994; Godard, 1995) et de processus créateur (Anzieu, 1981). Il a été exposé que la vision, extrêmement complexe, possédait entre autres deux systèmes de traitement des stimuli visuels : l'un dédié à l'identification et à la catégorisation; et l'autre chargé de définir les éléments propres à l'interaction avec l'environnement. Nous avons également appris comment l'attention et l'action interféraient de façon essentielle dans ce fonctionnement. Il a été question de la façon dont le spectateur (je)²⁸ perçoit le regard du danseur : avec tout son être, dans une multisensorialité agissante et pensante. Concernant l'expressivité du danseur, les hypothèses suivantes se sont dégagées. Le regard du danseur apparaîtrait, telle une parcelle de corporité modulée par une altérité multipliée et sans cesse réinventée. Ce regard manifesterait des propriétés expressives et émotionnelles qui ne pourraient exister sans le corps, mais qui seraient également sous-tendues par l'intentionnalité des co-créateurs²⁹ de l'œuvre. Selon Godard (1995), ces propriétés seraient inscrites en amont du geste corporel dans le prémouvement, mais aussi dans un corps dansant rompu à une technique « extra-quotidienne » (Barba, 1985) et elles seraient accompagnées par un

²⁸ J'emprunte ici une méthode employée par Caroline Gravel (2012) dans son mémoire-crédation pour faire référence à sa posture impliquée.

²⁹ Nonobstant le fait que chaque collaborateur en studio participe à l'acte de création de l'œuvre chorégraphique, je fais mention ici des co-créateurs des regards du danseur.

infinité de micro-mouvements du visage. Enfin, en considérant le regard comme acte de création, l'explicitation du concept de « processus créateur » (Anzieu, 1981) nous permet d'entrevoir la possibilité d'une genèse du regard dansant en plusieurs étapes.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

« L'homme n'est pas né pour connaître, mais pour saisir des rapports. » (Delsarte, cité dans Porte, 1992, p. 260)

Cette recherche-crédation vise à mieux comprendre le phénomène du regard du danseur, dans le cadre de deux créations chorégraphiques contemporaines. Pour atteindre ce but, j'ai convoqué des méthodes qualitatives complémentaires. La cueillette des données a été d'inspiration phénoménologique, poétique et auto-poétique et l'analyse des données s'est effectuée par théorisation ancrée. Les données de type ethnographique, sous forme de témoignages et de vidéos, sont issues de deux processus de création différents – un solo et un duo – impliquant en tout quatre participants. Une présentation publique du solo eu lieu le 2 octobre 2014, puis une autre du duo le 7 novembre 2014. Chaque présentation a marqué la fin du processus de création correspondant. Le choix de m'impliquer dans la recherche en tant que directrice des répétitions répond à l'impulsion initiale qui m'a portée vers la reprise des études universitaires. Ma posture durant la période d'observation-participante a donc été celle de praticienne-chercheuse. Ce chapitre met en lumière la justification de mes choix méthodologiques et décrit ceux-ci. Il expose également la façon dont le terrain de ma recherche-crédation s'articule tout en présentant les participants. Il sera aussi question de la collecte des données et de l'analyse, ainsi que de l'éthique et des limites de l'étude.

3.1 Méthodes de recherche

3.1.1 Paradigme postpositiviste

J'inscris cette recherche-création dans un paradigme postpositiviste. Ce choix est inhérent à ma compréhension du monde comme réalité socialement construite à partir de nos multiples subjectivités (Green et Stinson, 1999). Cette vision du monde est certainement conditionn e ou accentu e par ma longue immersion dans la pratique artistique qui « est particulière et se démarque passablement des autres pratiques professionnelles en raison de l'importante place qu'elle accorde aux processus subjectifs expérientiels de la pensée. » (Gosselin, 2009, p. 28)

Afin de mieux comprendre le phénomène du regard du danseur, je veux l'approcher selon différentes perspectives. En effet, le phénomène du regard existe non seulement grâce   mon propre regard sur lui, mais également grâce au regard de toutes les autres personnes en présence. D'où ma décision de soutenir la recherche à l'intérieur de deux processus de création chorégraphiques différents, engageants à chaque fois de nouveaux participants dont la subjectivité enrichit ma compréhension du phénomène. « [Furthermore], some postpositivists believe that subjectivity is not only unavoidable but may even be helpful in giving researchers and participants a more meaningful understanding of people and research themes. » (Green et Stinson, 1999, p. 93)

Cette recherche se situe dans une épistémologie de sens, conjugu e à une approche holistique. Je porte en moi la somme des savoirs accumulés depuis le début de ma vie et plus spécifiquement de ma pratique artistique ; savoirs que je mets en relation avec ceux des participants (M. Beaulieu, communication personnelle, 2011), afin de mieux comprendre le phénomène qui m'intéresse. Paillé et Mucchielli (2003) précisent à ce sujet que « l'analyse qualitative est d'abord un acte phénoménologique, une expérience signifiante du monde-vie, une transaction expérientielle, une activité de production de sens » (p. 24).

3.1.2 Bricolage méthodologique

Plutôt que de parler de recherche qualitative, je dirais, à l'instar de Paillé (2011), que les méthodes que j'emploie dans cette étude sont qualitatives : « une expression [la recherche qualitative] qui n'est pas juste au point de vue épistémologique (il vaut mieux parler de méthodes qualitatives au pluriel) » (para. 6). C'est le désir de comprendre un phénomène comme « élément matériel d'un fait empirique » (Dumont, sans date, p. 1), c'est-à-dire ce qui est perçu au sein d'une relation engagée entre l'objet et le sujet qui me porte d'abord vers l'observation phénoménologique.

Prenant appui sur une citation de Dartigues (1972, p. 126), Leduc (2007) définit un phénomène comme ce qui « se montre soi-même et par soi-même et non comme indiquant autre chose ou indiqué par autre chose » (p. 95-96). Plus spécifiquement, la méthode phénoménologique implique « la primauté de l'*Épochè*, [c'est-à-dire] la suspension du jugement et des connaissances théoriques » (M. Beaulieu, communication personnelle, 2011). Or, je souhaite effectivement d'abord accueillir le phénomène du regard du danseur sans justifications théoriques. Guidée par mes intuitions, c'est-à-dire par l'ensemble des connaissances implicites qui guident ma pratique artistique, je veux découvrir le regard du danseur, tel qu'il s'offre à moi et aux participants, en m'appliquant à le décrire finement et rigoureusement.

Si mon élan vers la phénoménologie est clair, ma relation avec celle-ci n'est pas exclusive. Afin que le phénomène étudié se déploie dans une variété de perspectives, j'ai opté pour un bricolage méthodologique adapté aux différentes phases de la recherche, en fonction du but de chacune d'entre elles. La recherche-création, dont les réalités sont multiples, est toujours en mutation, non linéaire et parfois totalement imprévisible : « la recherche qualitative qui adopte de plus en plus des scénarios méthodologiques hybrides, conformes aux exigences de la recherche systématique et adaptés à la complexité des dynamiques de changement qui caractérisent les réalités de l'art. » (Bruneau, 2009, p. 54) Ainsi, d'une part, mes données sont de type ethnographique, « car elles sont effectuées sur le terrain, selon le point de vue

descriptif [...] des participants. » (Fortin, 2009, p. 99). D'autre part, certains éléments des méthodes poïétiques et auto-poïétiques servent aussi ma recherche. La poïétique s'intéresse au processus et aux conditions de création de l'œuvre, alors que l'autopoïétique est « une recherche à caractère poïétique réalisée dans une pratique artistique par celui-là même qui en est l'acteur principal. » (Gosselin, 2009, p. 24-25) Tout ce qui m'a permis de mettre en lien le regard dansant avec la création chorégraphique et avec ma façon d'agir sur l'œuvre en cours fait donc partie de ces méthodes. Cela inclut des notes d'intentions, le calendrier de travail, des enregistrements vidéo, des extraits du journal de bord et des entrevues. Enfin, l'analyse des données n'a pas été effectuée dans la continuité phénoménologique, selon l'approche de Giorgi (1997), mais par théorisation ancrée (Paillé, 1994), car celle-ci m'a paru plus accessible à la chercheure débutante que je suis.

3.1.3 Posture impliquée de praticienne-chercheuse dans la recherche-crédation

Au tout début de mon engagement à la maîtrise en danse, j'envisageais déjà que ma posture serait de nature participante. Je voulais mieux comprendre certains éléments de ma pratique artistique. Ce but, même s'il s'est cristallisé autour du regard du danseur, n'a pas fondamentalement changé. À travers le phénomène du regard du danseur, j'ai toujours espéré mieux me connaître en tant que praticienne de l'art. À cause de cela, il a été essentiel que je participe à la recherche. Une raison supplémentaire m'a invitée à choisir l'observation participante : celle de ne pas perturber, par une présence distanciée de chercheuse, le milieu dans lequel le phénomène du regard apparaît. Ma posture a donc été celle de praticienne-chercheuse, intégrant les différentes réalités qui se rattachent à ces deux conditions. Dans les deux laboratoires de ma recherche-crédation, j'ai occupé la fonction de directrice des répétitions. Endosser ce rôle s'est naturellement imposé, compte tenu de la place importante que cette position occupe dans ma vie professionnelle. À ce moment-là, ma décision d'entreprendre une recherche-crédation venait tout juste d'être prise.

En fait, le choix de me lancer dans une recherche-création découle directement de mon besoin d'investir la posture que je viens d'évoquer, dans ce rapport inclusif entre la théorie et la pratique. « L'aller-retour constant entre les pôles expérientiel et conceptuel représente ainsi une procédure habituelle pour le praticien du domaine de la création artistique. » (Gosselin, 2009, p. 29) La recherche-création m'est apparue comme un prolongement ou un approfondissement potentiel de cette articulation sensible entre l'expérience et les concepts. Dans plusieurs domaines, on a considéré longtemps que la pratique et la théorie avaient chacune leur territoire et que leur espace de rencontre était rare (Gosselin et Le Gogui c, 2009). Par exemple, Gosselin (2009) note la divergence de leur intention initiale : « [a]lors que la création artistique amène à engendrer des symbolisations appelant des lectures plurielles, diversifi es, la recherche amène à engendrer des symbolisations, et notamment des discours, appelant des interprétations plus convergentes. » (p. 23) De son côté, Roubine (1990) soutient que c'est à partir de théories implicites ou explicites que les pratiques artistiques se construisent, celles-ci qui à leur tour nourrissent les théories fondatrices. Dans ma vie et plus précisément dans ma pratique artistique, j'ai régulièrement vécu des situations où les dimensions expérientielle et conceptuelle se répondaient à l'intérieur d'un espace de proximité, sans toutefois coexister. Par contre, je n'ai eu que très rarement l'occasion de vivre des moments où ces deux pôles se rencontreraient dans une interface v ritable³⁰. Ces moments rares marquent pourtant considérablement ma mémoire. Ils ont laissé en moi une sensation fulgurante d'harmonie que je n'expliquerai pas davantage ici. Mon désir de mener une recherche-création est motivé par l'espoir de retrouver cette sensation.

³⁰ Je distingue ici deux principes de mon cru : *interface véritable* et *espace de proximité*. Le premier ferait référence à un moment de rencontre réel et concret entre la pensée expérientielle et celle qui est conceptuelle. Le second indiquerait un moment vécu où le passage d'un type de pensée à l'autre se fait très rapidement, mais où les deux ne coexistent pas.

3.2 Terrain

3.2.1 Deux processus de création chorégraphique contemporaine : un duo et un solo

Comme je l'ai mentionné précédemment, outre la nécessité d'un terrain où la création chorégraphique contemporaine est en jeu – nécessité dictée par mon intérêt, mon champ de pratique et incidemment par la question de recherche – la motivation qui m'a conduite à opter pour une recherche-création se rattache à ma curiosité envers l'articulation de la théorie et de la pratique, ainsi qu'à mon besoin de mieux comprendre ma pratique de directrice des répétitions. Rappelons qu'il s'agit, dans cette recherche, d'observer le regard du danseur à l'intérieur du processus de création. Par conséquent, il ne s'agit ni de me pencher sur l'œuvre chorégraphique comme objet final, ni de créer une œuvre où les modalités du regard du danseur seraient particulièrement mises en lumière. En visualisant mon terrain, j'ai d'abord imaginé un espace-temps. Un lieu où je pourrais agir et observer. Un temps où les regards du danseur pourraient naître, se transformer, disparaître ou se réincarner à loisir. L'idée de plusieurs processus est apparue avec mon désir de multiplier les subjectivités étudiées.

Je tiens à préciser ici que le terrain que je présente dans ce mémoire a été réduit suite à la collecte des données. En effet, mon projet initial comprenait un troisième processus, dans lequel j'agissais en tant qu'interprète³¹. La masse trop importante des données m'a conduite à supprimer celles issues de ce processus. Leur analyse était en effet moins avancée. De plus, j'ai privilégié les deux contextes où j'endossais le rôle de directrice des répétitions : ma perspective unique facilitait les recoupements entre les données.

Le premier processus que j'ai observé et auquel j'ai participé a été celui de la création d'un duo d'environ dix minutes qu'Élise Bergeron et Philippe Poirier ont chorégraphié

³¹ Les formulaires de consentement signés par les participants (cf. Appendices E, F et G, p. 176-190) font référence à ce processus.

pour eux-mêmes. Soucieuse de ne pas biaiser la recherche, j'ai tenté d'accompagner les participants de la même façon que dans ma pratique habituelle de directrice des répétitions. J'ai donc probablement accordé une place privilégiée au travail du regard du danseur, sans pour autant en oublier le travail global du corps et de l'œuvre en devenir. Avec ce terrain, soit un duo, j'espérais permettre l'émergence des aspects relationnels du phénomène du regard. Par contre, le point de départ du duo et sa thématique appartenaient tout à fait à Élise et Philippe. Il était important pour moi de laisser la liberté aux créateurs participants afin, là encore, de ne pas fausser la recherche. Il s'est avéré qu'ils arrivèrent à la première répétition avec la ferme intention de développer des moyens inédits d'être en lien l'un avec l'autre! Cette préoccupation les habitait déjà, avant même que je ne les sollicite pour participer à mon projet.

La même autonomie a été accordée aux artistes du deuxième terrain. La création d'un solo pour la danseuse Sarah Dell'Ava en a été le contexte. La chorégraphie a été réalisée par Catherine Gaudet et durait une vingtaine de minutes. Là encore, doublant mon rôle de chercheuse, j'ai accompagné chorégraphe et interprète à titre de directrice des répétitions.

3.2.2 Participants

Quatre participants se sont engagés dans cette recherche-crédation : deux chorégraphes-danseurs (Élise Bergeron et Philippe Poirier), une chorégraphe (Catherine Gaudet) et une danseuse (Sarah Dell'Ava). Tous sont des artistes en danse contemporaine résidant à Montréal, actifs dans leur profession depuis cinq à quinze ans³². Le choix des participants s'est effectué en fonction de mes affinités artistiques, mais surtout en fonction de la façon dont ceux-ci se préoccupent des modalités du regard du danseur au sein de leur propre pratique artistique. Leur capacité à exprimer verbalement leur ressenti fut également un critère de sélection. Ayant déjà été en

³² Cf. Appendice A – Biographie des participants (p. 163).

contact avec eux, soit en tant que spectatrice de leur travail, soit en tant que directrice des répétitions dans d'autres projets chorégraphiques, j'ai été en mesure d'évaluer les participants selon les critères de sélection précédents.

3.2.3 Déroulement des processus

Les répétitions, qui ont eu lieu dans les studios du département de danse de l'UQÀM, ont cumulé un total de quatre-vingt dix heures. Le processus en compagnie de Philippe et d'Élise s'est déroulé en deux temps : d'abord dix répétitions pendant deux semaines, puis six durant une semaine. La pause qui a duré un mois et demi entre les deux a été imposée par nos disponibilités respectives, mais cette interruption a généré des données fructueuses au moment de la reprise des répétitions. En l'occurrence, cela m'a permis d'observer les propriétés itératives des regards, ainsi que la façon dont ceux-ci se conservent après une mise en suspens de la recherche. Le travail issu de la première période a été présenté de façon informelle à quatre amis, alors que la seconde s'est achevée par la présentation publique finale. M'intéressant au regard pendant le processus de création et non au regard dans l'œuvre chorégraphique, l'atteinte d'une forme chorégraphique finalisée n'était pas recherchée. Incidemment, le duo de vingt minutes, tel qu'il a été présenté devant public, représentait un travail en cours que Philippe et Élise avaient déjà amorcé préalablement à la recherche et qu'ils prévoyaient poursuivre. À partir de leur intérêt à travailler autour de ce qui les relie l'un à l'autre, de longues improvisations initiées par les participants ou moi-même, ainsi que de nombreux échanges ont servi de terreau à la création.

De son côté, la création du solo de Sarah s'est effectuée en mode intensif. Douze répétitions se sont échelonnées sur seize jours et la présentation publique a eu lieu la dix-septième journée. Pour Sarah et moi, il s'agissait d'une première collaboration avec Catherine, ce qui a nécessité quelques jours d'adaptation. Malgré cela, la forme du solo était grossièrement dessinée dès le troisième jour. L'improvisation a été le mode de création privilégié tout au long du processus. Elle est devenue aussi le mode

de performance de la chorégraphie finale. En effet, le solo se déroulait selon une structure chorégraphique et un contenu dramaturgique établis, mais Sarah variait d'une fois à l'autre la chronologie de certains états et leur chemin d'accès. Contrairement au duo, le processus a abouti à une œuvre chorégraphique finalisée d'une vingtaine de minutes qui, suite à la présentation publique dans le cadre de ce mémoire-crédation, s'est vu inscrire à la liste du répertoire de la compagnie LORGANISME, sous le titre de *Tout ce qui va, revient*.

3.2.4 Présentations publiques

Comme je l'ai indiqué plus haut, cette recherche-crédation ne s'intéresse pas au résultat chorégraphique. Cependant, une présentation publique du solo et du duo s'imposaient. En effet, grâce à cela les membres de mon jury ont pu apprécier le travail de création. En outre, être en situation de représentation fait partie, pour le danseur, de la réalité de la création chorégraphique. En cela, je pressentais que ce contexte pouvait éventuellement impliquer une phase supplémentaire dans l'élaboration des regards du danseur. Ce fut donc l'occasion d'observer si ceux-ci se transformaient en présence des spectateurs et si oui, de quelle façon. Ni conception d'éclairage, d'environnement sonore ou autre ne soutenaient la performance. A priori, il n'était pas prévu que ce moment de partage entre le public et les artistes marque l'aboutissement des deux pièces chorégraphiques, mais bien la fin d'une étape dans leur processus de création. C'est pourquoi, je ne tenais pas à ouvrir ces représentations au grand public. Les spectateurs ont donc été ciblés et invités individuellement. Une période d'échange s'est tenue après chacune des présentations, afin de me permettre de découvrir d'éventuels nouveaux axes d'observation de mon objet de recherche. Sarah a interprété le solo de Catherine devant les invités le 2 octobre 2014, tandis que Philippe et Élise ont présenté leur duo le 7 novembre 2014. Une captation vidéo des deux essais chorégraphiques a été réalisée, afin de servir de données, mais aussi pour accompagner le mémoire écrit en fin de parcours. En définitive, la collecte des données issues des deux processus a eu lieu de septembre à novembre 2014 et s'est

prolongée jusqu'en décembre 2014 avec les entrevues des participants. L'ordre dans lequel les processus se sont succédé, ainsi que les dates des présentations publiques ont été liés aux disponibilités des participants.

3.3 La collecte des données et les outils

Les instruments de ma collecte ont d'abord été choisis en fonction de leur potentialité à produire les informations visées recherchées et à atteindre mes objectifs de recherche.

La plupart du temps, les chercheurs qualitatifs choisissent les instruments qui leur fourniront le maximum de renseignements sur le sujet à l'étude. L'autre critère est l'efficacité des instruments ; leur utilisation est-elle rentable eu égard au temps requis, au coût et à l'accessibilité permise et possible ? » (Poupart *et al.*, 1997, p. 97).

Dans le cas de cette recherche-création, ces deux critères se traduisent par la décision de varier les sources des données et les moyens d'obtenir celles-ci. Les sources proviennent donc de la triade chorégraphe – danseur – directrice des répétitions, triade commune et récurrente lors du travail de création en studio. Certains pourront se questionner quant à l'absence de données issues des spectateurs invités aux présentations publiques. La nécessité de ne pas me faire envahir par les données, la difficulté de cibler des individus capables de livrer des informations pertinentes, mais surtout mon désir de rester concentrée sur l'élaboration des regards plus que sur leur dimension esthétique m'ont amenée à faire ce choix.

Le tableau ci-dessous associe les outils de cueillette des données au processus concerné, aux participants et aux objectifs de recherche. Il indique également le moment où ils ont été utilisés et si j'ai fait appel à des outils auxiliaires.

Tableau 3.1 Outils de collecte des données

Outil utilisé	Processus Concerné	Participants concernés	Moment choisi	Outil auxiliaire	Objectifs de recherche
Journal de bord	Duo et solo	Tous	Tout au long de la recherche		Décrire mon vécu (point de vue du spectateur) Rendre compte de la chronologie, des éléments contextuels, des sensations perçues, des concepts émergents Relier les deux processus
Captations vidéo de certaines répétitions	Duo et solo	Tous	Tout au long de la recherche en studio		Chercher l'information qui m'aurait échappée à l'écriture de mon journal de bord Valider les données
Entretiens semi-directif	Duo et solo	Tous	Suite à la présentation publique concernée	Guides d'entrevues	Décrire le vécu du participant (point de vue du danseur ou du spectateur, selon le participant) Identifier tous les regards, puis décrire la conduite, les effets et la genèse de trois d'entre eux Saisir et approfondir ce qui émerge dans l'instant grâce aux techniques d'entretien issues de l'explicitation
Captations vidéo des deux présentations publiques	Duo et solo	Les danseurs (Philippe, Élise et Sarah)	Lors des présentations publiques	Grille de lecture	Valider les données

Chaque étape de la collecte a été planifiée et répondait à des objectifs précis, selon des méthodes particulières. J'en décris les grandes lignes ci-dessous.

Tout d'abord, l'outil qui a relié les deux processus et qui a permis de rendre compte de la chronologie de l'étude est mon journal de bord. En effet, c'est le seul outil auquel j'ai eu recours tout au long de la recherche-création. J'y ai noté les éléments contextuels de la situation observée ou vécue, les sensations perçues, les concepts émergents et toute autre information se rapportant aux regards du danseur. La prise de notes s'est faite aussi bien pendant les répétitions que juste après. J'ai retranscrit mes

notes sur ordinateur régulièrement pendant les processus, afin de confirmer et préciser mes ressentis par une écriture plus calme et distanciée.

Le deuxième outil de collecte que j'ai utilisé a été l'entrevue semi-directive. Même si mon intention initiale était de conduire un seul entretien auprès de chaque participant, je leur ai finalement demandé de bien vouloir participer à deux entretiens semi-directives, suite à la présentation publique qui les concernait. Afin que tous puissent s'y préparer, un guide d'entrevue leur avait été remis au préalable³³. Ce guide a été préparé à partir des sous-questions de recherche, mais certains éléments ont été ajoutés et d'autres soustraits en cours de route, en fonction des données recueillies au fur et à mesure. « L'important n'est pas tant d'avoir tout prévu que d'avoir tenu compte de l'imprévisible et de pouvoir, en cours d'enquête, restreindre ou développer l'étude de certains facteurs en particulier. » (Gravitz et Pinto, 1971, p. 537, cité dans Gravel, 1980, p. 11) Si j'ai choisi de mener des entretiens semi-dirigés c'est que cela me permettait de m'adapter à ce qui émergeait sur le moment. Des techniques d'entretien issues de l'explicitation (Vermersch, 2010) ont été utilisées au sein de certaines entretiens semi-dirigés, afin de permettre d'approfondir la description du vécu du participant³⁴. « La spécificité de l'entretien d'explicitation est de viser la verbalisation de l'action » (Vermersch, 2010, p. 17) d'un moment précis. L'explicitation correspond en effet à la nécessité de décrire le vécu dans « son immédiat existentiel » (M. Beaulieu, communication personnelle, 2011). Il s'agit d'une véritable plongée vers l'implicite d'un moment vécu. En tant qu'intervieweuse, mon fil conducteur était donc l'entretien semi-dirigé, dont les questions étaient regroupées par thèmes (identification, conduite, effets et genèse des regards). Cependant, lorsque le besoin d'approfondir ou de clarifier un vécu particulier du participant se faisait ressentir, j'amenais celui-ci en « position de parole incarnée » (Vermersch, 2010, p. 57), c'est-

³³ Cf. Appendice B et C – Guides d'entretiens (p. 166-170).

³⁴ Je précise ici qu'il a été demandé aux participants de valider les extraits d'entretiens cités dans le mémoire.

à-dire que je l'amenais à revivre (en évocation) la situation dont il parlait. À partir de là, mes questions l'orientait de plus en plus vers le descriptif, du type : « Par quoi commences-tu, quand tu fais... ? À ce moment-là, qu'est-ce que tu fais? Et quand tu fais..., qu'est-ce que tu fais? Qu'est-ce qui se passe (comment est ton corps, qu'est-ce que tu vois, qu'est-ce que tu ressens, à quoi tu penses) quand tu fais... ? À quoi tu sais que tu fais ça? Qu'est-ce qui t'indique que ton action est terminée? »

Pour être descriptif, le questionnement doit porter sur ce qui a pu faire l'objet d'une observation de la part du sujet, que cette observation soit basée sur la perception, c'est-à-dire qu'elle renvoie aux organes des sens (vision, proprioception, audition, odorat, goût), ou qu'elle soit basée sur l'aperception, c'est-à-dire l'expérience de notre pensée (je me disais, j'évoquais une image visuelle, auditive, etc.). (Vermersch, 2010, p. 137)

Par ailleurs, je me suis servie des captations vidéo réalisées pendant les représentations pour valider les résultats dont la triangulation n'était pas assurée. La production des données a été facilitée par une grille de lecture³⁵ des regards qui a été testée lors d'une analyse de vidéo préliminaire. Le modèle a été élaboré à partir de certains concepts issus de deux systèmes d'analyse du mouvement dansé : l'*Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD)* et le *Laban Movement Analysis (LMA)*, mais aussi à partir d'autres concepts puisés dans la littérature. La grille fut sujette à modifications durant la recherche, et ce, suivant les premiers résultats de l'observation. D'autres paramètres d'observation sont donc apparus en cours d'étude.

Enfin, suite à l'observation globale du phénomène du regard dansant pendant les deux processus, j'ai décidé que les participants et moi sélectionnerions trois regards issus du duo et trois regards issus du solo. De cette façon, la description de la conduite, des effets et de la genèse des regards lors des entrevues a davantage été ciblée. Au moment de la première entrevue, chacun a sélectionné un regard issu du processus dans lequel il avait œuvré. Le choix a donc été équitable. Après une entrée en matière

³⁵ Cf. Appendice D – Grille de lecture (p. 171).

où je questionnais le participant à propos de son parcours artistique, puis de la façon dont il concevait le regard au sein de sa pratique et, plus particulièrement, au sein du processus étudié, je lui demandais de faire l'inventaire de tous les regards de la pièce chorégraphique. Ensuite, je l'invitais à sélectionner le regard qu'il souhaitait le plus décrire. Mon intention était d'accéder à une description riche. Au final, chaque participant a été amené à décrire les trois regards choisis, afin de pouvoir mettre en relief les récurrences et les particularités des données.

3.4 Analyse par théorisation ancrée

Le terme *analyse par théorisation ancrée* explicité par Paillé (1994) provient de la « grounded theory, l'approche de théorisation empirique et inductive mise de l'avant en 1967 par Glaser et Strauss » (Paillé, 1994, p. 148). Il s'agit d'une démarche qui peut débuter dès le début de la collecte et se poursuivre jusqu'après celle-ci. En effet, le chercheur – collecteur et analyste simultanément – procède à l'analyse au fur et à mesure que les données apparaissent. Ce processus permet d'opérer constamment des allers-retours entre la collecte et l'analyse. Avec cette méthode, j'ai ainsi eu « la possibilité de vérifier, en entrevue ou lors d'observations, les hypothèses formulées à partir d'une première analyse du corpus déjà constitué » (Paillé, 1994, p.152). Ainsi, j'ai précisé mon guide d'entrevues et j'ai également ajusté ma question de recherche en cours de route. En effet, jusque là ma question se posait ainsi : comment les modalités expressives et fonctionnelles du regard du danseur apparaissent-elles au sein de trois processus de création chorégraphique contemporaine?³⁶ Premièrement, le fait d'exclure de mon corpus les données d'un des trois processus (celui où j'ai dansé) m'a naturellement obligé à modifier le nombre de processus indiqués dans ma question. Deuxièmement, au fil de l'analyse, j'ai réalisé que l'utilisation de la terminologie « modalités fonctionnelles et expressives » restreignait mon étude, mais

³⁶ Les guides d'entrevues (cf. Appendices B et C, p. 166-170) et les formulaires de consentement signés par les participants (cf. Appendices E, F et G, p. 176-190) font référence à la question initiale.

avait aussi tendance à opposer les attributions fonctionnelles et expressives du regard, ce qui ne correspondait pas aux données. Il s'est donc avéré que mon terrain m'a poussé à ouvrir ma question de recherche, au fil d'un parcours itératif et non linéaire.

L'analyse par théorisation ancrée est composée de six étapes qui se complexifient de l'une à l'autre³⁷. Tout d'abord, la *codification* consiste en quelque sorte à étiqueter les données. Pour Paillé (1994), il s'agit de se demander : « *Qu'est-ce qu'il y a ici? Qu'est-ce que c'est? De quoi est-il question?* » (p. 154) Pour répondre à ces questions, j'ai associé chaque donnée à un mot ou à un groupe de mots de façon instinctive, sans chercher à effectuer tout de suite des regroupements. J'ai tenté, à ce stade, d'ouvrir le plus possible mon territoire de recherche.

La deuxième étape, la *catégorisation*, amène le chercheur à nommer « les aspects les plus importants du phénomène à l'étude » (Paillé, 1994, p.153) en repérant les mots-clés et en effectuant des regroupements. Les questions suivantes sont alors posées : « *[q]u'est-ce qui se passe ici? De quoi s'agit-il? Je suis en face de quel phénomène?* » (p. 159) C'est là que j'ai rassemblé les données de chaque regard à l'intérieur des catégories et des sous-catégories suivantes : **identification** (caractéristiques, terminologie), **conduite** (perception visuelle, rapport à l'espace, rapport au public, rapport au partenaire, place des yeux, mouvement des yeux, rapport au corps, temps, poids, flux, espace, vision fovéale ou périphérique, actions, attention, imagerie, étapes), **effets** (sensations, émotions, imagerie, mouvement, œuvre, sens, expression du danseur, relations au partenaire et au spectateur) et **genèse** (spontanéité, point de départ, motivations, moyens d'observation, étapes, représentations, reproductibilité).

³⁷ Je tiens à spécifier ici que même si le déroulement de l'analyse est exposé ci-dessous par étapes, celles-ci se sont chevauchées à l'occasion dans le cadre de cette recherche. Tenant à laisser surgir un maximum d'éléments liés au phénomène à l'étude, il était important pour moi de demeurer libre dans cette analyse.

La prochaine étape est celle qui « permet de passer d'un plan relativement statique à un plan dynamique, de la constatation au récit, de la description à l'explication. » (Paillé, 1994, p.171) Il s'agit de la *mise en relation*. « *Ce que j'ai écrit ici est-il lié à ce que j'ai là ? En quoi et comment est-ce lié ?* » (Paillé, 1994, p. 167) sont les interrogations que je me suis posées. J'y ai répondu en analysant mes données de manière transversale, c'est-à-dire en les regroupant toutes au sein de chaque catégorie et en faisant des recoupements.

La quatrième étape qui se nomme *l'intégration* permet de délimiter la recherche. À travers elle, le chercheur va se demander : « *Je suis en face de quel phénomène en général ? Mon étude porte en définitive sur quoi ?* » (Paillé, 1994, p. 172) À partir du corpus déployé, regroupé, recoupé j'ai donc pris note des récurrences, des éléments prédominants, des tensions, des incohérences et j'ai tiré les conclusions qui sont exposées dans le chapitre IV – Résultats.

