

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE DE LECTURE COMME IMPULSION AU PASSAGE À LA SCÈNE
DU RECUEIL *SANS BORD, SANS BOUT DU MONDE* D'HÉLÈNE DORION

MÉMOIRE CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
NOÉMIE ROY

JUILLET 2019

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.03-2015). 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

Mes remerciements vont d'abord à la Fondation de l'UQAM pour la bourse FARE ainsi qu'aux Fonds de recherche du Québec Société et culture (FQRSC) pour la bourse de maîtrise.

J'offre des sincères remerciements à Francine Alepin, ma directrice, qui a cru en ma recherche-crédation et qui m'a laissée expérimenter librement ce processus. Merci pour ta générosité, tes conseils sensibles, tes intuitions et ton écoute.

Un immense merci aux performeuses Catherine Cédilot, Marianne Lamarche et Fanny Tousignant pour votre dévouement à la création, votre disponibilité et votre amour du souffle de la poésie d'Hélène Dorion.

Merci aussi à Daphné Deschatelets Hamel et Julie Lafontaine pour votre travail derrière la scène et vos conseils dramaturgiques.

Je tiens également à remercier les professeur.e.s du programme de maîtrise en théâtre et le personnel de soutien de l'École supérieure de théâtre, tout particulièrement Émilie Martz-Kuhn et Marie-Géraldine Chartré pour votre écoute et vos encouragements.

Je termine en remerciant Jérémie Pelletier-Gagnon pour ton soutien et tes mots de persévérance.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	6
DE L'EXPÉRIENCE DE LECTURE À LA CRÉATION	6
1.1 Quelques pistes de réflexion sur l'expérience de lecture	6
1.1.1 L'expérience de lecture comme impulsion à la création transdisciplinaire	8
1.1.2 Le poème scénique	10
1.2 Le recueil <i>Sans bord, sans bout du monde</i> d'Hélène Dorion.....	10
1.2.1 Repères absents et retrouvés	12
1.2.2 Enjeux de dire.....	13
1.3 La poétique de l'incarnation de Michel Collot	14
1.4 Méthodologie de la recherche-création	18
1.4.1 <i>Un revers du monde</i>	18
1.4.2 Rédiger un récit de pratique	21
1.4.3 La nature des données de recherche	21
CHAPITRE II	23
APPROCHES SENSIBLES DE LA VOCALISATION	23
2.1 Identifier la sémantique du rythme dans les poèmes	24
2.1.1 La sémantique du rythme et la ponctuation	27
2.1.2 La sémantique du rythme et la typographie	28
2.1.3 Réflexions sur l'approche analytique	28
2.2 De la motricité au geste vocal	29
2.2.1 Éveiller son corps vocal	31
2.3. Découvrir sa tapisserie somatique.....	33

2.3.1 Les enjeux interdisciplinaires entre sémantique et somatique	35
2.3.2 Faire rayonner la nature sensorielle des mots	38
2.3.3 La stimulation de l'imaginaire vocal	39
2.3.4 Éprouver les poèmes	42
2.4 L'émergence de la figure vocale du passeur	43
2.4.1 Résonances de la figure du passeur dans <i>Sans bord, sans bout du monde</i>	45
2.4.2 Du sensible au plus grand que soi	47
2.5 Le glissement des mots dans le corps et l'espace	49
 CHAPITRE III	 52
 LA MISE EN SCÈNE CORPORELLE DU GESTE VOCAL	 52
3.1 La notion de partition scénique	53
3.2 Les surgissements d'associations	59
3.2.1 Une traversée avec Helena Almeida	61
3.2.2 Collecte de matières	67
3.2.3 Le butô pour danser l'espace de la scène	69
3.3 Mettre en scène la voix	71
3.3.1 Usage du micro.....	73
3.3.2 Marche et glissement.....	73
3.4 La rencontre	75
3.4.1 Correspondances entre le visible et l'audible.....	75
3.5 Partition muette pour corps-poème	79
3.5.1 Découvrir des racines	80
3.5.2 La bouche et la lumière	82
3.6 S'incarner	83
3.6.1 Traversée le long d'un fil	84
3.6.2 « Un poème grandit à l'intérieur »	85
3.7. Retour sur le passage des poèmes à la scène.....	86
 CONCLUSION.....	 87
 BIBLIOGRAPHIE	 89

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 De l'expérience de lecture à la création	9
2.1 Enjeux entre sémantique et somatique	37
2.2 Tendre la main.....	41
3.1 Partition verticale	57
3.2 Partition horizontale	58
3.3 « Chaosmos » de Michel Collot	60
3.4 Mise en comparaison : la bouche et Helena Almeida 1	62
3.5 Mise en comparaison : la bouche et Helena Almeida 2	63
3.6 La bouche et Helena Almeida 3	64
3.7 Les mains et Helena Almeida 1	64
3.8 Les mains et Helena Almeida 2	65
3.9 La frontière et Helena Almeida 1	65
3.10 La frontière et Helena Almeida 2.....	66
3.11 La racine.....	68
3.12 Mise en comparaison : Butô.....	70
3.13 Vocalisation des premiers poèmes	71
3.14 Marcher vers le fond de la scène.....	72

3.15 Rencontre	74
3.16 Visage-poème.....	79
3.17 Dessin d'Helena Almeida	81

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Sensation et perception selon Michel Collot.....	17
1.2 Synthèse des quatre laboratoires	20

RÉSUMÉ

Cette recherche-création pose une réflexion sur le passage   la scène du recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion (1995) afin de mieux cerner, sous l'angle de la mise en scène, les dynamiques d'un processus créateur transdisciplinaire entre la poésie et la scène initiées par l'expérience de lecture. La notion de « poétique de l'incarnation » (Collot, 2008) s'est montr e non seulement révélatrice de certaines caractéristiques des poèmes, mais a également influencé l'approche de leur vocalisation, leur « gestuelle visuelle » (Herr, 2009), la configuration des déplacements ainsi que l'aménagement de l'espace. Le tout a donné lieu   *Un revers du monde* (2018), un poème scénique sous forme de partition créé   partir du geste vocal.

Le premier chapitre aborde l'expérience de lecture   la source du processus créateur, qui se définit comme une rencontre entre un texte et un lecteur qui recrée le poème   sa manière (Paraskevas, 2003). Se présentant en impulsion   la création, la notion de poétique de l'incarnation est ensuite approfondie pour aborder la rencontre sensible et complexe qui existe avec le poème où soi, le monde et les mots s'unissent par le geste créateur. Finalement, ce chapitre jette les bases d'une méthodologie qui interroge et fouille le savoir latent par-delà le processus créateur, notamment par l'entremise de la rédaction d'un récit de pratique.

Le second chapitre explore la vocalisation des poèmes où émerge une relation singulière du lecteur   son souffle induit par le rythme du texte. La relation entre le corps et la voix est observée grâce   des exercices inspirés par la praticienne Kristen Linklater (2006). Ces exercices ont permis la mise en relief d'une tension entre la sémantique et la somatique des poèmes. Pour que corps et mots s'unissent, quatre moyens d'en amoindrir les effets ont finalement été testés.

Le dernier chapitre retrace la relation entre le geste vocal et la scène corporelle. Partant du geste vocal, l'usage de la partition scénique (Sermon, 2016) a guidé l'émergence de la gestuelle visuelle, de la configuration des déplacements et de l'aménagement de l'espace pour donner lieu au poème scénique *Un revers du monde* (2018). Ce dernier est décrit de manière   réfléchir les différentes étapes du processus créateur, et   observer comment les valeurs endogènes et exogènes du recueil s'articulent dans le passage transdisciplinaire des poèmes   la scène.

Mots-clés : Poésie, transdisciplinarité, processus créateur, expérience de lecture, geste vocal.

INTRODUCTION

La poésie creuse des brèches dans les plis du monde, trace des chemins souterrains jusqu'aux sensations sauvages du lecteur. Entre les sonorités connues du langage quotidien et celles insoupçonnées du souffle du poème, un monde inexploré est éprouvé. Dans la marche du lecteur vers le poème, les pieds foulent la racine des mots, le corps se délie la langue, le vers se rythme en de nouvelles images, sons, odeurs, espaces, textures, formes. Sur la terre du poème, le lecteur enlace un monde sensible, libre et sans frontières comme une vaste « structure d'horizon »¹. Il en est de même pour les courts poèmes du recueil *Sans bord, sans bout du monde* (1995) d'Hélène Dorion. Ces derniers s'étirent jusque dans la profondeur de l'être, marchent à proximité des sillons du monde et traversent les failles cachées qui nous constituent. Ils semblent transcender le passage du temps, ce que l'on trouve, ce que l'on perd, ce que l'on retrouve. Ils peuvent éveiller en soi l'envie de créer.

Ce mémoire-crédation propose d'explorer le passage à la scène du recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion avec comme impulsion l'expérience de lecture. Cette expérience de lecture personnelle en dialogue constant avec la page, est guidée par les mots, le rythme et la structure des poèmes. Mieux saisir ses dynamiques possibles dans un contexte de création transdisciplinaire et du point de vue de la mise en scène soulève ainsi certaines questions. Quels peuvent être les effets de l'expérience de lecture sur les sensations, l'imaginaire et le corps pour impulser la création ? Et,

¹ Référence à la notion de « structure d'horizon » élaborée par Michel Collot (1989) qui représente en poésie moderne et contemporaine l'échange intrinsèque et continu entre l'espace linguistique et l'espace extra-linguistique. En d'autres mots, en dehors de sa texture sémantique, le poème se structure toujours à partir d'une certaine expérience du monde qui se présente de manière indirecte et détournée.

comment l'expérience de lecture nourrit-elle un processus créateur fondé sur le passage à la scène des poèmes du recueil ?

Dans cette marche à la rencontre de cette expérience de lecture, j'ai interrogé ce qu'il y a de somatique et de spatial dans la sémantique des poèmes pour ouvrir l'espace solitaire et silencieux de la page et la conduire vers la scène. Par les réflexions en émergence de la pratique, j'ai interrogé différentes avenues pour approcher l'imaginaire issu de la lecture des poèmes. Dans cette perspective, le lecteur et créateur devient à la fois un catalyseur d'indicible, mais aussi un porteur de métaphores. Le processus créateur a été investi par quatre laboratoires et a été conduit avec les trois performeuses Catherine Cédilot, Marianne Lamarche et Fanny Tousignant qui ont également joué le rôle de collaboratrices. L'ensemble de la recherche-crédation a donné lieu au poème scénique *Un revers du monde* (Studio Alfred-Laliberté, mai 2018).

D'ores et déjà, ancrer une réflexion dans le maillage complexe et parfois même transgressif de la poésie, c'est ouvrir un espace qui cherche à abolir ses limites disciplinaires. À sa naissance, la poésie s'inscrit dans le tissu du théâtre avec des formes primitives comme le dithyrambe de la Grèce antique, un poème lyrique rendant hommage à Dionysos (Racine, 2012). C'est ainsi que, côte à côte, la scène et la poésie s'enracinent de l'embryon jusqu'aux formes contemporaines et se transforment pour créer en leurs points de friction une typologie variée de configurations artistiques qui se renouvèlent au fil de l'histoire. Les effets de la rencontre entre la poésie et la scène se retrouvent autant dans les pratiques artistiques des poètes que dans celles des metteurs en scène.