La *modélisation*, « où l'on tente de reproduire la dynamique du phénomène analysé » (Paillé, 1994, p.153) représente le stade suivant de l'analyse. D'après Mucchielli (1996), il s'agit de rendre compte de la façon dont s'organisent les rapports de structure et de fonction inhérents au phénomène. Pour cela, le chercheur doit en déployer tous les éléments et se demander : « *De quel type de phénomène s'agit-il ? Quelles sont les propriétés du phénomène ? Quels sont les antécédents du phénomène ? Quelles sont les conséquences du phénomène ? Et quels sont les processus en jeu au niveau du phénomène ?* » (Paillé, 1994, p.176-177) Je rends compte de cette étape dans le chapitre V – Discussion, avec la modélisation de certaines composantes du phénomène du regard du danseur. Par contre, la complexité de celui-ci ne m'a pas permis de proposer une modélisation qui inclut tous ses paramètres.

Finalement, le dernier stade marque le passage vers une validation plus approfondie de la théorisation. En effet, même si cette étape est nommée *théorisation*, ce n'est pas à ce moment-là que celle-ci est amorcée.

Comme nous le faisons remarquer au début, la théorisation est autant un processus qu'un résultat. Aussi cette dernière étape n'est-elle pas tant un point d'arrivée qu'un rappel de l'importance de la fiabilité de la théorisation effectuée. En pratique, la consolidation de la théorie a lieu en même temps que son développement. (Paillé, 1994, p. 177)

L'analyse est bel et bien un processus qui mène le chercheur vers une conceptualisation progressive de son objet d'étude (Mucchielli, 1996). Paillé (1994) nous dit qu'à ce stade, il s'agit de chercher à bâtir méticuleusement et intégralement la « multicausalité » (p. 153), ainsi que la « multidimensionnalité » (p. 153) du phénomène étudié. Même si Paillé (1994) expose l'analyse par théorisation ancrée selon ces six étapes, il soutient néanmoins qu'il n'est pas nécessaire que celle-ci soit complète pour qu'elle soit validée. Si je le mentionne, c'est qu'il n'est pas rare qu'à l'occasion d'un mémoire de maîtrise, l'analyse par théorisation ancrée soit suspendue suite à l'intégration. Dans mon cas, je dirais que l'analyse m'a conduite au-delà de l'intégration, sans pour autant mener à une théorisation, ni même à une modélisation complète du phénomène du regard dansant.

En définitive, l'analyse de mon corpus s'avéra autant ardue que passionnante, du fait du travail à la fois systématique et créatif qui s'imposait.

L'analyse qualitative est une activité fascinante. À l'entrée, une masse imposante de données brutes – notes de terrain, transcriptions d'entrevues, documents divers – ; à la sortie, une description et une analyse minutieuses d'un phénomène savamment questionné. Entre les deux, une activité longue et patiente d'interprétation passant par une série de procédés précis, une suite de réflexions, de remise en question, de découvertes et de constructions toujours plus éclairantes, toujours mieux intégrées. (Paillé, 1994, p. 147)

Grâce à l'analyse des données, j'ai exposé les sensations, images, symboles, verbalisations, éléments de récurrences, concepts, etc. issus de la cueillette d'informations et, j'ai tenté d'en dégager une esquisse théorique avec toute l'ouverture d'esprit, la rigueur, mais aussi la créativité, nécessaires à cet exercice.

3.5 Considérations éthiques

Dans la mesure où ce projet impliquait la participation d'individus dont la parole figure dans le mémoire, il a été soumis au comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) et approuvé par celui-ci³⁸. L'absence de conflit d'intérêt ou d'apparence de conflit d'intérêts a donc été reconnue. De plus, le rapport entre les avantages et les facteurs de risques de la recherche a été évalué favorablement. D'une part, plusieurs éléments représentaient des avantages pour les participants, notamment la contribution à la recherche et à l'amélioration des connaissances en danse, particulièrement en ce qui concerne l'interprétation, mais aussi la possibilité pour les chorégraphes d'utiliser à des fins personnelles le matériel chorégraphique issu de la recherche. D'autre part, il n'y avait pas de risque d'inconfort significatif relié à la participation des individus. Physiquement, le type d'implication sollicité est resté dans le cadre de ce qui est réalisé quotidiennement par un danseur ou un chorégraphe. En outre, à tout moment, la répétition ou l'entrevue pouvait être suspendue ou interrompue par le participant ou de mon propre chef.

Afin que toutes les informations concernant l'étude soient comprises par le participant et que les conditions de participation soient clairement communiquées et acceptées, chaque participant a signé un formulaire d'information et de consentement, avant le début de la recherche³⁹. Cette entente a été renouvelée verbalement tout au long du projet, à l'instar des principes de l'entretien d'explicitation. « *Le contrat n'est jamais définitivement acquis : il faut le renouveler autant que nécessaire.* » (Vermersch, 2010, p. 110) Il est à noter que cette étude ne permettait pas de préserver l'anonymat des participants, compte tenu des deux présentations publiques et à cause du document vidéo d'accompagnement remis avec le mémoire écrit. En acceptant de

³⁸ Certificat d'éthique n° 0080 émis par le CERPE le 11 août 2014.

³⁹ Cf. Appendices E, F, G – Formulaires de consentement danseuse, chorégraphe et chorégraphe-danseurs (p. 176-190).

participer à cette recherche, les individus consentaient donc à ce que leur nom soit divulgué et que leur identité soit révélée au moment de la représentation, par le biais de sa captation vidéo et également au sein du mémoire écrit. Cependant, il était entendu que tout renseignement ou donnée à leur sujet qu'ils considéreraient inapproprié ou qui pourrait leur porter préjudice serait immédiatement soustrait de l'étude. Enfin, tous les renseignements recueillis lors des répétitions et de l'entrevue sont demeurés confidentiels. Seules ma directrice de recherche et moi-même avons eu accès aux captations vidéo, enregistrements et transcriptions. Tout le matériel de recherche, ainsi que les formulaires de consentement ont été conservés séparément sous clé pour la durée totale du projet. Les enregistrements audio numériques, audiovisuels – sauf celui remis au moment du dépôt du mémoire – ainsi que les formulaires seront détruits au terme de cinq ans suivant la remise finale du mémoire écrit.

3.6 Limites de l'étude

La limite principale de ma recherche est induite par ma propre subjectivité; subjectivité mise à contribution par la démarche d'inspiration phénoménologique et accentuée par le choix de l'observation participante. Paradoxalement, ma décision de diversifier les perspectives sur le phénomène étudié conditionne une autre limite à ma recherche. En effet, je risque de produire des résultats contradictoires.

Par ailleurs, « mon étude comporte une faible possibilité de généralisation parce qu'elle s'inscrit dans un courant artistique et décrit une réalité spécifique. » (Bruneau et Villeneuve, 2007, cités dans Gravel, 2012, p. 71) Les différents regards qui sont étudiés ici sont issus de deux processus uniques et non reproductibles. Par conséquent, on pourrait présumer que les résultats de ma recherche ne seront pas transférables à d'autres contextes. En fait, j'entrevois mes résultats non pas comme un savoir que les praticiens en danse contemporaine pourraient appliquer tels quels, mais plutôt comme des éléments de connaissance qui pourraient déclencher de nouveaux

questionnements chez eux et éventuellement susciter un mouvement d'approfondissement ou de renouveau créatif dans leur pratique.

Enfin, certains choix concernant mon terrain et les participants restreignent les possibilités de l'étude. En effet, opter pour deux processus de création plutôt qu'un seul ne me donne pas la possibilité d'approfondir mon observation dans un même contexte. De plus, choisir de créer un solo et un duo ne me permet pas d'étudier plus largement la dimension interactionnelle du regard.

En résumé, retenons les points suivants :

1. Cette étude s'inscrit dans un paradigme post-positiviste.
2. Les méthodes hybrides employées dans cette étude sont qualitatives. Mon observation participante de praticienne-chercheuse est d'inspiration phénoménologique, de portée poïétique et auto-poïétique.
3. Me livrer à une recherche-crédation représente à la fois le moyen de mieux comprendre ma pratique, et l'espoir d'imbriquer le conceptuel et l'expérientiel dans des moments d'harmonie.
4. Le terrain de mon étude s'articule en deux créations chorégraphiques : un duo et un solo, interprétés et/ou chorégraphiés par quatre participants.
5. Les données sont de type ethnographique et leur analyse a été réalisée par théorisation ancrée (Paillé, 1994).
6. Le projet a été approuvé par le comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants.
7. Les limites principales de l'étude sont induites par ma propre subjectivité et paradoxalement par la multiplication des perspectives sur le regard dansant.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

« Si le regard est la parole la plus aigüe de l'âme, tout le corps en est la voix confuse. » (Mounier, 1946, p. 116)

À titre de rappel, ma recherche-création s'inscrit dans un paradigme post-positiviste mettant à contribution des méthodes qualitatives compl ementaires⁴⁰. Grâce à une observation phénoménologique et à une analyse par théorisation ancrée, j'ai cherché à répondre à la question suivante : comment les regards du danseur apparaissent-ils au sein de deux processus de création chor ographique contemporaine? Les deux processus de création (un duo et un solo) que j'ai accompagnés en tant que directrice des répétitions se sont déroulés entre le 16 septembre 2014 et 7 novembre 2014 et ont cumulé quatre-vingt dix heures de répétition. Une présentation publique a clôturé chaque processus. La majorité des données issues de cette p eriod  proviennent de mon journal de bord. Du 2 octobre 2014 au 4 décembre 2014, j'ai procédé à une autre forme de cueillette, grâce aux huit entretiens semi-dirigés que j'ai menés auprès des participants. Suite à la collecte, près de deux cent pages de données écrites, quatorze heures d'enregistrement audio et les captations vidéo de certaines répétitions et des présentations publiques constituaient mon corpus.   partir de cela, l'analyse par théorisation ancrée a permis de dégager les résultats ci-dessous. Ceux-ci se déclinent selon les objectifs de ma recherche, c'est-à-dire identifier les regards du danseur au

⁴⁰ Cf. Chapitre III – 3.1 Méthodes de recherche (p. 64).

sein des deux processus de création ciblés, observer et décrire leur conduite, leur effets et leur genèse. Dans un premier temps, je présenterai succinctement chaque regard à l'étude. La seconde partie traitera de la conduite de ces regards, plus particulièrement des actions des yeux et du visage, des actions du corps, de la modulation de l'attention vers les espaces externe et interne, ainsi que du déroulement procédural engagé. Dans la troisième partie, je me pencherai sur les effets des regards, c'est-à-dire sur les altérations du corps dansant et du corps du spectateur, ainsi que sur les fluctuations relationnelles. Enfin, la quatrième partie exposera l'analyse de leur genèse. J'y décrirai d'abord les motivations qui ont généré les regards, puis les étapes selon lesquelles ceux-ci ont été créés : l'émergence, la maturation et les présentations publiques.

4.1 Six regards à l'étude : *regard-chair*, *regard-écoute*, *regard déhiérarchisé*, *regard avalé*, *regard bipolaire* et *regard-mouvance*

Rappelons ici que le choix des regards à l'étude a été fait suivant un principe d'équité⁴¹. En effet, pour chaque processus, les participants et moi-même avons identifié individuellement le regard que l'on désirait le plus commenter. Mis à part le désir sans équivoque de décrire le regard, les critères de choix ont donc été personnels. Force, maîtrise et cohérence du regard, ainsi que curiosité face à lui ont guidé nos choix. Pour le duo, les participants et moi avons été entraînés par notre curiosité. Du coup, il s'est avéré que les entretiens ont mené à la description de quatre regards au lieu de trois. Mon corpus étant déjà très important, j'ai pris le parti de ne pas conserver les données qui concernaient le regard choisi par Philippe. Ce regard semblait en effet ne pas appartenir à la proposition chorégraphique. Ce fait avait été souligné par certains spectateurs⁴² et reconnu par les chorégraphes-danseurs et moi-

⁴¹ Cf. Chapitre III – 3.3 La collecte des données et les outils (p. 72).

⁴² Lors de l'échange qui suivi la présentation du duo, le 7 novembre 2014.

même. Les trois regards du duo conservés pour l'analyse sont le *regard déhiérarchisé*, le *regard-chair* et le *regard-écoute*⁴³. Le premier a été choisi par Élise parce qu'il était nouveau pour elle et qu'elle pressentait qu'il pourrait l'amener à renouveler sa façon de se mouvoir. J'ai sélectionné le deuxième pour le contrepoint qu'il m'offrait avec la fermeture des paupières et le troisième pour sa récurrence pendant le duo. Pour le solo, Sarah a choisi le *regard avalé*, parce qu'elle sentait que c'était celui qui était le plus inscrit en elle. Le choix de Catherine s'est porté instinctivement sur le *regard bipolaire*, notamment à cause du fort impact empathique qu'il produisait sur elle. De mon côté, si j'ai décidé d'analyser le *regard-mouvance*, c'est qu'il semblait représenter à lui seul des préoccupations majeures de la démarche artistique de Catherine, c'est-à-dire le travail de métamorphose.

Dès le début de l'analyse, il est apparu que les regards du solo semblaient plus complexes que ceux du duo. En effet, chacun des trois regards du solo possède en fait plusieurs couleurs, modalités, ou expressions. C'est le souci de rendre compte de l'essence même du solo par le choix des regards qui nous a poussées – Catherine, Sarah et moi – à privilégier des regards tout en variations. D'un autre côté, afin de mieux comprendre la nature des regards issus du processus de création du duo, il est à noter que les chorégraphes-danseurs n'adressaient de regards directs ni aux spectateurs, ni à leur partenaire et que leurs paupières étaient souvent baissées ou closes durant le duo.

Le premier regard choisi dans le duo est le *regard-chair*. Celui-ci aurait tout aussi bien pu être nommé regard fermé, intérieur, regard-peau ou regard-poids, puisque toutes ces propriétés le caractérisent. On l'observe dans le premier tiers de la pièce⁴⁴ alors que les danseurs évoluent au sol et sont peau à peau. Paupières closes, les yeux

⁴³ Cf. Chapitre IV – Résultats – 4.1 Six regards à l'étude : *regard-chair*, *regard-écoute*, *regard déhiérarchisé*, *regard avalé*, *regard bipolaire* et *regard-mouvance* (p. 84).

⁴⁴ Sur le document d'accompagnement vidéo, le *regard-chair* apparaît principalement pendant les cinq premières minutes.

se relâchent dans les orbites et l'attention des danseurs est tournée vers leurs sensations kinesthésiques et tactiles. C'est le seul regard où les yeux sont fermés. Même si, a priori, le choix d'un regard avec les paupières closes peut paraître étonnant, il s'est imposé compte tenu de sa récurrence et des possibilités d'analyse en contrepoint qu'il offrait.

Tiré de la même pièce, le deuxième regard à l'étude apparaît lorsqu'Élise et Philippe sont debout, séparés l'un de l'autre et qu'ils s'échangent des impulsions énergétiques⁴⁵. Nommé *regard-écoute* parce qu'il permet aux interprètes de se percevoir l'un l'autre sans se regarder directement, il est orienté vers le sol, mais l'attention des danseurs est dirigée en périphérie de la cible visuelle. De façon plus pragmatique, nous aurions pu le nommer regard périphérique bas.

Comme son nom l'indique, le *regard déhiérarchisé* est caractérisé par une déstructuration de l'espace. Il est orienté partout, sans distinction aucune, c'est-à-dire qu'il ne s'accroche nulle part. Il glisse suivant des élans initiés par les mouvements de la tête. Il s'agit d'un regard sans ancrage spatial. Philippe et Élise le mettent en jeu dans les dernières minutes du duo, alors que chacun complète ou reproduit à distance la gestuelle de l'autre⁴⁶.

Le *regard avalé* se manifeste à deux reprises durant les huit premières minutes du solo, alors que Sarah promène son regard de l'un à l'autre des spectateurs en modulant ses états et ses expressions⁴⁷. Ce regard exprime tristesse et détresse conjugée. Les yeux humides de Sarah, plongés par en dessous dans ceux des spectateurs, semblent progressivement se vider, comme si son regard était aspiré vers

⁴⁵ Sur le document d'accompagnement vidéo, le *regard-écoute* se situe entre 06:30:00 et 07:45:00.

⁴⁶ Sur le document d'accompagnement vidéo, le *regard déhiérarchisé* est conduit par les danseurs entre 09:00:00 et 10:30:00.

⁴⁷ Sur le document d'accompagnement vidéo, le *regard avalé* se situe entre 03:37:00 et 01:10:00 la première fois et entre 06:52:00 et 07:06:00 la deuxième fois.

le fond d'elle-même. Puis, elle réapparaît, se recompose une contenance et dirige son regard vers un autre spectateur.

Le *regard bipolaire*, issu du solo, souffle le chaud et le froid sur le spectateur en se posant une nouvelle fois dans les yeux de celui-ci. Alternant trois phases de façon imprévisible, il va de l'expression de la terreur à celle d'une chaleureuse séduction teintée de condescendance, en passant par des moments où Sarah semble redevenir elle-même. Entre perte et reprise de contrôle, ce regard apparaît à la fin des deux tiers de la pièce, lorsque la danseuse se promène entre les spectateurs⁴⁸.

Enfin, le *regard-mouvance* se situe pendant les cinq dernières minutes du solo, alors que Sarah est au sol. Un peu à la manière du *regard déhiérarchisé*, il est sans attaches. Pourtant, contrairement à ce dernier, ce qui le caractérise principalement n'est pas sa dimension spatiale, mais sa grande complexité reliée aux mutations constantes et imprévisibles dont il fait l'objet. Forme de l'œil, intensité, expression, muscles du visage impliqués, rapport au corps, ou relation au spectateur, tout change en permanence dans ce regard⁴⁹.

4.2 Conduite

La conduite des six regards à l'étude concerne les actions physiques ou mentales⁵⁰ que le danseur entreprend pour produire lesdits regards. C'est pourquoi les résultats à ce propos proviennent essentiellement des interprètes. Les données issues de mes

⁴⁸ Sur le document d'accompagnement vidéo, le *regard bipolaire* se manifeste à plusieurs reprises entre 14:05:00 et 15:45:00.

⁴⁹ Sur le document d'accompagnement vidéo, le *regard-mouvance* est mis en jeu par Sarah entre 17:50:00 et 19:30:00.

⁵⁰ Ici, je fais référence aux actions mentales telles que définies par Vermersch (2010). Selon lui, l'action peut consister en actions matérielles et matérialisées « dont les traces d'effectuation sont directement observables », mais aussi en « [a]ctions mentales, entièrement intériorisées [...] comme penser, décider, et non soumises aux contraintes matérielles, temporelles ou logiques si ce n'est celles que la personne s'impose à elle-même [...]. En revanche, il n'y a pas de traces directement observables de la réalisation de cette action. » (p. 186)

journaux de bord n'ont servi qu'à confirmer ou à enrichir ponctuellement l'analyse. Les actions physiques peuvent être déclenchées directement dans les yeux, mais aussi dans le visage, ou dans le reste du corps. Par ailleurs, les actions mentales touchent l'attention dirigée vers l'espace interne et externe.

4.2.1 Actions des yeux et du visage

Même si les muscles oculomoteurs sont largement utilisés dans la conduite des regards afin d'orienter les yeux dans différentes directions, les interprètes ne parlent pas directement de leur activation. Ils mentionnent plutôt l'endroit où les yeux sont situés dans les orbites⁵¹, ainsi que la cible atteinte par le regard. Par contre, Sarah souligne qu'elle « active davantage les pourtours des yeux que les yeux eux-mêmes » pendant la conduite du *regard-mouvance* (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014). D'autres actions du faciès peuvent être requises, telles que l'engagement de la bouche, du menton ou du front pour compléter l'expression du regard, mais aussi bien sûr l'implication des paupières. Dans le cas du *regard avalé*, Sarah parle d'alourdissement des paupières et réalise qu'elle ne cligne presque pas des yeux durant sa conduite (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014). Pour Philippe et Élise, la fermeture des paupières est centrale, puisque le *regard-chair* est réalisé avec les yeux clos. Pourtant, pendant cette séquence chorégraphique, les danseurs lèvent parfois les paupières. Cette action se manifeste sporadiquement, lorsqu'ils éprouvent le besoin de s'orienter ou lorsqu'ils se lèvent sans plus de contact l'un avec l'autre. Il apparaît donc que le *regard-chair* se modifie de façon intermittente, car tel quel, il ne peut pas toujours répondre adéquatement aux besoins de spatialisation et de stabilisation.

Le fait que les danseurs ne commentent pas la mise en mouvement de leurs yeux ne signifie pas pour autant qu'elle est inexistante, au contraire. On constate en effet que,

⁵¹ « Je pense qu'à la base, ils sont au centre des orbites, puis là, dans l'élan de la trajectoire, ils vont chercher un peu plus loin pour revenir au centre, puis encore aller chercher plus loin. » (É. Bergeron, communication personnelle, 19 novembre 2014)

durant la conduite des six regards à l'étude, les yeux sont en mouvement à un moment ou à un autre. De plus, même lorsque ceux-ci paraissent fixes, il y a toujours, même interne, un mouvement, un déplacement du regard. À cet égard, lorsque Sarah stabilise la cible visuelle, pendant le *regard avalé* et le *regard bipolaire*, on sent toujours que quelque chose est en train de se mouvoir entre la mire et la danseuse. Je tâcherai de découvrir la nature de ce mouvement au fil des résultats et de la discussion.

Afin de faciliter la compréhension des mouvements oculaires mis en jeu, rappelons qu'il en existe deux grandes catégories chez l'être humain, c'est-à-dire les mouvements d'orientation (saccades, poursuite continue, vergence); ainsi que les mouvements de stabilisation (nystagmus physiologiques) qui sont générés par les réflexes oculo-vestibulaire et opto-cinétique⁵².

Seuls les mouvements de poursuite ne sont pas rapportés dans les données. Rien de surprenant à cela à propos du solo, puisque Sarah est seule en scène et qu'aucun élément scénique ou environnemental ne se déplace durant la pièce. Quant au duo, le fait que Philippe et Élise ne se regardent jamais directement entraîne la mise de côté de ce mouvement. D'une part, dans le solo, on observe des saccades volontaires à l'occasion des changements de cible du regard, pendant le *regard bipolaire* et le *regard-mouvance*, mais aussi à la sortie du *regard avalé*. D'autre part, dans le duo, ce sont plutôt les nystagmus physiologiques consécutifs au mouvement du corps que l'on perçoit lors du *regard déhiérarchisé*, et du *regard-écoute*. Sinon, un mouvement de vergence convergent apparaît au moment du *regard déhiérarchisé* conduit par Philippe. Il s'en sert pour brouiller sa vue, afin de l'aider à glisser sur l'espace

⁵² Pour plus de détails à propos de la définition des mouvements oculaires, consulter Chapitre II – 2.1.1 Quelques éléments physiologiques (p. 30).

environnant sans s'y accrocher. De cette façon, les images qui lui parviennent sont floues et donc moins susceptibles de retenir son attention :

Pour rendre mon regard flou, j'ai l'impression que j'essaie de ne pas regarder ce que je vois. Je ne fais pas de mise au foyer. Ça se fait dans la vitesse et la continuité du mouvement de la tête. Je crois qu'en général je regarde plus proche que là où sont les objets, pour être sûr de ne pas les regarder. Je regarde un peu vers mon nez, peut-être avec l'intention minimale de loucher, pour ne pas être sur les objets. (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014)

Cette difficulté à caresser l'espace du regard sans que les yeux s'arrêtent sur les éléments qui le composent est reprise par Élise, mais aussi par Sarah à propos du *regard-mouvance* : « Dans l'idéal, c'était un regard déhiérarchisé, mais je n'y arrivais pas forcément. » (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre) Toujours à propos du mouvement oculaire, il est à noter que la fermeture des paupières ne sous-entend pas forcément l'immobilité des yeux. Dans le *regard-chair* issu du duo, ils sont effectivement observables et semblent s'apparenter, de façon automatique, à ceux observés pendant les rares moments où les interprètes dansaient la séquence, mais avec les yeux ouverts. Par contre, l'étendue actuelle de mes connaissances ne me permet pas de les reconnaître. Il pourrait s'agir de ce que Conty (2007) nomme les « saccades automatiques » (p. 11) qui sont reliées à l'activité réflexive ou au sommeil, ou bien des nystagmus vestibulaires.

En fait, la dimension volontaire ou automatique des mouvements oculaires revient à plusieurs reprises dans les observations des interprètes. À ce sujet, les danseurs du duo mentionnent qu'ils n'ont pas l'impression de diriger leurs yeux durant les trois regards étudiés. Ainsi, pendant le *regard-chair*, leurs yeux suivent passivement le déplacement de leur corps. De même que pour le *regard-écoute*, où ils sont tournés vers le bas des orbites. Dans le *regard déhiérarchisé*, leur mouvement répond plutôt en rebond à celui de la tête. J'analyserai plus en profondeur les rapports observés entre les regards et le reste du corps dans une section distincte⁵³.

⁵³ Chapitre IV – 4..2.2 Actions du corps (p. 93).

Afin de préciser les spécificités du mouvement des yeux, certains paramètres de l'« Effort » de Rudolf Laban⁵⁴ ont été utilisés lors des entrevues. La rareté de l'utilisation de l'« Effort » chez les participants et particulièrement pour qualifier le regard a entraîné des doutes dans les réponses et a parfois rendu difficile leur interprétation. Par contre, cela a mis au jour le fait que caractériser le regard de cette façon était possible. En définitive, les participants et moi nous nous accordons sur les résultats suivants. Le mouvement du *regard-écoute* est défini par un poids léger, un temps soutenu et un espace indirect. Le poids du mouvement du *regard déhiérarchisé* se situe entre fort et léger, son temps est soutenu et son flux libre. L'aspiration du *regard avalé* est associé à un temps continu, un poids fort et un espace qui oscille entre direct et indirect. Le va-et-vient du *regard bipolaire* est caractérisé par un temps soutenu, un espace direct et un flux plutôt contrôlé. Et enfin, l'alternance chaotique entre temps soudain et temps soutenu et celle entre l'espace indirect et direct sont la marque des variations incessantes du *regard-mouvance*. Le poids du mouvement de ce regard est fort et son flux libre. On peut constater à plusieurs reprises que le mouvement du regard est qualifié par une oscillation à l'intérieur du spectre de certains facteurs de l'« Effort ». À travers les entrevues, il ressort également que le poids du mouvement du regard et celui des yeux sont souvent associés, mais que la tension du regard y est aussi reliée. En plus de préciser la définition du mouvement des regards étudiés, l'utilisation de l'« Effort » de Laban a également permis de dévoiler le fait qu'un regard peut posséder deux directions. En effet, le *regard avalé* se révèle à la fois orienté vers l'espace du spectateur (là où les yeux de la danseuse sont posés) et vers l'espace interne de Sarah. Chacun de ces deux espaces est défini différemment. L'espace externe est large et indirect, alors que l'espace interne est

⁵⁴ Rudolf Von Laban (1879-1958), danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien a voué ses recherches à la danse et à l'art du mouvement. Il a développé un système de notation, la *Labanotation*; puis un système d'analyse du mouvement nommé *Laban Movement Analysis*, qui comprend quatre grands axes, soient le Corps, l'Espace, l'Effort et la Forme. Les éléments qui permettent de varier la dynamique de l'Effort sont le poids, l'espace, le temps et le flux. Ceux-ci sont modulés chacun respectivement selon les pôles suivants : fort et léger, direct et indirect, soudain et soutenu, libre et contrôlé.

restreint et direct. D’ores et déjà, se profile ici la question du rôle de l’attention dans le regard⁵⁵. Les yeux peuvent donc être orientés dans une direction, pendant que le danseur « regarde » ailleurs. Y a-t-il ici une piste de réponse à propos de ce qui bouge, parfois même lorsque les yeux sont fixes? C’est ce que nous verrons. D’ici là, le tableau 4.1 permet de suivre les raisonnements et analyses liées au *Laban Movement Analysis* (LMA) avancés dans les différentes sections de ce chapitre. Par sa lecture, nous constatons notamment que le *regard-écoute* occulte le flux, que le *regard déhiérarchisé* ne mobilise pas l’espace et que le *regard bipolaire* n’a pas de poids. Par contre, l’absence d’indications correspondant au poids, au temps, à l’espace et au flux du *regard-chair* ne signifie pas nécessairement que ces facteurs sont inexistants, mais plutôt qu’il a été impossible de les définir, compte-tenu de la fermeture des paupières pendant ce regard.

Tableau 4.1 Paramètres de l’« Effort » au service de la description des regards

Regard	Poids	Temps	Espace	Flux
Regard-écoute	léger	soutenu	indirect	
Regard déhiérarchisé	Entre fort et léger	soutenu		libre
Regard-chair				
Regard avalé	fort	continu	indirect/direct externe/interne	
Regard bipolaire		soutenu	direct	contrôlé
Regard-mouvance	fort	soudain/soutenu	direct/indirect	

Enfin, il est important de préciser qu’afin de produire certains regards, toutes sortes d’autres petites actions des yeux sont engagées. Ainsi, Philippe et Élise relâchent leurs yeux dès que leurs paupières se ferment dans le *regard-chair*; Sarah appuie et tire ses yeux en arrière et vers le bas, comme si elle voulait les rentrer dans les cernes

⁵⁵ Chapitre IV – 4.2.3 Modulation de l’attention vers les espaces externe et interne (p. 95).

pendant la conduite du *regard bipolaire* et pour le *regard-écoute*, Élise les recule, comme s'ils rentraient dans sa tête.

4.2.2 Actions du corps

Avant de mettre à jour les actions corporelles que les interprètes mènent lors de la conduite des regards étudiés, je me pencherai sur la relation temporelle entre les regards et le corps des danseurs. Celle-ci varie d'un regard à l'autre. Toutefois, deux grandes lignes se dégagent au sein des processus. D'une part, dans le duo, le regard est généralement initié par le corps; tandis que dans le solo, on note surtout un enchevêtrement des actions et il est plus difficile de repérer qui du regard, qui du corps guide l'action. Ceci dit, j'observe tout de même que lorsque le regard de Sarah passe d'une cible à une autre, il est préférable qu'elle amorce le mouvement en indiquant la direction opposée avec l'arrière de sa tête. Du coup, le déplacement de son regard est exécuté avec moins de volition et cela ne l'arrache pas à son état. (Journal du solo, 1^{er} octobre 2014)

On a relevé précédemment que les trois regards du duo (*regard-chair*, *regard-écoute* et *regard déhiérarchisé*) étaient non volontaires et qu'ils répondaient aux mouvements du corps ou de la tête⁵⁶. À propos du *regard déhiérarchisé*, Élise ajoute à cela qu'il s'agit plus d'une correspondance ou d'un échange entre l'occiput et le regard, que d'un véritable lien de cause à effet de la tête aux yeux.

Le regard est centré [les yeux sont placés au centre des cavités orbitales]. Ça part souvent d'un élan de tête, de l'atlas-axis. La tête bouge, puis là, le regard se laisse aller dans l'orbite, puis il revient [...] C'est clair qu'il ne part pas. Ce n'est pas lui qui initie. J'ai l'impression qu'il fait juste terminer les courbes. [Élise exécute le regard déhiérarchisé.] Ah ben, en fait, je pense que des fois il peut prendre le relais aussi! Ben, je pense qu'il y a vraiment une connexion entre l'arrière de la tête et le regard. (É. Bergeron, communication personnelle, 19 novembre 2014)

⁵⁶ Chapitre IV – 4.2.1 Action des yeux et du visage (p. 88).

En fait, dans les deux processus, le regard s'inclut toujours dans une proposition de corps, même s'il n'est pas toujours possible de déterminer la nature du lien temporel qui les lie. Sarah parle de rencontre : « Dans le *regard-mouvance*, le visage et le corps entier doivent se rencontrer tout en se dissociant. » (S. Dell'Ava, journal du solo, 22 septembre 2014) En réalité, les variations de posture et d'appui au sol semblent souvent liées à la conduite des regards. Par exemple, le *regard avalé* et le *regard bipolaire* s'associent à un recul du poids du corps de l'interprète sur ses talons; l'orientation des yeux vers le bas dans le *regard-écoute* entraîne une légère flexion de la colonne cervicale; ou encore, la reprise de contrôle de Sarah, dans le *regard bipolaire*, s'accompagne d'un allongement de la nuque. On constate également que l'articulation de la zone cervicale permet aux danseurs de varier la place des yeux dans les orbites sans modifier la cible, un peu comme s'ils faisaient bouger leur tête autour des globes oculaires. Concernant le lien entre posture et regard, une observation se dégage particulièrement. Il s'agit de la façon dont Philippe porte son regard en général. En effet, il s'est avéré qu'il lui était difficile de proposer un autre type de regard que le *regard-écoute* pendant les explorations. Le fait que ce regard soit extrêmement récurrent chez lui, qu'il apparaisse comme une sorte de seconde nature, m'a amenée à me demander s'il n'était pas une marque fondamentale de son rapport au monde. Si le regard semble porté par un corps positionné et ancré, il y a lieu de se demander si le regard peut être identitaire.

Dans le solo, Sarah souligne surtout la multitude d'actions physiques qui accompagne la conduite de ses regards. Ainsi, dans le *regard avalé*, outre l'humidité de ses yeux, la dimension tragique s'est accompagnée, dès le premier jour, d'une légère flexion de la colonne cervicale, entraînant la direction du regard par en dessous, d'une ouverture de la mâchoire inférieure, d'un affaissement des muscles du visage, de clignements lourds des paupières, ainsi que d'une sorte de saisissement immobile du reste du corps, comme s'il était monopolisé par la transformation intérieure de Sarah et par la mobilisation de sa tête et de son visage (Journal du solo, 18 septembre 2014). Pour le

regard bipolaire, elle s'exclame : « Il est pris dans plein d'actions partout! »; tandis qu'elle inscrit le *regard-mouvance* « dans la consigne souterraine de sculpter le corps dans une multitude de possibilités, dans une panoplie infinie d'actions impossibles à énumérer. » (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014) Pour Sarah, la respiration semble être un chemin d'accès efficace vers sa physicalité et sa dimension émotive. Dans le *regard avalé*, elle note le fait que ce soit sa respiration qui l'amène à la pleine intensité de son regard : « Je vais au bout de l'expiration [...] je fais de très petites inspirations [...] C'est vraiment la respiration qui m'amène là. » (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014) Finalement, il s'avère que sa conduite des regards est envisagée au sein d'un tout encore plus global que le visage ou le corps. En effet, elle est incluse dans la modulation de ses états en général. À ce sujet, Catherine parle volontiers de la psyché : « Ça [le regard] ne part pas d'un mouvement du visage, ça part d'une position psychique qui 'shift' et qui fait 'shifter' tout le corps. » (C. Gaudet, communication personnelle, 8 octobre 2014) Les actions physiques, que Catherine et Sarah nomment souvent consignes techniques, aident ponctuellement l'interprète les jours où elle n'arrive pas à se mettre en contact avec les émotions censées déclencher les regards. Découvrons maintenant comment les regards sont également conduits par des actions mentales, et plus particulièrement par l'activation de l'attention.

4.2.3 Modulation de l'attention vers les espaces externe et interne

Certes, les regards permettent aux danseurs de se mettre en relation avec le monde extérieur, tel que le public, l'espace environnant, ou le partenaire. Mais en outre, associés à une orientation et à un dosage spécifiques de l'attention, ils renvoient aux espaces kinesthésiques, affectifs et imaginaires des interprètes.

La façon dont les danseurs du duo et du solo exploitent leur regard pour caractériser leur relation aux spectateurs est tout à fait différente, presque à l'opposé. En effet, deux regards sur trois, les yeux de Sarah se plongent dans ceux des spectateurs, alors

que, comme je l'ai évoqué dans la présentation du duo, Philippe et Élise ne regardent jamais directement le public, leurs yeux étant tournés vers le sol ou encore glissants sur l'espace environnant. Plus précisément, la relation que les danseurs veulent à tout prix privilégier dans le duo est celle qui les lie l'un à l'autre, quitte à exclure les spectateurs. En l'occurrence, les images de « bulle » ou de « dôme » les enveloppant ont été mentionnées à plusieurs reprises par les participants et moi-même, pendant le processus et durant les entrevues. Les spectateurs, assis en cercle autour de l'espace de jeu, délimitent la périphérie externe de ce « dôme ». Pour Philippe et Élise, le public est appréhendé comme un espace collectif à ne pas regarder, car ils craignent de rester « accrochés ». Tous deux notent effectivement leur difficulté à glisser leurs yeux sur ceux des spectateurs sans se sentir obligés de prendre contact avec eux. Parce qu'ils ne veulent pas risquer de briser la relation qui les unit, ils ne veulent pas reconnaître la présence du public. En conséquence, ils choisissent de regarder au sol, ou au-dessus de la tête des spectateurs. D'autres stratégies sont également développées, comme celle de Philippe que j'ai mentionnée plus haut où, grâce à un mouvement de vergence, il met sa vision hors focus⁵⁷; ou comme celle d'Élise qui mène un « glissé intérieur » sur les yeux des spectateurs. À ce propos, elle explique :

Si je glisse dans tes yeux, il faut vraiment que je rentre à l'intérieur de moi [...] Si je suis dans le glissé extérieur — parce qu'il y a une différence entre un glissé intérieur et un glissé extérieur — si je suis à l'extérieur, je vais m'arrêter dans [tes] yeux. (É. Bergeron, communication personnelle, 19 novembre 2014)

Philippe souligne qu'il ne ressent pas le même embarras lorsqu'il s'agit de glisser son regard sur celui de sa partenaire sans s'y arrêter. Il associe cela au fait de pouvoir être en relation avec elle de multiples manières, alors qu'il a l'impression que le spectateur ne peut communiquer avec lui qu'avec ses yeux et que, par conséquent, ne pas répondre à son regard équivaldrait à un rejet. (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014)

⁵⁷ Chapitre IV – 4.2.1 Actions des yeux et du visage (p. 88).

Par contre, Sarah établit dans son solo des rapports individuels avec les spectateurs pendant qu'elle conduit le *regard avalé* et le *regard bipolaire*. Ce sont des individus qui sont devant elle et avec lesquels elle entre en communication en les regardant majoritairement dans les yeux. À plusieurs reprises, elle fait mention du public comme d'un élément qui la fait « revenir », lui fait reprendre pied. Je pressens à travers les entrevues que les spectateurs concrétisent l'espace réel pour Sarah, ce que je ressens moi-même de l'extérieur. Nous lui permettons de s'ancrer dans la réalité; mais par ailleurs, nous activons, par notre regard sur elle, la dimension sociale de son personnage. La présence des spectateurs représente en effet une preuve de tangibilité, mais aussi la sauvegarde de sa contenance au fil d'une fluctuation incessante de changements d'état⁵⁸. En fait, très tôt dans le processus, Catherine a insisté sur l'importance du lien qui unit Sarah aux spectateurs. De ce fait, on constate que même si elle varie les vecteurs relationnels, Sarah maintient constamment un contact avec ceux-ci :

Parfois, Sarah nous regarde vraiment. Parfois, ses yeux sont posés dans les nôtres, comme pour ne pas nous abandonner tout à fait, mais je sens qu'elle est partie ailleurs. D'autres fois, ses yeux sont détournés, mais toute son attention est orientée vers nous, comme un appel au cœur de ses possessions et de ses passions. (Journal du solo, 23 septembre 2014)

Sarah précise qu'elle doit regarder le spectateur dans les yeux tout en se laissant regarder par celui-ci. Pour cela, elle module l'intensité de la dimension projective de son regard : « Je me souviens aussi que l'été passé j'avais réalisé que quand je regardais quelqu'un, je ne me laissais pas du tout regarder [...] il y avait quelque chose d'unidirectionnel, quelque chose où tu veux pénétrer l'autre, d'insistant et tout à coup, j'ai réalisé... de le laisser aussi entrer! » (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014) Elle spécifie parallèlement à cela que lorsqu'elle le

⁵⁸ « Il faut qu'il y ait une conscience sociale et que je ne peux pas dérailler. » (propos de S. Dell'Ava, cités dans journal du duo, 25 septembre 2014).

regarde, elle utilise sa vision fovéale. Avant de poursuivre, rappelons la différence entre vision fovéale et périphérique :

Il est maintenant admis que le système visuel a une double fonction : fonction extéroceptive de la vision centrale ou fovéale, qui permet l'identification (forme, dimensions) et la localisation précise (distance) d'un objet ; fonction proprioceptive de la vision périphérique, qui renseigne sur les mouvements relatifs d'une scène visuelle, jouant ainsi le rôle d'un tachymètre. (Lestienne, sans date, p. 4)

Les participants reconnaissent tous que la vision fovéale permet une grande acuité visuelle et que la vision périphérique provoque une perte de celle-ci. Plus précisément, Élise associe la vision fovéale au fait de saisir la forme des éléments environnants; alors que la vision périphérique lui offre plutôt la capacité de capter le mouvement global et la dimension énergétique de son partenaire (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014). En fait, il apparaît que les danseurs règlent leur vision de fovéale à périphérique en modulant leur attention. Lorsque la direction de leur attention concorde avec celle de leurs yeux, ils exploitent leur vision fovéale, alors que pour utiliser leur vision périphérique ils doivent, en quelque sorte, dérouter leur attention, afin de modifier leur champ de vision : « Dans le *regard-écoute*, il y a quelque chose de détourné, de faux: mon regard est sur le plancher, mais je m'en fous du plancher, car mon attention est vraiment ailleurs. » (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014) Toujours à propos du *regard-écoute*, Élise évoque implicitement le déplacement de l'attention à l'intérieur de l'espace visuel, tout en distinguant celui-ci du « focus » : « Mes yeux sont déjà orientés vers le bas lorsque j'ouvre les paupières. Je les laisse là et j'amène mon champ de vision jusqu'à Philippe, sans nécessairement le chercher avec mon focus, car ce n'est pas une vision fovéale » (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014). La vision périphérique semble extensible et proportionnelle à l'envergure de la

kinésphère⁵⁹ des interprètes, comme si l'ouverture de leur champ visuel donnait à leur corps l'espace pour se mouvoir (Journal du duo, 5 novembre 2014). À travers le *regard bipolaire* du solo se dégage l'idée que la périphérie possède plusieurs formats (petit, moyen, grand) et que l'on peut engager simultanément plusieurs d'entre eux.

Christine : Elle sort de sa bulle pour aller pénétrer d'autres spectateurs. Est-ce que tu dirais qu'à ce moment-là Sarah est dans une vision périphérique ou fovéale?

Catherine : Les deux. Je pense qu'elle a cette conscience-là de tous ceux qui la regardent en même temps qu'il y a cette conscience-là... C'est pas fovéale, mais petite périphérie. Petite périphérie, grande périphérie.

Christine : Elle est dans une petite périphérie et grande périphérie? Elle est dans une petite périphérie quand elle est sur la personne qu'elle regarde?

Catherine : Petite zone, oui. (C. Gaudet, communication personnelle, 8 octobre 2014)

La périphérie moyenne, quant à elle, est sollicitée par Sarah, lorsqu'elle ouvre son attention sur l'ensemble du corps du spectateur alors qu'ils sont yeux à yeux. De son côté, Philippe insiste sur la plasticité de la vision périphérique en indiquant que plus son champ visuel - qu'il nomme sa « bulle » - s'agrandit, plus son attention devient fine et aiguisée (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014).

Non seulement la vision périphérique fonctionne selon un champ d'action plus ou moins grand, mais il semble que le danseur puisse également doser son efficacité en ajustant son intention de voir. Lorsqu'il n'y a pas de désir de percevoir visuellement l'environnement extérieur quel qu'il soit, la vision périphérique s'apparente à une vision hors focus, comme l'exprime ici Sarah à propos du *regard-mouvance* :

⁵⁹ La kinésphère est un concept issu des théories de Rudolf Von Laban (1879-1958). Tremblay (2007) la définit ainsi : « La kinésphère est l'espace délimité par l'extension plus ou moins complète des bras et des jambes, ce qui crée différentes grandeurs de kinésphère, dans toutes les directions, sans déplacement du point de support [...] On comprend que l'espace de la kinésphère bouge à chaque geste et que lorsque le corps en mouvement investit le grand espace, il transporte sa kinésphère avec lui. » (p. 30-31)

[I]e mille visages [regard-mouvance] est grossièrement périphérique, puis fovéal quand je reviens dans la réalité, mais le périphérique est plutôt hors focus. Ça bouge [...] Je ne fais pas attention à ce que je perçois: des fois des couleurs ou mon propre corps. C'est un regard qui ne retient rien [...] sans aucune intention de vouloir voir quelque chose, comme si les yeux font partie du corps et leur mouvement est relié à la situation par laquelle je passe, même si je ne sais pas forcément dans quelle situation je suis : endormissement, vomi, tournis, fatigue, émerveillement... (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014)

Précisons également que les danseurs ne choisissent pas forcément un mode unique pour produire les regards étudiés. En réalité, le type de vision peut alterner au sein du même regard, comme pour le *regard déhiérarchisé*, où la vision des interprètes passe de fovéale à périphérique, en passant par hors focus chez Philippe.

Bien sûr, les regards à l'étude ne permettent pas aux danseurs de rentrer uniquement en relation avec le public ou avec les objets environnants, mais aussi avec leur partenaire dans le cas du duo. Parmi d'autres moyens, la vision périphérique contribue à leur communication sans l'intermédiaire du regard direct. Dès notre première rencontre en studio, ils avaient, en effet, affirmé leur désir de baser leur relation sur un rapport d'écoute qui ne s'appuierait pas sur la fonction visuelle. Ils tenaient à ce que leurs liens ne soient pas personnifiés, mais qu'ils soient plutôt de nature cellulaire; qu'ils soient en contact au-delà du rationnel. Pour cela, ils ont décidé, avant même la recherche, de ne jamais se regarder directement. Ce que les participants nomment regard direct se révèle être, ni plus ni moins, un regard fovéal dirigé vers un individu. Pour eux, le regard direct représente un rapport « plus littéral, moins abstrait, moins senti, plus cérébral, plus dans la représentation [...] plus réel, humain, tangible [...] personnel, individuel. Du coup, [ils deviennent] dissociés l'un de l'autre. » (Propos d'É. Bergeron, cités dans journal du duo, 3 septembre 2014). Pour Philippe, la vision périphérique tournée vers Élise comporte une dimension énergétique et engage un mouvement de son attention vers un espace interne. En « tournant les yeux vers l'intérieur », il incorpore le *regard-écoute* qui devient « investi » et, par la même occasion, ravive la relation avec Élise. Par contre, s'il ne

dirige pas son attention vers son intériorité, il voit Élise dans son champ de vision périphérique, sans qu'elle soit reliée à lui. Au sens figuré, ses yeux sont tournés vers l'intérieur pour pouvoir se projeter énergétiquement vers sa partenaire (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014). Notons au passage, l'emploi de l'expression « tourner les yeux vers », afin de formuler l'idée d'orienter l'attention dans une direction, comme si le regard se substituait à l'attention.

Mais, quel est cet espace interne que l'orientation de l'attention permet d'ouvrir? Chaque participant en parle, toutefois il se définit différemment dans le duo et dans le solo. Dans le duo, il s'agit de l'espace kinesthésique et imaginaire des danseurs; alors que dans le solo, il est également affectif. Ainsi, dans le *regard-chair*, issu du duo, la fermeture des paupières quasi réflexe s'accompagne d'une orientation de leur attention vers les points de contact avec leur partenaire, leur propre corps et le sol, afin de s'ouvrir à leurs sensations. Il est étonnant de constater que pour les danseurs, même si les paupières sont closes, le regard existe encore et que, dans leurs mots, il supplée librement à l'attention : « Quand je ferme les yeux, j'amène mon regard vers mes points de contact. » (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014) Pour Sarah, c'est surtout le *regard-mouvance* qui nécessite une orientation de son attention vers son espace kinesthésique, car les variations incessantes d'états l'obligent à demeurer connectée à ses sensations physiques. Son champ affectif est, quant à lui, sollicité par son attention, lors de la conduite des trois regards étudiés dans le solo. Dans le cas du *regard avalé*, nous avons vu, avec l'utilisation de l'« Effort » de Rudolf Laban, que le regard avait deux directions distinctes : celle indiquée par ses yeux et l'autre, pointée par son attention⁶⁰, vers ce que Catherine nomme l'espace du « cœur ».

Il y a quelque chose qui descend dans sa conscience au niveau du cœur. Elle passe de l'espace extérieur à une entrée du regard sur elle-même, comme si elle allait regarder dans son cœur [...] Le scénario que je me suis fait, c'est qu'elle

⁶⁰ Chapitre IV – 4.2.1 Actions des yeux et du visage (p. 88).

joue du regard de l'autre sur elle au début et que tout à coup, c'est comme si ce regard sur elle lui rappelle un certain regard [...] où l'autre l'a regardé d'une façon douloureuse ou inconfortable. Donc, ça vient de l'extérieur, mais c'est relié à un souvenir du passé, un souvenir émotif, cela éveille une espèce de traumatisme. Donc, il y a vraiment une rencontre entre l'extérieur et l'intérieur et de là, le traumatisme devient plus fort et elle doit regarder ça. Cela l'envahit. (C. Gaudet, communication personnelle, 21 novembre 2014)

En général, les conduites du solo sont plus émotives que physiques. Sarah fait appel à ses propres émotions pour déclencher, voir nuancer ses regards⁶¹, mais elle se sert également des émotions projetées sur les visages des spectateurs. En effet, le huitième jour de répétition, alors que l'on travaillait la séquence du *regard avalé*, il fut précisé qu'elle devait prendre conscience du regard du spectateur sur elle et d'en faire une interprétation qui générerait ses changements d'état. Ce n'était donc plus uniquement le fait de voir telle ou telle personne dans le public qui la rendait triste, mais également le fait de saisir que ceux-ci la regardaient de telle ou telle façon⁶². De ces précisions issues du *regard avalé* découla, au fil du processus chorégraphique, le fait que Sarah demeurait toujours plus ou moins consciente de la présence et du regard du public sur elle et ceci pendant toute la pièce. Si Catherine a orienté le travail d'interprétation de Sarah en ce sens c'est qu'elle entrevoit le juste équilibre entre le regard extérieur et intérieur du danseur comme une façon d'oublier sa mise en représentation et que, dans l'ensemble de son travail, cette dilution du mode représentatif l'anime particulièrement.

Je cherche à oublier la conscience de la mise en représentation du danseur. [...] Si le regard est trop intérieur ou trop extérieur, on dirait qu'on est trop dans la représentation: cela rend le spectateur conscient de la représentation. [...] Non [cela ne fixe pas l'image], mais ça renvoie à l'idée que le danseur est

⁶¹ « Je me plonge dans le regard de quelqu'un et je me mets dans la tristesse. » (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014)

⁶² À ce sujet, Catherine explicite l'improvisation à laquelle elle vient de se livrer : « J'essaie de changer mon interprétation de ce que vous pensez de moi, donc il y a un doute. » (Propos de C. Gaudet, cités dans journal du solo, 25 septembre 2014)

conscient de lui-même ou de l'image qu'il projette. Tandis que si je veux croire à ce qui se passe sur scène, il faut que le regard soit présent, mais dans un entre-deux et là, on touche à une vérité et c'est ça que je cherche. (C. Gaudet, communication personnelle, 21 novembre 2014)

Paradoxalement, Sarah observe que la consigne de maintenir son attention vers le public l'oblige justement à prendre en considération les expressions qu'elle produit, donc l'image qu'elle a d'elle-même, chose qu'elle ne fait pas habituellement :

Il faut que je sois consciente de ce que je produis un peu, même si ce n'est pas ce que je ferais naturellement. Je ne peux pas vraiment m'abandonner dans mes sensations [...] Aujourd'hui, je dirais que l'expression c'est si je me regarde et la sensation c'est ce que je sens et à ce moment-là, c'est particulièrement les deux ensemble qui doivent jouer. (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014)

Ce paradoxe entre le vécu de Catherine et celui de Sarah est intrigant, mais étant soucieuse de ne pas me détourner de l'objet de ma recherche, je ne tenterai pas de l'explicitier. Par contre, relevons le fait que malgré leur nature antinomique, les deux descriptions nous parlent d'espace affectif. Pour clore ce sujet, je mentionnerai qu'utiliser majoritairement ses émotions pour générer ses regards oblige Sarah à renouveler les chemins d'accès vers ceux-ci. L'émotion étant par définition de courte durée, Sarah doit régulièrement s'appuyer sur des ancrages physiques ou encore se servir de son imaginaire pour produire ses regards.

En effet, un autre espace est mis en jeu grâce à l'attention pendant la conduite. Il s'agit de l'espace imaginaire des danseurs, c'est-à-dire le lieu de construction de leurs représentations mentales, afin de motiver ou de nourrir leurs regards. L'espace imaginaire peut se situer hors des limites physiques de l'interprète, comme pour le *regard bipolaire* où Sarah imagine des scènes de films d'horreur dans les yeux du spectateur⁶³; ou encore pendant le *regard-mouvance*, lorsqu'elle extériorise des

⁶³ « J'imagine que je regarde la télé avec des scènes inimaginables : des films d'horreur, torture, massacres, de la porno, des trucs qui me font pleurer et me dégoûtent. » (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014)

images mentales pendant les moments d'approfondissement des états appelés « vortex ».

Dans les vortex, je vois dans l'espace, mais en même temps, je ne vois pas vraiment. C'est [...] une image qui est quand même dans ma tête, elle [ne] vient pas de l'intérieur de mon corps. C'est une image à l'extérieur de moi qui me fait avoir une réaction. (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014)

Mais l'espace imaginaire peut également demeurer ficelé au mental du danseur, sans projection au-dehors, notamment dans le cas où l'interprète s'appuie sur des pensées, des interjections ou des consignes internes, ou même des images afin de produire son regard. Par exemple, pour guider adéquatement le mouvement de ses yeux pendant le *regard déhiérarchisé*, Élise invoque mentalement l'image d'une « boule de quille qui est à trois cent soixante degrés dans l'espace », alors que pendant le *regard-écoute*, elle utilise plutôt l'idée que ses « yeux rentrent dans la tête » (É. Bergeron, communication personnelle, 19 novembre 2014). Dans le cas du *regard bipolaire*, l'orientation de l'attention vers l'espace imaginaire de Sarah se fait de façon conjointe avec son trajet vers l'espace affectif, puisque la projection de scènes imaginaires réveille de vieilles peurs enfouies que Sarah rejoue intérieurement. Notons que les images citées ici ne sont pas exhaustives. De plus, les danseurs s'appuient aussi sur une panoplie de consignes souterraines, notamment sous forme de verbes d'action (creuser, tirer, reculer, appuyer, rentrer, relâcher, etc.) pour nuancer leurs regards. À travers les entretiens, j'observe également que l'espace imaginaire des interprètes semble sollicité pour la conduite des regards surtout lors des périodes d'exploration; alors qu'au moment des présentations publiques, il est plutôt mis à contribution par les effets des regards. Est-ce que le temps de la représentation induirait une transformation du regard⁶⁴? En tout cas, ce phénomène a parfois rendu difficile le partage entre les images qui provoquent le regard et celles qui lui sont consécutives.

⁶⁴ Chapitre IV – 4.4.4 Présentations publiques (p. 124).

4.2.4 Déroulement procédural

Ce qui suit pose la question de savoir si la conduite des regards respecte une chronologie particulière, reconnaissable et récurrente. En premier lieu, il apparaît que le déroulement de chaque conduite, ainsi que les transitions entre le regard étudié, celui qui le précède et celui qui le suit adviennent selon un parcours qui leur est propre, mais qui est aussi personnel à chacun des deux processus. Il n'y a donc pas de systèmes identiques dans le duo et le solo, mais on peut identifier un principe spécifique à chacun d'entre eux : respectivement, le principe chronologique et celui de l'impermanence.

Le principe chronologique relevé dans le duo se définit par une conduite qui s'élabore à travers différentes étapes. Six ont été mises à jour : l'enracinement, le début de la conduite, l'adaptation, l'approfondissement, la fin de la conduite et la préparation pour le regard suivant. Je tiens à préciser que toutes les phases ne sont pas systématiquement présentes dans les conduites du *regard-chair*, du *regard-écoute* et du *regard déhiérarchisé* et que donc, l'ordre n'est pas forcément linéaire. Tout d'abord, l'étape d'enracinement correspond à un moment antérieur au début de la conduite, où le danseur vit une expérience qui servira d'ancrage au regard. Par exemple, Élise se représente mentalement l'axe vertical d'une croix, alors qu'elle a encore les yeux fermés, juste avant de commencer le *regard-écoute*. Pour elle, cette image symbolise la conscience à soi qui est exacerbée par le fait d'avoir les yeux clos. Ce n'est qu'en ouvrant les paupières et en mettant en jeu sa vision périphérique qu'elle complète l'image mentale de la croix en ajoutant l'axe horizontal, celui-ci symbolisant sa conscience à l'espace. « C'est seulement quand la modalité périphérique basse [*regard-écoute*] est atteinte que je sens la croix, parce que l'axe vertical est déjà présent et l'axe horizontal vient s'insérer. » (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014) Chez Élise, le début de la conduite du *regard-écoute* se caractérise donc par le développement d'une image déjà esquissée dans le regard précédent. Par ailleurs, l'instant où les danseurs amorcent la

conduite du *regard-chair* concorde avec la fermeture quasi réflexe des paupières au contact du sol, ainsi qu'à celui de la peau du partenaire. (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014) Tout de suite après le déclenchement du *regard déhiérarchisé*, Philippe dévoile une période d'adaptation, lors de laquelle il oriente volontairement son visage vers le plafond, au-dessus de la tête des gens, afin de s'habituer à porter ses yeux ailleurs que vers le sol, sans pour autant risquer de croiser le visage des spectateurs. Ce n'est qu'après cette phase transitoire qu'il peut glisser son regard sur tout l'espace, c'est-à-dire sans en privilégier de zones : « après, il y a un moment pour m'habituer à ce que mes yeux soient vers le haut et que cela ne représente rien émotionnellement. Je dois m'accoutumer pour imprimer ça et faire coïncider l'état de mon regard à celui de mon corps. » (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014) L'étape d'approfondissement équivaut au stade où les interprètes maîtrisent de mieux en mieux la conduite du regard et où celui-ci se développe jusqu'à sa pleine fonctionnalité et sa pleine intensité expressive. Pour le *regard-écoute*, il s'agit du moment où le champ de vision s'ouvre en passant de petite périphérie à grande périphérie. Pour le *regard déhiérarchisé*, il s'agit plutôt d'un crescendo du regard jouté à une activation accrue de la tête. L'étape de la fin de la conduite correspond souvent au moment où le danseur déplace son attention d'un espace à un autre (avec changement de direction des yeux ou non). Ce constat est particulièrement observable à la sortie du *regard-chair*, alors que les danseurs passent des yeux fermés à ouverts. Nous avons vu que cette ouverture était causée par un besoin de se stabiliser ou de s'orienter⁶⁵, mais chez Philippe elle intervient également lorsque celui-ci vise à ne pas se couper trop longtemps du public en leur offrant l'accès à ses yeux, « pour ne pas être trop pris dans ce carcan-là ». À la fin du *regard déhiérarchisé*, il précise qu'il diminue son champ de vision, à la façon d'un « diaphragme qui se réduit, avec Élise au centre » (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014). Il est à noter que l'ouverture des paupières de

⁶⁵ Chapitre IV – 4.2.1 Actions des yeux et du visage (p. 88).

Philippe lui permet aussi d'harmoniser le *regard-chair* avec le suivant, lorsque les paupières s'ouvrent tout à fait, et ainsi faire en sorte que le choc ne soit pas trop grand pour les spectateurs, mais pour lui aussi. Il s'agit là de la dernière étape.

Contrairement au duo, il est impossible de relever des étapes spécifiques pendant la conduite des regards du solo. En effet, tout change et rien n'est prévisible dans les manières de faire de Sarah. En cela réside le principe d'impermanence énoncé plus haut. Il est important de rappeler qu'une des particularités des regards du solo est que chacun d'entre eux regroupe plusieurs modalités, qu'à la limite on aurait pu identifier elles aussi comme des regards. Même si on ne peut pas repérer des stades récurrents dans la conduite des regards du solo, on peut tout de même signaler plusieurs facteurs déterminants à travers le principe d'impermanence. Tout d'abord, le temps de la conduite est découpé en moments distincts qui alternent de façon imprédictible (temps de « la vraie Sarah », de l'aspiration, du sourire, de la terreur, du clin d'œil, du souffle, des yeux qui se révulsent, etc.). Ensuite, la conduite répond toujours à une nécessité dramaturgique, comme celle, par exemple, de déstabiliser le spectateur en soufflant le chaud et le froid sur lui pendant le *regard bipolaire*. Un autre élément inhérent au principe d'impermanence se loge dans le maintien fragile de Sarah entre son espace interne et externe. Enfin, la méthodologie qu'elle emploie pour produire les regards participe également à ce principe. À propos de sa façon de conduire le *regard-mouvance*, elle dit :

L'improvisation est très claire au niveau de l'intention et de certaines composantes physiques qui guident le mouvement, l'expressivité et la couleur du moment. C'est complexe, car j'ai beaucoup d'ingrédients pour faire ma soupe, mais je n'ai pas l'ordre pour la faire. Par contre, la soupe doit avoir un goût comme ça. (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014)

D'autres résultats apparaissent quant au déroulement procédural du solo et même s'ils sont ponctuels, ils me semblent dignes d'intérêt, car ils peuvent s'apparenter à certaines découvertes issues du duo. Ainsi, l'entrée dans le *regard avalé* se prépare plusieurs regards avant, ce qui n'est pas sans rappeler l'étape d'enracinement. De

plus, Sarah mentionne une procédure d'évaluation dans le courant de sa conduite qui pourrait se rapprocher de l'étape d'approfondissement : « J'évalue la justesse de ma performance en cours de route en me basant sur mes sensations. Si je sens ou pas l'émotivité dans certains moments, si je sens ou pas la réponse directe du public à certains moments. » (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014) Sarah mène cette phase d'autoévaluation et d'ajustements en plaçant à l'avant-plan de son attention les éléments les plus récents ou fragiles – qu'elle nomme ses « points d'ancrage », tandis que les éléments plus intégrés glissent les uns dans les autres de manière chaotique – « le bombardement » de consignes.

4.3 Effets

Lever le voile sur les effets des regards étudiés passe d'abord par la découverte des champs touchés par ceux-ci. Suite à l'analyse, deux champs se dégagent. Dans la partie qui suit, j'exposerai comment les regards ont affecté le corps des interprètes et des spectateurs, puis je dévoilerai leurs incidences relationnelles.

4.3.1 Altérations du corps dansant et du corps du spectateur

Avant même de commencer, je tiens à signaler que la majorité des résultats concernant les altérations du corps dansant sont issus du duo. En effet, lors des entrevues, Catherine et Sarah ont toutes deux systématiquement mis en lumière le fait que les effets du regard sur le corps étaient imbriqués dans ceux de la proposition chorégraphique en général, qu'il était impossible de les séparer. Par conséquent, je possède peu de données provenant du solo à ce sujet. Par contre, pour le duo, il apparaît que les trois regards influencent le mouvement du corps de différentes façons.