Du côté de la littérature, nommons brièvement Mallarmé qui crée sa poésie comme des scènes. Il compose *L'après-midi d'un Faune* (1876) qu'il espère voir jouer au Théâtre français, qui est alors refusé, mais qui inspirera le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*

de Debussy une dizaine d'années plus tard. À partir de 1938, Gherasim Luca écrit des poèmes faisant intervenir les arts plastiques et la performance orale qui prennent la forme de livres-objets. De ces poèmes émergent un espace qui peut être pensé comme une scène où l'auteur « s'attache à saisir les mouvements d'apparition et de disparition qui rythment la pensée » (Denker-Bercoff *et al.*, texte d'Orlandi, 2015, p.54). Plusieurs autres auteurs de l'avant-garde française mettent en doute la page comme lieu de partage du poème, dont Bernard Heidsieck et Julien Blaine. Dès 1955, tous deux sont enclins à des pratiques poétiques interdisciplinaires et dénoncent la poésie cantonnée dans les limites de la page. Ces derniers utilisent des objets médians tels que le microphone et le magnétophone pour donner à vivre des actions et des performances. Ils ouvrent des mondes actifs pour partager certaines possibilités qu'offre le spectre infini de l'expérience d'un poème.

Du côté du théâtre, certains metteurs en scène contemporains, dont l'artiste québécois Daniel Danis et le metteur en scène français Claude Régy se tournent vers ce que Cyrielle Dodet (2015, p.162) compare à des « poèmes scéniques », terme emprunté à Hans Thies Lehmann (2002, p.177). La scène s'inspire de la structure du poème en laissant libre interprétation aux spectateurs qui construisent un « sens en mouvement » (Denker-Bercoff *et al.*, texte de Dodet, 2015, p.162) par l'entremise d'associations entre différents signifiants.

Ce faisant, la scène trouve dans une rencontre avec la poésie le surgissement d'une parole qui prend corps. Inversement, la poésie découvre par la scène un espace d'exploration et un renouvellement de sa forme par l'usage de médias comme le son, les éclairages, les gestes et la projection. Le passage du poème à la scène s'ouvre aussi à un espace collectif grâce à la rencontre entre les performeurs et le public. Observer les conduites souterraines de la poésie s'étend inévitablement vers une réflexion plus vaste dont les tenants et aboutissants ontologiques s'enracinent dans la relation de l'être

au langage et au monde, car la scène réunit « l'intérieur » de chacun dans un tous « qui les rassemblent et les résumant » (Tacelin, 2014).

Le premier chapitre jette les bases de la notion d'expérience de lecture pour sa part sensible et conversationnelle qui peut engager le récepteur dans un geste créateur (Paraskevas, 2003). Le geste créateur du lecteur est ensuite associé à la notion de poétique de l'incarnation (Collot, 2008) où la réunion de soi, du monde et des mots créent l'œuvre et s'ouvrent vers le plus grand que soi. Ce chapitre expose ensuite la méthodologie priorisée qui rassemble les principes de la théorisation-en-action (Schön, 1986 ; Masciotra, 1998 ; Gosselin 2006) et qui emprunte également certaines dynamiques des cycles heuristiques (Moustaka, 1990 ; Gosselin, 2006 ; Louis-Claude Paquin, 2017).

La pratique de la vocalisation des poèmes est réfléchi et développée dans le second chapitre, afin d'interroger la relation entre les poèmes, le corps et la voix. Ce chapitre décrit une approche analytique des poèmes inspirée de Meschonnic (1982), qui a orienté la direction de la performeuse Fanny Tousignant. Nous nous sommes également inspirés des exercices de Kristen Linklater (2006). Cette dernière nous a permis d'aborder notre geste vocal dans une circulation fluide entre notre corps et notre esprit. La suite du chapitre se penche sur la tension récurrente entre la sémantique et la somatique dans la pratique de vocalisation de la performeuse. Par souci d'unir les mots au corps et à la voix, le chapitre se termine avec une réflexion sur les moyens élaborés et testés pour amoindrir les effets de cette tension.

Le dernier chapitre observe comment la pratique du geste vocal des poèmes a donné lieu à une scène corporelle orchestrée par une partition scénique (Sermon, 2016). L'accumulation de surgissements d'associations (photographies de l'artiste portugaise Helena Almeida, matières organiques, Butô, etc.) a pavé la voie au passage du geste

vocal vers la création d'une gestuelle visuelle, des déplacements des corps des performeuses, mais aussi de l'aménagement de l'espace scénographique. Le poème scénique *Un revers du monde*, en émergence dans le processus créateur, est finalement décrit, réfléchi et mis en perspectives avec les assises théoriques empruntées et certaines caractéristiques du recueil.

CHAPITRE I

DE L'EXPÉRIENCE DE LECTURE À LA CRÉATION

« La lecture est cet acte concret
dans laquelle s'achève le texte. »
(Umberto Eco, 1990, p.21)

Dans le processus de passage à la scène de certains poèmes du recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion, j'ai plongé dans l'espace singulier, complexe et parfois indicible de mon expérience de lecture pour stimuler la création du poème scénique *Un revers du monde*. Pour agir en pleine cohérence avec la valeur personnelle de la lecture d'un poème comme impulsion à la création, l'emprunt de la première personne du singulier est privilégié dans la présentation de cette recherche-crédation.

Dans ce chapitre, je fouille la notion d'expérience de lecture pour ensuite mettre de l'avant les caractéristiques des poèmes ainsi que mon expérience personnelle de la lecture du recueil. J'expose également la notion de poétique de l'incarnation de Michel Collot (2008), qui permet de mettre en relief la relation entre soi, en tant que lecteur et créateur, les mots et le monde comme entité unie par une expérience sensible. J'observe ensuite en quoi cette notion entre en correspondance avec mon expérience de lecture et je présente finalement le cadre méthodologique à la source de cette recherche-crédation.

1.1 Quelques pistes de réflexion sur l'expérience de lecture

Que signifie lire de la poésie et comment la lecture d'un poème intervient-elle dans un processus créateur contextualisé au passage d'un recueil de poésie à la scène ? En soi,

l'expérience de lecture s'évertue à déchiffrer les mots, la syntaxe, puis le message d'un texte.

En ce qui a trait à la lecture de la poésie, le chercheur littéraire Paraskevas (2003) considère que la lecture possède une valeur conversationnelle. Il va même jusqu'à stipuler que le lecteur d'un poème devient inévitablement créateur du sens du texte. Pour ce dernier, la signification d'un poème est directement liée à l'avènement d'une écriture du poème par le lecteur. Il ne s'agit pas de réécrire le poème lui-même, mais d'écrire la rencontre entre le texte et « l'encyclopédie, la compétence et la sensibilité du lecteur qui est alors en posture réflexive par rapport à son exercice de lecture, par rapport à sa vie même. » (Paraskevas, 2003, p.vi) Selon lui, la poésie exige du lecteur une position de coauteur et une transgression de ses processus interprétatifs. Le succès de l'acte de communication du poème passe par une réception active du lecteur. Souvent le lecteur s'attend à recevoir un sens spécifique du poème, alors qu'il doit lui-même créer ce sens. Le poème invite à une lecture créative qui est ainsi nécessaire à son existence. La lecture du poème directement en opposition avec la culture populaire et ses habitudes de réception passive est ainsi marginalisée :

Ce faisant, la poésie place ce même lecteur dans une obligation de réflexivité (réflexion sur soi) qui va à contre sens des contrats communicationnels qu'il a avec l'institution littéraire narrative et la passivité consumériste mise à l'avant-plan par la culture populaire de masse. En ce sens, la poésie, c'est l'anti-consumérisme culturel. (Paraskevas, 2003, p.3)

Pour la théoricienne Iser Wolfgang, le texte littéraire et plus particulièrement la poésie, propose des « vides à combler par le lecteur » (1995, p.40). Ces « vides » stimulent la lecture et permettent l'émergence de conditions nécessaires à la communication. Grâce à eux, le lecteur doit générer un sens, il est invité à s'appropriier le texte. Pour l'interpréter, il doit autant être présent au texte que s'ouvrir à sa propre subjectivité. Roland Barthes aborde lui aussi la lecture du poème dans l'ouvrage *Le degré zéro de*

l'écriture (Barthes, 1953) comme un lieu où le lecteur débouche vers des mots qui sont décontextualisés de l'intention générale du discours de la vie de tous les jours. Les mots sont reçus pour leurs qualités « absolues », ils se consolident par l'entière de leurs possibilités d'interprétation (Barthes, 1953, p.47). C'est l'émancipation du lecteur-créateur qui, grâce à la poésie, se situe dans un acte conversationnel. L'auteur et les lecteurs entretiennent une relation où l'expérience de l'un cherche à dialoguer avec l'expérience des autres. L'œuvre artistique est alors considérée comme fondamentalement ambiguë, car elle fait exister une pluralité de signifiés à travers le signifiant qu'incarne l'objet littéraire. C'est au sein de la diversité des signifiés possibles que l'expérience de lecture se forge.

Cette recherche-crédation s'inscrit dans la même filiation que les recherches de Paraskevas en concevant la lecture du poème pour la recréation nécessaire qu'elle induit. Ce faisant, mon expérience de lecture des poèmes du recueil de Dorion est devenue un guide pour ce processus créateur transdisciplinaire où les mots sont recréés sur la scène.

1.1.1 L'expérience de lecture comme impulsion à la création transdisciplinaire

Dans le contexte d'un processus créateur de la page à la scène, la recréation du poème par mon expérience fait toutefois intervenir des modalités diverses qui n'appartiennent pas traditionnellement au champ littéraire. Ce faisant, l'expérience de lecture peut s'incarner par la vocalisation des poèmes et le corps en scène, mais aussi par l'aménagement de l'espace, les relations proxémiques entre les performeuses², la manipulation d'objets, etc.

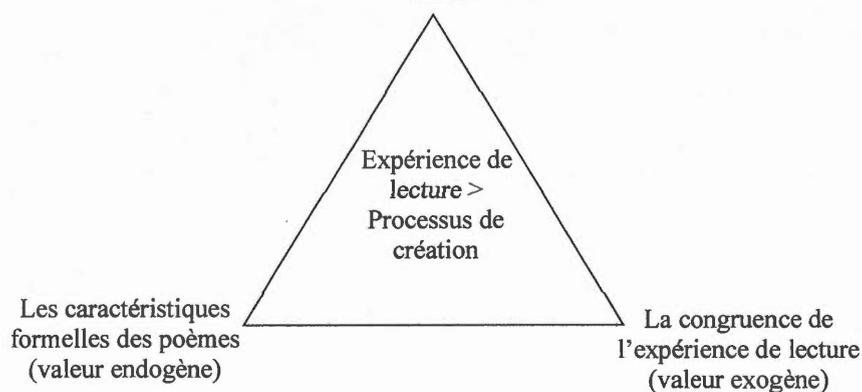
Pendant l'ensemble du processus créateur, l'expérience de lecture a agi comme un

² Les relations proxémiques sur la scène observe plus particulièrement « [...] quel type d'espace (fixe/mobile) la mise en scène choisit, comment elle code spatialement les distances entre les actants, entre les acteurs et les objets ou entre la scène et la salle. » (Pavis, 1996, p.275)

guide sensible quant aux décisions prises et la manière d'envisager le passage des poèmes à la scène. Elle s'enracine à la fois dans l'objet littéraire lui-même, sa valeur formelle et endogène, mais aussi dans mon regard congruent de lectrice. Cette variable extérieure au texte érige une autre valeur subjective, qui se veut exogène. Paraskevas fait mention dans son mémoire des notions d'endogénéité et d'exogénéité pour qualifier la valeur formelle du texte et l'expérience de lecture qui en émerge. Ces notions ont par la suite inspiré le schéma ci-dessous qui triangule la relation entre l'expérience de lecture, la valeur endogène et exogène du texte ainsi que le processus créateur qui en émerge. Les termes « endogène » et « exogène » sont utilisés dans plusieurs champs disciplinaires dont la médecine, l'économie, l'ethnographie et le langage courant. Elles désignent ce qui provient de l'intérieur d'un système (endogène) et de l'extérieur de ce dernier (exogène)³. La valeur endogène et exogène des poèmes, en constant dialogue dans ce processus créateur, m'a aidé à organiser ma réflexion quant aux décisions de mise en corps et en voix.

1.1 De l'expérience de lecture à la création par : Noémie Roy.

La création à partir de la
rencontre du poème et du
lecteur



³ Le terme endogène se définit par ce « [q]ui se produit par la structure elle-même en dehors de tout rapport extérieur, par opposition à exogène. » (En ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/endog%C3%A8ne/29340>, page consultée le 29 mars 2019).

1.1.2 Le poème scénique

Cette recherche-création ne visait pas   adapter les po emes   la sc ene en tentant de les illustrer ou de les interpr eter, mais plut ot d'assumer ma posture subjective de lectrice. J'ai ainsi laissé émerger la forme sc enique   partir de mon regard singulier ce qui a donné lieu   un po eme sc enique. Le po eme sc enique est une forme définie par le théoricien du théâtre Hans Thies Lehmann qui en appelle directement   la sc ene sans aboutir vers le texte dramatique :

Ainsi pourrait-on le mieux caractériser de semblables compositions/processus localisés entre la poésie, le théâtre, et l'installation. Comme un poète, le metteur en sc ene compose les champs d'association entre les paroles, les bruits, les corps, les mouvements, la lumière, les objets. (2002, p.177)

La structure du po eme est ainsi reprise sur sc ene sous forme « de champs d'associations ». « [L]es paroles, les bruits, les corps, les mouvements, la lumière et les objets » deviennent autant de façon de matérialiser et/ou de faire basculer les mots d'un po eme dans le corps, la matière et l'espace. Comme un po eme sc enique, j'ai également cherché   conserver la structure ouverte des po emes avec leurs « vides   combler » (Wolfgang, 1995, p.40) afin d'inviter les performeuses, les concepteurs et le public   créer   leur manière le po eme émergeant sur la sc ene.

1.2 Le recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion

Pour approfondir la notion d'expérience de lecture, je me suis penchée sur ma propre relation au recueil *Sans bord, sans bout du monde*. Le premier vers du recueil « Où est la beauté/que ne touche pas l'absence ? » (Dorion, 1995, p.7), qui prend la forme d'une question est resté écrit dans ma mémoire pendant l'ensemble du processus créateur. Au fil des lectures, cette question m'est apparue comme un point d'équilibre où peuvent se réunir la plénitude de la beauté et l'absence qui agissent en forces contraires et complémentaires. Cette relation se perpétue sous la forme de cycles où avance un sujet.

J'ajouterais que j'ai rarement lu et vécu les mots « lumière », « corps », « parole », « horizon », « paysage » de cette manière, plein d'eux-mêmes, comme renouvelés par une profondeur primitive. Lors des premières lectures du recueil, j'ai senti mon corps autrement, comme si j'avais découvert une porte secrète où je pouvais descendre en moi. La lecture me permettait d'éprouver une expérience du monde unique. Je dirais même que le recueil m'a portée dans des zones expérientielles comparables à la méditation.

Lors de cette expérience sensible, mon imaginaire était toujours stimulé. J'ai ainsi imaginé une scène vide et sombre où avancent à tâtons deux femmes qui cherchent quelque chose. Ces femmes marchent entre deux obscurités, elles traversent un faisceau lumineux peut-être. Leur marche se brode autour de sensations floues : une histoire de rencontre, des chemins retrouvés, de l'amitié, des brisures, des paumes qui s'ouvrent au partage, du silence, un paysage qui s'enracine lentement.

Mes premières intuitions de mouvement se consolident autour des extrémités du corps avec le mouvement des orteils, des pieds et des jambes, puis des doigts, des mains, des paumes. Je suis alors intéressée à ce qui lie le corps au ciel et ce qui lie le corps au sol. J'ai aussi porté une attention singulière aux mains, cette partie du corps de la rencontre de soi (les lignes de la paume qui témoignent de l'individualité, de l'identité), de l'autre (tenir la main de l'autre, serrer une main) et du monde (toucher des objets, des matières).

J'ai spécifiquement choisi le recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion pour ses caractéristiques sensibles et pour l'expérience de lecture qu'il a générée en moi. Ces poèmes se sont présentés comme une méditation. À la lecture de chacun d'eux, je me surprénais à m'arrêter, à les relire et à chercher à creuser dans les mots, comme une énigme insolvable et puissante. Le recueil se présente comme une longue marche vers le passé et le présent. Dans cette avancée, des corps vont et viennent « sans

lieu, sans appui » (Dorion, 1995, p.53) cherchent quelque chose ou quelqu'un, un passage peut-être. Car, quelque chose ou quelqu'un a été perdu, puis retrouvé et sera perdu de nouveau. L'absence, la séparation, la perte font rupture en alternance avec la présence, l'union, la reprise et structurent le recueil en allées et venues. Inlassablement la « fissure fondatrice » (Harvey *cit.* Lépine, 2007, p.90) se répète jusqu'à ce qu'elle soit éprouvée et acceptée à l'image d'un pendule conduit par la gravité. L'auteur Michel-François Durazzo décrit la poésie de Dorion comme une quête d'harmonie « parfois nostalgique par les pôles irrémédiablement rompus par l'acte de naître » (Durazzo, 1999, p.48). C'est autour de cet axe ontologique que la poète québécoise partage une écriture qui se donne à lire comme un apprentissage, une réconciliation de l'être avec l'altérité. Or, cette réconciliation jamais finale et absolue est à refaire sur le mince fil du temps. Le sujet de *Sans bord, sans bout du monde* au bout de lui-même s'abandonne jusqu'à l'immobilité et écoute dans un geste de conscience son « silence intérieur » (Dorion, 1995, p.116). Le balancement d'où jaillit toute la complexité du souffle, de l'ombre et de la lumière retrouvée apparaît alors dans une immuable temporalité du retour.

1.2.1 Repères absents et retrouvés

Les poèmes de ce recueil esquissent un sujet flottant, initialement sans abri, dont la maison est « sans mur ni toit » (*ibid.*, 1995, p.57). Bien que toujours en mouvement, ce sujet ne sait « où aller, où revenir » (*ibid.*, p.11, p.43, p.48). La répétition de la préposition « sans » dans les sept sections du recueil (*Sans bord, Sans Dieu, Sans rivage, Sans personne, Sans figure, Sans gravité, Sans bout du monde*) illustre un espace poétique qui s'étend sans limites et est investi par l'absence et le vide. L'utilisation de nombreuses phrases interrogatives sans réponses confère une impression de perte de sens : « Où est la beauté/que ne touche l'absence ? » (*ibid.*, p.7), « Où est le Dieu/qui nous porte/au bout du néant ? » (*ibid.*, 30), « À quoi bon nos réponses/jamais froissée par le désordre ? » (*ibid.*, 35), « Une âme fut-elle offerte au

monde/à travers nous ? » (ibid., 36). Les questions sont lancées çà et là comme des sphinx dessinés sur la toile de fond de l'existence et témoignent du caractère philosophique du recueil.

Dans son geste d'écriture, Dorion est accompagnée par « le sentiment de chute et d'absence de sens » (Durazzo, 1999, p.41) où elle pose les extrémités (séparation/union, perte/reprise, passé/présent, absence/présence, etc.) en dialogue. Naviguer entre deux pôles d'opposition ouvre la voie à des espaces immenses et sans limites. Dans ces espaces vastes, elle se frotte à l'apprentissage, celui de s'appuyer « sur l'éphémère et le relatif » (ibid., 41). Une fois plongée dans l'abîme du monde, elle rejoint la racine des mots et y retrouve quelques repères.

1.2.2 Enjeux de dire

Les mots sont parfois inefficaces pour traduire les vérités mouvantes et enfouies sous les apparences. La parole se présente en « reste de parole » (Dorion, 1995, p.28), en « parole sans gravité » (ibid., p.78). Entre chaque mot, il y a « un peu de vide » (ibid., 89). La communication est difficile : « plus possible de sauver un peu de ce que risquent les mots » (ibid., 84). Source d'impasse, le langage est pierre et s'engouffre dans les abîmes de la communication. Pour sa part, le poème incarne une façon d'expérimenter l'obscurité, de la traverser pour faire revivre les mots autrement. Les références au poème dans le poème (ibid., 1995, p.7, p.14, p.19, p.20, p.22, p.31, etc.) deviennent ainsi des agents liants, des repères dans l'obscurité, une lumière qui éclaire le corps et l'espace environnant :

v1 : Où trouver le passage, le regard
v2 : que rien n'obscurcit ?

v3 : Un poème perce la noirceur
v4 : du ciel où chavirent les heures silencieuses
v5 : accolées à nos vies. (ibid., p.31)

La communication est aussi facilitée par le corps. « [L] a main » devient « bouche », et incarne « une parole mêlée de silence ». Cette parole se transforme en « chant qui nous accomplit » (ibid., 1995, p.16). Dans une entrevue dirigée par le professeur Stéphane Lépine (1999), la poète raconte que son rapport à l'écriture passe par le corps sensible dans une « communion avec le cosmos » (1999, p.41). Le corps se présente donc comme un « révélateur » (ibid.), car « [n]ous sommes des êtres incarnés qui faisons l'expérience du monde et de l'Autre par [celui-ci]. » (ibid.) Expérimenter le passage à la scène des poèmes du recueil *Sans bord, sans bout du monde* par l'entremise d'une approche sensible impliquant le corps des créatrices puis du public semble donc tout à fait cohérent avec la constitution interne du recueil et le geste d'écriture de l'auteure.

1.3 La poétique de l'incarnation de Michel Collot

Plusieurs aspects des poèmes d'Hélène Dorion entrent en correspondance avec la notion de poétique de l'incarnation introduite par Michel Collot dans l'ouvrage *Le corps cosmos* (2008) où le corps et la poésie nourrissent un lien intime et singulier. Cette interpénétration est associée au phénomène de chair introduit par la phénoménologie merleau-pontienne. Point de jonction entre le monde et le langage, le corps crée autant le monde que la langue poétique qui y résonne. Pour Husserl, père de la phénoménologie, la chair désigne « le corps vécu (*Leib*) et le corps physique (*Körper*) » (Collot, 2008, p.23). La notion de chair introduite par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* se présente en tant qu'« étoffe commune » (1964, p.190) du corps voyant et du monde visible dont le rapport est inséparable et provoque une émergence réciproque de l'un à l'autre, de l'un pour l'autre et s'ouvre vers le monde. Elle atteste autant du somatique que du psychique sur le plan esthétique et artistique. Elle devient un moyen de traduire l'implication du corps et l'expérience du monde dans l'œuvre d'art. Le toucher et la vue, le corps et le monde tissent une relation qui s'incarne sous des formes esthétiques diverses comme la poésie. Ce faisant, la poétique de l'incarnation s'oppose à la notion d'esthétique de la séparation où le corps traduit

une réalité autonome dissociée du monde⁴. La poétique de l'incarnation de Michel Collot, quant à elle, conçoit le langage comme une expression qui donne corps à la pensée. Il y a donc une physique du poème où le corps apparaît comme un médiateur entre la conscience de l'être et le monde extérieur. Par la chair, le corps projette son affect, ses expériences, ses souvenirs dans les dimensions spatiales et dans les objets, et s'inscrit dans le monde, le cosmos et, dans le cas de la poésie, dans les mots. L'auteur appuie, entre autres, son hypothèse sur les écrits du poète et théoricien André Spire pour qui le plaisir poétique s'inscrit directement dans le plaisir musculaire. Pour ce dernier, l'harmonie d'un poème ne provient pas seulement du rythme et des sonorités, mais du plaisir physique « laryngo-buccale » de dire. Le corps tout entier intervient ainsi grâce à la vocalisation du poème. L'articulation, le rythme et la sonorité des mots sont alors conçus comme autant d'éléments qui forment des mouvements, un rythme et un plaisir commun pour l'auteur et le lecteur (Spire, 1949, p.44).