Nous avons vu, d'une part, que la fermeture des paupières du *regard-chair* entraîne une plus grande mise à contribution des autres sens que la vue, en particulier une

meilleure connexion aux sensations tactiles et kinesthésiques⁶⁶. Par la même occasion, le *regard-chair* détourne les danseurs d'une image formelle d'eux-mêmes : « Quand j'ai les yeux ouverts [...] je suis plus consciente de la forme que je suis en train de donner, alors que quand j'ai les yeux fermés, ce sont les sensations, le corps qui guident le mouvement. » (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014). L'implication de leur corps dans le ressenti des interprètes semble également dépendre du mode visuel utilisé. Plus le regard est perçant, fovéal, moins le corps semble engagé. À ce sujet, Philippe mentionne : « J'ai toujours aimé la différence entre regarder et voir. Dans la vision périphérique, je vois partout, sauf là où mon regard est posé. C'est énergétique, comme si je voyais avec mon corps. » (P. Poirier, journal du duo, 1^{er} septembre 2014) Mais l'effet kinesthésique n'est pas réservé aux danseurs et s'applique aussi au public. Cela est notamment identifiable pendant la conduite du *regard-mouvance* qui mène le spectateur à un chambardement intérieur. En effet, à ce moment-là, le corps de Sarah n'arrête pas de bouger. Tous les éléments de son visage y compris ses yeux sont également extrêmement mobiles. On sent qu'elle vit une sorte de chaos physique et mental, qu'elle n'a aucune prise sur ce qui se passe en elle et cela mène à une forte empathie de la part du spectateur. L'empathie est autant émotionnelle que kinesthésique. Cela dit, ce regard est particulièrement lié aux variations d'états de Sarah. Elle dit d'ailleurs à ce sujet que « rien ne tient en place, mais en même temps, il y a une sensation d'être super tonique à l'intérieur. C'est comme une sculpture interne du corps. » (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014) N'ayant pu isoler la proposition du regard de celle de l'ensemble de son corps, je ne suis donc pas certaine que l'effet kinesthésique soit, dans ce cas, uniquement causé par le regard. Je soupçonne plutôt qu'il soit une résultante d'un ensemble de facteurs, dont le *regard-mouvance*.

⁶⁶ Cf. Chapitre IV – 4.2.3 Modulation de l'attention vers les espaces externe et interne (p. 95).

D'autre part, le regard semble avoir une influence sur l'ancrage, ainsi que sur la sensation de poids du danseur. En l'occurrence, pendant la conduite du *regard-écoute*, le fait que Philippe accompagne sa vision périphérique d'une orientation de son attention vers son espace kinesthésique⁶⁷ le met en contact avec son centre et l'enracine. À contrario, lors du *regard déhiérarchisé*, le glissement imprévisible de ses yeux sur l'espace environnant peut éventuellement le conduire à une sensation de vertige et à une certaine déstabilisation. Le *regard-chair*, quant à lui, renforce la sensation de poids chez les interprètes. Leur corps s'abandonne et se dépose davantage sur le sol et sur le partenaire; ce que le spectateur perçoit également. Plus précisément, les effets diffèrent selon le placement des yeux dans les orbites. Effectivement, le lâcher-prise du corps de Philippe et d'Élise est surtout repérable lorsque les yeux sont dirigés vers le bas. Par contre, le spectateur éprouve une intensification de la tonicité des danseurs quand les yeux de ceux-ci s'orientent dans d'autres directions. Au reste, une trop grande activité sous les paupières closes atténue aussi l'effet d'abandon identifié par le spectateur et, par là même, réduit la sensation de détente éprouvée par celui-ci (Journal du duo, 8 septembre 2014).

Tel que rapporté précédemment, le regard conditionne aussi parfois la posture des danseurs⁶⁸. Cela est surtout perceptible pendant le *regard-écoute* où, là aussi, la direction des yeux a des incidences : « En regardant en bas, c'est comme si ça renforce mon axe vertical [...] alors que quand je regarde à l'horizontale, je deviens horizontale » (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014). Le regard en question mène, certes, à une ouverture du visage et du corps, mais il entraîne également un certain blocage de l'articulation atlas-axis. (Journal du duo, 10 septembre 2014) Selon Philippe, ce blocage, qu'il a plutôt repéré pendant le *regard déhiérarchisé*, pourrait s'expliquer par la tendance des yeux à « s'accrocher »

⁶⁷ Chapitre IV – 4.2.3 Modulation de l'attention vers les espaces externe et interne (p. 95).

⁶⁸ Chapitre IV – 4.2.2 Actions du corps (p. 93).

à l'espace: « Si les yeux étaient fermés, ce serait plus facile, car le regard [...] ne serait [...] accroché nulle part [...] Ce serait plus facile de déhiérarchiser ma nuque, ma tête. » (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014)

Cela étant dit, il existe des cas où, en amont des effets sur la kinesthésie, la tonicité ou l'enracinement, le regard affecte l'image du corps⁶⁹ des danseurs. Ainsi, pour Philippe, le *regard-écoute* déclenche les impressions que son corps subit une perte de structure, qu'il devient perméable et que ses contours sont moins définis (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014). Par ailleurs, à l'occasion de la conduite du *regard-chair* et du *regard déhiérarchisé*, les repères spatiaux s'effacent; respectivement à cause de la fermeture des paupières et de la déstructuration de l'espace. La perte de ces références entraîne une désorganisation du corps et donc un renouvellement de l'image du corps de Philippe et d'Élise. Cela a pour conséquence la création d'un vocabulaire gestuel inédit (É. Bergeron, communication personnelle, 19 novembre 2015).

Il apparaît également que le regard est susceptible d'altérer le mouvement global du corps. La cible des yeux, peut notamment influencer l'envergure de celui-ci. Ce constat fut particulièrement évident à la naissance du *regard déhiérarchisé*. En effet, jusqu'alors, la proposition gestuelle manquait d'éclat et surtout de prise de risque. Les corps restaient sur leurs assises et même s'il était improvisé, le mouvement était prévisible. Il faut préciser qu'à ce moment-là, le regard des danseurs se portait majoritairement vers le sol, dans une sorte de prolongement du *regard-écoute*. Dès que le *regard déhiérarchisé* fut intégré à la proposition physique et que les yeux décollèrent du sol, le mouvement prit son envol : « Le fait de monter le regard permet

⁶⁹ Selon Jeannerod (2010), « [l]'image du corps fait partie de la représentation qu'un sujet a de lui-même : je sens mon corps comme le siège de sensations et d'expériences que je vis 'en première personne', et qui m'appartiennent en propre. Parmi ces expériences, les actions tiennent une place prépondérante, puisqu'elles ont à la fois le soi comme lieu d'origine et le corps comme lieu de leur manifestation. » (p. 193)

de donner du souffle au mouvement. Tout cela me paraît moins étriqué. » (Journal du duo, 6 novembre 2014)

Mais les altérations du corps par le regard concernent également les états des danseurs. Pour Élise, le *regard-chair* provoque une sensation automatique de bien-être, le *regard déhiérarchisé* déclenche celle de chaos intérieur et enfin, le *regard-écoute* entraîne un état d'ouverture, de réceptivité, mais aussi d'équilibre entre la présence à soi et la présence à l'autre (É. Bergeron, communication personnelle, 19 et 26 novembre 2014). D'un autre côté, pour Philippe, la mise en jeu du *regard-chair* entraîne une certaine vulnérabilité chez lui, le *regard déhiérarchisé* provoque l'état de vertige évoqué précédemment et finalement, le *regard-écoute* déclenche un état d'hypersensibilité, de puissance tranquille, de grande réceptivité, ainsi qu'un sentiment d'équilibre comme chez Élise. (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2015).

Cela étant dit, il est important de noter que l'influence du regard sur le corps n'est pas systématique et n'amène pas nécessairement le corps et le regard à se rencontrer dans des états identiques. Le danseur peut choisir de rendre les propositions similaires ou au contraire de jouer avec leurs oppositions. À ce propos, Élise souligne la dichotomie entre la qualité du *regard-écoute* et celle du mouvement de son corps. Le regard périphérique est soutenu et indirect, alors que les impulsions physiques sont soudaines et dirigées : « Ce sont des actions séparées. Les 'pulses' sont hyper directes, énergiques, ultra précises et dirigées, qui n'ont rien à voir avec le regard qui est soutenu, non dirigé et périphérique. » (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014)

Je résumerai ce qui concerne les altérations du corps dansant et du corps du spectateur par les regards du danseur en trois points. Premièrement, il apparaît que la vision a tendance à anesthésier la sensation kinesthésique et tactile chez le danseur, particulièrement lorsqu'il s'agit de vision fovéale qui semble désengager son corps. Deuxièmement, le regard du danseur peut avoir une incidence sur son enracinement,

sa gestion du poids, sa tonicité, sa posture (notamment son articulation atlas/axis), le mouvement de son corps, ses états et même l'image qu'il a de son corps. Enfin troisièmement, le corps du spectateur peut, lui aussi, subir une forme d'altération. Celle-ci s'effectue par le biais des empathies kinesthésiques ou émotionnelles, mais il n'est pas démontré que l'altération soit liée à l'unique mise en jeu du regard. Au contraire, il semblerait que le regard ne soit qu'un facteur parmi d'autres, tels que la gestion gravitaire, l'engagement de la colonne vertébrale, l'implication de la respiration, ou encore la façon d'être en relation.

4.3.2 Fluctuations relationnelles

Lors de l'exposé des résultats à propos de la conduite des regards, j'ai dévoilé différentes modulations de l'attention vers les espaces externe et interne⁷⁰. Découvrons maintenant comment les regards affectent les relations du danseur vis-à-vis de l'environnement extérieur, de son partenaire et du public.

4.3.2.1 Relation à l'environnement

L'empreinte la plus évidente du regard sur la relation du danseur à l'environnement passe par le contrôle de l'information. En effet, en fermant les paupières, en détournant les yeux, ou encore en « brouillant » sa vue, l'interprète sélectionne les stimuli visuels lui parvenant, ainsi que leur provenance et leur quantité. Seul le sens de la vue a cette faculté de se soustraire au monde. Cette capacité à filtrer les informations visuelles se manifeste particulièrement pendant le *regard-chair* et le *regard-écoute*. En contrepartie, le fait d'avoir les yeux fermés semble limiter la projection du corps de Philippe et d'Élise dans l'espace (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014).

Par ailleurs, nous avons vu que le *regard déhiérarchisé* du duo glisse sans attache sur l'espace environnant, ce qui est aussi le cas pour le *regard-mouvance* du solo

⁷⁰ Cf. Chapitre IV – 4.2.3 Modulation de l'attention vers les espaces externe et interne (p. 95).

lorsqu'il est bien exécuté (S. Dell'Ava, communication personnelle, 4 décembre 2014). Cet élément de conduite a pour conséquence de transformer l'espace en le déstructurant. Le glissé indistinct du regard modifie le sens que les danseurs portent à l'espace et à leur corps, en faisant tomber les repères et les limites spatiaux: « Pour moi, cela enlève le sens du lieu dans lequel on est et le sens de mon corps. [...] J'ai l'impression d'un espace-univers immense » (É. Bergeron, communication personnelle, 19 novembre 2014). En quelque sorte, dans le cas du *regard-chair* et du *regard-déhiérarchisé*, la fonction de spatialisation du regard est inhibée. Par contre, je ne dirais pas cela à propos du *regard-mouvance*, car la déhiérarchisation de l'espace ne représente qu'un stade dans la conduite complexe de ce regard. Enfin, le *regard avalé* transforme lui aussi, à sa manière, l'espace environnant. Il le polarise en effet dans un va-et-vient entre l'activation du monde intérieur de Sarah et de celui des spectateurs (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014).

4.3.2.2 Relation au partenaire

Non seulement le *regard-chair* entraîne une réceptivité accrue de Philippe et d'Élise et un désir de fondre leur propre corps à celui du partenaire (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014). Mais en outre, j'ai déjà évoqué combien ils tenaient à cultiver une relation qui ne s'appuyait pas sur le sens de la vue et comment la mise en jeu de la vision périphérique les aidait en ce sens⁷¹. Compte tenu de ces constats, il apparaît que le type de regard dansant affecte éventuellement le lien entre les danseurs. Poussons un peu plus loin l'analyse en vérifiant si le spectateur est à même de percevoir les variations relationnelles entre les interprètes. Trois éléments se dégagent à ce sujet. Premièrement, il semble que le rapport d'écoute entre eux soit nuancé par leurs expressions faciales d'ouverture et de fermeture. Ainsi, les sourcils froncés ou la crispation des mâchoires de l'un paraissent

⁷¹ Cf. Chapitre IV – 4.2.3 Modulation de l'attention vers les espaces externe et interne (p. 95).

occasionner la rupture de sa connexion avec l'autre, même si la modalité de son regard n'a pas changé entretemps⁷² (Journal du duo, 3 septembre 2014). Deuxièmement, le fait qu'Élise et Philippe ne se regardent pas directement pendant le *regard-écoute* et le *regard-déhiérarchisé* provoque la sensation chez le spectateur qu'ils sont reliés à l'autre involontairement, qu'une force plus grande qu'eux les connecte. Mais cela peut aussi, en contrepartie, les désengager l'un vis-à-vis de l'autre (Journal du duo, 1^{er} septembre 2014). Enfin, troisièmement, la fermeture de leurs paupières bloque, d'une certaine façon, la lecture du lien qui les unit. Le spectateur n'a pas accès à leur relation, puisque les yeux sont fermés (Journal du duo, 14 septembre 2014).

4.3.2.3 Relation au spectateur

Le regard du danseur a également la capacité d'appeler ou de repousser le regard du spectateur. Cette question a été abordée à propos de la difficulté de Philippe et d'Élise à glisser sur les yeux du public sans s'y accrocher⁷³. Dans le cas du duo étudié, autant le regard fovéal de l'interprète incite, à court terme, le spectateur à s'y engager. Autant la fermeture partielle ou complète des paupières mène, à moyen ou long terme, à un désinvestissement du public et à une mise en doute de l'utilité de sa présence : « Lorsque leurs yeux sont trop longtemps fermés, je perds mon propre regard. Il n'est plus investi. Il doit y avoir de l'échange, ou de l'ouverture, ou au moins une invitation de temps à autre, sinon pourquoi sommes-nous là? » (Journal du duo, 10 septembre 2014) À ce sujet, il est intéressant de relever l'existence d'une dichotomie entre ce qui précède et le ressenti des danseurs. En effet, pour Élise et Philippe l'occlusion du *regard-chair* représente au contraire une sorte d'invitation vers les spectateurs, une façon de leur dire : « vous pouvez nous regarder en toute

⁷² Je tiens à préciser ici qu'il s'agit bien de ma perception en tant que spectatrice et que les danseurs ne ressentent pas nécessairement cette rupture.

⁷³ Cf. Chapitre IV – 4.2.3 Modulation de l'attention vers les espaces externe et interne (p. 95).

liberté puisque nous ne regardons pas comment vous nous regardez. » De ce fait, ce regard favoriserait plutôt un regard confiant des spectateurs envers eux. Pourtant, en fermant la porte de leurs yeux, ils envoient le message d'une certaine réserve vis-à-vis du spectateur, mais indiquent aussi que leur expérience ne se vit pas dans le même monde ou dans le même état de conscience que celui du spectateur. La mise à distance devient alors évidente pour celui-ci (Journal du duo, 12 septembre 2014). Comme nous pouvions le supposer, il apparaît donc que les effets du regard dansant varient selon les individus et la position qu'ils occupent, mais il apparaît qu'ils fluctuent également en fonction de la durée du regard. Même lorsque le regard ne subit pas de modifications notables, ce qui est perçu au-dehors peut différer du début à la fin de la conduite.

Jusqu'à présent, peu de résultats ont été dévoilés à propos des effets produits par les regards du solo. Par contre, la relation féconde entre le public et Sarah m'amène à rectifier cet état de fait. Nous savons que, fondamentalement, la danseuse s'appuie sur ses émotions pour générer différents états, qui s'accompagnent d'expressions faciales contrastées. Ses regards, adressés la plupart du temps aux individus présents, s'incluent dans ces bouleversements expressifs et engendrent un effet de fascination et une forte empathie de la part du public. Celle-ci est d'abord émotionnelle. Effectivement, la tristesse du *regard avalé*, la terreur suivie par la chaude séduction du *regard bipolaire* et enfin les multiples émotions surgissant du *regard-mouvance* se transmettent au public comme un cri de détresse : « C'est un appel à l'aide pour moi. Dans cette séduction-là, il y a à la fois un appel à l'amour, mais qui est aussi un appel à l'aide. » (C. Gaudet, communication personnelle, 21 novembre 2014). Mais en outre, l'empathie est kinesthésique, car les regards du solo sont tous emboîtés dans des propositions corporelles soutenues. De plus, l'impact kinesthésique sur le spectateur semble amplifié par le fait que les expressions de Sarah se logent presque toujours – mais non exclusivement – dans son faciès :

Est-ce que le fait que Sarah libère autant le visage a un effet libérateur sur moi aussi? Mon empathie kinesthésique est particulièrement engagée lors de ses expressions faciales. Je me surprends à la mimer, à la façon de celui qui ouvre la bouche en donnant à manger à un bébé. Du coup, j'ai parfois l'impression que mon émoi provient non seulement de ce que je vois dans les yeux de Sarah, mais aussi de mes propres grimaces. Comme si mon émotion se moulait automatiquement à l'expression mimétique de mon visage. » (Journal du solo, 24 septembre 2014)

Notons que l'empathie vécue par le spectateur est également exacerbée par le fait que Sarah lui livre des états de détresse et de vulnérabilité, alors qu'il est très proche d'elle et qu'elle le regarde directement dans les yeux. Il se sent pris à partie et ne peut pas se désengager de son drame :

Comme spectateur, quand il y a cent ou quinze personnes qui regardent en même temps que toi, tu ne te sens pas concerné. Par contre, s'il y a quelqu'un qui tombe dans la rue et que tu es seul à le voir, tu vas te sentir très concerné, mais s'il y a quinze personnes qui le voient [...] ça dilue ta responsabilisation [...] Ils ne peuvent pas se fermer les yeux là, ils l'ont vue. Ils ne pourront jamais dire qu'ils ne l'ont pas vue, parce qu'elle [Sarah] les regarde un à un. (C. Gaudet, communication personnelle, 8 octobre 2014)

Cette responsabilisation du spectateur modifie le lien entre Sarah et lui et peut parfois conduire à une forme d'identification. Catherine en fait mention à propos du *regard avalé* qui l'amène à se projeter dans une situation personnelle vécue antérieurement. Signalons enfin que la façon dont Sarah mène ses regards ne transforme pas uniquement la relation entre la danseuse et les spectateurs aux yeux de ceux-ci, mais également aux yeux de Sarah. En effet, Catherine, Sarah et moi nous nous accordons pour relever davantage de nuances dans son jeu et un rapport plus dynamique avec les spectateurs lorsque ses émotions sont autant issues de son intériorité que de ce qu'elle voit des spectateurs.

4.4 Genèse

Lors de l'analyse de la conduite des six regards, j'ai abordé la question du déroulement procédural de celle-ci⁷⁴. En revanche, dans ce qui suit, je me penche sur le processus de création du regard lui-même. En premier lieu, j'examine les motivations fondatrices des regards. Puis, je relève les étapes marquantes dans la genèse de ceux-ci, c'est-à-dire leur émergence, leur maturation et le moment où ils ont été partagés avec le public.

4.4.1 Motivations

Chaque regard étudié est généré par des motivations qui concernent, certes, les individus impliqués, mais aussi le processus de création de l'œuvre et les enjeux s'y rapportant. Ainsi, ce qui sous-tend tous les choix de Philippe et Élise, c'est la préoccupation de privilégier leur relation, donc d'être capable de percevoir l'autre, tout en maintenant leur décision de ne pas se regarder directement. Par contre, pour le solo, les regards sont essentiellement motivés par le souci qu'ils participent aux changements d'état de Sarah et ultimement par l'objectif d'émouvoir les spectateurs. Tout au long du processus, le *regard avalé*, le *regard bipolaire* et le *regard-mouvance* se sont inscrits dans les turbulences de la psyché du personnage de la pièce. Par le biais des modalités de regard étudiées, Catherine et Sarah visent toutes les deux à produire des expressions chez Sarah, qui se polarisent entre la production d'une image publique socialement acceptable et la perte de cette contenance sociale. Cependant, celles-ci doivent être diversifiées, nuancées et fluctuantes. En effet, Catherine ne cherche pas à installer ou à figer des expressions chez Sarah, car elle ne veut pas rendre prévisibles les impressions du spectateur, mais cherche plutôt à déstabiliser celui-ci. Ceci dit, certains effets sur le spectateur sont tout de même visés, dont la mise en qui-vive de celui-ci, due à des moments de fascination. Le fait que

⁷⁴ Cf. Chapitre IV – 4.2.4 Déroulement procédural (p. 105).

Sarah, contrairement aux danseurs Philippe et Élise, vise à produire des expressions s'explique par la préoccupation constante de Catherine de maintenir une relation soutenue entre Sarah et les spectateurs. Pour cela, Sarah doit toujours être un peu consciente de l'expression qu'elle produit, même si elle souligne qu'il s'agit là d'une démarche peu naturelle pour elle. En fait, elle est autant dans la recherche d'une sensation que d'une expression.

À contrario de la motivation primaire du solo, dans aucun des cas, les danseurs du duo ne cherchent à produire une expression particulière via leur regard, même s'ils sont conscients que celle-ci existe. Il semble qu'ils visent surtout à être en contact avec leurs sensations et à porter attention à leurs tâches. Philippe note que lorsque certaines expressions sont visées, comme dans la modalité du regard déhiérarchisé, c'est le chorégraphe en lui qui les recherche. Dans ce cas précis, la tentative de mettre à jour un corps libre de tout ancrage dans un espace ouvert et décentralisé représente un choix chorégraphique, esthétique et conceptuel.

De leur côté, Philippe et Élise mettent en place différentes stratégies, afin d'exacerber leur interconnexion sans le support du regard direct. Celles-ci concernent l'utilisation du sens kinesthésique et la fermeture des paupières dans le *regard-chair*, ainsi que la mise en jeu de la vision périphérique et l'orientation des yeux vers le sol dans le *regard-écoute*. Il s'agit bien de limiter les stimuli extérieurs, en vue de permettre aux danseurs de maintenir leur attention vers leur partenaire sans interférence. L'orientation des yeux vers le sol est cependant motivée différemment par Philippe. En effet, par ce moyen, il ne vise pas à se couper des informations extérieures, mais plutôt à privilégier une certaine qualité de présence. Ceci étant dit, je persiste à entrevoir également chez Philippe un ancrage identitaire du *regard-écoute*.

En deçà des motivations principales, siègent également des fondements secondaires qui doivent être mentionnés, même si ceux-ci ne font pas forcément l'unanimité chez tous les participants. Je parle, par exemple, du désir d'Élise et de Philippe de promouvoir des corps mus par une attraction réciproque non rationnelle, ou encore

celui de créer un vocabulaire gestuel inédit en modifiant leurs habitudes par une décentralisation du corps, puis du regard, ce qui a mené à l'émergence du *regard déhiérarchisé*. Mais, je parle aussi de la nécessité des danseurs de se stabiliser ou de s'orienter dans l'espace, chose qu'ils n'évoquent que très peu, probablement parce que ces fonctions sont pleinement intégrées. Il est également question ici de l'astreinte imposée à Sarah par Catherine de moduler son attention entre son espace interne et les spectateurs; ou encore de mon besoin d'inclure les spectateurs dans le champ perceptuel de Philippe et d'Élise; ou de celui d'homogénéiser leur intention.

Par ailleurs, l'origine d'un regard n'est pas forcément enracinée dans la séquence de mouvements dans laquelle celui-ci se situe. En effet, les motivations à créer deux regards différents peuvent s'associer. À ce propos, c'est le fait d'entendre Élise se demander s'il était possible de déhiérarchiser le *regard-écoute* (É. Bergeron, communication personnelle, 3 novembre 2014), qui m'a conduite à proposer cette idée quelques jours plus tard, lors du travail d'une section chorégraphique où le corps était décentralisé, mais où le regard manquait de définition et d'homogénéité. Ce regard enrichi d'une nouvelle consigne allait devenir, seulement deux jours avant la présentation publique, le *regard déhiérarchisé*. Notons également qu'un regard possède de multiples ancrages. Croisement des filiations, métissage, transfert des idées, il s'agit avant tout de collaboration.

4.4.2 Émergence

Soulignons tout d'abord qu'à part le *regard déhiérarchisé* qui apparut vers la toute fin du processus, tous les autres regards prirent forme, partiellement ou intégralement, dès la première répétition. Pour deux d'entre-deux, seuls certains éléments saillirent ce jour-là et leur forme finale s'élabora suivant des étapes subséquentes. Je pense entre autres au *regard bipolaire* dont les caractéristiques se précisèrent au fur et à mesure du processus, mais dont l'attitude sociale, la « façade » qui lui est associée teintait déjà le corps de Sarah lors de la première rencontre. Je pense également au

regard-mouvance qui se développa jusqu'à la fin, mais qui s'appuyait déjà ce jour-là sur le principe des fluctuations expressives. En revanche, le *regard avalé*, le *regard-chair* et le *regard-écoute* possédaient déjà tous leurs attributs à leur naissance. Ainsi, le *regard avalé* se manifesta initialement, lors d'une exploration durant laquelle Sarah se tenait face aux gradins du studio. Elle s'imaginait des spectateurs assis dans chaque siège et cette évocation générait des transfigurations en elle. Parmi de nombreuses expressions fugaces, celle de la tragédie est apparue. Sarah avait les larmes aux yeux, son menton tremblait, sa respiration s'intensifiait et le sang affleurait subtilement à la surface de son visage. Ce fut un instant marquant pour Catherine et moi. À ce moment-là, Catherine mesura l'envergure du spectre expressif de Sarah, ainsi que sa capacité d'abandon (C. Gaudet, communication personnelle, 8 octobre 2014). Dans le cas du *regard-chair* et du *regard-écoute*, je dirais que leur naissance est même antérieure à la première répétition. En effet, Philippe et Élise ayant amorcé leur recherche chorégraphique au préalable, ces deux regards existaient déjà tels quels lorsqu'ils m'ont présenté l'état de leurs explorations le premier jour. Élise confie, du reste, que ces deux regards sont très récurrents dans leur travail. À ce sujet, elle soulève l'hypothèse que le fait que les yeux y soient fermés ou dirigés vers le bas ne soit pas causé uniquement par leur désir de se concentrer sur la sensation au détriment parfois de la projection; mais aussi par l'absence d'une personne observatrice, lors de leurs périodes exploratoires avant la recherche (É. Bergeron, communication personnelle, 26 octobre 2015).

D'un autre côté, il apparaît qu'on peut retrouver des éléments d'un regard dans le processus de genèse d'un autre regard, comme pour l'extrapolation du *regard-écoute* qui devint le *regard déhiérarchisé*, mais aussi pour le *regard bipolaire* qui s'amorce pendant le travail du *regard avalé*. En effet, Catherine suggère alors à Sarah d'imaginer que les yeux des spectateurs sont des écrans sur lesquels sont projetées des scènes de films d'horreur. Cette proposition visait à aider l'interprète à nuancer

ses expressions de tristesse. Finalement, cet élément de conduite fut plus ou moins évacué du *regard avalé*, mais fut retenu plus tard pour le *regard bipolaire*.

On constate également que l'émergence des regards seconde systématiquement une recherche de corporéité ou, dans le cas du solo, une recherche d'états (physiques et psychiques). Autrement dit, la préoccupation principale des danseurs, mais aussi des chorégraphes et de la répétitrice n'est pas portée sur les regards, à ce moment-là. Dans les premiers temps du processus de création, ceux-ci doivent avant tout accompagner, appuyer, enrichir ou compléter une proposition de corps en devenir. Le regard doit se mettre à la disposition de la proposition. En l'occurrence, la réaction d'Élise et de Philippe, suite à l'improvisation dans laquelle ils se servaient de la trajectoire ou de la cible du regard de leur partenaire comme appui à leur propre mouvement, en fait la démonstration :

Je ne suis pas à l'aise avec la dernière improvisation d'hier, car le point de départ était le regard, alors que d'habitude on part d'une relation, qui génère du mouvement et éventuellement va générer un certain type de regard. Hier, il n'y avait pas de vocabulaire au départ. (Propos d'É. Bergeron, cités dans journal du duo, 2 septembre 2014)

Suite à la présentation informelle du duo qui clôtura le premier bloc de travail, les commentaires de certains spectateurs firent mention d'un manque de définition des regards (journal du duo, 14 septembre 2014). Cela pourrait confirmer le fait que les décisions concernant ceux-ci se prennent parfois plus tard dans le processus (journal du duo, 15 septembre 2014). Il existerait donc une période entre l'émergence du regard et le moment où celui-ci est stabilisé, c'est-à-dire partie prenante de l'œuvre chorégraphique et d'interprétation. Il s'agirait d'une période pendant laquelle le regard se transformerait ou s'enrichirait de multiples expériences, une sorte de période de maturation.

4.4.3 Maturation

Le fait qu'à leur naissance, certains regards soient apparus pareils au jour de la présentation publique finale ne signifie pas pour autant que leur intégrité n'ait pas été altérée pendant le processus de création chorégraphique. En fait, les regards se sont précisés tout au long du processus de création. Leur genèse se décline à coup de répétitions, élucidations, essais, transgressions, accumulation, erreurs, dérives, pertes et retrouvailles. Ce qui fonctionne à un moment donné ne fonctionne pas forcément tout au long du processus. Dans le solo, Sarah doit notamment changer régulièrement les catalyseurs de son émotion, d'où la nécessité d'un travail technique dont la danseuse fait particulièrement mention à propos du *regard avalé* (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014). Le *regard-mouvance*, quant à lui, n'a trouvé sa forme finale qu'à la fin du processus. Sa construction vient de l'accumulation d'une grande quantité de consignes et d'expériences, qui sont triées au fur et à mesure, à coups d'essais et d'erreurs. Dans le duo, le *regard-chair* et le *regard-écoute* ont subi des mutations drastiques, lors de tentatives exploratoires, qui, finalement, se sont avérées non pertinentes. En effet, poussée par mon sentiment d'être exclue du vécu de Philippe et Élise, je les invitai à dévier de leur décision initiale en se regardant directement l'un l'autre. Cela permit de constater combien le regard direct personnalisait la relation, au détriment de la connexion cellulaire qu'ils recherchaient. Notons également que la genèse est influencée par le contexte de travail. À ce titre, les changements de locaux pendant les répétitions du duo modifièrent la nature du *regard déhiérarchisé* chez Philippe. La différence de luminosité, ainsi qu'une hauteur de plafond modifiée ont entraîné une certaine désorganisation physique chez lui et ont nécessité une courte période d'adaptation.

Finalement, la période de maturation est marquée par des prises de conscience révélées par l'expérience des danseurs, ou par celle de Catherine et la mienne. Ces prises de conscience s'accompagnent de remises en question, de jugements, de déclaration d'intention ou de valeur, d'essais, ou de décisions et participent au

raffinement explicite de la modalité. Cela dit, il existe aussi un processus de raffinement implicite de la modalité qui n'est pas nécessairement mis au jour. C'est celui qui est mis en branle par le « faire et le refaire ». Enfin, ce qui représente une étape subséquente pour une modalité peut très bien représenter le point de départ d'une autre modalité, comme pour le *regard déhiérarchisé*. Il y a emprunts et croisements et même rebondissements des éléments d'élaboration. Les genèses sont collaboratives.

4.4.4 Présentations publiques

Rappelons qu'en présentant le solo, puis le duo, je cherchais à vérifier si les regards seraient modifiés au contact du public. Malheureusement, lors des deux présentations, il m'a été difficile de porter un jugement sur la question, étant moi-même influencée par la présence des invités. De plus, en ce qui concerne le solo, de par la nature même de la pièce et du personnage, tous deux en perpétuelles mutations, il était complexe d'établir des comparaisons d'un enchaînement à l'autre, notamment à propos d'éléments aussi pointus que des nuances de regard. En définitive, je n'ai noté de changements majeurs dans aucune des deux pièces. Toutefois, les entretiens avec les participants ont tout de même permis de relever une certaine réactualisation des regards en présence des spectateurs. En l'occurrence, pendant le solo, l'échange avec ceux-ci était dynamique. L'énergie circulait bien. Du coup, Sarah semblait moins fermée sur les tâches à accomplir, donc plus libre (C. Gaudet, communication personnelle, 8 octobre 2014). Sarah qualifie la présence des invités comme grandement chargée et nourrissante. Leurs réactions lui ont donné des indications qui lui ont permis d'ajuster son jeu en cours de route. De plus, l'espace plus dense, ainsi que la masse de leur regard vers elle ont rendu la présentation publique plus troublante que lors des répétitions, mais elle ajoute que cela n'a rien modifié de fondamental dans le faire et notamment dans la conduite des modalités de regard (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014).

De leur côté, lors de la présentation informelle, Philippe et Élise ont mesuré la difficulté de préserver la relation qui les unissait, sans pour autant devenir hermétique au public (É. Bergeron, communication personnelle, 14 septembre 2014). Le regard de Philippe était moins porté vers l'espace derrière les spectateurs, comme si le corps de ces derniers fermait la « bulle » autour de sa partenaire et lui. (P. Poirier, journal du duo, 14 septembre 2014). Élise rappelle également leur préoccupation de ne pas accrocher le regard des invités :

La première présentation, je me souviens que j'avais éprouvé le besoin d'échanger un regard avec Philippe pour souder notre complicité face aux spectateurs et puis aussi je regardais beaucoup plus en haut. J'évitais les visages des spectateurs. Pour la deuxième présentation, j'ai vraiment essayé de passer sur leur regard, mais je me rendais compte qu'inconsciemment je faisais juste me concentrer vers [...] Philippe. Pour éviter ce 'challenge'-là, je ne sais pas. De tomber dans des yeux, ça établit une relation, une connexion, un rapport de reconnaissance qui n'avait pour moi aucun lien avec la pièce. (É. Bergeron, communication personnelle, 19 octobre 2014)

L'inconfort causé par deux objectifs différents est particulièrement vivace au moment de la conduite du *regard déhiérarchisé*, car ce dernier glisse de façon indéterminée partout dans l'espace : « Le regard déhiérarchisé est super difficile avec le public, parce qu'il est autant tourné vers le public que vers le partenaire. Par conséquent, il est plus facile de perdre le rapport à Philippe et la boucle entre nous. » (É. Bergeron, communication personnelle, 19 octobre 2014) À travers ce commentaire se dévoile le phénomène de l'attention divisée, que nous aborderons lors du chapitre suivant⁷⁵.

Contrairement au *regard déhiérarchisé*, le *regard-chair* et le *regard-écoute* ne semblent pas subir de transformation, pendant la présentation finale. Élise explique cela par leur incorporation, ainsi que par une mise à distance du public, inhérente à ces deux regards:

⁷⁵ Cf. Chapitre V – 5.2.3 Un regard en constant mouvement (p. 147).

Le regard-écoute n'a pas été différent pendant la représentation, parce que cette modalité est vraiment naturelle pour moi [...] Les yeux baissés ont favorisé l'intégration du public et je pense même que c'est pour ça qu'on est dans le bas, parce que dans le haut il y aurait trop d'infos qui rentreraient. (É. Bergeron, communication personnelle, 19 octobre 2014)

Philippe précise tout de même qu'en présence des spectateurs la conduite du *regard-écoute* nécessitait une attention accrue. Enfin, il relève une nouvelle fois l'incidence du contexte sur l'édification du regard, en mentionnant qu'il a aussi ressenti une perte de repère pendant le *regard déhiérarchisé*, à cause de nouveaux éclairages (P. Poirier, communication personnelle, 27 octobre 2014).

En conclusion, la conduite implique des actions physiques et des actions mentales (Vermersch, 2010). Les actions physiques concernent bien sûr les yeux et l'ensemble du visage par les nuances infinies que les muscles mimiques et oculomoteurs permettent. Le travail du regard est rarement prioritaire et il s'inscrit dans la proposition chorégraphique globale. Le regard est là pour soutenir, enrichir, voire dynamiser le corps dansant et les correspondances entre le corps et le regard sont multiples. Les actions mentales, quant à elles, sont réalisées grâce à l'orientation de l'attention vers différents espaces qui se catégorisent ainsi : l'environnement externe qui inclut le spectateur, le partenaire, ainsi que tous les objets et éléments s'y trouvant et l'espace interne qui comprend les sensations kinesthésiques, l'affect et l'imaginaire. Le déroulement procédural de la conduite des regards s'effectue selon deux principes : le principe d'impermanence pour le solo et le principe chronologique pour le duo. Par ailleurs, le regard crée des effets. Il altère le corps du danseur et du spectateur. Il peut affecter la posture, le mouvement, les états du danseur et l'image qu'il a de son corps, mais aussi ses sensations et ses émotions, ainsi que celles du spectateur. Le regard du danseur peut également modifier les relations à son environnement, notamment grâce à l'orientation des yeux, de l'attention, mais aussi grâce à son spectre expressif. Cependant, il est parfois délicat de discerner de façon rigoureuse les effets induits par l'ensemble de la proposition chorégraphique et ceux

provenant uniquement de la mise en jeu du regard dansant. Enfin, les motivations inhérentes aux regards varient en fonction des regards, des individus et du processus. Trois étapes jalonnent la genèse du regard dansant : la période d'émergence, celle de maturation et finalement le moment où il est mis à l'épreuve du regard du spectateur.

CHAPITRE V

DISCUSSION

Une histoire de regards est toujours une histoire de corps à corps avec le monde; une histoire où l'esprit, en des hauteurs souvent méditatives, est lui-même engagé. La beauté du voir ne naît pas de l'œil; elle naît de la rencontre. Voir c'est avant tout l'histoire d'une connivence. D'une confiance. (Larnac, 2007, p. 11)

En observant la conduite, les effets et la genèse du regard dansant lors de deux processus de création chorégraphique contemporaine, puis en les décrivant, j'ai découvert différentes composantes du phénomène du regard du danseur dont j'ai fait état dans le chapitre IV – Résultats. Dans le présent chapitre, la connaissance des éléments constitutifs est approfondie par la rencontre de mes résultats avec les concepts de mon cadre conceptuel. De cette façon, je tente d'établir la nature, les qualités, les conditions d'émergence, les corollaires et les fonctionnements du regard dansant (Paillé, 1994).

Il m'a fallu attendre d'avoir complété l'analyse des données de la conduite et des effets du regard dansant avant de pouvoir appréhender celle de sa genèse. Puis, c'est grâce aux résultats découlant de cette dernière que j'ai pu poursuivre la modélisation théorique du phénomène du regard du danseur. C'est pourquoi je commencerai la discussion en creusant le phénomène de la genèse du regard dansant. Dans cette première partie, je croiserai les étapes d'élaboration du regard dévoilées dans les

résultats (émergence, maturation, présentations publiques)⁷⁶ avec les phases du « processus créateur » d'Anzieu (1981) (*saisissement créateur, prise de conscience, institution d'un code et incorporation, composition, production au-dehors*). Dans un second temps, je mettrai en exergue le regard incarné – forme finale du processus de création du regard du danseur –, ainsi que ses propriétés spatiales, ses modalités perceptives, son caractère oscillatoire et son incidence sur la présence scénique du danseur.

5.1 Circonvolution du phénomène du regard dansant

Assez tôt durant cette recherche, j'ai pressenti qu'il pourrait exister des correspondances entre les cinq phases du processus créateur telles que développées par Didier Anzieu (1981) et la temporalité selon laquelle le regard du danseur se crée. Rappelons que ces cinq phases se déclinent comme suit : « éprouver un état de saisissement; prendre conscience d'un représentant psychique inconscient; l'ériger en code organisateur de l'œuvre et choisir un matériau apte à doter ce code d'un corps; composer l'œuvre dans ses détails; la produire au-dehors » (p. 93). Le croisement des résultats concernant la genèse du regard avec les phases du « processus créateur » (Anzieu, 1981) a permis de dégager la modélisation en circonvolution du phénomène du regard dansant⁷⁷. Ainsi, nous verrons que le regard du danseur se construit selon un parcours centrifuge traversant les périodes de latence, d'émergence, de maturation et d'actualisation. Chaque période met en jeu différentes phases du « processus créateur » et contribue à définir quatre regards typiques : le regard fondateur, le regard spontané, le regard construit et le regard incarné. Afin de mieux comprendre mon cheminement de modélisation, je propose le tableau ci-dessous.

⁷⁶ Cf. Chapitre IV – 4.4 Genèse (p. 118).

⁷⁷ Cf. Figure 4.1 – Modélisation en circonvolution du regard dansant (p. 155).

Tableau 5.1 Tableau synthèse de la modélisation de la genèse du regard dansant

Genèse du regard dansant (Résultats)	Circonvolution du phénomène du regard dansant (Discussion)
Motivations	Latence : <i>saisissement créateur</i> ⁷⁸ , <i>institution d'un code</i> Regard fondateur
Émergence	Émergence : <i>saisissement créateur, incorporation, production au-dehors</i> Regard spontané
Maturation	Maturation : <i>prise de conscience, composition</i> Regard construit
Présentations publiques	Actualisation : <i>production au-dehors</i> Regard incarné

5.1.1 Latence : regard fondateur

Le fait que la majorité des regards étudiés se soient manifestés dès la première répétition me pousse à questionner ce qui précède leur émergence. Lorsque les participants d'un processus de création entrent dans l'espace de travail pour la première fois, ils ne sont pas vierges. Chacun porte en lui la trace de ses expériences qui forge l'empreinte de ses attentes. Avant même qu'un regard ne soit esquissé, il existe déjà quelque part, tapi dans les fantasmes, les façons d'être en relation, les représentations conscientes ou inconscientes, les habitudes. C'est ce que je propose d'appeler la période de **latence**, où chaque collaborateur possède des impressions préalables – qui seront justifiées ou non – de ce vers quoi il s'engage. À travers le tissage des préconceptions de tous, une façon informelle « d'être-au-monde » flotte dans le studio. « Le processus par lequel l'œuvre va venir se trouve incorporé dans la manière d'être-au-monde de l'artiste, par la manière propre qu'a celui-ci d'habiter le

⁷⁸ Les concepts en italiques correspondent aux phases du « processus créateur » d'Anzieu (1981).

monde et d'exprimer ce qu'il saisit de lui-même et du monde » (Deschamps, 2002, p. 116). Dans ce positionnement pluriel qui sera symbolisé petit à petit par le corps du danseur se logent les prémisses d'un certain regard de celui-ci, que je nomme le **regard fondateur**.

Comme lors de la phase de *saisissement*, qu'Anzieu (1981) définit de « régression créative », la période de latence se caractérise par la découverte de représentants psychiques inconscients. Pour le chorégraphe cette période est associée à l'état d'inspiration, alors que pour le danseur et le directeur des répétitions elle fait surtout référence à une disposition de corps et d'esprit, c'est-à-dire à une attitude d'ouverture à tous les possibles qui s'apparente à celle adoptée par le créateur lors du *saisissement* :

« La double capacité du Moi de régresser et de tolérer ce qui surgit alors – fantasmes inattendus, accès d'angoisse, autres affects intenses, approche d'un vide où se perd la substance de l'être, instauration d'une immobilité posturale mortifère ou déclenchement d'une agitation motrice effrénée – constitue la condition du passage à la seconde phase du travail créateur. » (Anzieu, 1981, p. 98)

Telle « une sorte de rêve nocturne fait les yeux grands ouverts » (Anzieu, 1981, p. 100), cette phase implique en effet une grande passivité du Moi, afin de laisser surgir ces éléments de l'inconscient – futures motivations intimes lorsque devenues conscientes – qui serviront de fondements aux regards du danseur dans l'œuvre. Avant même de commencer à danser, Sarah endosse à son insu le désir de Catherine d'un regard fluctuant, capable d'émouvoir le public. De leur côté, les chorégraphes-interprètes Philippe et Élise possèdent déjà une représentation d'un regard typique : complètement attentif au partenaire tout en ayant les yeux détournés de ce dernier ; un regard qui est défini par son propre paradoxe. En prenant la décision mutuelle de ne jamais se regarder durant le duo, ils se livrent explicitement à l'*institution d'un code*, établi lors d'explorations personnelles réalisées préalablement à ma première répétition avec eux. Lors de la période de maturation des regards, il s'enrichira de

nouvelles lignes de conduite et se complexifiera. Certaines de ses ramifications conserveront les yeux clos (*regard-chair*), utiliseront la vision périphérique (*regard-écoute*), ou encore balayeront l'espace sans s'y accrocher (*regard déhiérarchisé*). Dans le cas du solo, les codes apparaissent dès le premier jour de répétition et diffèrent selon les regards auxquels ils s'appliquent. Ainsi, Catherine institue le principe relationnel du *regard avalé*, tandis que Sarah instaure sa dimension dramatique; l'alternance du *regard bipolaire* et les turbulences du *regard-mouvance* sont aussi établies. Dans le contexte de création des regards, l'*incorporation du code* passe par le choix du médium-regard. En définitive, les codes ont été majoritairement mis en place avant que les regards n'aient émergés et semblent même parfois initier ceux-ci, sauf pour le *regard déhiérarchisé*. Pourtant, nous verrons que le moteur principal du regard au moment de son émergence est avant tout l'atteinte d'une corporéité ou d'un état particuliers.

Finalement, la latence est la période qui précède la manifestation du regard dansant. Elle se déroule avant le début du travail en studio et peut continuer pendant les phases exploratoires du processus chorégraphique. Parfois, la latence d'un regard a lieu pendant l'émergence ou la maturation d'un autre regard. Il y a croisement des genèses et métissage des regards.

5.1.2 Émergence : regard spontané

« Au tout début du processus, le regard est à la disposition de la proposition générale. Rien n'est tourné vers lui. Tout est tourné vers une recherche poreuse d'une manière d'être, d'une manière d'habiter son corps. » (Journal du duo, 4 septembre 2014) En effet, aucune indication directe ne fait mention des regards dans les consignes de travail du premier jour et pourtant leurs caractéristiques principales sont là. Certains éléments du *saisissement créateur* accompagnent la période d'**émergence**. Pour que le regard émerge, le danseur se met d'abord à l'écoute de ce qui se joue entre lui et le monde dans « un fort surinvestissement narcissique et une porosité ou un

élargissement des frontières du Soi qui donne accès à des réalités psychiques au statut incertain entre le mien et le non-mien » (Anzieu, 1981, p. 96).

À ce stade, le danseur tourne son attention vers la proposition de corps et d'état, tout en laissant le regard aller librement. Il s'agit du **regard spontané**, à l'opposé d'un regard laborieusement imaginé, construit, travaillé, puis finalement exécuté. Pour Philippe et Élise, cette spontanéité s'apparente au caractère fonctionnel de leurs regards, c'est-à-dire à leur capacité à s'adapter à ce qu'ils vivent comme les danseurs. Alors que pour Sarah, s'interroger sur la valeur spontanée du regard revient à débusquer les espaces de liberté s'y rattachant. Ainsi, le fait que Sarah ne puisse jamais tout à fait s'abandonner dans le travail de Catherine entraîne la nécessité que tous ses regards soient construits. Pourtant, au départ l'élan de Sarah est naturel, dans un « mouvement premier qui ne doit sa cause qu'à lui-même » (CNRTLh, 2015). Cela correspond bien au *saisissement créateur* qui se produit inopinément, sans qu'on le provoque (Anzieu, 1981, p. 95). Le regard est une pulsion qui surgit du corps de l'interprète, dans un « dessaisissement (de soi-même, du contrôle habituel du Moi, des représentations établies de son être, des investissements dans des buts et dans des objets censés épuiser l'intensité pulsionnelle). » (Anzieu, 1981, p. 102) Par contre, l'extériorisation du regard n'attend pas que la forme finale de celui-ci soit aboutie, contrairement au « processus créateur » d'Anzieu, où l'œuvre est produite au-dehors lorsqu'elle est déclarée terminée par l'artiste. En effet, ici l'émergence du regard est synchrone avec sa *production au-dehors* de par la nature projective de celui-ci, même si plusieurs étapes sont encore à venir, telles que sa maturation et son actualisation. Nous verrons tout de même que l'élaboration du regard dansant s'achève lors de la rencontre avec le public⁷⁹.

⁷⁹ Cf. Chapitre V – 5.1.4 Actualisation : regard incarné (p. 140).

5.1.3 Maturation : regard construit

La période de **maturation** se définit non seulement par des prises de conscience successives de la part des co-créateurs; mais aussi par un travail technique chez le danseur, en vue de maîtriser une conduite « extra-quotidienne » des regards (Barba, 1985). D'une part, les résultats ont permis de constater que la matière-regard se module au gré des expériences des participants. Au fil des répétitions, chaque instant compose en soi une nouvelle perspective sur l'objet-regard. En ce sens, répéter ne signifie pas imiter le regard précédemment exécuté, mais se conçoit plutôt selon la pensée de Deleuze (1968). Plus précisément, répéter un regard suppose de partir de l'élan de celui-ci pour en faire des explorations sans cesse renouvelées. « C'est en cela que la répétition devient une conduite pour une chose irremplaçable, une singularité. Répéter, alors, veut dire expérimenter, construire et voir si ça marche... » (Sabisch et Katsiki, 2015, sans page)

Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. À tous égards, la répétition c'est la transgression. Elle met en question la loi, elle en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste. (Deleuze, 1968, p. 9)

Au fil de la période de maturation, le danseur nourrit sa conduite par des prises de conscience qui sont encouragées par son attitude autoréflexive, ainsi que par les interventions du chorégraphe et du directeur des répétitions.

Durant cette étape, la présence du directeur des répétitions se définit différemment de celle qui agit pendant les phases précédentes. En effet, lors de la latence et de l'émergence du regard, le directeur des répétitions apprivoise le travail dans un état d'absorption discret:

« Il ne faut surtout pas effaroucher tout ce qui peut émerger, par une prise de parole trop hâtive, ou même par une présence trop forte. J'essaie d'ouvrir les pores de ma peau et de diluer les limites de mon être dans ce qui se passe

autour de moi. Plus j'absorbe et plus je me dissipe. Je n'existe bientôt plus. »
(Journal du solo, 17 septembre 2014)

Par contre, pendant la maturation son rôle se concrétise auprès du chorégraphe et du danseur. Selon Anzieu (1981), la *prise de conscience* amène le créateur à douter et à porter un fort jugement sur les éléments parvenus à sa conscience, jugement qui mène parfois à une autocensure prématurée. La présence d'un interlocuteur ou d'une interlocutrice à ce point de la création permet au sujet de temporiser cet état d'incertitude en objectivant plus aisément les représentants psychiques par le biais de la verbalisation. Le directeur des répétitions observe, écoute et réagit. Par ses réactions, il oriente les actions du chorégraphe et du danseur sur le regard. Tel qu'établi dans l'exposé du cadre conceptuel⁸⁰, le regardant accueille le regard du danseur avec tout son être. Dans le cas du directeur des répétitions, il est à la fois réceptacle et caisse de résonance des effets du regard dansant. En fait, les effets sont réinvestis dans la conduite du regard par l'intermédiaire des commentaires du directeur des répétitions. A priori, il devrait en être de même pour le chorégraphe qui, lui aussi, occupe une place de regardant. Mais, son engagement affectif dans la création ne lui permet pas toujours de conserver la distance nécessaire avec la proposition chorégraphique – incluant le regard du danseur – pour lui permettre de s'abandonner tout à fait dans l'acte de réception.

Notons toutefois que, dans le cadre de la présente étude, cette distanciation de l'objet-regard fut parfois délicate pour moi aussi, malgré ma posture de directrice des répétitions. Deux raisons ont contribué à cela. D'une part, l'observation du regard entraînait une empathie émotionnelle particulièrement prégnante qui m'immergeait parfois trop dans le vécu du danseur. Godard (1994) explique cette sorte de contagion par une réactivation des ajustements tonico-émotionnels de nos premiers moments de vie :

⁸⁰ Cf. Chapitre II – 2.1.4 Regarder avec tout son être (p. 43).

Pourquoi sommes-nous émus quand quelqu'un danse [...] ? Parce que cela fait référence à cette histoire qui est complètement marquée dans nos corps, dans ces muscles qui nous redressent. Cette histoire, c'est ce qui a été enregistré du "dialogue tonique". C'est l'histoire éternelle de nos rapports avec le premier objet d'amour. Et c'est encore cette histoire qui nous est renvoyée chaque fois qu'un acte de danse authentique propose des errances d'équilibre, des chutes, des reprises, qui font écho à cette rémanence profonde des premières crispations. La force de la danse est d'atteindre ces couches sensibles qui vont au plus loin dans notre imaginaire et notre mémoire, et que le matériau cognitif véhiculé par le langage verbal a souvent du mal à rejoindre. (p. 72)

D'un point de vue neurophysiologique, cette empathie se communique par les neurones miroirs mis en lumière par Rizzolatti et Sinigaglia (2008), mais pourrait également s'expliquer par ce qu'Ekman (1980) nomme « programmes d'affects » qui relie l'émotion à l'action motrice du visage.

[I]l existe au niveau du système nerveux un programme qui établit une connexion entre les émotions spécifiques et des mouvements musculaires faciaux donnés. [...] les mouvements musculaires faciaux associés à une émotion particulière sont régis par le programme, tant que des règles d'expression ne créent pas d'interférence, et ils sont universels. (p. 1415)

Ces programmes permettent autant l'activation d'une réponse motrice faciale à partir de l'émotion correspondante que l'inverse, c'est-à-dire de ressentir l'émotion par la contraction des muscles du visage qui s'y rapportent. Ainsi, les expressions typiques du visage seraient associées à des émotions et reconnues par tout individu issu d'une même culture.

La deuxième difficulté à me distancier me semble découler de l'effet de responsabilisation chez le spectateur constaté suite à l'analyse des résultats. Chez Levinas (1961) le visage d'autrui apparaît comme une injonction à ma responsabilité vis-à-vis de lui. Dans le solo, lorsque Sarah me fixe directement, je me sens happée par son regard. Autrui me regarde et tout à coup, je conscientise mon propre regard et je le juge. « L'être regardé est un événement pour le pour-soi », dont la structure en sera modifiée (Barbaras, 2000, p. 287). Le regard d'autrui se présente comme une violence qui me vole ma subjectivité, il me déloge de moi-même. « [J]'ai tout à coup

conscience en tant que je m'échappe [...]. Je ne suis pour moi que comme pur renvoi à autrui. » (Sartre, 1943/2013, p. 300) Je sens que je suis telle qu'autrui me voit, mais je ne peux me voir telle qu'il me voit. Par son regard sur moi Sarah inverse l'objet-regard : je m'observe en train de l'observer. Je ne peux donc plus l'observer. C'est pour cela que j'ai dû, à plusieurs reprises, me retirer de la zone du public pour pouvoir la regarder sans être vue moi-même. De cette expérience a émergé une posture inédite qui s'ajoute à celles de directrice des répétitions et de chercheuse : celle de vraie spectatrice. Cette posture est inopérante pour une analyse sur le vif des conduites visuelles du danseur. Par contre, elle est essentielle dans la mesure où elle m'indique son niveau de maîtrise du regard (et du reste de la proposition dansée) : me suis-je laissée prendre, convaincre? De plus, elle permet à l'interprète de tester les conduites relationnelles du regard : si je (le danseur) fais cela de telle façon, comment réagit-elle (moi-même)?

C'est donc en endossant ces trois fonctions que j'ai traversé la période de maturation où chacun est encore ouvert à tous les possibles, comme lors du *saisissement*, mais où le danseur est vigilant et prend note. Du regard, « il se saisit de l'étrange, de l'inconnu, de l'imprévisible, qui n'est peut-être qu'un objet banal vu avec des yeux neufs et dont il va faire un essentiel, un fil directeur, un ressort logique. » (Anzieu, 1981, p. 104)

Cette étape représente également le moment où la phase de *composition* du « processus créateur » apparaît. Elle prend l'apparence du travail technique. C'est la construction du regard. « Baisse un peu ton menton, regarde avec tes sourcils, bloque ta respiration, place ton poids sur tes talons... sont autant d'indications qui tissent le sous-texte technique du regard et tendent à stabiliser la conduite. » (Journal du solo, 25 septembre 2014) Les explicitations successives permettent de circonscrire de plus en plus finement le faire.

Là encore, le directeur des répétitions tient une place importante en permettant au danseur de consolider son vécu, par le biais de ses interventions. Ses différentes

manières d'agir – adresses verbales avant, pendant ou après la mise en jeu du regard dansant, expérimentations aux côtés du danseur, démonstrations – peuvent d'ailleurs avoir un impact sur l'édification des regards. Par exemple, les évocations d'images adressées à l'interprète produisent par résonance une modification de ses états internes, ce qui agit sur le regard. Ce type de verbalisation crée des effets perlocutoires⁸¹ par induction.

Elle repose [l'induction] sur un effet de résonance [souligné dans le texte] entre ce qu'exprime le locuteur et ce que cela évoque (sollicite, appelle, suscite, éveille, touche), chez le destinataire. Je ne parle pas là seulement d'une compréhension au sens d'une intelligibilité cognitive, mais, plus largement, de toutes les formes d'écho à ce qui est exprimé. Ce mode concerne essentiellement la sollicitation de ce qui est involontaire, de ce qui relève des états internes, qu'ils soient corporels, énergétiques, affectifs, motivationnels. (Vermersch, 2007, p. 9-10).

L'induction alimente le regard du danseur en faisant référence au sens des mots employés et en réactivant un vécu antérieur. En fait, « l'expression utilisée peut trouver une correspondance de résonance dans un nombre indéfini d'univers d'expérience propre à l'histoire de chaque destinataire. » (Vermersch, 2007, p. 20) D'un autre côté, les expérimentations conjointes et les démonstrations permettent au danseur de reproduire de façon mimétique la forme du regard, mais aussi d'inclure ce dernier dans une corporéité saisie *de facto*. En variant les types d'interventions le directeur des répétitions réoriente la visée attentionnelle du danseur et ce faisant, contribue à la construction des chemins qu'emprunte le danseur pour conduire son regard.

Le travail de construction dont il est question ici s'inclut dans un chantier du corps généralisé.

D'autre fois, l'œuvre requiert un travail de composition proprement dit, à partir de tâtonnements, d'ébauches, de projets, de brouillons, d'études préliminaires, de versions anciennes et reprises, ce qui appelle des opérations

⁸¹ L' « effet perlocutoire » est défini par Vermersch (2007) comme l'effet produit par le discours.

absentes ou marginales dans la phase précédente [« institution d'un code »] : choix d'un genre, travail du style, retouches, documentation, agencement interne des parties dans une organisation d'ensemble de l'œuvre achevée. » (Anzieu, 1981, p. 125)

Mais, au stade de la maturation, le travail n'est pas que technique. En fait, c'est l'ensemble de la conduite du regard qui y est développé : actions des yeux, du visage, du corps, modulation de l'attention vers les différents espaces en jeu, régie du déroulement procédural. À travers les différentes versions des répétitions, un vécu se démultiplie chez le danseur et, se faisant, un état récurrent s'associe au regard, même si la forme de ce dernier ou le parcours de l'interprète pour y parvenir varient toujours. « Bien que définitive, l'incorporation de la substance de la danse s'appuie pourtant encore sur un ressenti qui n'est jamais tout à fait identique à lui-même ou du moins, qui ne fait pas apparaître à chaque fois les mêmes formes. » (Gravel, 2012, p. 105) Les participants s'accordent à dire que tous les regards étudiés pourraient être reproduits, même dans un autre contexte, mais que leur forme ne serait jamais tout à fait identique. L'état qui se dévoile semble devenir la référence sur laquelle ils appuient leur conduite : un centre stable autour duquel le mouvement du regard est sans cesse en mutation. Si l'on se réfère à l'« état de corps » défini par Guisgand (2004),

le mouvement – tout comme le corps qui en est le vecteur – ne s'appréhende que dans le devenir. [...] Le mot « état » constituerait alors un antidote à la désagrégation permanente du geste et libérerait le corps de l'inertie qui le projette sans cesse en avant – aussi longtemps que « l'état/étant » demeure identifié. (p. 5)

On pourrait se demander comment il est possible que le regard puisse s'associer à un **état-référent**, alors que les résultats indiquent que les regards du solo accompagnent des états en constante mutation. Pour répondre à cette interrogation, je dirais que, dans certains cas, cet état-référent se subdivise lui-même en plusieurs autres états. Cela est particulièrement observable dans le solo. Par exemple, l'état-référent du *regard-mouvance* se définit naturellement par les fluctuations du corps entier et de sa

psyché, mais, au sein de celui-ci, Sarah module sans cesse ses tonus, ses textures, ses émotions, ses expressions, bref ses états.

À ce point-là, le développement du regard se stabilise. Par **stabilisation** je n'entends pas le fait de figer le regard dans une forme, mais plutôt de l'amener à un point d'équilibre entre toutes les forces en présence, toutes les contingences implicites et explicites soulevées par le travail de répétition.

La propriété principale de l'équilibre qui constitue un corps est élastique. Elle dépend d'un état de tension qui se produit et s'établit de proche en proche, entre les molécules liées qui viennent à subir une action extérieure, choc, pression ou traction, tant que des limites, d'ailleurs très variables, ne sont pas dépassées (Renouvier, 1864, p. 57)

Une des forces agissantes sur le regard s'exerce par la présence des spectateurs. La rencontre avec eux entraînera une actualisation du regard, dernière étape du processus de création de celui-ci.

5.1.4 Actualisation : regard incarné

Comme lors de la *production au-dehors* du processus créateur d'Anzieu (1981), où l'œuvre est achevée lorsqu'elle sort de son cercle réduit d'initiés (les collaborateurs), le regard dansant complète son élaboration lorsqu'il est perçu. Pendant le processus de création, il est presque toujours soumis à un autre regard – que ce soit celui du chorégraphe, du directeur des répétitions ou des autres danseurs. Pourtant, la présence d'un « vrai » public est nécessaire pour finalement propulser le regard du danseur vers sa vocation primaire : reliaison.

D'abord, il y a ce moment de face à face entre danseur et spectateur, où chacun est renvoyé à sa propre image; renvoi déjà opérant de par la nature réversible du regard.

« As Merleau-Ponty described so well, a seeing body enters into a field of vision that sends back its own image, as a mirror : to see is to be seen. The body carries with it this reversibility of the seer and of the seen, regardless of whether there is or there isn't another body in the visual field. This is why

Merleau-Ponty talked about a “narcissism of vision”. » (Gil et Lepecki, 2006, p. 24)

Seul sous les yeux du public (Guisguand, 2002), l'interprète éprouve la tangibilité du monde extérieur (Journal du duo, 14 septembre 2014). Mû par cette réalité, sa danse s'extirpe des seules sensations et devient échange avec Autrui. Dans cet échange s'actualise le regard dansant. Certes, l'échange s'opère par le croisement des regards, mais également par les autres sens. Le mouvement du regard se regarde, mais plus profondément, il se vit parmi le vortex du dialogue corporel qui « transite [...] par des variations toniques, sensorielles, posturales, gestuelles, vocales. » (Launay et Roquet, 2008, p. 2) L'empathie kinesthésique permet aux spectateurs d'appréhender le phénomène du regard autrement que via l'action des yeux et de contribuer à l'existence de celui-ci.

Le mécanisme d'incorporalité merleau-pontien confirme cette possibilité de partage par le « recroisement qui s'opère sourdement entre mon corps et celui des autres [...] qui non seulement me fait découvrir cet autre du dehors, mais qui, en même temps, me fait l'éprouver du dedans » (Deschamps, 1995, p. 78; cité dans Gravel, 2012, p. 111).

Le danseur traverse donc la période d'**actualisation** dans cet échange, en effectuant de fins ajustements de son regard. À l'écoute des réactions du public, il module la conduite de celui-ci : ajuste sa projection, nuance son intensité et son expression, gère la fréquence de ses adresses directes, etc. En représentation, le regard dansant circule entre le danseur et le spectateur, pétri par l'un et l'autre. Guisguand (2002) parle d'un effacement partiel du spécialiste-danseur au profit de « **l'être en mouvement** » (p. 7), afin que la danse puisse s'incarner en lui. Cela se joue dans l'instant présent et nécessite une certaine forme d'abandon de la part de l'interprète. L'attention du danseur est alors moins portée vers la conduite technique du regard, mais davantage vers les effets produits par celui-ci (Journal du solo, 2 octobre 2014).

Ce déplacement de l'attention semble provenir notamment des automatismes acquis suite aux mises en jeu répétées du regard, pendant la phase de maturation. Par

l'habitude, le danseur passe d'une attention locale à une attention plus globale envers son regard (et envers tout son corps). Il s'agit de combiner les différents constituants du regard pour en faire un geste global.