Dans *Sans bord, sans bout du monde*, plusieurs poèmes traduisent la notion de poétique de l'incarnation où le corps, le monde et les mots entrent en communion et se projettent vers le plus grand que soi :

v1 : Pas de bord, pas de bout du monde.

v2 : La main pose ses chemins sur le corps,

v3 : comme une bouche,

v4 : la main, comme une parole

v5 : mêlée de silence.

v6 : Un chant redevient possible

v7 : qui nous accomplit. (Dorion, 1995, p.16)

À la deuxième et troisième strophe, la parole est possible grâce à une « main » qui agit comme « une bouche », puis qui est comparée, à la quatrième et cinquième strophe, à « une parole mêlée de silence ». Cette main, en posant « ses chemins/Sur le corps »,

⁴ Cette esthétique apparaît, entre autres, avec plusieurs poètes des courants dadaïstes, futuristes. Vers 1950, elle advient avec l'apparition du *Body Art* ainsi que dans la poésie expérimentale.

communiqué autrement que par la voie commune et/ou la voix commune de la bouche. Or, le corps se lie aux mots et devient parole. La dernière strophe propulse le poème dans une dimension cosmique avec ce chant rendu possible « qui nous accomplit ». Un corps, une prise de parole et un monde, qui s'étend sans frontières ni limites s'unissent et permettent l'accomplissement de l'être. Ainsi, le sujet de ce poème est en communion avec le monde qu'il habite et/ou qui l'habite. Collot comme Spire soulignent cet aspect en orientant la phénoménologie non pas à partir de la logique de la perception, mais plutôt à partir de celle de la sensation où les limites entre le corps, le monde et les mots deviennent floues. Il y a intime proximité et indistinction entre le dedans et le dehors. Les frontières s'ouvrent momentanément et le sujet est saisi par le chaos du monde. Selon Collot, ce moment chaotique s'inscrit davantage dans un sens d'ordre haptique qu'optique. La phénoménologie de la sensation interroge donc les frontières, dont celle de la peau, en tant que paroi d'où jaillissent sens et signification.

Dans le processus créateur du passage à la scène du recueil de poésie *Sans bord, sans bout du monde*, la sensation est devenue un guide qui a permis d'initier un dialogue sensible avec le recueil. Le processus créateur restitue un vécu corporel qui comporte une valeur sensori-motrice (Ledoux, 1992, p.152). Pour Michel Collot, la sensation est à l'origine de tout geste créateur. Ce dernier s'empresse de distinguer la sensation de la perception. Contrairement à la perception, la sensation incarne une expérience moins organisée antérieure à la perception elle-même et qui échappe à l'interprétation, à la réflexion et à la conception (Tableau 1.1, p.17). Le sujet est alors saisi par l'expérience vécue de la sensation, il se retrouve dans « une sorte de présence inarticulée, au sein de laquelle les choses ne se distinguent pas nettement » (Collot, 2007, p.78). Au moment de la réception d'une sensation, le corps et le monde sont indissociables, l'intérieur et l'extérieur participent à un tout. L'art témoigne de nos sensations qui traduisent une dimension originaire de notre rapport au monde. Grâce aux mots ou à d'autres médiums, le créateur transmet ce que Collot nomme « la matière-émotion » (1997) où

le sujet se lie au monde et à la matière qui le constitue. L'artiste tente de retrouver ses sensations originaires organisées par la perception, pour replonger dans le « chaos primitif des sensations, pour recréer un monde qui ne soit pas le cosmos figé par nos représentations et formulations habituelles. » (Collot, 1997, p.81) La trace du vécu de l'artiste émerge de l'union du sensible et du sens dans « un va-et-vient subtil entre le corps et le code linguistique. » (Ledoux, 1992, p.152). Pour faire émerger le code linguistique d'un poème, Collot dit « plonger en aveugle dans la nuit du corps et dans l'épaisseur de la langue pour réapprendre à parler. » (Collot, 1997, p.83). Ledoux ajoute que « [l]es artistes, qui utilisent cet autre langage, emprunté au corps, nous restitue nos expériences les plus anciennes, les plus enfouies [...] » (1992, p.32) Le dialogue entre le corps du poète et celui du lecteur-créateur incarne une conversation sensible, émancipée et ouverte à la « matière-émotion » de chacun, tout en s'enracinant dans le code linguistique commun du poème.

1.1 Sensation et perception selon Michel Collot

Collot, M. (2008). *Le corps cosmos*. La lettre volée : France et Belgique, p.77-80.
par : Noémie Roy.

Sensation	Perception
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Expérience moins structurée, plus intense ; ▪ Expérience originare; antérieure à la réflexion, à la conception et à la perception elle-même ; ▪ Sorte d'état intraduisible, inarticulé, où les composantes ne se distinguent pas nettement les unes des autres (sujet et objet) ; ▪ « Relation compacte » (André Du Bouchet) ; ▪ Confusion entre le dedans et le dehors, ce qui est senti et ressenti ; ▪ Impossibilité de saisir intellectuellement l'état : l'être est saisi ; ▪ Tous les sens sont sollicités ; ▪ Les sens éveillent une mémoire affective et font surgir un univers intérieur et extérieur ; ▪ Expérience dite <i>aisthesis</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Réception active des données sensorielles sous forme d'organisation, de classement et d'interprétation ; ▪ Mise en jeu entre la forme et le sens, entre la figure et le fond, entre la chose et son horizon ; ▪ Représentation organisée et articulée mettant à distance et en relation les données sensorielles ; ▪ Expérience dite esthétique.

1.4 Méthodologie de la recherche-création

Dans le processus créateur, les laboratoires ont été structurés par la théorisation-en-action (Schön, 1986 ; Masciotra, 1998 ; Gosselin 2006) qui prend la forme de cycles heuristiques (Moustaka, 1990 ; Gosselin, 2006 ; Paquin, 2014). Cette méthodologie a permis l'articulation théorique et pratique des données qualitatives recueillies. Elle est structurée par un continuum en alternance de conduites agissantes et réfléchissantes qui prennent la forme d'allées et venues entre la pratique et la théorie. Cette approche s'amarre par des interrogations pratiques. Ces dernières sont réfléchies par l'action et mises   distance par un retour descriptif, analytique et interprétatif pour ensuite s'ouvrir vers de nouvelles questions pratiques. Les allées et venues entre la pratique et la réflexion théorique donnent principalement lieu   des données régies par l'intuition (Gosselin, 2006).

Préoccupée notamment par la question du *comment faire ?* cette recherche-création vise   cerner un processus créateur découlant d'une expérience de lecture collective en observant les différentes actions posées qui le constitue pour faire émerger un savoir latent intrinsèque   une pratique artistique. Ce processus ne se pense pas en tant qu'objet, mais plutôt comme une pratique « en train de se faire » (Kirchberg et Robert, 2014). La réflexion permet de mettre de l'avant les dynamiques agissantes récurrentes pour tracer les lignes d'un savoir pratique. Elles se constituent   partir d'introspections, puis d'explicitations (Masciotra, 1998).

1.4.1 *Un revers du monde*

Un revers du monde est un poème scénique d'une durée d'une heure huit minutes que j'ai mis en scène et qui met de l'avant une partition traversée par trois performeuses. J'ai choisi de travailler uniquement avec des femmes car je suis une femme qui rencontre le texte d'une poète. Il m'a donc semblé cohérent que l'équipe rassemble

essentiellement des femmes. Mon rôle en tant que metteuse en scène a été de suggérer des improvisations et de construire une partition scénique à partir de la manière dont les performeuses s'emparent de mes suggestions. Fanny Tousignant y vocalise les poèmes alors que Marianne Lamarche et Catherine Cédilot les mettent en corps et manipulent des objets scéniques. Pour sa part, Fanny Tousignant a une formation interdisciplinaire en art et est marionnettiste. Son absence de formation en jeu nous a permis d'investir la vocalisation des poèmes en dehors d'un travail sur la voix modelée par la diction traditionnelle. Sa voix me semblait plus authentique et naturelle puisque libre de cette manière de dire dont la modulation vocale est normalisée par une technique de diction souvent entendue sur les scènes de théâtre. Catherine Cédilot et Marianne Lamarche sont des comédiennes et performeuses de formation avec une sensibilité à l'égard du langage corporel.

L'ensemble du processus créateur s'est structuré sous la forme de quatre laboratoires qui ont mené à la création d'*Un revers du monde*. Le passage à la scène des poèmes du recueil prend la forme d'un tableau illustrant de manière synthétique les fondements, sous-questions de recherche et retombées des explorations pratiques (Tableau 1.2, p. 20). Bien que ce tableau donne à voir les principales articulations du processus créateur, la suite de ce mémoire ne recense pas de manière chronologique chacune des étapes de ce processus, mais cible de manière thématique certains enjeux relatifs à la vocalisation des poèmes ainsi qu'à leur mise en scène et en espace. Cette manière de procéder permet ainsi de dynamiser la lecture, tout en ciblant certains aspects qui ont retenu mon attention.

1.2 Synthèse des quatre laboratoires par :Noémie Roy.

Labo.	Période	Nom	État d'esprit	Question	Retombée
1	Automne 2016	Observations intuitives	J'ai du mal à nommer ce que je souhaite créer. Pour en savoir davantage sur ma recherche-crédation, je dois entrer dans l'action.	Comment opérer le passage du recueil à la scène ?	Sur la scène, les mots des poèmes sont dits, mais sont aussi mis en corps et en espace. Quelles dynamiques scéniques peuvent lier l'ensemble de ces manières de traduire les poèmes (voix, corps et espace) ?
2	Hiver 2017	Espace scénique et poème : les mots pensés pour leurs potentialités spatiales	Comme je n'ai pas de performeuse disponible, je souhaite explorer plus en profondeur les poèmes en relation avec l'espace scénique.	Quelle ambiance génère ces poèmes et comment se traduit-elle dans l'espace ?	Une musique ambiante aérienne, l'usage de la profondeur de la scène et le son généré par la manipulation d'une feuille (type rouleau <i>papier kraft</i>) créer une scène épurée qui s'ouvre à l'action performative et aux sensations (son, images). Comment la voix et le corps peuvent s'intégrer à cet espace ?
3	Automne 2017	Partager le poème avec la voix	Je souhaite conserver les mots des poèmes portés par la voix.	Quelle voix et quel rythme peuvent porter les poèmes de ce recueil ?	La lenteur et l'écoute attentive de son corps par la performeuse permettent l'émergence d'une voix fragile, douce, mais enracinée. Comment le corps en mouvement et l'espace peuvent s'intégrer à ce type de vocalisation ?
4	Hiver 2018	Le glissement des mots dans le corps et l'espace	Tout en souhaitant conserver les mots des poèmes par leur mise en voix, je souhaite opérer un glissement des poèmes vocalisés dans l'espace puis dans le corps en mouvement.	Comment le « glissement » entre les mots, l'espace et le corps en mouvement peuvent régir les dynamiques entre sémantique, spatialité et somatique afin d'esquisser le vécu des poèmes ?	La lenteur semble incarner l'élément central des dynamiques du glissement des mots dans l'espace et le corps en mouvement.

1.4.2 Rédiger un récit de pratique

Lors des périodes pratiques de laboratoire, il est essentiel de recueillir des données de recherche qui servent spécifiquement à consolider une réflexion entourant le processus créateur et l'expérience de lecture. Ces réflexions s'amorcent grâce à des notes personnelles qui s'entrecroisent avec celles des collaboratrices permettant ainsi de concevoir un récit de pratique. Les collaboratrices sont ainsi entrées en dialogue avec ma vision artistique. Elles ont partagé leurs intuitions, sensations et émotions quant au travail sur la vocalisation des poèmes ainsi qu'au glissement des mots dans le corps et l'espace de la scène. Mes attentes quant à leur collaboration étaient qu'elles s'investissent dans la lecture du recueil et qu'elles soient actives dans les improvisations suggérées lors des différents laboratoires.

J'ai donc constitué un récit de pratique qui a permis un retour sur mon expérience de création. Ce récit n'est pas présenté tel quel dans le mémoire, mais a servi à engranger une série de réflexions thématiques sur les étapes du processus créateur et, dans ce contexte spécifique, sur les dynamiques de l'expérience de lecture. Il permet de récolter des données qualitatives qui reflètent une expérience autobiographique. L'expérience se fonde à partir de ma compréhension personnelle du processus créateur. Cette compréhension n'est pas toujours rationnelle, elle se présente parfois par un savoir corporel (Paquin, 2014).

Mon récit de pratique s'est construit à partir de différentes sources : notes personnelles, carnet écrit à une fréquence journalière pendant les périodes de recherche, notes ou commentaires des collaboratrices, mais aussi de captations filmiques, de dessins, de croquis, de photos prises lors des laboratoires et de photos d'inspiration alimentant les actions posées. Il possède donc une dimension autopoïétique où je m'autonomise de mon expérience en l'écrivant.

1.4.3 La nature des données de recherche

Dans un contexte de recherche-création, mes donn ees consign ees sont de nature auto-ethnographique, car elles proviennent d'un terrain de recherche sp ecifique mettant en jeu une exp erience qui implique autant l'objet de recherche (le processus créateur) que les sujets-chercheuses et créatrices. La recherche ethnographique se conçoit   partir de quatre cat egories de donn ees (notes de cours sur la description du journal des pratiques, Gosselin, 2008) : les donn ees de terrains (descriptions de toutes sortes et qui sont importantes pour soi), les donn ees th eoriques (les id ees ou des concepts avant, pendant et apr es l'exp erience), les donn ees m ethodologiques (les étapes du travail de création, il s'agit donc de donn ees relatives   la proc edure) et les donn ees somatiques (l'humeur, l'état d'esprit, les sensations, les dispositions personnelles du chercheur influençant directement tout travail de création). Au cours de l'écriture du récit de pratique, certaines id ees importantes sont n ees et se sont consolid ees. Ces id ees proviennent de l'exp erience de lecture qui, dans le contexte du processus créateur, g n ere des actions pos ees et dessinent le contour d'un savoir caché derri ere les agissements.

Le prochain chapitre pr esente les diff erentes étapes de la vocalisation des po emes par la performeuse Fanny Tousignant afin de les faire glisser de la page au geste vocal. Ce moyen de conduire les po emes   la sc ene fait directement intervenir mon exp erience de lecture et celle de la performeuse. Notre approche de la vocalisation permet ainsi de mettre en relief notre rencontre des po emes par la lecture.

CHAPITRE II

APPROCHES SENSIBLES DE LA VOCALISATION

« La voix s'enracine dans une expérience sensible du corps. Elle *est* du corps et témoigne de la plasticité du moule charnel lorsque le souffle traverse et fait vibrer cette disponibilité de chair. » (Herr, 2009, p.15)

Ce chapitre propose une réflexion sur la mise en voix du poème comme moyen de passage du recueil à la scène. Lieux des sensations, la poésie permet de « (re)prendre conscience de son corps » (Collot, 2008, p.9). La voix du poète se transmet jusqu'au poème écrit et s'incarne dans la voix du lecteur. Cette voix prend corps, souffle et rythme, se construit dans la chair du poème et celle du lecteur. Ce chapitre relate l'approche des poèmes par le geste vocal de la performeuse Fanny Tousignant. Le travail de recherche a débuté par la construction d'une courbe dramatique à partir de la sélection de vingt-cinq poèmes du recueil. Une étape ultérieure a visé à guider la performeuse dans leur vocalisation. Nous avons alors cherché notre manière de dire ou le « style » de la voix qui porterait les poèmes. La notion de « style », abordée par le psycho-phonéticien Ivan Fonagy (1983), change le sens d'un texte écrit selon la situation et la disposition de la personne qui vocalise le texte. Ainsi, « le même mot, la même séquence de phonèmes sera prononcée de différentes manières pour exprimer différentes attitudes et suggérer des situations différentes. » (Fonagy, 1983, p.11) Leur apprentissage par cœur et la pratique d'exercices inspirés par la praticienne et professeure Kristen Linklater ont également permis à Fanny Tousignant d'initier la

vocalisation des poèmes et m'ont aidée à l'accompagner en tant que metteuse en scène. En tant que chercheuse et à partir de notre expérience de lecture commune, j'ai pu observer une manière sensible d'approcher la vocalisation des poèmes du recueil. Ce chapitre se termine avec l'observation d'une tension vocale entre la sémantique et la somatique qui se présente lors de la vocalisation.

2.1 Identifier la sémantique du rythme dans les poèmes

L'observation des caractéristiques du rythme a servi à préciser une compréhension sensible des poèmes sur le plan de leur valeur formelle. Cette étape s'est avérée utile afin de guider la rencontre entre les poèmes et le corps de la performeuse. La vocalisation des poèmes à haute voix rend perceptible le souffle à la source de la rencontre entre la performeuse et le texte. Le rythme du corps en relation avec les mots advient entrecoupé par les alternances d'inspirations et d'expirations. Par ailleurs, la théoricienne Sophie Herr voit dans le rythme le « lieu natal du phénomène de la vocalité » (2009, p.43).

Le théoricien Meschonnic aborde le rythme en littérature à la manière d'une sémantique. Il le conçoit comme une mise en complémentarité des mots où fond et forme sont indissociables, où signifiant et signifié ne peuvent être analysés séparément. Le rythme en poésie agit comme les mots et leur sens contribuant à une sémantique qui engendre la signification du poème⁵. Aux yeux de Meschonnic, le rythme en poésie doit être analysé pour sa valeur sémantique :

Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est une organisation du sens dans ce

⁵ Le théoricien scande les poèmes pour ensuite utiliser des signes de notation rythmique, afin de cibler les attaques consonantiques sur les syllabes accentuées et les contre-accents.

discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé. (Meschonnic, 1982, p.70)

En cohérence avec l'approche de Meschonnic, j'ai cherché à ne pas isoler la forme et le fond des poèmes en pensant le rythme comme une sémantique, sans pour autant chercher à interpréter les poèmes. Par conséquent, le rythme et les mots du poème seront analysés sans être isolés l'un et l'autre comme deux éléments tissés ensemble et qui traduisent la manière dont se configure le poème. Encore une fois, mettre à jour l'organisation du poème m'a directement impliquée de manière phénoménologique en tant que lectrice, puis créatrice, car « si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation du sujet dans le discours. » (ibid., 1982, p.71).

Puisque cette recherche-crédation s'adresse non pas à des linguistes, mais bien à des praticiens des arts de la scène, j'ai priorisé l'identification d'éléments comme la structure générale des poèmes sous forme d'analyse intuitive, l'observation de certaines chaînes prosodiques construites autour de sonorités répétées en relation avec le sens des mots du poème (ibid., p.348-349), l'observation de la ponctuation (ibid., p. 299- 301) ainsi que la typographie (ibid., p.303-335).

Cet exercice analytique m'a inspirée et m'a permis de diriger une certaine manière de dire les poèmes. Cependant, Fanny Tousignant n'a pas analysé les poèmes avec moi. Je souhaitais qu'elle préserve une relation intuitive avec le rythme des poèmes pour lui permettre non pas de les réfléchir, mais plutôt de les vivre sur la scène. Néanmoins, cette analyse m'a permis de mieux la guider dans son approche vocale. Le poème ci-dessous sera analysé pour mettre en relief la méthode de travail élaborée autour de certaines caractéristiques du rythme. Le même procédé a été utilisé pour tous les poèmes vocalisés.

v1 : Pas de bord, pas de bout du monde.
 v2 : La main pose ses chemins sur le corps,
 v3 : comme une bouche,
 v4 : la main, comme une parole
 v5 : mêlée de silence.

v6 : Un chant redevient possible
 v7 : qui nous accomplit. (Dorion, 1995, p.16)

Ce poème est un septain en deux strophes. Le premier vers présente un lieu immense qui se refuse à la frontière. En tant que lectrice, je suis mise en relation avec cet espace, entre autres, par la négation des limites répétées à deux reprises par les « pas » de « Pas de bord, pas de bout du monde » (v1). Le poème est également investi par des sonorités en /p/ et en /b/ avec la chaîne prosodique en alternance /p, b/ : pas — bord — pas — bout — pose — bouche — parole — possible. Le premier vers ouvre le poème sur cette chaîne prosodique avec « Pas de bord, pas de bout du monde ». Dans les vers 2, 3 et 4, il y a une décomposition de l'alternance /p, b/ avec le mot « pose » (v2), « bouche » (v3) et « parole » (v4). La chaîne initiale (v1) donne à sentir un espace sans frontières qui se décompose entre le deuxième et le quatrième vers où le poème témoigne de l'intimité et de la proximité des corps. Entre vastitude et proximité, l'immensité du monde décrit par la chaîne prosodique initiale en /p, b/ « Pas de bord, pas de bout du monde » se décomposent dans la suite de la strophe dans un contexte de proximité entre la main et le corps. Il y a alors mise en parallèle entre un macrocosme et un microcosme, entre le monde et son immensité qui se décomposent dans l'intimité de la rencontre de soi avec l'autre.

Le cinquième vers, quant à lui, surprend en présentant plutôt une sonorité en /s/ avec le mot « silence » qui contraste avec les sonorités en /p, b/ précédemment énoncées. La sonorité en /m/ du mot « mêlée » (v5) crée une mise en parallèle avec celle des mots « main » (v2 et v4) répétés à deux reprises dans la première strophe. La dernière strophe du poème crée une courte chaîne prosodique en alternance /s, ch/ : silence — chant —

possible. Le double « pas » (v1) et le mot « possible » (v6) associés par leur sonorité en /p/ sous-tendent pourtant une opposition : la négation des limites permet malgré tout de s'accomplir et ouvre le poème vers l'espoir, vers le recommencement et vers de nouvelles avenues avec le mot « possible » (v6), puis le verbe « redevenir » (v6). Les derniers vers présentent également une courte chaîne prosodique avec la répétition de la syllabe /i/ : silence — possible — qui — accomplit. Le sujet au « nous » qui s'accomplit semble trouver son équilibre dans la répétition de cette nouvelle voyelle de tête qui me tend vers la verticalité.

2.1.1 La sémantique du rythme et la ponctuation

Le rythme rappelle Meschonnic met « de la vision dans l'audition » (1982, p.299). La page imprimée, sa ponctuation et sa typographie mettent en jeu l'aspect visuel du rythme : « La ponctuation est l'insertion même de l'oral dans le visuel. » (ibid., p.300). Dans le poème analysé, le premier vers est investi d'une virgule pour séparer les deux négations « Pas de bord, pas de bout du monde. » (v1) et se termine avec un point. On peut lire ce vers comme un calque du titre du recueil, « Sans bord, sans bout du monde » et l'espace sans frontières qu'il induit, mais aussi pour sa structure qui invite à une demi-pause, une inspiration au plein centre du vers. La virgule en plein centre fait du souffle un élément important du vers et peut propulser le lecteur dans son propre corps. Ce vers est également investi d'un point final qui invite à une pause bien sentie. Les fins du deuxième et du troisième vers sont ponctuées par des virgules et invitent le lecteur à une demi-pause tout en conservant une certaine fluidité dans l'entre-vers. La fin du troisième vers ne montre aucune ponctuation ce qui amène à lire le poème dans un mouvement de pause-enchaînement entre le mot « parole » de la fin du quatrième vers et le mot « mêlée » du cinquième vers. La dernière strophe ne montre aucun signe de ponctuation hormis le point final. Ces derniers vers invitent à un mouvement de pause-enchaînement entre les mots « possible » (v6) et « qui » (v7).