D'un point de vue neuronal, cet apprentissage correspond à la formation d'un petit réseau de neurones ultra efficace entièrement dédié à ce geste [...], au sein des aires motrices du cerveau. L'ensemble de ces réseaux constitue alors un vocabulaire de procédures que le cerveau de l'expert peut combiner à volonté pour produire des enchaînements complexes. [...] Une fois qu'un geste complexe dispose de son propre réseau de neurones, l'attention peut se porter directement sur ce dernier, et favoriser son activité d'un seul bloc. (Lachaux, 2011, p. 312)

Plutôt que de parler d'automatismes, Sarah évoque plutôt l'idée d'une spontanéité renouvelée rendue possible grâce à un processus d'intégration et d'appropriation (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014). Élise, quant à elle, relève aussi le phénomène d'appropriation qui lui permet de déplacer son attention du *regard déhiérarchisé* vers d'autres paramètres du mouvement et donc d'approfondir le travail ailleurs : « Le fait d'identifier les composantes de ce regard-là, ça devient un peu plus ancré, un peu plus maîtrisé, et à ce moment-là, je pouvais davantage aller ailleurs dans mon corps. » (É. Bergeron, communication personnelle, 19 novembre 2014)

L'étape d'actualisation du regard représente donc le moment où le danseur abandonne quelque chose de son regard (et de son corps) au spectateur. C'est grâce à ce détachement que le processus de création du regard peut être complété, comme pour la phase de la *production de l'œuvre au-dehors* (Anzieu, 1981). Il faut toutefois préciser que pour Martineau (1995), « [d]éclarer ou concéder l'achèvement de l'œuvre et s'en détacher sont deux opérations distinctes. Bien souvent c'est le détachement qui tient lieu d'achèvement. » (p. 10) Alors que pendant la phase de maturation le danseur avalait le monde pour habiter son être, durant celle d'actualisation, le regard absorbe aussi le corps pour le régurgiter au-dehors. Le danseur tout entier est imprimé dans son propre regard que je nomme **regard**

incarné. « Loin de l'addition des effets et du déroulement temporel de l'œuvre, l'interprète se trouve projeté, incrusté dans l'œuvre et l'œuvre incarnée en lui, à la fois instrument de la création et création lui-même. » (Guisguand, 2002, p. 7)

En définitive, le regard incarné naît du partage avec le public et existe autant par le danseur que par le spectateur. Toutefois, deux précisions s'imposent : premièrement, la présence du public n'entraîne pas nécessairement la mutation complète du regard construit en regard incarné. Par exemple, le processus de création du regard dansant dans le duo semble s'associer à celui de la chorégraphie elle-même. En effet, l'un comme l'autre n'était pas achevé au moment de la présentation publique. Deuxièmement, certains éléments du regard incarné peuvent déjà apparaître dans les phases qui précèdent l'actualisation. En effet, le jeu constant entre l'espace interne et externe dans les regards du solo était déjà présent dès les premiers jours de répétitions.

Le regard incarné peut endosser de multiples formes expressives, telles que celles associées au *regard-chair*, au *regard-écoute*, au *regard déhiérarchisé*, au *regard avalé*, au *regard bipolaire* ou au *regard-mouvance*, et d'autres non abordées par cette étude. Dans la deuxième partie de ce chapitre, je me concentrerai sur des caractéristiques communes à toutes les formes découvertes dans la présente étude : ses propriétés spatiales, ses modalités perceptives, son caractère oscillatoire et son empreinte sur la présence du danseur.

5.2 Le regard incarné

M'étant d'abord penchée sur la façon dont la genèse du regard dansant et le « processus créateur » (Anzieu, 1981) se répondent, je poursuivrai la modélisation du phénomène en creusant « les propriétés », « les antécédents », « les conséquences » et « les processus » inhérents au regard incarné (Paillé, 1994, p. 176-177). Ma recherche cherche à mieux comprendre le phénomène du regard du danseur au sein du processus de création chorégraphique et non au sein de l'œuvre. Pourtant, compte

tenu du fait que le regard incarné s'impose comme l'aboutissement de son élaboration, il me semble pertinent d'éprouver mes résultats à l'intérieur de sa structure (Mucchielli, 1996).

5.2.1 Les espaces du regard

L'espace autrement dit s'ouvre et se creuse. Il cesse d'être le milieu où les choses se situent, il est leur pulsation continue et de leur surgissement même s'ouvre le regard qui s'y précipite. (Kaufmann, 1967, p. 31)

L'analyse nous a permis d'arriver au constat que le regard exploite plusieurs espaces : monde intérieur, tels que les espaces kinesthésique, affectif et imaginaire du danseur; ou monde extérieur et tout ce qu'il contient, partenaires et spectateurs inclus. On comprend donc tout de suite que le regard dansant ne concerne pas uniquement les espaces vus, mais aussi les espaces touchés, imaginés et émus. Il ouvre des champs et met en lien, mais il peut également se détourner, et ainsi soustraire l'interprète à son environnement, tout cela grâce à l'activation de l'attention. Selon le type de modalités visuelles et expressives exploité, ainsi que selon le moment de la conduite, celle-ci s'oriente en effet vers un espace ou un autre. L'attention visuelle n'est pas la seule attention sélective sensorielle à assurer la guidance des regards. En effet, les formes d'attention kinesthésique, auditive et tactile sont également impliquées. De plus, l'attention exécutive se dirige, quant à elle, vers les espaces affectif et imaginaire. Cela dit, l'attention visuelle prend une grande place, notamment dans la modulation du regard du danseur entre vision périphérique et vision fovéale. Les données du duo furent particulièrement fertiles en ce sens.

5.2.2 Vision périphérique et vision fovéale : deux modalités perceptives

Les résultats ont confirmé que la **vision périphérique** permet la capture du mouvement global, ainsi que de sa dimension énergétique; tandis que la **vision fovéale** favorise l'acuité et la saisie des formes. Les différences de fonction entre ces deux modalités perceptives ne s'arrêtent pas là, puisqu'elles se remarquent également

dans la façon de localiser les cibles dans l'environnement. En effet, avec la première le danseur situe un accessoire ou son partenaire surtout en fonction de son propre corps. Par contre, avec la deuxième l'objet de son regard est davantage spatialisé en fonction de l'environnement extérieur. « En périphérique, je la [Élise] sens avec la partie de mon corps qui est vers elle, alors qu'en fovéal, il n'y a que mon regard qui me relie à elle. Elle est détachée de moi. » (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014) Vision périphérique et fovéale favorisent donc respectivement la localisation egocentrée et exocentrée (ou allocentrée).

Dans le premier cas, le sujet localise une cible dans l'espace en référence à lui-même (le sujet se représente la cible devant lui, ou de son côté gauche), dans le deuxième cas, le sujet localise la cible en se référant à des indices extérieurs, contexte ou repère. Ce codage allocentré est alors indépendant de la position du sujet (le sujet se représente la cible près de la fenêtre, ou devant le camion). (Verjat, 1994, p. 3)

À ce stade, il est aisé de relier respectivement ces résultats avec le rôle de l'attention endogène (volontaire), qui sollicite la voie du « quoi? » (voie de l'identification) et celui de l'attention exogène (automatique), qui implique la voie du « où? » (voie de l'interaction) (Mialet, 1999, p. 101-102)⁸². L'interprète passe d'une modalité à l'autre afin de s'adapter aux situations qui se présentent à lui, mais aussi pour renouveler ses sensations et nuancer les qualités expressives de sa danse. Ainsi, sa vision périphérique lui permet de réagir très rapidement aux variations de son environnement – notamment au corps en mouvement de ses partenaires – grâce à la nature impérieuse de l'attention automatique. Par contre, le processus plus approfondi lié à l'attention volontaire l'amène parfois à se perdre dans les détails de la vision fovéale.

Quelqu'un peut sauter derrière soi, nous pouvons être bousculé (sic) par quelqu'un d'autre, et cela devient extrêmement dangereux si l'on est dans la lenteur du regard objectivant. Et le fait d'échapper à ce regard objectif [...] induit la fulgurance de l'espace. Cela permet de faire des actions

⁸² Cf. Chapitre II – 2.1.2 Attention visuelle (p. 34).

apparemment dangereuses (sic), sans qu'il n'y ait de risque. L'impact des « images du corps » et des fantasmes diminue, le réel se rapproche, l'espace est saisi à 360° : c'est le regard périphérique [...] (Propos d'Hubert Godard, cités dans Rolnik, 2005, p. 8)

L'idée de perte du corps du danseur lors de la mise en jeu de la vision fovéale est également ressentie chez le spectateur. « C'est comme si le corps d'Élise quittait son ancrage et se vidait dans son regard fovéal. À ce moment-là, elle devient son regard et son corps disparaît. » (Journal du duo, 3 septembre 2014) La crainte, énoncée à plusieurs reprises par Élise et Philippe, de « rester accrochés » au monde extérieur avec le regard fovéal révèle, d'une certaine façon, leur difficulté à concilier simultanément vision fovéale et conscience corporelle. Ainsi, le regard fovéal semble aspirer le corps du danseur dans sa mire. Peut-on relier cet effet au fait que la vision centrale reconnaît, pense et juge (É. Bergeron, communication personnelle, 26 novembre 2014)? À l'opposé, « [d]ans le regard périphérique bas [*regard-écoute*], les danseurs paraissent abandonnés, tel un navire sans capitaine. Ce sont des êtres de chair, des êtres avant le langage, avant la pensée » (Journal du duo, 3 septembre 2014). Je pencherais en faveur de cette idée. L'attention volontaire attachée à la vision fovéale s'applique en effet à reconnaître ce que l'attention automatique liée à la vision périphérique a d'abord remarqué (Mialet, 1999). Dans sa double fonction d'identifier et de catégoriser (Coello, 2013), le regard fovéal tend à objectiver le réel. Le cérébral prend le pas sur le corporel. À l'opposé, la vision périphérique laisse le corps où il est, tout en l'ouvrant au monde extérieur. Le regard périphérique est écoute.

En somme, la différence entre vision périphérique et vision fovéale ne se situe pas uniquement dans le regard, mais dans un état général, une prédisposition de corps et d'esprit, une véritable façon d'appréhender le monde. « C'est-à-dire que je peux regarder complètement 'en réception du monde', ou au contraire, je peux aussi regarder avec mon œil qui se projette dans l'espace, passant du concave au

convexe. » (propos d'Hubert Godard, cités dans Rolnik, 2005, p. 2) Le danseur devrait-il favoriser une modalité au détriment de l'autre?

5.2.3 Un regard en constant mouvement

C'est dans l'alternance entre le convexe et le concave de l'œil que le regard dégage sa pleine expressivité. Comme nous l'avons vu plus tôt, la présence du public éprouve le regard du danseur et le transforme, l'incarne⁸³. Ni plus, ni moins, l'incarnation du regard passe par la mise en présence de l'Autre. De l'Autre-spectateur, mais aussi de l'Autre-regard et de l'Autre-corps. Le regard incarné serait donc ce regard en mouvement constant entre Soi et le monde, entre le regard et le corps, ainsi qu'entre une modalité et une autre. Un **regard touchant-touché** (Merleau-Ponty, 1945/2011).

À un moment donné, les deux extrêmes seraient : ou bien je suis bloqué sur un regard objectif, ou bien je suis dans une transe complète. En fait, l'idéal, c'est de pouvoir effectuer des allers-retours. [...] c'est volontairement que je crée un différentiel. Il y a encore de l'Autre, puis il n'y en a plus. Si jamais je n'ai qu'un regard objectif – cela paraît fou de le dire – il n'y a plus d'Autre. Ce qui permet de créer un différentiel, c'est-à-dire de remettre en route l'altérité, l'Autre, c'est d'être capable d'emprunter ce chemin. (propos d'Hubert Godard, cités dans Rolnik, 2005, p. 4-5)

De ce jeu de va-et-vient entre différentes altérités émergera éventuellement un « point tranquille qui portera à l'intérieur de lui-même, simultanément, leur qualité respective, leur rythme. » (Leduc, 2007, p. 183)

L'expressivité du regard incarné de l'interprète naît de ses multiples changements, car l'expérience (du danseur et du spectateur) se vit par la perception des contrastes, des écarts. L'altérité apparaît comme ce qui permet à l'individu de passer d'une sensation à une autre, d'un vécu à un autre (Bernard, 2001). Par les mutations qu'elle autorise, elle ouvre la voie à une expression de vie. En effet,

⁸³ Cf. Chapitre V – 5.1.4 Actualisation : regard incarné (p. 140).

[...] la corporéité est à la fois vivante et vécue, ou plutôt, plus précisément, elle n'est capable de se vivre qu'en tant qu'elle est un écheveau de changements, c'est-à-dire vivante – bref par au-delà l'alternative du vivant et du vécu. (Barbaras, 2008, p. 109)

À l'opposé du regard incarné, il existe un regard du danseur qui n'irradie pas. Un **regard blanc**, une coquille vide qui n'est pas habitée par le mouvement vibratoire de l'attention entre les différents espaces du regard. À ce sujet, Hubert Godard parle plutôt de névrose du regard :

Souvent, l'histoire de ma perception, va faire que petit à petit je ne peux plus réinventer les objets du monde, ma projection va les associer toujours de la même manière. C'est-à-dire que, je vois toujours la même chose, toujours à travers le filtre de mon histoire. Donc on pourrait dire qu'il y a névrose du regard. Quelque chose qui porterait sur le fait que mon regard n'est plus capable de rejouer une subjectivité dans sa relation au monde. (cité dans Rolnik, 2005, p. 2)

C'est donc non seulement à travers les fluctuations incessantes de son regard entre périphérie et fovéa, réception et projection, subjectif et objectif, dedans et dehors que le danseur étend son spectre expressif, mais c'est également grâce au va-et-vient constant de son attention exécutive vers ses espaces affectif et imaginaire. Après avoir traversé les étapes d'apprentissage nécessaires, l'interprète maîtrise à ce stade une **présence attentive** au plus haut niveau de performance : globale, « fluide et sans grumeaux » (Lachaux, 2011, p. 313). Le danseur

remarque, ou surveille, les sensations qui émergent [...], quelle que soit leur nature, sans s'y attacher et sans chercher à les contrôler. [...] Ces sensations peuvent provenir du monde extérieur ou de l'imagination, et peuvent être sensorielles ou émotionnelles, peu importe; seuls comptent leur présence et le fait de ne pas les laisser captiver l'attention. [...] Il s'agit d'éviter toute forme de captivation, qui ramènerait l'attention à un niveau local et ferait perdre de vue la coordination d'ensemble de l'expérience ressentie et du comportement. (Lachaux, 2011, p. 321)

Le type d'attention décrit ici permet au danseur de passer au bon moment d'une cible à l'autre, de façon fluide et flexible dans sa conduite du regard. C'est ce balayage interne qui, réalisé lorsque les yeux sont fixes, nous donne tout de même une

impression de mouvement. « Ce qui bouge quand rien ne bouge, c'est l'attention. » (Lachaux, 2011, p. 7)

5.2.4 Une présence irradiante

La **présence scénique** est définie par le « fait de laisser percevoir, d'imposer sa personnalité à travers ses actes, ses attitudes, ses œuvres. » (CNRTL) Elle s'impose au public par le talent de l'artiste en scène, son attrait ou son rayonnement et, a priori, le lien avec son regard n'est pas forcément évident. C'est parce qu'au fil de ma collecte j'ai entrevu que le regard dansant avait le pouvoir d'affecter différents facteurs inhérents aux qualités de présence du danseur, que j'ai décidé d'inclure cette thématique dans mon analyse. En effet, les résultats m'ont permis de constater que certains éléments de posture, le dosage de la projection, l'orientation de l'attention ou encore des effets d'effacement ou de disparition dépendent du type de regard mis en jeu.

Lorsqu'on parle de présence scénique, il est question du public et de l'interface entre celui-ci et l'interprète (Bienaise, 2008). Or, n'oublions pas que le regard, c'est avant tout le désir d'une rencontre (Havelange, 1998). D'abord la rencontre entre soi et le monde, puis éventuellement entre soi et l'autre. Dans cette rencontre, nous avons vu que l'attention du danseur occupe une large part. Le regard incarné met en jeu une attention entraînée, performante, à la fois vive et englobante qui permet au danseur de toucher ce que le danseur Marc Boivin nomme présence : « Quand on parle de présence de l'interprète, c'est que cet être là est présent au plus grand nombre de facteurs possibles qui mettent l'attention du public dans ce qui vibre maintenant. » (cité dans Bienaise, 2008, p. 10-11)

Selon le dosage et l'orientation oscillatoire de l'attention vers les différents espaces du regard, les qualités de présence du danseur changent. Ces variations sont perçues par l'interprète, mais aussi par le spectateur. En l'occurrence, Volli (1985) s'attend à ce que la présence scénique du comédien « apporte quelque chose à celui qui

regarde. » (p. 118) Même si la présence est une qualité attachée à l'artiste en scène, elle est aussi construite par le spectateur : « Parler de présence équivaut à évaluer l'impact produit auprès d'un public. » (Dusigne, 2001, p. 21)

Dans le solo et le duo, les regards conditionnent la nature relationnelle de la présence des danseurs en créant des effets d'apparition-disparition. De plus, dans les deux processus, le regard dansant possède la capacité de modifier la posture de l'interprète. Il peut altérer son ancrage, son articulation cervicale, l'implication de toute sa colonne, ainsi que sa gestion de la force gravitaire.

À l'inverse, le regard est également affecté par la posture. Les fonctions d'équilibration et d'orientation inhérentes au regard structurent en effet la vision. « Le voir est fonction du mouvoir [...]. Le regard est ancré dans la corporéité. » (Després, 2000, p. 258) De plus, le fonctionnement optimal des organes sensoriels passe par de fins ajustements posturaux.

Les connexions neuronales obligent à inclure les réflexes d'accommodation ou d'orientation dans une organisation plus générale. Ainsi, ce n'est pas seulement l'œil qui s'adapte à un stimulus, mais tout le corps qui par un mouvement orienté et un remaniement tonique se met en posture la plus favorable à leur réception (sic); notamment dans cet exemple, par le jeu des réflexes (sic) oculo-céphalogyres qui concernent la musculature de la nuque, et donc également lombaire (Lesage, 1992, p. 116-117).

Il est vrai que « les muscles de la vision se situent non seulement évidemment autour de la zone oculaire, mais aussi autour de la colonne vertébrale. » (Després, 2002, p. 260) Nous observons donc que le regard dansant et la posture sont intimement liés. Or, la présence elle-même est liée à l'activité posturale.

Le corps – de l'interprète et du spectateur – est toujours au cœur du concept de présence. Il en émane et s'y loge à la fois. Pour Godard (1992), la présence est liée au pré-mouvement et à l'engagement des muscles posturaux, notamment à ceux du rachis : « Nous pensons à la 'présence sur scène', du danseur, très liée à la lisibilité par transparence de cette colonne-sujet, et que l'action ne devrait pas rendre opaque. »

(p. 213) De fait, la réorganisation physique et la nouvelle image corporelle, occasionnées par la conduite du *regard déhiérarchisé*, entraînent chez Philippe l'impression d'élargir les limites de son corps propre par sa présence (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2014). Par conséquent, le regard dansant a une incidence indirecte sur la présence de l'interprète.

Le regard incarné fluctue entre espace interne et externe, vision périphérique et fovéale, regard objectif et subjectif. Dans ce mouvement oscillatoire, la posture respire au lieu de se scléroser.

Hubert Godard souligne que tout regard, comme tout point de vue, entraîne une attitude posturale spécifique. Ainsi, une prédominance du regard fovéal, qui s'attache aux objets du monde en les attachant, coïncide globalement avec un recul du torse, une contraction des muscles périphériques antérieurs. [...] [L]es deux types de vision, lorsqu'une seule prédomine, aboutissent, toutes deux, à deux fixités, deux raideurs (des muscles antérieurs ou des muscles postérieurs) (Després, 2000, p. 158).

De cette posture naît une présence qui rayonne dans différentes modalités d'effacement et d'apparition. Ainsi, la présente étude semble démontrer que le regard incarné contribue à ce que je nomme **présence irradiante**.

Celle-ci se distingue de la présence en projection. La première vibre entre le corps et le monde, alors que la seconde pousse le monde. Si je parle de projection, c'est que les résultats révèlent que le regard dansant permet de nuancer celle-ci. Par exemple, en orientant les yeux et l'attention vers des cibles appropriées (et souvent non concordantes), Élise et Philippe limitent l'intensité de leur projection. Le *regard-écoute* correspond notamment au dosage qu'ils recherchent entre introjection et projection. En mettant à contribution la vision périphérique et en orientant les yeux vers le bas, ils favorisent une attention tournée vers leurs sensations et leur partenaire, sans imposer au public une présence qu'ils considèrent trop intrusive ou trop forte.

Cette préoccupation d'offrir au public une présence plus réceptive que projective rejoint celle, rapportée par Philippe à propos du *regard déhiérarchisé*, de privilégier leurs sensations plutôt que la représentation d'eux-mêmes :

‘Flouer’ [rendre mon regard flou] m’aide à ne pas avoir une intention de présence du regard quand mes yeux sont à l’horizon [...] J’ai l’impression de mettre un filtre [...] sinon, j’ai l’impression qu’avec les yeux levés, le regard fovéal et les yeux qui s’accrochent, ça devient ‘stagé’, trop performatif, direct, présent. » (P. Poirier, communication personnelle, 27 novembre 2015)

J’ai pu repérer cette différence, pendant le processus, alors que les regards de Philippe et d’Élise manquaient d’homogénéité. L’orientation des yeux de Philippe vers le plancher me donnait effectivement l’impression qu’il « éprouvait » son vécu, alors que le fait qu’à ce moment-là Élise dirigeait souvent son regard au-dessus de ma tête en levant le menton m’indiquait plutôt qu’elle visait à représenter une image. (Journal du duo, 3 novembre 2014). Le regard dansant nuance donc la projection du danseur et incidemment renforce ou atténue l’impression que celui-ci imprime son corps dans l’espace.

Dans le solo, les échappées chaotiques entre les différents territoires attentionnels des regards de Sarah rendent sa présence particulièrement irradiante. Rappelons que pour chaque regard du solo à l’étude, Sarah dirige, alternativement et parfois simultanément, son attention vers les espaces suivants : externe (son environnement extérieur et le public), kinesthésique, affectif et imaginaire⁸⁴. C’est la conduite attentionnelle entre ces quatre espaces qui crée des effets de présence, d’effacement et de disparition. L’effacement que j’évoque ici ne doit pas être confondu avec celui du spécialiste-danseur qui laisse la place à « l’être en mouvement » (Guisguand, 2002, p. 7) au moment de l’actualisation du regard. Il est vrai que la présence est régulièrement associée au dépouillement, à l’absence de soi, de l’individualité de

⁸⁴ Cf. Chapitre IV – 4.2.3 Modulation de l’attention vers les espaces externe et interne (p. 95).

l'interprète, au profit du personnage, de l'être qui vit là⁸⁵.

Du point de vue du spectateur, Sarah est là, nous regarde, toute à notre échange bien réel et subitement, elle est aspirée ou poussée ailleurs. Pendant le *regard avalé*, j'ai la sensation qu'elle est appelée par quelque chose de plus grand qu'elle; qu'elle se noie dans un monde parallèle au réel dont nous, spectateurs, serions les gardiens. (Journal du solo, 24 septembre 2014) Cette éclipse de Sarah pendant le *regard avalé* s'accompagne d'une dissipation de l'espace extérieur, selon la danseuse.

- Christine : Si on parle du regard non pas comme le moment final, mais comme de son mouvement de l'extérieur vers l'intérieur...
- Sarah : Mais bizarrement, à partir où ce regard arrive, il n'est plus du tout à l'extérieur.
- Christine : Donc, à partir du moment où tu lâches l'extérieur, l'espace disparaît?
- Sarah : Oui.
- Christine : D'un coup?
- Sarah : Non, peu à peu, comme un effacement [...] il s'obscurcit et en même temps, je ne peux pas me laisser aller complètement dans cette sensation, car ma consigne c'est d'être consciente qu'il y a un public. Alors ça rentre à l'intérieur de moi et quand même, je continue à bien voir la chaise et voir qu'il y a des personnes. Et puis là, je ressors. (S. Dell'Ava, communication personnelle, 2 octobre 2014)

Spectateur et interprète semblent donc disparaître simultanément l'un pour l'autre.

Dans certains cas, les mutations du regard de Sarah, conjuguées aux effets d'effacement et d'apparition de son personnage participent à générer une ambiguïté chez le spectateur. En effet, ces variations constantes obligent le spectateur à une interprétation rhizomatique de l'œuvre, plutôt qu'à une interprétation linéaire.

De jouer délibérément d'une image qui nous échappe et à laquelle on essaye de s'accrocher et qui dérape à nouveau, mêlée à l'apparition d'autres images; pour moi, c'est jouer un peu avec la psychologie du spectateur, jouer avec sa propension à trop intellectualiser les choses, mais sans le projeter dans un chaos

⁸⁵ Si j'ajoute ici « l'être qui vit là », c'est qu'en danse contemporaine le concept de personnage est assez peu utilisé. Le danseur « ne vit pas un conflit dramatique, n'actionne pas de ressorts psychologiques. » (Levac, 1999, p. 46)

total [...] Tu [le spectateur] ne sais pas ce qui se passe, mais en même temps, tu comprends. Il y a des images et parmi toutes ces images-là, il y en a qui vont faire du sens. (C. Gaudet, communication personnelle, 8 octobre 2014)

L'impact du regard dansant relevé ici induit sa fonction dramaturgique qui ne sera pas détaillée, mais pourrait être l'objet d'une recherche ultérieure.

En résumé, le phénomène du regard du danseur évolue au fil du processus de création chorégraphique. D'abord regard fondateur pendant la période de latence, il devient spontané durant celle d'émergence, puis construit lors de la maturation et enfin, incarné pendant l'actualisation. Chaque étape se définit par des réalités différentes dont les limites sont poreuses. Chaque élément influence l'autre ou plutôt collabore avec l'autre. L'exemple le plus éloquent de cette genèse collaborative se manifeste par le fait que la conduite du regard dansant produit des effets sur le danseur et sur celui qui regarde⁸⁶ et que ces effets sont réinjectés par la suite dans la conduite grâce à l'autoréflexion de l'interprète et aux commentaires du chorégraphe et du directeur des répétitions. Ce transfert des expériences traverse toutes les étapes de la genèse du regard et dessine un **modèle en circonvolution** du phénomène du regard dansant⁸⁷.

⁸⁶ Chorégraphe et directeur des répétitions.

⁸⁷ Cf. Figure 5.1 Modélisation en circonvolution du phénomène du regard dansant (p. 155).

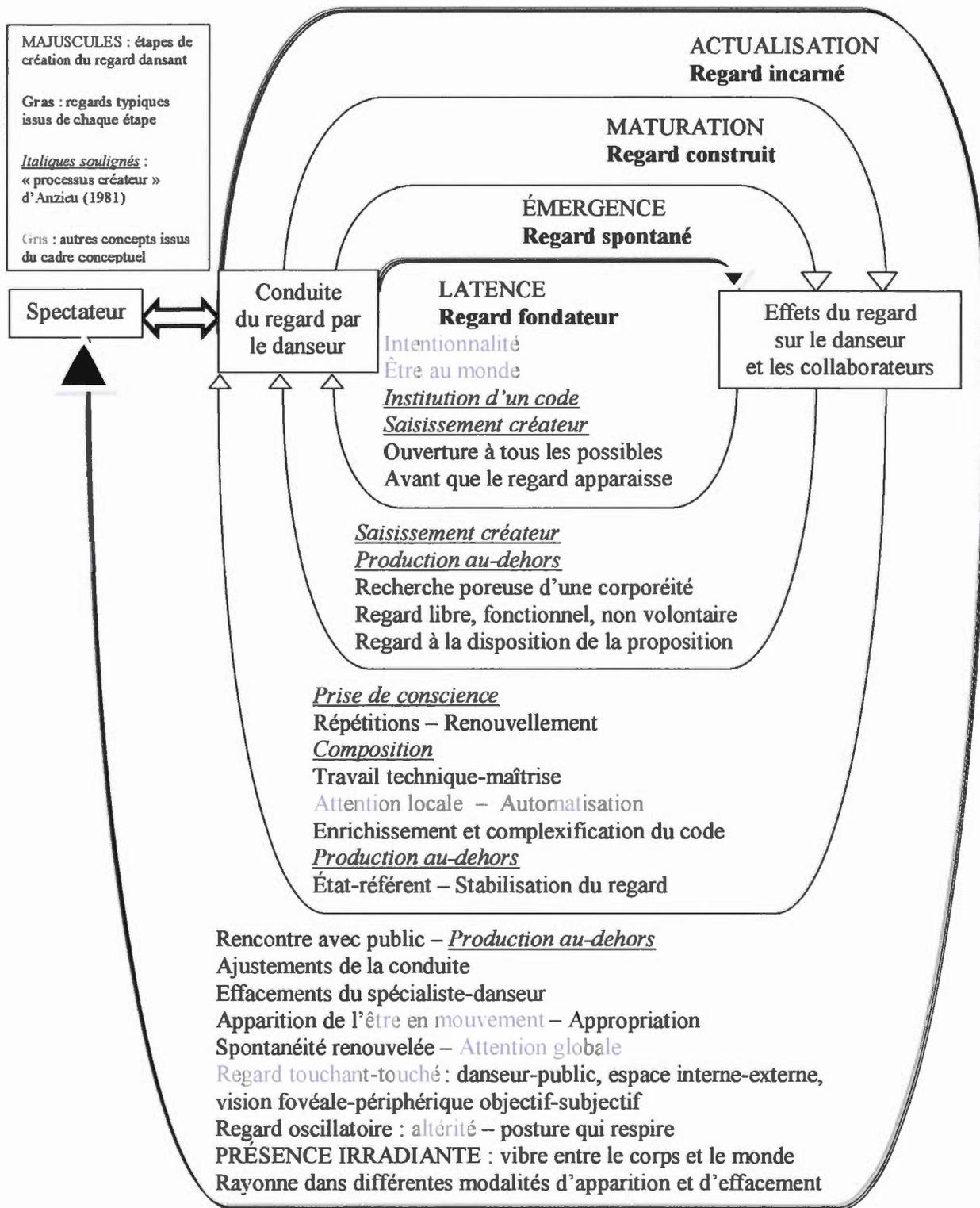


Figure 5.1 Modélisation en circonvolution du phénomène du regard dansant

CHAPITRE VI

CONCLUSION

« Le premier mot est dans le dernier, la somme d'un raisonnement n'est pas la fin, c'est le commencement. Le geste donne la somme, la parole n'est que l'analyse. » (Delsarte, cité par Porte, 1992, p. 261)

Le désir de mieux comprendre le phénomène du regard du danseur au sein de la création chorégraphique contemporaine m'a habitée tout au long de cette recherche, généré à la fois par la nécessité d'aller au bout d'une préoccupation personnelle et le besoin de me repositionner en tant que directrice des répétitions. Les résultats de cette étude ayant confirmé l'importance du regard du danseur dans la mise en jeu de « l'être en mouvement » (Guisguand, 2002, p. 7), cette recherche me porte aujourd'hui vers une nouvelle façon d'appréhender le corps dansant. Mais, au-delà du renouvellement de ma propre pratique, les résultats de cette étude dévoilent des processus et des réalités reliés à la conduite, aux effets et à la genèse du phénomène étudié susceptibles d'enrichir le domaine d'expertise des artistes et des pédagogues en danse et plus particulièrement le travail d'interprétation. En ce sens, les objectifs de l'étude sont atteints, ainsi que le but mentionné précédemment. Toutefois, certains territoires du regard dansant restent bien sûr inexplorés. En cela, ma démarche de maîtrise ouvre la porte à d'autres recherches.