2.1.2 La sémantique du rythme et la typographie

Meschonnic pose l'hypothèse que toute page d'un texte représente une conception du langage donc que « toute page de poésie représenterait une conception de la poésie. » (1982, p.303) Qu'elle soit pleine de mots sans blancs ni alinéas ou qu'elle laisse voir un seul mot dans le blanc complet de la page : « la page fait ce qu'elle écrit qu'elle fait, en s'imprimant éclatée. Performative, elle mime. Elle est une image. » (ibid., p.329) Le poème étudié, quant à lui, recouvre à peine un quart de la page avec ses deux strophes et ses sept vers. La proportion des blancs par rapport aux mots est relativement similaire d'un poème à l'autre dans l'ensemble du recueil. En moyenne, les poèmes sont structurés sous la forme de huitain laissant plus de place, sur le plan graphique, aux blancs de la page qu'aux mots. Les plus longs poèmes vont jusqu'à quinze vers, les plus courts jusqu'à quatre. La disposition des mots sur la page ne laisse pas voir une configuration particulière des poèmes, comme par exemple les typographies dadaïstes ou futuristes où les mots créent une réalité visuelle singulière. La typographie se rapproche davantage d'une approche visuelle classique de la page. Les pages ne laissent voir aucun excès de mots, mais plutôt des courts poèmes encadrés par des proportions de blancs similaires. Il y a un équilibre respecté dans la relation entre les mots et les blancs de la page ce qui donne l'impression de respirer pendant la lecture des poèmes. Les moments de respiration permettent au rythme de s'enraciner dans la lenteur. Le lecteur peut alors prendre le temps de laisser les mots des poèmes résonner en lui. Lors de la vocalisation des poèmes par la performeuse, l'interprétation des blancs s'est traduite par un rythme lent et par des silences.

2.1.3 Réflexions sur l'approche analytique

Cette étape davantage orientée vers l'analyse cherche à réfléchir le rythme au même plan que la sémantique des poèmes. J'ai observé la manière dont le poème peut nous « bouger » grâce aux chaînes prosodiques, aux sonorités et aux oppositions de sens

entre les mots, mais aussi aux relations qui existent entre les vers grâce à la ponctuation et à la typographie générale.

Le regard posé sur les différents aspects formels, stylistiques, sémantiques m'impliquent nécessairement de manière phénoménologique. Au sein même du poème, le sens et la réception sensible sont indissociables. Penser la poésie pour l'acte de communication qu'elle sous-tend fait du poème une rencontre entre l'auteur et le lecteur. Le poème existe par la relation : « le livre, les sons qui l'ont apporté à leurs oreilles ne sont qu'un conducteur entre des bouches, entre des corps en mouvement. » (Spire, 1986, p.56). Le poème est donc perçu comme une « esquisse motrice » (ibid., p.54), car lire, c'est articuler le poème en soi. À la fois motrice et auditive, la voix implique le corps tout entier. À la suite de cette approche analytique qui a permis d'observer l'organisation des poèmes pour orienter leur vocalisation, la pratique d'exercices inspirés par la praticienne des arts de la scène Kristen Linklater nous a conduit vers une compréhension corporelle du texte.

2.2 De la motricité au geste vocal

Lors du troisième laboratoire, pour accompagner la performeuse dans la vocalisation des poèmes, j'ai invité Fanny Tousignant à développer une relation sensible et intime avec le rythme des vingt-cinq poèmes sélectionnés dans le recueil. Je l'ai conviée à les répéter en chuchotant plusieurs fois par jour, pour qu'elle sente certaines sonorités prédominantes. Les mots d'un poème sont des lieux ouverts aux sensations des « images [...] liées d'anticipations ou de souvenirs visuels, auditifs, tactiles, gustatifs, synesthésiques, cénesthésiques, [ils] sont des représentations concrètes. » (ibid., 1986, p.30)

La mémorisation des poèmes est devenue un moyen d'approcher l'esquisse motrice et sonore du texte à travers les mouvements de l'articulation. Cette étape a permis à la

performeuse de prendre conscience de cette esquisse non pas en l'analysant comme à l'étape précédente, mais en développant une compréhension corporelle du poème.

Fanny Tousignant me raconte se laisser surprendre par les sensations et le sens des poèmes renouvelés selon le moment de la journée, sa disposition spécifique ou le mouvement naturel de son corps. Le poème, dit-elle « est toujours écrit de la même manière, mais son sens se modifie selon la disposition du corps, qui est aussi un organisme changeant » (Notes personnelles, Fanny Tousignant, avril 2018). Dans l'apprentissage du poème, elle le laisse descendre « au plus bas possible dans son corps, afin que sa musique infuse de toutes parts. » (ibid., 28 avril 2018) Au quotidien, elle cherche à les dire dans toutes sortes de situations pour que sa relation avec les poèmes demeure vibrante. Ils se manifestent parfois sous forme de chants, de cris ou de chuchotements. Le plus souvent, elle les dit en marchant et en visualisant son corps dans l'espace. Ce faisant, il nous a semblé que le terme « voix » était imprécis, qu'il nous fallait l'orienter davantage vers les mouvements du corps qui sont à sa source pour ainsi unir la voix au corps. En ce sens, notre conception de la voix se rapproche de celle de Sophie Herr pour qui elle implique à la fois le souffle, les mouvements du corps qui précèdent l'émission vocale et le phénomène qui en résulte (2009, p.46). La théoricienne distingue le geste vocal de la voix de la manière suivante :

[Le terme geste vocal qui signifie] l'implication du corps dans l'acte phonatoire, et [le terme voix], qui, s'il n'est pas pris dans un sens commun et générique, désigne spécifiquement la dimension acoustique d'un phénomène résultant directement et indirectement du corps humain. (2009, p.46)

Le geste vocal est alors ambivalent dans les mouvements qu'il induit, c'est-à-dire qu'il implique à la fois des gestes internes du corps comme le souffle et les mouvements du diaphragme, et des gestes externes comme l'articulation et la mobilité des muscles du visage. La voix devient ainsi éminemment corporelle, car des mouvements invisibles rendent visible le geste vocal de l'intérieur vers l'extérieur : « Au travers du geste vocal,

c'est le corps lui-même qui opère le trait d'union, et devient paradigmatique du lien entre visible et audible. » (Herr, 2009, p.53)

Sous l'angle de la pratique, Kristen Linklater (2006) énonce que la voix incarne une entité émise par le corps dans son entièreté, de la plante des pieds à la pointe des cheveux. Dans cette perspective, la voix n'est donc pas pensée comme une entité séparée du corps, mais plutôt (et en cohérence avec Sophie Herr) comme un geste produit par le corps lui-même. L'usage du terme « geste vocal » que nous avons privilégié dans la suite de la recherche s'inscrit dans cette volonté de lier ensemble le corps initiateur des mouvements de l'appareil vocal et la voix produite.

Kristen Linklater cherche plus spécifiquement à travailler la voix pour les sensations qu'elle produit sur soi. Elle priorise donc la question « Comment sens-tu ta voix ? » à la question « Comment ta voix sonne-t-elle ? » (Linklater, 2006, p.6). Ainsi, lors de la vocalisation des poèmes, il faut diriger l'attention de la performeuse vers son propre corps « pour qu'elle se sente dire le poème, qu'elle sente agir les mouvements du poème sur elle » (Journal de bord, Noémie Roy, novembre 2017). Nous avons donc choisi une approche sensible et performative de la vocalisation des poèmes.

2.2.1 Éveiller son corps vocal

Les exercices créés par Kristen Linklater ont guidé l'ensemble de nos échauffements durant le laboratoire sur la vocalisation des poèmes. Cette approche psycho-physiologique du geste vocal cherche à cibler les tensions mentales et physiques qui peuvent entraver le travail de l'orateur, de l'interprète ou du performeur. Kristen Linklater distingue la voix quotidienne de la voix naturelle : la première est conditionnée par des tensions et inhibitions, la seconde permet une collaboration du corps et de l'esprit où se rencontrent les émotions, l'imaginaire et la voix. L'ouvrage

propose dix-neuf exercices visant d'abord à détendre le corps et à développer une attention aux sensations. Par la suite, cette attention permet de cibler les tensions et inhibitions qui entravent la voix, afin que le performeur puisse développer des habitudes qui font circuler sa voix avec aisance et naturel :

To achieve that potency, the actor's voice must be rooted in neuro-physiological pathways of the body that are trained to pick up and transmit impulses of emotion, imagination, psyche, and intellect. (Linklater, 2008, p.8-9)⁶

Le performeur développe alors des habiletés dans la coordination d'un passage corporel et mental pour découvrir ou retrouver sa voix naturelle. Pour ce faire, il est invité à réaliser les exercices un à un en prenant conscience de son corps. Il est également convié à les répéter plusieurs fois avant de passer aux exercices suivants. Linklater utilise notamment l'imagerie pour stimuler chez le performeur son appropriation de l'exercice. Cette approche, dont les bénéfices sont perceptibles à long terme, a été explorée par Fanny Tousignant et moi⁷.

Cette pratique m'a permis de prendre conscience du parcours effectué par ma voix. Ce faisant, ne plus travailler en l'entendant, mais en la ressentant à augmenter mon aisance corporelle et vocale. J'ai également découvert des zones de tensions dans ma gorge et

⁶ Librement traduit de l'anglais : « Pour atteindre ce potentiel, la voix de l'acteur doit être enracinée dans des chemins neuro-physiologiques du corps qui sont entraînés pour transmettre émotion, imagination, psyché et intellect. »

⁷ En somme, la pratique s'oriente d'abord par l'attention au squelette en comparant la colonne vertébrale à un arbre qui s'étend vers le ciel et dont les racines se soudent à la terre. Dans le second exercice, le souffle est mis à l'avant-plan : le praticien prend alors conscience de la colonne d'air à la source de sa voix. Le troisième exercice invite le praticien à imaginer une piscine où la voix se diffuse en cercle d'eau qui traversent la peau de son corps. Sentir les vibrations du son permet de vivre par la proprioception le chemin de la voix passant de l'intérieur vers l'extérieur de soi. Le quatrième exercice cherche à libérer les vibrations de la voix en portant une attention singulière aux lèvres, à la tête et au corps en imaginant une rivière de sons qui émerge du système vocal. Les exercices suivants visent à libérer les tensions qui se trouvent dans les canaux par lesquels voyage le son laryngé (la gorge, la langue, le palais, la mâchoire), entre autres, par l'entremise d'exercices de relaxation (p.127-184). Puis, d'autres exercices encore sont orientés vers « les échelles de résonance » (p.185-294) qui visent à isoler les différentes cavités résonatrices du système vocal pour les renforcer afin qu'elles enrichissent la voix. Les derniers exercices visent à améliorer l'articulation pour qu'elle témoigne de manière authentique des émotions, de l'imaginaire et du psychisme du performeur.

ma mâchoire à la source d'une voix plus aiguë et d'un débit plus rapide lorsque je suis tendue. En relaxant mon corps et en portant une attention à mes vibrations vocales, j'ai découvert une voix plus grave et riche. J'en suis encore aujourd'hui à assimiler les techniques d'une articulation fluide entre mes émotions, mon imaginaire, mon psychisme et mon geste vocal. Lors de cet exercice, mon rôle de metteuse en scène et de chercheur s'est modifié. Je me suis jointe à l'exploration pratique avec la performeuse.

La conscience de son souffle et de son diaphragme a permis à Fanny Tousignant de déployer sa voix. En se concentrant sur cet aspect spécifique, elle me raconte trouver un point d'ancrage dans son corps. Les exercices lui ont permis de porter une attention spécifique à son corps, se détendre pour qu'émerge sa voix naturelle qui se révèle beaucoup plus basse que sa voix quotidienne. Bien que les quatre mois intensifs consacrés aux exercices de Kristen Linklater soient terminés, la pratique se révèle être un processus quotidien pour maintenir la voix naturelle.