6.1 Synthèse des résultats

L'analyse des données par théorisation ancrée a révélé des résultats significatifs liés aux principales composantes du phénomène du regard du danseur. Avant d'en faire le résumé, rappelons que même si les formes expressives du regard dansant sont innombrables, certains facteurs communs ont été révélés par la littérature. D'abord, la conduite du regard implique des actions physiques et mentales, telles que définies par Vermersch (2010). Les actions physiques concernent les yeux et le visage, mais également le reste du corps du danseur. Le regard dansant n'existe pas sans la corporéité à laquelle il se rattache. Rarement prioritaire, le travail du regard dansant s'inscrit dans la proposition chorégraphique globale. Le regard est là pour soutenir, enrichir voire dynamiser le corps dansant. Les correspondances entre le corps et le regard sont multiples. On observe notamment que les mouvements de la tête, les variations de posture et d'appui au sol, ainsi que les fluctuations respiratoires sont souvent mis à profit dans la conduite des regards. La présente recherche démontre que dans tous les cas, la conduite d'un regard dépasse largement les actions purement physiques qui y sont engagées et implique également des actions mentales. Les actions mentales sont réalisées grâce à l'orientation de l'attention vers les espaces externe et interne. Le regard dansant représente une sorte de mise à nu du travail de l'attention. Selon l'orientation de celle-ci, le regard filtre les informations parvenant au danseur. Il nuance ainsi sa façon « d'être-au-monde » (Deschamp, 2002), sa relation avec le spectateur, mais aussi avec son partenaire. L'attention permet également au danseur de passer de la vision fovéale à la vision périphérique; la première se consacrant à l'identification et à la catégorisation des stimuli visuels, la deuxième s'attachant à reconnaître les éléments propres à l'interaction de l'interprète avec son environnement (Coello, 2013; Lachaux, 2011). Les regards peuvent également être initiés, nourris ou stabilisés grâce à l'orientation de l'attention vers les sensations kinesthésiques, vers les émotions et vers l'imaginaire du danseur.

Par ailleurs, le regard créé des effets. Il altère le corps du danseur et du spectateur et modifie les relations à son environnement. Ainsi, la vision a tendance à anesthésier la sensation kinesthésique et tactile chez le danseur, particulièrement lorsqu'il s'agit de vision fovéale qui semble désengager son corps. De plus, le regard du danseur peut avoir une incidence sur son enracinement, sa gestion du poids, sa tonicité, sa posture (notamment son articulation atlas/axis), le mouvement de son corps, ses états et même l'image qu'il a de son corps. Enfin, le corps du spectateur est susceptible, lui aussi, de subir une forme d'altération due aux différents regards produits par le danseur. L'altération s'effectue par le biais des empathies kinesthésiques ou émotionnelles. Cependant, l'étude n'a pas permis de démontrer que l'altération du corps du spectateur soit liée à l'unique mise en jeu du regard. Au contraire, il semblerait que le regard ne soit qu'un facteur parmi d'autres, tels que la gestion gravitaire, l'engagement de la colonne vertébrale, l'implication de la respiration, ou encore la façon d'être en relation.

Toujours concernant les effets du regard du danseur, ce dernier filtre les stimuli visuels en orientant ses yeux dans différentes directions et en se servant des paupières comme d'une porte sur le monde. En outre, il contrôle les autres informations sensorielles, ainsi que celles issues des pensées et de l'imaginaire par le biais des dimensions « sélective » et « exécutive » de l'attention (Lachaux, 2011). Les stimuli qui parviennent au danseur sont choisis en fonction des priorités propres à chaque processus et à chaque interprète. Ces choix, ainsi que le mode de conduite utilisé peuvent entraîner des transformations perceptuelles de l'espace environnant pour le danseur (déstructuration, déhiérarchisation, polarisation, etc.). L'intensité de la relation avec le partenaire et le spectateur se trouve nuancée par ces transformations. Nous avons mis en lumière que le regard dansant engendre des effets d'attraction, de mise à l'écart, de séduction, de fascination, de responsabilisation, d'identification, mais surtout des effets d'empathie chez le spectateur. Il apparaît également que les effets varient selon les individus et la position qu'ils occupent.

Enfin, l'analyse des résultats, approfondie grâce à un croisement avec les concepts du cadre conceptuel, a permis de dévoiler quatre étapes qui jalonnent la genèse du regard dansant : **la latence, l'émergence, la maturation et l'actualisation**. À chaque phase s'associe un type de regard : **le regard fondateur, le regard spontané, le regard construit et le regard incarné**. Le regard fondateur symbolise une forme d'intentionnalité et il est porté par le danseur dans une ouverture à tous les possibles. Le regard spontané se met à la disposition d'une corporéité. Il est fonctionnel et répond librement à la proposition chorégraphique globale. Le regard construit se stabilise autour d'un état-référent à force d'expériences renouvelées, de prises de conscience et de travail technique. L'attention qui s'y exerce est locale, mais se globalise de plus en plus au fil des automatisations de la conduite. Le regard incarné représente la forme expressive la plus aboutie du regard dansant. Il naît de l'échange avec le public. Par la mise en jeu de l'attention, il fluctue entre l'espace interne et externe, entre vision fovéale et périphérique, entre objectivité et subjectivité. À ce mouvement oscillatoire s'arrime une posture du danseur qui respire et de laquelle surgit une **présence irradiante**. En vibrant entre l'être qui danse et le monde, celle-ci rayonne dans différentes modalités d'apparition et d'effacement. Le regard du danseur se transforme donc du regard fondateur vers le regard incarné, en passant par le regard spontané, puis le regard construit. Cette mutation s'opère selon une **circonvolution centrifuge** qui est dépendante du processus de création de l'œuvre chorégraphique. Chaque étape nourrit la suivante. Chaque regard est composé du(des) précédent(s). De plus, la genèse du regard dansant est collaborative. Il y a chevauchement et prolongation des périodes les unes sur les autres. Parfois, la maturation d'un regard envahit, s'étend, emprunte à un autre regard. Il y a métissage.

6.2 Une pratique personnelle renouvelée

Un des ressorts de la problématique du regard dansant soulignait le manque de directives de la part des chorégraphes, directeurs des répétitions et pédagogues quant

au regard du danseur. En débutant cette démarche de maîtrise, je cherchais notamment à valider la pertinence d'un travail technique du regard. Je me demandais si l'interprète avait intérêt à exercer ses yeux, au même titre que le reste de son corps. Or, il s'avère qu'il n'est pas uniquement question des yeux quand on parle de regard. Il est aussi question de corporéité, d'attention, d'affect et d'imaginaire. Le regard dansant s'inscrit dans un tout, avec au centre : le danseur. Comprendre cela m'amène à envisager d'autres façons d'aborder le travail du regard.

En effet, le regard fait partie d'une construction identitaire basée notamment sur le dialogue tonico-émotionnel (Bachollet et Marcelli, 2010) de l'enfant. Les premières caresses, les premières attentes, les premiers gestes contribuent à forger le regard du danseur. Il est difficile de modifier la tonicité d'un individu qui est « le témoignage de son histoire affective avec toute la charge des émotions et des relations établies avec les autres » (Harbonnier-Topin, 2001, p. 2). Au même titre, je comprends qu'il est parfois délicat d'agir directement sur le regard, qui porte en lui une telle intimité. « Il faudra faire appel à toute une stratégie du détour qui empruntera, par exemple, le chemin de l'imaginaire, pour transporter le danseur vers un ailleurs où son attention spécifique à un environnement autre provoquera une implication différente » (Harbonnier-Topin, 2001, p. 3). De plus, le dévoilement d'un processus de création du regard en plusieurs étapes me conduit à adapter mes interventions en fonction des caractéristiques de chacune d'elles. Engager chez l'interprète une prise de conscience en pleine émergence de son regard risque par exemple d'inhiber la spontanéité de ce dernier. Il y a aussi des moments durant la création chorégraphique où il n'est pas approprié de se préoccuper du regard du danseur : le travail est ailleurs.

Finalement, une autre découverte favorise un renouvellement de ma pratique de directrice des répétitions : celle du regard incarné, qui naît grâce à l'échange entre l'interprète et le public. Ce regard me rappelle l'importance de mon rôle de 'regardant' durant les processus de création. Cela me conduit à m'interroger sur ma façon de regarder la danse, sur ma façon de rencontrer le danseur. J'expliquais au

début de ce mémoire⁸⁸ que c'est souvent en plongeant mes yeux dans ceux de l'interprète que j'accède à son mouvement, à ses états intérieurs, à ses intentions, à sa corporéité. Je comprends maintenant que même si cette position est naturelle pour moi, elle ne doit pas m'empêcher d'envisager d'autres façons de lire le mouvement dansé.

On est obligé, pour observer le mouvement, de se baser sur un point fixe ou un point immobile. Et c'est à partir de ce point immobile qu'on organise l'ensemble des dynamiques vectorielles. Je me suis aperçu que les gens prenaient toujours le même point, qu'ils organisaient leur regard sur une personne par rapport à la tête, d'autres par rapport aux jambes, etc. (Propos de Godard, cité dans Rolnik, 2005, p. 3).

Le regard incarné du danseur fluctue entre un regard objectivant et un regard subjectif. De la même manière, je comprends que mon regard de directrice des répétitions doit osciller entre son aptitude à identifier et à catégoriser ce qui se joue devant moi, et sa faculté d'interagir avec cela. Plus précisément, je dois vivre la proposition chorégraphique avant de l'identifier. Il s'agit de « laisser rentrer la personne en soi. Ne pas chercher à nommer, à objectiver, dans un premier temps. Et une fois que je suis devenu[e] en quelque sorte cette personne, c'est ma propre corporéité qui m'informe des mouvements qui ont lieu chez l'autre. » (Propos de Godard, cité dans Rolnik, 2005, p. 3).

Je ne regarde plus uniquement les yeux du danseur.

Je laisse le danseur me pénétrer.

J'arrête d'objectiver le regard du danseur – mon obsession.

6.3 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude

Les résultats proposent aux lecteurs une meilleure compréhension du phénomène du regard dansant en danse contemporaine. Cette connaissance peut inspirer formateurs, chorégraphes, directeurs des répétitions et interprètes qui chercheraient des outils leur

⁸⁸ Cf. Chapitre I – 1.2.1 Directrice des répétitions (p. 3).

permettant d'élargir la palette expressive du danseur. Mais cette recherche peut également engendrer d'autres travaux. Même si je n'ai pas la prétention de livrer un modèle par le biais de cette étude, j'espère que celle-ci permettra d'offrir des éléments transférables. Ainsi, il serait intéressant d'exploiter des méthodes de recherche et/ou des résultats présentés ici, dans de nouveaux contextes. Par exemple, la question de recherche pourrait être soumise à un groupe témoin. En effet, dans cette étude, les seuls points de vue extérieurs sur le phénomène sont ceux de Catherine et moi – points de vue spécialistes et impliqués. Dans le but de découvrir un maximum de modalités au phénomène, il serait pertinent de s'interroger sur les fonctions du regard du danseur (notamment sa fonction dramaturgique), mais aussi sur ses dimensions stylistiques, historiques et culturelles. Le regard d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier et ne sera pas celui de demain. Il est teinté par les modes, nos préoccupations, notre histoire, notre société.

L'étude du visible dessine une telle ligne « d'entre-deux » où viennent se frôler les vastes tectoniques de la pensée contemporaine; le monde et le corps, la nature et la culture, le vrai et le faux, le sujet et l'objet. Elle interroge la notion de réel. Engage pleinement la question de notre « être dans le monde ». (Larnac, 2007, p. 9-10)

APPENDICE A

BIOGRAPHIES DES PARTICIPANTS

Sarah Dell' Ava (danseuse du solo)

Chorégraphe, danseuse et enseignante, Sarah Dell' Ava explore le corps à travers une approche multidisciplinaire. Sa quête concerne l'intériorité du geste, la densité du corps et l'émergence du mouvement. Depuis la fin de son cursus universitaire à l'UQAM (maîtrise en danse, 2012), ses projets sont présentés à Tangente, Laboratoire de mouvements contemporains. Comme interprète, elle travaille avec les chorégraphes Elodie Lombardo, Catherine Gaudet, Manon Oigny et Emmanuel Jouthe. Interpellée par la place du corps dans les processus de création, elle collabore également avec des designers, photographes et metteurs en scène montréalais.

Catherine Gaudet (chorégraphe du solo)

Catherine Gaudet a complété un baccalauréat et une maîtrise en danse contemporaine à l'Université du Québec à Montréal. Elle a d'abord travaillé en tant qu'interprète avec divers chorégraphes avant de s'engager dans une recherche chorégraphique personnelle en 2004. En 2008, elle participe au Aarhus International Choreography Competition au Centre chorégraphique Archauz, Danemark, où elle remporte le second prix. Elle fut récipiendaire, en 2010, du Prix David-Kilburn de la Fondation

de l'UQAM, attribué à un jeune chorégraphe. En 2010 et 2011, elle profite de résidences de création à Bruxelles et Berlin. Elle crée, entre autres, les pièces *Grosse fatigue* (2005), *L'arnaque* (2006), *Sourire forcé* (2009), *L'invasion du vide* (2009) et *Je suis un autre* (2012), présentées au Québec, en France et au Danemark. Elle présente sa dernière création, *Au sein des plus raides vertus* en 2014, au Théâtre La Chapelle, à Montréal, en coproduction avec le Théâtre Le Phénix (France) et le Festival TransAmériques – FTA (Montréal). Elle travaille actuellement à la réinterprétation contemporaine du grand mythe de Shakespeare : *Roméo et Juliette*, avec le metteur en scène Jérémie Niel. La pièce sera présentée à l'Usine C (Montréal) et au Théâtre de Chaillot (France) en 2016. Catherine est membre fondatrice de la compagnie LORGANISME.

Le travail de Catherine Gaudet plonge dans les méandres de la psyché humaine et cherche à relever les traces subtiles que laissent les humeurs du monde dans l'inconscient individuel et collectif. Son œuvre met en exergue l'enchevêtrement des sensations et des contradictions qui composent l'être et révèle les distorsions qui font vaciller la façade.

Élise Bergeron (chorégraphe-danseuse du duo)

Élise a étudié à l'École de Danse Contemporaine de Montréal (EDCM), dont elle est diplômée et récipiendaire de la bourse Sophia Borella en 2010. À titre d'interprète, elle travaille depuis ce temps avec Emmanuel Jouthe (DANSE CARPE DIEM). En 2013, elle intègre la compagnie de la chorégraphe Hélène Langevin (BOUGE DE LÀ). Elle a aussi l'occasion de plonger dans l'univers de différents créateurs tels que Stéphane Gladyszweski, Katia-Marie Germain, Alain Francoeur, Audrey Rochette, Marie Béland, Lynda Gaudreau et Cassiopée Danse. Au sein de la compagnie de danse *in situ* Atypique-Le Collectif, elle remplit le rôle hybride d'interprète-chorégraphe. À travers les pièces *Trame*, *SQUAT 4200* et *Question d'Aplomb*, elle questionne l'individu vis à vis de la collectivité. Dans une toute autre esthétique, le

travail chorégraphique entamé avec Philippe Poirier, son âme sœur artistique, s'articule autour de la connexion intime entre deux individus. *Strictement {a}statique* et *Alliage Composite* ont été présentées à plusieurs reprises dans le cadre de Tangente, Vue sur la Relève, Accès Danse, OFFTA et Émergences Chorégraphiques (QC). Depuis 2012, elle est enseignante aux cours récréatifs de l'EDCM et assiste Sylvain Lafortune dans les cours de travail de partenaire.

Philippe Poirier (chorégraphe-danseur du duo)

Fasciné par la musique et le corps humain depuis son plus jeune âge, Philippe commence ses études en danse au Cégep Saint-Laurent en 2004. Il poursuit son apprentissage à l'École de Danse Contemporaine de Montréal, d'où il sort diplômé en 2010. Durant les cinq années suivantes, il a principalement dansé pour Emmanuel Jouthe (*Cinq Humeurs, Écoute pour voir, Suites Perméables et Chairs miniatures*) et Tedd Robinson (*Fable, Grave et Trembleherd Bells*). Philippe a également assisté le chorégraphe Tedd Robinson, lors de la création et la production de *The 60 Dancer Project* – œuvre impliquant les cinq écoles d'études supérieures en danse du Canada et présentée au Festival Danse Canada 2014 à Ottawa. Il est aussi un des membres fondateurs et actifs d'Atypique – Le Collectif, où il tenait le rôle de chorégraphe et interprète. Il soutient maintenant la compagnie en tant que conseiller artistique, directeur artistique et archiviste. Philippe a parallèlement collaboré à la création de duo intimes et uniques avec Élise Bergeron (*Alliage composite* et *Strictement {a}statique*) et avec Colleen Sneel (*Two solitudes* et *Giselle*).

APPENDICE B

GUIDE D'ENTREVUES DANSEUSE ET CHORÉGRAPHERS-DANSEURS⁸⁹

Il est possible que les guides d'entrevues soient modifiés durant la recherche, en fonction des premiers résultats de l'observation. D'autres rubriques pourraient apparaître en cours d'étude. Il est à noter que tous les termes utilisés dans ces guides, même si certains sont spécialisés, font partie d'un lexique couramment utilisé dans la pratique professionnelle, donc connus par les participants.

1. Place du regard dans votre démarche

En général, quelle place les modalités fonctionnelles et expressives du regard du danseur occupent-elles dans votre démarche artistique et pourquoi?

2. Identification des modalités de votre regard

Durant votre solo, si vous deviez relever vos trois modalités fonctionnelles et/ou expressives de regard les plus importantes, quelles seraient-elles?

- Moment dans la chorégraphie
- Critères de choix
- Appellation de ces trois modalités

3. Composition des modalités

De quoi sont constituées chacune de ces trois modalités?

- Imagerie
- Caractéristiques
- Fonctions
- Relation du regard à l'espace

⁸⁹ Les guides d'entrevues sont présentés ici tels qu'ils ont été distribués aux participants avant le début des répétitions. Entre ce moment et la rédaction du mémoire-crédation, l'axe de ma recherche s'est précisé et plusieurs éléments ont été modifiés dont ma question de recherche qui se posait à l'époque comme suit : Comment les modalités fonctionnelles et expressives du regard du danseur apparaissent-elles au sein de trois processus de création chorégraphique contemporaine?

- Vision fovéale/périphérique
- Position des yeux
- Mouvement des yeux
- Relation du regard au corps
- Temps (soudain/soutenu)
- Poids (léger/lourd)
- Flux (libre/contrôlé)
- Espace (direct/indirect)
- Expressivité
- Regard construit vs spontané

4. Genèse des modalités

Quel a été le parcours d'élaboration de chacune de ces trois modalités?

- Point de départ
- Motivations
- Intentions
- Consignes extérieures / intérieures
- Rapport à l'œuvre
- Rapport au mouvement
- Processus / chronologie / étapes durant la création

5. Conduite des modalités

Comment conduisez-vous chacune de ces trois modalités?

- Actions
- Ressenti
- Imagerie
- Perception visuelle
- Étapes durant la conduite

6. Effets des modalités

Comment chacune de ces trois modalités agissent-elles sur vous?

- Sensation
- Émotion
- Imagerie / évocation
- Action
- Collaboration au mouvement
- Signification
- Présence scénique

APPENDICE C

GUIDE D'ENTREVUES CHORÉGRAPHE⁹⁰

Il est possible que les guides d'entrevues soient modifiés durant la recherche, en fonction des premiers résultats de l'observation. D'autres rubriques pourraient apparaître en cours d'étude. Il est à noter que tous les termes utilisés dans ces guides, même si certains sont spécialisés, font partie d'un lexique couramment utilisé dans la pratique professionnelle, donc connus par les participants.

1. Place du regard dans votre démarche

En général, quelle place les modalités fonctionnelles et expressives du regard du danseur occupent-elles dans votre démarche artistique et pourquoi?

2. Identification des modalités de votre regard

Durant le solo que vous avez créé, si vous deviez relever les trois modalités fonctionnelles et/ou expressives de regard de la danseuse les plus importantes, quelles seraient-elles?

- Moment dans la chorégraphie
- Critères de choix
- Appellation de ces trois modalités

3. Genèse des modalités

Quel a été le parcours d'élaboration de chacune de ces trois modalités?

- Point de départ
- Motivations

⁹⁰ Les guides d'entrevues sont présentés ici tels qu'ils ont été distribués aux participants avant le début des répétitions. Entre ce moment et la rédaction du mémoire-crédation, l'axe de ma recherche s'est précisé et plusieurs éléments ont été modifiés dont ma question de recherche qui se posait à l'époque comme suit : Comment les modalités fonctionnelles et expressives du regard du danseur apparaissent-elles au sein de trois processus de création chorégraphique contemporaine?

- Intentions
- Rapport à l'œuvre
- Rapport au sens
- Rapport aux sensations
- Processus / chronologie / étapes durant la création

4. Moyens de contribution à l'élaboration des modalités

Par quels moyens avez-vous contribué à l'élaboration des chacune de ces trois modalités?

- Consignes verbales
- Démonstrations
- Improvisations
- États du danseur
- Actions du danseur

5. Moyens d'observation des modalités

Comment observez-vous chacune de ces trois modalités?

- Les lieux de l'observation
- Les moments de l'observation
- Les circonstances
- La manière de regarder
- L'état du danseur
- Le corps du danseur

6. Composition des modalités

De quoi sont constituées chacune de ces trois modalités?

- Imagerie
- Caractéristiques
- Fonctions
- Relation du regard à l'espace
- Position des yeux
- Mouvement des yeux
- Relation du regard au corps
- Temps (soudain/soutenu)
- Poids (léger/lourd)
- Flux (libre/contrôlé)
- Espace (direct/indirect)
- Expressivité
- Regard construit vs spontané

7. Effets des modalités

Comment chacune de ces trois modalités agissent-elles sur vous?

- Sensation
- Émotion
- Imagerie / évocation
- Action
- Signification
- Présence scénique

APPENDICE D

GRILLE DE LECTURE

Tableau D.1 Grille de lecture des documents vidéo

Date :	Contexte de l'extrait, danseur(s) :			
	oui	Actions du corps	Observations	minutage
Relation au mouvement du corps				
initie mvt				
posé sur mvt				
retard sur mvt				
contrepoint				
Regard à l'espace				
infini				
espace de jeu				
unidirectionnel				
multidirectionnel				
Regard qui...				
tire l'espace				
pousse l'esp.				
déchire l'esp.				
découvre l'esp.				
glisse sur l'esp.				
reconnait l'esp				
s'accroche à l'esp				
subit l'esp.				
laisse l'esp.				

Regard relationnel				
public				
individua				
objets				
sur soi				
intérieur				
Regard gestuel				
Relation aux efforts				
Temps :	soudain			
	soutenu			
Flux :	libre			
	contrôlé			
Espace :	direct			
	indirect			
Poids :	lourd			
	léger			
Phrasés dynamiques				
impulsif				
impactif				
rebonds				
continu				
ondulatoire				
Mobilité des yeux				
y. fixes				
saccades				
« tracking »				
Obstruction				
y. fermés				
cillements				
pas de cillements				
Yeux dans orbites				
y. centrés				
y. décentrés				

Modalités perceptives			
vision fovéale			
vision périphérique			
Risa Steinberg			
r. qui projette			
r. qui perçe			
r. qui attire à soi			
r. qui laisse à sa place			
Autres paramètres			
Kinesphère			
Tronc solidaire/articulé			
Base de support			
Plasticité de la forme			
G/G'			
Plans mis en jeu			
Pré-mouvement			
Mvts ombrés			
Et encore...			
regard qui cherche			
regard qui traque			
regard qui décide			
regard qui est là			

Tableau D.2 Extrait de la grille de lecture des données vidéo du regard avalé

Plan rapproché de la générale du 2 octobre 2014 (de 4 min 05 à 4 min 20)					
Relation aux « Efforts »		oui	Actions	Observations	minutage
T e m p s	soutenu	x	Mouvement de retrait du regard conjugué au mouvement de retrait du corps entier.	Ce moment correspond à la première partie du regard. Le mouvement global du corps et celui du regard s'exécutent tous les deux avec un temps soutenu.	4:05 à 4:17
	soudain	x	Mouvement des saccades des yeux, lors du déplacement de la tête vers la droite.	Ce moment correspond à la deuxième partie du regard. Même si le mouvement de rotation de la tête est soutenu, le mouvement de saccades des yeux est soudain.	4:17 à 4:25
F l u x	contrôlé	x	Mouvement de retrait du regard conjugué au mouvement de retrait du corps entier.	Ce moment correspond à la première partie du regard. Le mouvement global du corps et celui du regard s'exécutent tous les deux avec un flux contrôlé.	4:05 à 4:17
	libre	x	Mouvement des saccades des yeux, lors du déplacement de la tête vers la droite.	Ce moment correspond à la deuxième partie du regard. Même si le mouvement de rotation de la tête est contrôlé, le mouvement de saccades des yeux est libre.	4:17 à 4:25
E s p a c e	direct	x	Mouvement de retrait du regard conjugué au mouvement de retrait du corps entier.	Ce moment correspond à la première partie du regard. Le mouvement global du corps et celui du regard s'exécutent tous les deux dans un espace contrôlé, c'est-à-dire dans la direction opposé aux yeux du spectateur regardé (la cible visuelle de Sarah dans la première partie de la modalité).	4:05 à 4:17
	indirect	x	Mouvement des saccades des yeux, lors du déplacement de la tête vers la droite.	Ce moment correspond à la deuxième partie du regard. À ce moment-là, le mouvement de la tête vers la droite et les saccades oculaires semblent s'exercer tous les deux dans un espace indirect.	4:17 à 4:25
P o i d s	ferme	x	Mouvement de retrait du regard conjugué au mouvement de retrait du corps entier.	Ce moment correspond à la première partie du regard. Le mouvement global du corps et celui du regard s'exécutent tous les deux avec un poids ferme.	4:05 à 4:17
	léger	x	Mouvement des saccades des yeux, lors du déplacement de la tête vers la droite.	Ce moment correspond à la deuxième partie du regard. Même si le mouvement de rotation de la tête est léger, le mouvement de saccades des yeux est léger.	4:17 à 4:25
Phrasés dynamiques				Très difficile à évaluer	
Impulsif		x	Sarah tourne sa tête vers la droite, pendant que ses yeux dérivent en micro saccades réflexes	Accent dans l'amorce du mouvement réflexe.	

		dans la même direction : micro saccades réflexes		
Impactif				
Rebonds				
Continu	x	Étapes 1, 2, 3, 5 et 6 : recul des yeux dans les orbites, saccade volontaire vers nouvelle cible (spectateur B).	Il ne semble pas y avoir d'accents dans les phrasés oculaires.	
Ondulatoire				
Mobilité des yeux				
Yeux fixes	x	Étape 1		
Déplacement horizontal dans orbites	x	Étapes 2 et 3 : Recul de Sarah.	Les yeux semblent se déplacer vers le fond des orbites.	
saccades réflexes	x	Étape 4		
saccades volontaires	x	Étape 5		4:22 à 4:25
Poursuite				
Accommodation	x	Étape 3	Pas certaine, mais impression que son point focal se déplace vers elle (elle louche très légèrement).	4:17 à 4:18

APPENDICE E

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DANSEUSE⁹¹

Titre de l'étude

Les modalités fonctionnelles et expressives du regard du danseur contemporain au sein de 3 créations chorégraphiques (Titre provisoire)

Chercheure responsable (directeur de recherche)

Manon Levac

Professeure du Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone :

Adresse courriel :

Étudiante chercheure

Christine Charles

Maitrise en danse (3723)

Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone :

Adresse courriel :

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique votre participation à un processus de création chorégraphique à titre de danseuse, suivi d'une entrevue. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

⁹¹ Les formulaires de consentement sont présentés ici tels que signés par les participants et moi. Toutefois, puisque ma question de recherche et mon terrain ont évolué en cours de route, j'ai pris le parti de relever en italiques les passages qui ne sont plus pertinents à ce jour. De plus, les renseignements d'ordre privé ont été amputés.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Ce projet est une recherche-création qui s'inscrit dans un paradigme post-positiviste d'inspiration ph nom ologique. Il vise à mieux comprendre le phénomène du regard du danseur contemporain en situation de création chorégraphique.

Dans le cadre de *trois* processus de recherche chorégraphique contemporaine différents (*deux* solos et un duo), il sera question de l'élaboration et de la manifestation des modalités expressives et fonctionnelles du regard du danseur.

L'ensemble du projet impliquera *cinq* participants (une chorégraphe, *une mentore*, deux chorégraphes-danseurs et vous-même) en plus de l'étudiante chercheure qui  ouvrera aussi à titre *de danseuse* ou de directrice des répétitions. Le projet devrait s'échelonner sur environ 5 mois.

Nature et durée de votre participation

Votre participation se déroulera en deux temps. Premièrement, vous participerez à titre de danseuse au processus de création chorégraphique d'un solo. Les répétitions,  chelonn es sur 45 heures selon un horaire à votre convenance, auront lieu au pavillon de danse de l'UQAM. Certaines répétitions seront film es et certains propos seront éventuellement transcrits sur support informatique afin de servir au mémoire écrit. Ces propos ne seront utilisés qu'à des fins académiques. Au terme du processus de création, une présentation aura lieu au pavillon de danse de l'UQAM, en présence du jury et de quelques spectateurs invités. Une captation vidéo aura lieu à cette occasion afin de servir de document d'accompagnement au mémoire.

Deuxièmement, votre participation est requise pour *une* entrevue individuelle et orale qui prendra entre 60 et 90 minutes de votre temps. Selon un guide d'entrevue qui vous sera remis au préalable, il vous sera demandé de décrire, notamment, la place du regard du danseur dans votre démarche artistique, la composition, la genèse, la conduite et les effets des trois modalités expressives et/ou fonctionnelles de regard les plus importantes dans votre solo; modalités que vous aurez vous-même identifi es. Cette entrevue sera film e et enregistr e audio numériquement avec votre permission. Le lieu et l'heure de l'entrevue seront à convenir avec l'étudiante chercheure. Il vous sera demandé de valider la transcription des extraits de l'entrevue qui seront cités dans le mémoire.

Avantages liés à la participation

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension du phénomène du regard du danseur contemporain, au sein d'un

processus chorégraphique. De plus, la version finale du mémoire vous sera envoyée, sur votre demande.

Risques liés à la participation

Il n'y a pas de risque d'inconfort significatif associé à votre participation à cette recherche. Cependant, certaines pistes de travail en répétition ou certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables reliées à des expériences de création difficilement vécues antérieurement. À tout moment, vous êtes libre d'interrompre la répétition, l'entrevue, ou encore de ne pas répondre à une question. Sachez qu'il est de la responsabilité de l'étudiante chercheuse de suspendre ou de mettre fin à votre participation si elle estime que votre bien-être est compromis.

Confidentialité

Il est entendu que tous les renseignements recueillis lors des répétitions et de l'entrevue sont confidentiels. Seules, l'étudiante chercheuse et sa directrice de recherche, Manon Levac, auront accès à vos captations vidéos, vos enregistrements et leurs transcriptions. Cependant, la captation vidéo réalisée lors de la présentation publique servira de document d'accompagnement du mémoire. Tout le matériel de recherche ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par l'étudiante pour la durée totale du projet. Les enregistrements audio numériques, audio visuels, ainsi que les formulaires seront détruits au terme de 5 ans suivant la remise finale du mémoire écrit.

Cependant, compte-tenu de la représentation finale de la création chorégraphique, ainsi que de la captation vidéo ce jour-là, il est impossible de préserver votre anonymat. En acceptant de participer à cette étude, vous acceptez donc que votre nom soit divulgué et que votre identité soit révélée au moment de la présentation, par le biais de sa captation vidéo, ainsi que dans le mémoire écrit. Par ailleurs, il est entendu que tout renseignement ou donnée qui pourrait porter atteinte à votre personne ou que vous considérez inapproprié à votre sujet sera retiré immédiatement de l'étude.

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Toutefois, si vous décidez de vous retirer de l'étude, veuillez s'il vous plaît contacter Christine Charles dès que possible, verbalement ou par écrit. Dans une telle situation, toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Une indemnité compensatoire vous sera octroyée.

Clause responsabilité

En acceptant de participer à cette étude, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez les chercheurs, le commanditaire ou les institutions impliquées de leurs obligations légales et professionnelles.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec Manon Levac par téléphone, ou par courriel et avec Christine Charles par téléphone, ou par courriel.

Des questions sur vos droits?

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CÉRPÉ) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la présidente du CÉRPÉ (coordonnées).