2.3. Découvrir sa tapisserie somatique

La célèbre expression « de la page à la scène » exprime bien la réalité du performeur, où la voix réanime le corps et la chair des mots imprimés. Vivre les poèmes de manière sensible en portant attention à l'articulation vocale ou encore en ressentant les effets de l'imaginaire provoqués par les mots, nous a servi non pas à décoder les poèmes pour les comprendre, mais bien à vivre leur « tapisserie somatique ». Cette expression reprise çà et là dans mon journal de bord témoigne de la corporalité inscrite dans les poèmes par l'auteure et reçue par les lectrices dans la réception de l'esquisse motrice et sonore du poème. Elle me renvoie aussi aux différentes trames de sensations vécues lors de mon expérience de lecture. À mi-chemin entre le corps de l'auteure, le corps du poème, mon corps de lectrice-créatrice et éventuellement celui des performeuses, la tapisserie somatique s'étend sur la face cachée de la sémantique et représente la valeur

exogène des poèmes. Cette tapisserie incarne à la fois un lieu commun et singulier où le vécu de l'auteur et des poèmes se tisse dans le corps des créatrices (voir Figure 2, p. 39). Lorsque la performeuse s'ouvre à cette tapisserie somatique, l'union de sa voix avec les mots ouvre un monde qui atteint son plein potentiel et peut vibrer jusqu'au public.

Au cours des rencontres, Fanny Tousignant a dû effectuer un travail d'intégration profond des mots. Les sensations, les émotions et l'imaginaire qui ont émergé sont devenus des moyens de faire vibrer les mots des poèmes dans son geste vocal. Linklater précise que le corps, les sensations et les émotions doivent toujours être priorisés sur l'intellect, car les habitudes sociales actuelles entourant l'acte de lecture tendent à mettre l'intellect au premier plan dans le décodage des mots et leurs interprétations. Par souci d'équilibre et pour déconstruire les habitudes, Linklater invite à privilégier la charge sensible et émotionnelle des mots. Par conséquent, Fanny Tousignant a développé des habiletés à ressentir la tapisserie somatique qui provient du texte. L'authenticité de la voix émerge d'une union et d'une fluidité sans tensions ni inhibitions entre le corps-sujet et le texte-objet.

Lors des rencontres en laboratoire, nous avons constaté que cette union entre texte et corps est constamment à réanimer au fil des changements d'état de la performeuse. D'autre part, les habitudes de communication vocale font souvent de la voix une subordonnée du message à énoncer pour faciliter le transfert d'informations en inhibant l'échange sensible (émotions, sensations, etc.). En d'autres mots, l'usage de la voix au quotidien met souvent de côté la tapisserie somatique pour simplifier la communication. Comme Kristen Linklater l'énonce, la mise en voix des poèmes demande à la performeuse de modifier ses habitudes vocales. Bien que les exercices aident à initier un chemin entre le corps et la voix naturelle, la tension entre sémantique et somatique a témoigné d'un enjeu réel dans notre travail. Il a d'abord été utile de l'éclairer en la mettant en perspective. Voilà pourquoi, j'ai opéré un saut

interdisciplinaire vers la danse qui m'a permis de décontextualiser cet enjeu pour l'explorer et le réfléchir sous un angle différent. Cette réflexion m'a ensuite permis d'élaborer et de mettre à l'épreuve des moyens pour en amoindrir les effets et unir les poèmes au corps et à la voix de la performeuse dans le contexte spécifique de la vocalisation de certains poèmes du recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion.

2.3.1 Les enjeux interdisciplinaires entre sémantique et somatique

Un peu à la manière d'un danseur, la vocalisation des poèmes par Fanny Tousignant a souvent été travaillé par l'entremise du mouvement qu'il implique. En danse, l'acuité somatique et les sensations du corps en mouvement sont partie prenante du travail chorégraphique. Cependant, lorsqu'il est question de l'usage de la voix en simultané du mouvement dansé, il semble y avoir une interférence sur le plan de la coordination comme si l'attention portée vers les sensations du corps créait une tension avec la production vocale.

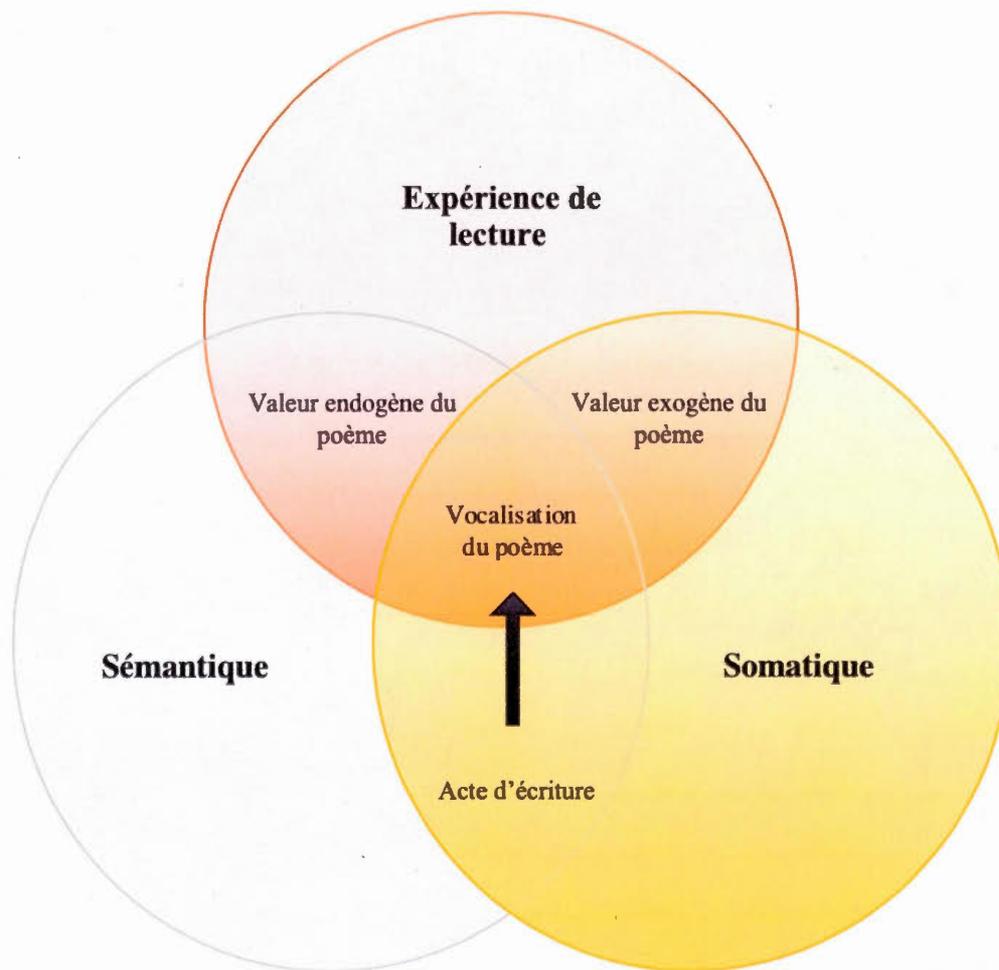
Pour le théoricien de la danse, Michel Bernard, la voix qui énonce une parole incarne un statut de l'entre-deux des différences entre corps et langage. D'un point de vue biologique, il existe une « dissimilation entre corps et langage, entre corps biologique et corps de la langue, organique et organisation, présence et représentation, lieu et savoir, désir et discours. » (Bernard, 1986, p.357) La théoricienne Aurore Després ajoute que la tension entre la production de la parole, le mouvement et l'attention aux sensations en danse provient du « statut bivalent de la voix » (2000, p.477). Le geste vocal en danse possède une valeur sensorielle, mais il est aussi appelé par « [s]a dimension sémantique et symbolique », car il est « le vecteur du langage et du signe » (ibid.). Sophie Herr appuie elle aussi la dualité entre le geste vocal à la source de la parole (aspect somatique de la vocalisation) et le sens induit par le langage :

La gestuelle de la parole est opposée à l'intention logique et soutient une critique de la traditionnelle transparence rationnelle de la langue qui ne se réalise que dans l'oubli du corps de la parole au profit du seul sens. (Herr, 2009, p.63).

La voix intervient dans une symbolique que Després qualifie de « dé-corporéisée » (2000, p.477). Lorsqu'il est question de vocaliser un texte et plus particulièrement un poème, il faut donc *recorporéiser* cette voix. Pour exemplifier la bivalence de la voix et du corps en mouvement, Després aborde la pièce *Accumulation with Talking plus Watermotor* de la célèbre chorégraphe américaine Trisha Bown (1973) : « [Brown] accumule des mouvements en parlant, elle énonce sa pensée en mouvement et le mouvement de sa pensée. » (ibid.) La chorégraphe raconte qu'il existe une tension entre mouvement et voix, comme si l'un venait déranger l'autre. Pour la danseuse, il est important de les coordonner et d'exercer le corps à un dialogue entre sémantique et somatique.

Nous avons constaté précédemment que cette tension se retrouve également dans les exercices de Kristen Linklater où l'objectif est de produire un dialogue fluide entre intellect, psyché, sensation et imaginaire pour contrer la tension entre les mots, leurs codes et le geste vocal. De cette union naît une voix libérée de ses tensions. Ce saut interdisciplinaire permet d'observer des similitudes entre l'usage de la parole dans un contexte chorégraphique et les différents aspects de la tension ressentie au moment de la vocalisation des poèmes. Cette réflexion interdisciplinaire a permis la schématisation de la rencontre entre la valeur sémantique du poème et sa valeur somatique ainsi que le statut bivalent du geste vocal qui agit au carrefour entre les deux (Figure 2.1, p.37). Conséquemment, la mise en parallèle de théoriciens de la danse et de la littérature montre en quoi l'inférence entre la sémantique et la somatique constitue des enjeux qui comportent des similitudes entre la pratique de la voix en danse (Bernard, 1986 ; Després, 2000), la pratique de la voix sur la scène (Kristen Linklater, 2006) et la vocalisation du poème (Spire, 1949).

2.1 Enjeux entre sémantique et somatique
Schéma : Noémie Roy.



2.3.2 Faire rayonner la nature sensorielle des mots

La réflexion initiée par l'enjeu entre sémantique et somatique dans la vocalisation des poèmes a permis de réfléchir aux dynamiques entre poèmes, corps et voix, mais aussi à la création de moyens pour amoindrir les tensions ressenties et unir les poèmes au corps de la performeuse. Un des moyens élaborés a été de faire rayonner la nature sensorielle des mots grâce au geste vocal pour accorder une plus grande attention à l'esquisse motrice et sonore du poème qu'à sa valeur significative. Nous avons d'abord cherché à transmettre les qualités et propriétés sensibles du poème pour les vivre en laissant le public interpréter le sens de ce dernier. Par exemple, dans le vers « mêlée de silence » (v5, p.44), nous n'avons pas tenté d'interpréter l'effet du silence, mais plutôt à vivre les sonorités des mots en insistant sur le son en /l/ de « mêlée » et de « sil^lence » ou encore aux sons en /s/ du mot « sil^sence ». Cette manière d'envisager les poèmes fait naître des sensations à la fois proprioceptives et sonores en mouvement par la bouche en articulation de la performeuse. D'ailleurs, il m'a semblé que Fanny Tousignant a fait ressortir la musicalité de la strophe suivante, à un tel point que des dynamiques rythmiques qui s'apparentent au chant ont émergé :

v1 : Où est l'espoir qui ne cède pas
 v2 : sous le poids des commencements
 v3 : et des fins enroulés avec nous
 v4 : dans le ruban des années ?
 (Dorion, 1995, p.29)

Le premier vers est conduit par une chaîne prosodique en /s/ avec les mots « espoir » et « cède ». L'accent tonique de Fanny Tousignant est alors mis en fin de vers sur le mot « pas ». Le début du second vers agit comme une répétition de la fin du premier vers. Ainsi, « cède pas » (v1) et « sous le poids » (v2) se répondent par leur symétrie prosodique en /s, p/. Fanny Tousignant répète alors ces deux chaînes prosodiques avec la même intonation et la même rapidité, ce qui souligne les caractéristiques rythmiques,

musicales ainsi que leurs effets sensibles. La fin du deuxième vers opère un retour vers la chaîne prosodique en /s/ avec « des commencements » pour ensuite faire une demi-pause vers le troisième vers « et des fins » où la performeuse prend naturellement une pause bien sentie à la moitié du troisième vers pour que résonne le mot « fin » constitué avec des sonorités en /f/ et en /in/. Ces sonorités ressortent, car elles n'appartiennent à aucune chaîne prosodique du reste de la strophe. Le poème reprend avec une répétition de la sonorité en /r/ avec « enroulés » (v3) et « ruban » (v4), une en /ou/ avec « enroulés » (v3) et « nous » (v3), puis une en /n/ avec « nous » (v3) et « année » (v4).