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom, Nom

Signature

Date

Engagement du chercheur

« Je, soussigné (e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posé à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom, Nom

Signature

Date

Projet approuvé par le CERPÉ le 11 août 2014

APPENDICE F

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT CHORÉGRAPHE⁹²

Titre de l'étude

Les modalités fonctionnelles et expressives du regard du danseur contemporain au sein de 3 créations chorégraphiques (Titre provisoire)

Chercheure responsable (directeur de recherche)

Manon Levac

Professeure du Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone :

Adresse courriel :

Étudiante chercheure

Christine Charles

Maitrise en danse (3723)

Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone :

Adresse courriel :

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique votre participation à un processus de création chorégraphique à titre de chorégraphe, suivi d'une entrevue. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

⁹² Les formulaires de consentement sont présentés ici tels que signés par les participants et moi. Toutefois, puisque ma question de recherche et mon terrain ont évolué en cours de route, j'ai pris le parti de relever en italiques les passages qui ne sont plus pertinents à ce jour. De plus, les renseignements d'ordre privé ont été amputés.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Ce projet est une recherche-création qui s'inscrit dans un paradigme post-positiviste d'inspiration ph nom ologique. Il vise à mieux comprendre le phénomène du regard du danseur contemporain en situation de création chorégraphique.

Dans le cadre de *trois* processus de recherche chorégraphique contemporaine différents (*deux* solos et un duo), il sera question de l'élaboration et la manifestation des modalités expressives et fonctionnelles du regard du danseur.

L'ensemble du projet impliquera *cinq* participants (*une mentore*, une danseuse, deux chorégraphes/danseurs et vous-même) en plus de l'étudiante chercheure qui  ouvrera aussi à titre de *danseuse* ou de directrice des répétitions. Le projet devrait s'échelonner sur environ 5 mois.

Nature et durée de votre participation

Votre participation se déroulera en deux temps. Premièrement, vous participerez à titre de chorégraphe au processus de création chorégraphique d'un solo pour une danseuse. Les répétitions,  chelonn es sur 45 heures, selon un horaire à votre convenance, auront lieu au pavillon de danse de l'UQAM. Certaines répétitions seront film es et certains propos seront éventuellement transcrits sur support informatique afin de servir au mémoire écrit. Ces propos ne seront utilisés qu'à des fins académiques. Au terme du processus de création, une présentation aura lieu au pavillon de danse de l'UQAM, en présence du jury et de quelques spectateurs invités. Une captation vidéo aura lieu à cette occasion afin de servir de document d'accompagnement au mémoire.

Deuxièmement, votre participation est requise pour *une* entrevue individuelle et orale qui prendra entre 60 et 90 minutes de votre temps. Selon un guide d'entrevue qui vous sera remis au préalable, il vous sera demandé de décrire, notamment, la place du regard du danseur dans votre démarche artistique, la genèse, la composition, les effets des trois modalités expressives et/ou fonctionnelles du regard du danseur les plus importantes dans le solo que vous avez créé, ainsi que vos moyens de contribution à leur élaboration et vos moyens d'observation de ceux-ci. *Le choix des trois modalités vous reviendra.* Cette entrevue sera film e et enregistr e audio numériquement avec votre permission. Le lieu et l'heure de l'entrevue seront à convenir avec l'étudiante chercheure. Il vous sera demandé de valider la transcription des extraits de l'entrevue qui seront cités dans le mémoire.

Avantages liés à la participation

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension du phénomène du regard du danseur contemporain, au sein d'un processus chorégraphique. De plus, une fois le mémoire de maîtrise de Christine Charles déposé, vous pourrez utiliser pour vos propres projets artistiques le matériel chorégraphique créé lors de la recherche. Enfin, la version finale du mémoire vous sera envoyée, sur votre demande.

Risques liés à la participation

Il n'y a pas de risque d'inconfort significatif associé à votre participation à cette recherche. Cependant, certaines pistes de travail en répétition ou certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables reliées à des expériences de création difficilement vécues antérieurement. À tout moment, vous êtes libre d'interrompre la répétition, l'entrevue, ou encore de ne pas répondre à une question. Sachez qu'il est de la responsabilité de l'étudiante chercheuse de suspendre ou de mettre fin à votre participation si elle estime que votre bien-être est compromis.

Confidentialité

Il est entendu que tous les renseignements recueillis lors des répétitions et de l'entrevue sont confidentiels. Seules, l'étudiante chercheuse et sa directrice de recherche, Manon Levac, auront accès à vos captations vidéos, vos enregistrements et leurs transcriptions. Cependant, la captation vidéo réalisée lors de la présentation publique servira de document d'accompagnement du mémoire. Tout le matériel de recherche ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par l'étudiante pour la durée totale du projet. Les enregistrements audio numériques, audio visuels, ainsi que les formulaires seront détruits au terme de 5 ans suivant la remise finale du mémoire écrit.

Cependant, compte-tenu de la représentation finale de la création chorégraphique, ainsi que de la captation vidéo ce jour-là, il est impossible de préserver votre anonymat. En acceptant de participer à cette étude, vous acceptez donc que votre nom soit divulgué et que votre identité soit révélée au moment de la présentation, par le biais de sa captation vidéo, ainsi que dans le mémoire écrit. Par ailleurs, il est entendu que tout renseignement ou donnée qui pourrait porter atteinte à votre personne ou que vous considérez inapproprié à votre sujet sera retiré immédiatement de l'étude.

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Toutefois, si vous décidez de vous retirer de l'étude, veuillez s'il vous plaît contacter Christine Charles dès que possible, verbalement ou par écrit. Dans une telle situation, toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Une indemnité compensatoire vous sera octroyée.

Clause responsabilité

En acceptant de participer à cette étude, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez les chercheurs, le commanditaire ou les institutions impliquées de leurs obligations légales et professionnelles.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec Manon Levac par téléphone, ou par courriel et avec Christine Charles par téléphone, ou par courriel.

Des questions sur vos droits?

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CÉRPÉ) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la présidente du CÉRPÉ (coordonnées).

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom, Nom

Signature

Date

Engagement du chercheur

« Je, soussigné (e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posé à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom, Nom

Signature

Date

Projet approuvé par le CERPÉ le 11 août 2014

APPENDICE G

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT CHORÉGRAPHERS-DANSEURS⁹³

Titre de l'étude

Les modalités fonctionnelles et expressives du regard du danseur contemporain au sein de 3 créations chorégraphiques (Titre provisoire)

Chercheuse responsable (directeur de recherche)

Manon Levac

Professeure du Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone :

Adresse courriel :

Étudiante chercheuse

Christine Charles

Maitrise en danse (3723)

Département de danse de la Faculté des arts

Téléphone :

Adresse courriel :

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique votre participation à un processus de création chorégraphique à titre de chorégraphe-danseur(se), suivi d'une entrevue. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

⁹³ Les formulaires de consentement sont présentés ici tels que signés par les participants et moi. Toutefois, puisque ma question de recherche et mon terrain ont évolué en cours de route, j'ai pris le parti de relever en italiques les passages qui ne sont plus pertinents à ce jour. De plus, les renseignements d'ordre privé ont été amputés.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Ce projet est une recherche-crédation qui s'inscrit dans un paradigme post-positiviste d'inspiration phénoménologique. Il vise à mieux comprendre le phénomène du regard du danseur contemporain en situation de création chorégraphique.

Dans le cadre de *trois* processus de recherche chorégraphique contemporaine différents (*deux* solos et un duo), il sera question de l'élaboration et la manifestation des modalités expressives et fonctionnelles du regard du danseur.

L'ensemble du projet impliquera *cinq* participants (*une mentore*, une danseuse, deux chorégraphes/danseurs et vous-même) en plus de l'étudiante chercheuse qui œuvrera aussi à titre de *danseuse* ou de directrice des répétitions. Le projet devrait s'échelonner sur environ 5 mois.

Nature et durée de votre participation

Votre participation se déroulera en deux temps. Premièrement, vous participerez à titre de chorégraphe-danseur(se) au processus de création chorégraphique d'un duo. Les répétitions, échelonnées sur 45 heures, selon un horaire à votre convenance, auront lieu au pavillon de danse de l'UQAM. Certaines répétitions seront filmées et certains propos seront éventuellement transcrits sur support informatique afin de servir au mémoire écrit. Ces propos ne seront utilisés qu'à des fins académiques. Au terme du processus de création, une présentation aura lieu au pavillon de danse de l'UQAM, en présence du jury et de quelques spectateurs invités. Une captation vidéo aura lieu à cette occasion afin de servir de document d'accompagnement au mémoire.

Deuxièmement, votre participation est requise pour *une* entrevue individuelle et orale qui prendra entre 60 et 90 minutes de votre temps. Selon un guide d'entrevue qui vous sera remis au préalable, il vous sera demandé de décrire, notamment, la place du regard du danseur dans votre démarche artistique, la composition, la genèse, la conduite et les effets des trois modalités expressives et/ou fonctionnelles de regard les plus importantes dans votre solo ; modalités que vous aurez vous-même identifiées. Cette entrevue sera filmée et enregistrée audio numériquement avec votre permission. Le lieu et l'heure de l'entrevue seront à convenir avec l'étudiante chercheuse. Il vous sera demandé de valider la transcription des extraits de l'entrevue qui seront cités dans le mémoire.

Avantages liés à la participation

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension du phénomène du regard du danseur contemporain, au sein d'un

processus chorégraphique. De plus, suite au dépôt du mémoire de maîtrise de Christine Charles, vous pourrez utiliser pour vos propres projets artistiques le matériel chorégraphique créé lors de la recherche. Enfin, la version finale du mémoire vous sera envoyée sur votre demande.

Risques liés à la participation

Il n'y a pas de risque d'inconfort significatif associé à votre participation à cette recherche. Cependant, certaines pistes de travail en répétition ou certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables reliées à des expériences de création difficilement vécues antérieurement. À tout moment, vous êtes libre d'interrompre la répétition, l'entrevue, ou encore de ne pas répondre à une question. Sachez qu'il est de la responsabilité de l'étudiante chercheuse de suspendre ou de mettre fin à votre participation si elle estime que votre bien-être est compromis.

Confidentialité

Il est entendu que tous les renseignements recueillis lors des répétitions et de l'entrevue sont confidentiels. Seules, l'étudiante chercheuse et sa directrice de recherche, Manon Levac, auront accès à vos captations vidéos, vos enregistrements et leurs transcriptions. Cependant, la captation vidéo réalisée lors de la présentation publique servira de document d'accompagnement du mémoire. Tout le matériel de recherche ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par l'étudiante pour la durée totale du projet. Les enregistrements audio numériques, audio visuels, ainsi que les formulaires seront détruits au terme de 5 ans suivant la remise finale du mémoire écrit.

Cependant, compte-tenu de la représentation finale de la création chorégraphique, ainsi que de la captation vidéo ce jour-là, il est impossible de préserver votre anonymat. En acceptant de participer à cette étude, vous acceptez donc que votre nom soit divulgué et que votre identité soit révélée au moment de la présentation, par le biais de sa captation vidéo, ainsi que dans le mémoire écrit. Par ailleurs, il est entendu que tout renseignement ou donnée qui pourrait porter atteinte à votre personne ou que vous considérez inapproprié à votre sujet sera retiré immédiatement de l'étude.

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Toutefois, si vous décidez de vous retirer de l'étude, veuillez s'il vous plaît contacter Christine Charles dès que possible, verbalement ou par écrit. Dans une telle situation, toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Une indemnité compensatoire vous sera octroyée.

Clause responsabilité

En acceptant de participer à cette étude, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez les chercheurs, le commanditaire ou les institutions impliquées de leurs obligations légales et professionnelles.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation vous pouvez communiquer avec Manon Levac par téléphone, ou par courriel et avec Christine Charles par téléphone, ou par courriel.

Des questions sur vos droits?

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CÉRPÉ) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la présidente du CÉRPÉ (coordonnées).

Remerciements

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom, Nom

Signature

Date

Engagement du chercheur

« Je, soussigné (e) certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;

(b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posé à cet égard;

(c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;

(d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom, Nom

Signature

Date

Projet approuvé par le CERPÉ le 11 août 2014

BIBLIOGRAPHIE

- Andrieu, B. (2010, 23 mars). Quel vécu corporel du cerveau propre? *Revue philosophique de Louvain*, 3, 1-18.
- Anzieu, Didier (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- Armengauld, F. (sans date). Expression, philosophie. Dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 12 mars 2014 à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedie/expression-philosophie/>
- Aslan, O. (1998). Le processus Bauschien. Dans *Théâtre Public : Danse/Théâtre/Pina Bausch II – D'Essen à Wuppertal*, (139).
- Bachollet, M.-S. et Marcelli, D. (2010). Le dialogue tonico-émotionnel et ses développements. *Enfances et Psy*, 4(49), 14-19. Consulté à l'adresse www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2010-4-page-14.htm
- Barba, E. (1985). Anthropologie théâtrale. Dans E. Barba et N. Savarese, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (p. 4-123). Cazillac, France: Bouffonneries Contrastes. Rome: Zeami Libri. Holstebro, Danemark: International School of Theatre Anthropology.
- Barbaras, R. (2000). Le corps et la chair dans la troisième partie de *L'Être et le Néant*. Dans *Sartre et la phénoménologie*. Paris : ENS Éditions et OPHRYS.
- Barbaras, R. (2008). *Introduction à une phénoménologie de la vie*. Paris : Vrin.
- *Bataille, G. (1929). Documents. Dans M. Marzano, (2007). *Le Dictionnaire du corps* (4). Paris : Presses universitaires de France.
- *Beaulieu, M. (1978). La logique du vécu. Dans *Quel corps ?* Paris : Éditions Maspéro. Dans E. Berger (2009). *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes* (p. 87). (Thèse de doctorat inédite). Université de Paris.
- Beaulieu, M. (1996). *Description des pratiques pédagogiques reliées au travail d'interprétation dans la classe technique en danse contemporaine* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.

- Beauquel, J. (2015). *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Bernard, M. (1989). Les métamorphoses du regard de l'acteur(-trice) contemporain(e). *Évolutions psychomotrices*, (3), 28-33.
- Bernard, B. (2001). L'Altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité. *Protée* 29(2), 7-24.
- Bernard, M. (2006). Du « bon » usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience. Dans A. Boissière et C. Kintzler (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance* (p. 129-141). Lille, France : Presses universitaires du Septentrion.
- Bernard, J.-A. et Offret, G. (sans date). Œil humain. Dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 12 juillet 2012 à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedie/oeil-humain/>
- Berger, E. (2006). *La somato-psychopédagogie, ou comment se former à l'intelligence du corps*. Ivry-sur-Seine (France) : Editions Point d'Appui.
- Berger, E. (2009). *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes*. (Thèse de doctorat inédite). Université de Paris VIII.
- Berthoz, A. (2013). *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob (Original publié en 1997).
- Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Blasis, C. (1857). *L'uomo fisico intelletuale e morale*. Milan : Guglielmi.
- *Bois, D. (2006). *Le moi renouvelé, introduction à la somato-psychopédagogie*. Paris : Point d'Appui. Dans E. Berger (2009). *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes*. (Thèse de doctorat inédite). Université de Paris VIII.
- *Bonnefoy, Y. (1978, 8 décembre). *Le Monde*. p. 17. Dans D. Anzieu (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- Bouchard, Y. (2004). De la problématique au problème de recherche. Dans T. Karsenti et L. Savoie-Zajc (dir.), *La recherche en éducation : étapes et approches* (p. 61-80). Sherbrooke, QC : Éditions de CRP.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.

- Brohm, J.-M. (1988). *Corpus symbolicum*. Dans J.-M. Brohm, *Quel corps?* (p. 22-40). Paris : Les Éditions de la Passion.
- Brossard, A. (1992). *La psychologie du regard, de la perception visuelle aux regards*. Lonay, Suisse : Delachaux et Niestlé.
- *Bruneau, M. (Dir.) et Villeneuve, A. (2007). *Traité de recherche création en art*. Montréal : P.U.Q. Dans C. Gravel, (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'oeuvre chorégraphique : Autopoïétique d'une (re)prise de rôle* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Bruneau, M. (2009). Une recherche de reliance, féconde dans son hybridité. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec, *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.45-56). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Carrière, D. (1980). *A clarification of the concept of focus in the performing art of dance* (thèse de doctorat inédite). Université de Wisconsin-Madison.
- CNRTL (a). Regard. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 22 novembre 2012 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL (b). Yeux. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 22 novembre 2012 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL (c). Vision. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 22 novembre 2012 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL (d). Perception. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 22 novembre 2012 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL (e). Expression. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 22 novembre 2012 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL (f). Expressif. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 20 mars 2014 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL (g). Préconscient. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 20 mars 2014 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- CNRTL (h). Spontanéité. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 02 décembre 2015 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>

- CNRTL (i). Présence. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 02 décembre 2015 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- Chevrier, J. (2000). La spécification de la problématique. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données* (p. 51-73). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Coello, Y. (2013, mars). *La vision en action : nouvelles perspectives sur les relations entre perception, corps et conscience* [Conférence]. Conférence présentée à la faculté de médecine de l'Université de Lille 2. Consulté le 29 septembre 2015 à l'adresse https://www.canal-u.tv/video/universite_lille_2/2013_vision_et_regard_la_vision_en_action_nouvelles_perspectives_sur_les_relations_entre_perception_corps_et_conscience.12014
- Conseil québécois des ressources humaines en culture. (2013) *Profil des compétences. Directrice ou directeur des répétitions en danse*. Québec (QC) : Auteur.
- Conty, C. (2007). *La distractibilité : Bases neurales, pharmacologie et modèles expérimentaux* (thèse de doctorat inédite). Université de Paris VI.
- Corin, F. (1997, automne-hiver). Le sens du mouvement. Interview d'Alain Berthoz. *Nouvelles de danse*, (48-49), 80-93.
- Crignon-De Oliviera, C. et Gaille-Nikokimov, M. (2004). *À qui appartient le corps humain?* Paris : Les belles lettres.
- *Dartigues, A. (1972). *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* Toulouse (France) : Privat. Dans D. Leduc, (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Dauzat, H., Dubois, J. et Mitterand, H. (1997). *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. Paris : Presses universitaires de France.
- Deleuze, G. (1980). Leibniz, 15/04/1980. Dans *Les cours de Gilles Deleuze*. Consulté le 26 avril 2014 à l'adresse www.webdeleuze.com

- *Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Éditions de Minuit. Collection Critiques. Dans A. Després (2000). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*. Thèse pour le doctorat Nouveau Régime Esthétique, Sciences et technologies des Arts (Option Danse). Lille (France) : Atelier international de reproduction des thèses.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Le Seuil.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Éditions de minuit.
- Deschamps, C. (1993). Concordance de l'objet de recherche et du choix méthodologique. Dans C. Deschamps (dir.), *L'approche phénoménologique en recherche* (p. 43-50). Montréal : Guérin.
- *Deschamps, C. (1995). L'intercorporité chez Merleau-Ponty : Un concept-clé pour saisir la complexité du corps dans son rapport au monde. *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, 14, 73-87. Dans C. Gravel (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'oeuvre chorégraphique : Autopoïétique d'une (re)prise de rôle* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin.
- Després, A. (2000). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique*. Thèse pour le doctorat Nouveau Régime Esthétique, Sciences et technologies des Arts (Option Danse). Lille (France) : Atelier international de reproduction des thèses.
- D'Hondt, F. (2011). *Émotion et espace visuel : approches neuromagnétiques, neurosomatiques et comportementale*. (Thèse de doctorat inédite). Université Lille – Nord de France. Consulté le 5 octobre 2015 à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00762808/document>
- De Smedt, M. (2008). Du vrai regard. Dans A. Beltzung, *Traité du regard* (p. 5-6). Paris : Édition du Relié.
- Dumont, J.-P., (sans date). Phénomène. Dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Consulté le 3 mars 2014 à l'adresse <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/phenomene/>
- Dunlap, K. (1927). The role of eyes-muscles and mouth-muscles in the expression of emotions. *Genetic Psychological Monograph*, 2.

- Dusigne, J.F. (2001). L'incandescence, la fleur et le garde-fou. Dans G.-D. Farcy et R. Prédal, *Brûler les planches. Crever l'écran. La présence de l'acteur* (p. 21-31). Montpellier (France) : L'entretemps éditions.
- Eco, U. (1965). *L'oeuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- Ekman, P (1980). L'expression des émotions. *La recherche*, 11(117), 1408-1415.
- Fernandez, D. N. (2015). *L'attention visuelle sélective : pertinence, saillance, résistance à l'interférence*. (Thèse de doctorat inédite). Université Lumière Lyon 2.
- Foster, S. (1986). Reading choreography : composing dances. Dans *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary american dance* (p. 58-98). Berkeley : Université de Californie.
- Fortin, S. (2009). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiéc (Dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-110). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gaudet, C. (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation. Réflexion sur quatre études chorégraphiques*. (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Giorgi, A. (1997). De la méthode phénoménologique utilisée comme mode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation. Dans J. Poupard (Éd.) et al., *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 341-364). Boucherville, QC : Gaétan Morin.
- Gil, J. et Lepecki, A. (2006). Paradoxical Body. *The Drama Review*, 50(4), 21-35.
- Godard, H. (1992). Présentation d'un modèle de lecture du corps en mouvement. Dans M. Arguel. *Le corps en jeu* (p. 209-221). Paris : Presses Universitaires de France.
- Godard, H. (1994). C'est le mouvement qui donne corps au geste. *Marsyas*, 30.
- Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. Dans M. Michel et I. Ginot. *La danse au XXe siècle* (p. 224-229). Paris : Bordas.
- Gosselin, P. (2009). La recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiéc, *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.21-31). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.

- Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.) (2009). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'oeuvre chorégraphique : Autopoïétique d'une (re)prise de rôle* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- *Gravitz, M. et Pinto, R. (1971). *Méthodes des sciences sociales*. Paris : Dalloz. Dans R. J. Gravel (1980). *Guide méthodologique de la recherche* (p. 11). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Green, J. et Stinson, W., (1999). Postpositivist Research in Dance. Dans S. Horton Fraleigh et P. Hanstein, *Researching Dance : Evolving Modes of Inquiry* (p. 91-123). Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Grotowski, J. (1985). L'ISTA et le théâtre des sources. Dans *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (p. 124-126). Cazillac (France): Bouffonneries Contrastes. Rome: Zeami Libri. Holstebro (Danemark): International School of Theatre Anthropology.
- Guisgand, P. (2002, décembre). À propos d'interprétation en danse. *Revue Demeter*, (sans pages). Consulté le 29 octobre 2015 à l'adresse <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf>
- Guisgand, P. (2004, juin). Pollock ou les états de corps du peintre. *DEMéter*. Consulté le 22 septembre 2015 à l'adresse <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand.pdf>
- Harbonnier-Topin, N. (2001, printemps-été). L'analyse du mouvement dansé, une danse du regard : L'enseignement d'Hubert Godard. *Nouvelles de danse*, (46-47), 100-113.
- Havelange, C. (1998). *De l'oeil et du monde*. Paris : Fayard.
- Held, R. et Hein, A. (1963). Movement-produced stimulation in the development of visually guided behavior. *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, 56(5), 872-876. Consulté le 9 octobre 2015 à l'adresse <http://mrgregoryonline.com/Psystudies/Kittens.pdf>
- Hogue, R. (1987). *Histoires de théâtre dansé*. Alençon : Les ateliers de Normandie.

- *Husserl, E. (1982). *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Traduction française E. Escoubas. Paris : PUF. Dans R. Barbaras (2000). *Le corps et la chair dans la troisième partie de L'Être et le Néant*. Dans *Sartre et la phénoménologie*, (p. 283). Paris : ENS Éditions et OPHRYS.
- Hyon, B., Mengual, M., Papillon, B. et Rousier, C. (1999). *Les acquisitions techniques en danse contemporaine*. Paris : Centre National de la Danse.
- Jeannerod, M. (2010). De l'image du corps à l'image de soi. *Revue de neuropsychologie*, 3(2), 185-194.
- Kaufmann, P. (1967). *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Paris : Vrin.
- Klee, P. (1998) *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1945).
- Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement* (J. Challet-Haas et M. Bastien, trad., nouv. éd.). Paris : Actes sud (original publié en 1988).
- *LaBerge, B. (1995). *Attentional processing*. Cambridge : Harvard University Press. Dans J. P. Mialet, (1999). *L'attention*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Lachaux, J.-P. (2011). *Le cerveau attentif*. Paris : Odile Jacob.
- Lameul, G. (2008). Les effets de l'usage des techniques d'information et de communication en formation d'enseignants sur la construction des postures professionnelles. *Savoirs* 2(17), 71-94.
- Larnac, G. (2007). *Le regard échangé*. Paris : Mare et Martin.
- Launay, I. et Roquet, C. (2008). *De la posture à l'attitude ou ce qu'un danseur peut dire aux hommes politiques*. Dans *Posture(s)/Imposture(s). Actes du troisième colloque du Musée d'art contemporain du Val-de-Marne*. Vitry-sur-Seine, France : MAC/VAL.
- Leduc, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine* (thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Lesage, B. (1992). *Le corps en présence, une approche plurielle du corps dansant* (thèse de doctorat inédite). Université de Reims (France).

- Lestienne, F. (sans date). Équilibration. Dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Consulté le 24 mai 2015 à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedie/equilibration/>
- Levac, M. (1999). *Analyse de l'expression faciale en danse contemporaine* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- *Levinas, E. (1961). *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. La Haye, Hollande : M. Nijhoff.
- *Livingstone, M. S. et Hubel, D. H. (1988). Segregation of form, color, movement, and depth: anatomy, physiology, and perception. *Science*, 240(4853), 740-749. Dans F. D'Hondt (2011). *Émotion et espace visuel : approches neuromagnétiques, neurosomatiques et comportementale*. (Thèse de doctorat inédite). Université Lille – Nord de France. Consulté le 5 octobre 2015 à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00762808/document>
- Loupe, L. (1997). Prémices des oeuvres (Amorce, thème, propos, référence). Dans L. Loupe, *Poétique de la danse contemporaine* (p. 245-276). Paris : Centre national de la danse.
- Martineau, J.-P. (1995). Créativité, création, innovation. Dans J.-P. Martineau, *Innovation, création* (p. 1-16). Toulouse, France : Presses universitaires du Mirail.
- Marzano, M. (2007). *Le Dictionnaire du corps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2011). La sensation. Dans *Phénoménologie de la perception*, p. 9-19. Paris : Gallimard (Original publié en 1945).
- Mialet, J.-P. (1999). *L'attention*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mons, G. (1993). Théâtralité du geste : curiosité sémiotique. Dans C. Bruni (dir.), *Danse et pensée : Une autre scène pour la danse* (p. 213-219). Actes du colloque international pour la danse et la recherche chorégraphique contemporaines / Collège international de philosophie. Sammeron, France : Germs.
- *Morris, D. (1986). *Magie du corps*. Paris : Bernard Grasset. Dans A. Brossard (1992), *La psychologie du regard, de la perception visuelle aux regards*. Lonay, Suisse : Delachaux et Niestlé.

- Morvan, C. (2007). *Perception visuelle du mouvement pendant la poursuite oculaire* (thèse de doctorat inédite). Université de Paris VI.
- Mottet, G. (1992). Autour des mots. *Recherche et Formation* (11), 139-153. Consulté à l'adresse <http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/recherche-et-formation/RR011-10.pdf>
- *Mounier, E. (1946). *Traité du caractère*. Paris : Le Seuil. Dans CNRTL. Regard. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 22 novembre 2012 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>
- Mucchielli, A. (Dir.). (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique* (23), 147-181. Consulté le 02 février 2014 à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/crs/1994/v/n23/1002253ar.html?vue=resume>
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Paillé, P. (2011). Les conditions de l'analyse qualitative. Dans *Sociologie : La recherche en actes. Champs de recherche et enjeux de terrain*. Mis en ligne le 06 juillet 2011. Consulté le 19 juin 2014 à l'adresse <http://sociologies.revues.org/3557>
- *Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck. Dans B. Lesage (1992). *Le corps en présence, une approche plurielle du corps dansant* (thèse de doctorat inédite). Université de Reims (France).
- Père Pomey (1671). Description d'une sarabande. Dans *Dictionnaire royal augmenté* (p. 22). Lyon, France : A. Molin.
- Porte, A. (1992). *François Delsarte. Une anthologie*. Paris : IPMC.
- Poupart, J. et al. (1997). *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville, QC : Gaétan Morin.
- Purves, D. et Jeannerod, M. (2008). *Neurosciences*. Bruxelles : De Boeck.
- *Renouvier, C. (1864). *Essais de critique générale*. Vol. 3. Les principes de la nature. Paris : Philosophique de Ladrangé. Dans CNRTL (f). Équilibre. Dans *Portail lexical; Lexicographie*. Consulté le 26 octobre 2015 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr>.

- Reppas, J. B., Dale A. M., Sereno M. I. et Tootell R. B. H. (1996, juillet). La vision, une perception subjective. *La recherche*, (289). Consulté à l'adresse <http://www.larecherche.fr/content/recherche/article?id=21636>
- *Rizzolatti, G. et Craighero, L. (1998). Spatial Attention : Mechanisms and theories. *Biological and Cognitive Aspects*, 2, 171-198. Dans J. P. Lachaux (2011). *Le cerveau attentif* (p. 19). Paris : Odile Jacob.
- Rizzolatti, G et Sinigaglia, C. (2008). *Les neurones miroirs*. Paris : Odile Jacob.
- Rolnik, S. (2005). Le regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard. Dans *Lydia Clark de l'œuvre à l'évènement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*. Nantes (France) : Éditions du Musée des Beaux Arts de Nantes/Les presses du Réel.
- Roubine, J.-J. (1990). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Bordas.
- Rouquet, O. (1991). Avoir les yeux en face des trous. Dans *La tête aux pieds, les pieds à la tête* (p. 43-57). Pantin (France) : Ministère de la culture, Recherche en mouvement.
- Ruckmich, C.A. (1921). A preliminary study of the emotions. *Psychological Monograph*, 30(136), 29-35.
- Sabisch, P. et Katsiki, M. (2015). Deleuze, pratique : Différence et Répétition. *Repères, cahier de danse*, 1(35), 28-29.
- Sartre, J.-P. (1960). *Question de méthode*. Paris : Gallimard.
- Sartre, J.-P. (2013). *L'être et le néant*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1943)
- *Scaife, M. et Bruner, J. F. (1975). The capacity for joint visual attention in the infant. *Nature*, 24(253), 264-266. Dans A. Brossard (1992). *La psychologie du regard, de la perception visuelle aux regards*. Lonay, Suisse : Delachaux et Niestlé.
- Schaeffer, J.-M. (2004). Originalité et expression de soi: Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste. Dans J.-M. Schaeffer et N. Heinich, *Art, création, fiction* (p. 71-104). France : Jacqueline Chambon.
- Sibony, D. (2005). Créer, c'est faire [surgir] l'amour avec toutes ses pathologies. Dans *Création : essai sur l'art contemporain* (p. 178-201). Paris : Seuil.

- Sokorov, E. N. (1976). *Perception and the conditioned reflex*. Oxford : Pergamon Press.
- Tremblay, M. (2007). *Définition partielle des concepts de kinesphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- *Underleider, L. G. Et Mishkin, M. (1982). Two cortical visual systems. Dans D. A. Ingle, M. A. Goodale et R. J. W. Mansfield, *Analysis of Visual Behavior*. Cambridge, MA: MIT press. Dans F. D'Hondt (2011). *Émotion et espace visuel : approches neuromagnétiques, neurosomatiques et comportementale*. (Thèse de doctorat inédite). Université Lille – Nord de France. Consulté le 5 octobre 2015 à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00762808/document>
- Verjat, I. (1994). Confrontation de deux approches de la localisation spatiale. *L'année psychologique*, 94(3),403-423.
- Vermersch, P. (2007, octobre). Approche des effets perlocutoires : 1/ Différentes causalités perlocutoires : demander, convaincre, induire. *Expliciter*, (71), 1-23.
- Vermersch, P. (2010). *L'entretien d'explicitation* (6^e éd.). Issy-les-Moulineaux : ESF Éditeur. (Original publié en 1994).
- Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Villeneuve, R (1993, automne). La concordance du corps et du sens. Dans *Gestualité. Protée, théories et pratiques sémiotiques*, 21(3), 86-95.
- Volli, H. (1985). Techniques du corps. Dans *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (p. 113-123). Cazillac (France): Bouffonneries Contrastes. Rome: Zeami Libri. Holstebro (Danemark): International School of Theatre Anthropology.