Le travail de Fanny était de ressentir les effets des poèmes et de souligner leurs caractéristiques sensibles. Par conséquent, nous étions bien loin de chercher à interpréter les poèmes au plan de leur signification. Les sensations provoquées par ce poème sont devenues évidentes en laboratoire.

2.3.3 La stimulation de l'imaginaire vocal

À plusieurs moments, l'imaginaire vocal des poèmes a été stimulé par des situations énoncées auprès de la performeuse. Par exemple, le sixième poème mis en voix sur la scène laisse entendre les mots « obscurité », « froid » et « poussière ». Le poème parle ensuite d'une lumière qui vient « d'un corps sans plus d'espace/ où loger la douleur. » (Dorion, 1995, p.67). Lors de la mise en voix de ce poème, j'ai invité la performeuse à resserrer ses bras vers son abdomen et vers sa cage thoracique (voir captation filmique complète, entre 6,30 min. et 7,30 min.). Je cherchais alors à stimuler son imaginaire en lui parlant de l'espace de la scène qui se referme sur elle pour qu'elle allie un geste avec une image mentale, mais aussi pour que sa voix se module par l'entremise du mouvement de son corps. Sa voix a alors été affectée par la tension de ses bras qui se referment sur son abdomen et la situation imaginaire de rétrécissement spatial. Ainsi,

l'imaginaire vocal a impliqué une posture et une action doublées d'une image suggérée.

Elle m'a confié sentir le poème agir sur son corps vocal :

Lorsque je dis ce poème, j'imagine que l'espace de la scène rétrécit tranquillement vers moi, jusqu'à enserrer mon corps. Il n'existe alors plus d'espace entre la salle et moi-même. Le fait que l'espace se comprime ajoute une tension sur l'ensemble de mon geste vocal. Puisque j'accueille la tension, ma voix change inévitablement. Ce mouvement simple m'aide à entrer en contact avec mes sensations sans pour autant interpréter le poème. (Notes personnelles, Fanny Tousignant, avril 2018)

L'usage de l'imaginaire vocal s'est révélé tout aussi utile dans la vocalisation des deux derniers vers du sixième poème en enchaînement avec le septième et le huitième poème.

6

v1 : On sait que la lumière
v2 : garde trace de son absence.
(Dorion, 1995, fragment du poème, p.67)

7

v1 : Lignes inachevées, bleu d'un ciel
v2 : jamais replié
v3 : comme un rebord du monde
v4 : offert à l'infini.
(ibid., fragment du poème, p. 47)

8

v5 : Un oiseau trace les contours de l'air
v6 : pendant que se croisent en moi les vagues
v7 : du présent et du passé.
(ibid., fragment du poème, p.65)

Dans cet enchaînement de trois fragments de poèmes, j'ai demandé à Fanny de tendre la main vers le public avec sa paume vers le haut (Figure 2.2, p.41). Je l'ai également invitée à entamer ce mouvement lentement en synchronie avec la prononciation en étirement de la syllabe « ce » du mot « absence » (poème 6, v2). Sur la scène, la performeuse tend alors sa main vers le public. On peut y voir une manière de

symboliser l'absence. Lors de la vocalisation du septième poème, j'ai invité la performeuse à regarder au creux de sa main tendue, comme si le poème était écrit dans sa paume. Ce geste qui accompagne la vocalisation du septième poème entre en correspondance avec la mention des « Lignes inachevées [...] » (poème 7, v1) où l'on peut imaginer qu'il s'agit des lignes de la main. On peut aussi visualiser que le poème tient dans le vide de la main. Ce geste stimule non seulement l'imaginaire de la performeuse, mais aussi, et ultimement, celui du public en orientant de manière polysémique la réception. Au début du huitième poème, la mention de l'oiseau qui « trace les contours de l'air » (poème 8, v5), nous enjoint à imaginer l'oiseau s'envoler de sa main. La performeuse suit alors du regard l'oiseau qui s'envole dans la salle. Sans interpréter et fermer le sens, nous ajoutons une valeur exogène aux poèmes avec les bribes de nos imaginaires pour enrichir les poèmes vocalisés.

2.2 Tendre la main

Source : Photo, Fanny Tousignant, Studio Alfred-Laliberté, crédit Patrice Tremblay, 2018.



2.3.4 Éprouver les poèmes

Pour Fanny Tousignant, aussi marionnettiste, la relation aux poèmes du recueil se compare à la relation d'une marionnettiste à sa marionnette. Elle conclut en écrivant dans son journal de bord : « Au fond, je suis la marionnette et le poème, le marionnettiste ! » (Notes personnelles, Fanny Tousignant, avril 2018) La relation au poème est donc réciproque : les gestes vocaux de la performeuse approchent les poèmes de la même manière que les poèmes approchent les gestes vocaux de la performeuse comme la relation d'une marionnettiste avec une marionnette. Elle ajoute que ces deux entités se rencontrent, s'unissent en s'éprouvant l'une et l'autre :

On peut toujours choisir de contourner le squelette premier du poème pour trouver en lui d'autres chemins, mais pour *Un revers du monde* je crois qu'il s'agissait davantage d'éprouver la respiration naturelle du recueil, déjà très fluide en soi. (Notes personnelles, Fanny Tousignant, avril 2018)

En éprouvant⁸ le rythme du texte, la performeuse s'ouvre aux mots et aux mondes qu'ils contiennent, mais aussi à son propre corps. Le fait d'éprouver est devenu un thème récurrent dans les discussions entourant notre pratique :

Il y a quelque chose de foncièrement performatif dans l'approche des poèmes du recueil *Sans bord, sans bout du monde*. La posture d'ouverture au monde vers laquelle nous invitent les mots nous plongent dans une constante découverte du geste vocal en relation avec les poèmes. Même si des repères se créent au fil du temps, nous nous laissons déjouer par l'instant pour éprouver de plus belle la poésie de Dorion. (Journal de bord, Noémie Roy, février 2018)

⁸ Le mot éprouver signifie « constater quelque chose par soi-même, en faire l'expérience. » (En ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9prouver/30614>).

En avançant sur la scène, Fanny Tousignant s'inscrit dans une approche performative de la scène, elle doit s'ouvrir au poème et à elle-même pour éprouver à chaque fois sa vocalisation des poèmes.

2.4 L'émergence de la figure vocale du passeur

Orienter l'attention de la performeuse vers les sonorités, alimenter son imaginaire tout en cherchant à éprouver les poèmes a permis d'approcher la vocalisation des poèmes de manière sensible. Il est essentiel de souligner que même si les poèmes sont habités par le corps de la performeuse, cette dernière ne fait surgir aucun enjeu psychologique propre à la présence d'un personnage. Les pronoms « je », « tu », « il », « nous », « vous », « ils » nommés dans les poèmes s'ouvrent sans détour à la voix de la performeuse et fusent vers les sensations du corps pour atteindre une dimension plus grande que soi. Dans le passage de l'intimité des sensations à l'universalité du monde, les poèmes échappent à la notion de personnage et toutes tentatives de psychologisation.

Pourtant sur la scène, le corps individualisé de chair et d'os de Fanny est bien visible. Il fait apparaître la dimension charnelle des poèmes qui vibrent au rythme de l'écriture de Dorion en se fusionnant au souffle vocalisé de la performeuse. Du passage de la page au corps vocal, Fanny Tousignant traverse les sensations qu'offrent les poèmes. La performeuse ne vocalise pas un « je suis » fictif propre à l'émergence d'un personnage, mais plutôt un « je vis » authentique et réel. Préciser cet aspect a été utile dans la salle de répétition et a ouvert nos imaginaires à l'incarnation de la posture du passeur. Fanny Tousignant par sa présence en scène n'a pas cherché à peindre les contours d'un être personnifié, mais bien à matérialiser son passage sur la scène.

Le professeur de littérature Paul Carmignani souligne que la figure du passeur est un « modèle proche de l'archétype au sens de l'image-guide ou de symbole primitif, dont

les représentations sont à la fois multiples et familières. » (2002, p.8) La figure du passeur s'incarne, entre autres, grâce à la mythologie égyptienne avec Anubis, l'homme à tête de chien et divinité funéraire qui exerce une protection sur les corps des morts en cours de momification. Du côté de la mythologie grecque, Carmignani souligne aussi la figure de Charon, nocher de la barque qui fait franchir aux morts les fleuves qui les séparent du monde des enfers en échange de monnaie. La figure du passeur est une image récurrente s'inscrivant en tant qu'« outil commode pour décrire et interpréter une grande variété de phénomènes et de processus » (ibid., p.10). Cette image est utilisée chez les philosophes, les sociologues et les théoriciens notamment pour explorer les changements sociaux, mais aussi les dynamiques de transformation ou encore les processus de transition qui s'enracinent dans les notions de limites, de frontières, de bords et de lignes de démarcation. De la figure protéiforme et complexe du passeur se dégagent toutefois trois idées dominantes soulignées par le théoricien : elles recourent la traversée, procèdent par translation ou transfert et s'associent à la transgression.

Dans le contexte de nos explorations, la présence de Fanny Tousignant a été associée à la figure du passeur, car son rôle a été de conduire le public dans *le revers* des mots des poèmes. La performeuse cherche ainsi à rythmer un déplacement sensible sans pourtant déterminer le sens du voyage. En d'autres mots, nous avons cherché à générer le passage des mots vers le geste vocal de Fanny Tousignant, puis vers le public, sans fermer les poèmes dans une interprétation précise. Par conséquent, nous considérons les poèmes de Dorion comme des passages, la performeuse comme une passeuse, le public comme des passants. Cette manière d'envisager la posture de la performeuse lui a permis de contextualiser son engagement vocal. Aborder la figure du passeur nous a donc aidées à approcher le poème, c'est-à-dire à doser la distance entre les poèmes et les différents lieux du corps de la performeuse (sensibles, imaginaires) pour trouver une configuration corporelle où elle vit le poème en laissant de l'espace au

public-passant, afin qu'il crée lui-même le sens de son voyage poétique. Cette posture d'accompagnatrice-passeuse du public-passant lui a permis de préciser son rôle de performeuse active à l'égard d'un public tout aussi sollicité qu'elle. Par extension, cet aspect lui a également permis de contextualiser son engagement vocal.

Par ailleurs, la figure du passeur s'inscrit en catalyseur qui recouvre plusieurs dimensions entrant en correspondance avec cette recherche-crédation. Soulignons d'abord la nature même de la recherche qui s'enracine dans le passage à la scène d'un recueil de poésie, à l'instar de ce chapitre qui observe les dynamiques de vocalisation des poèmes où s'opère un passage de la page au geste vocal de la performeuse. Finalement, il est essentiel de mettre en relief le passage de la voix de la performeuse vers le public. Mais aussi, et plus profondément encore, le passage de la dimension sensible de la vocalisation des poèmes par la performeuse vers une dimension plus grande que soi.

2.4.1 Résonances de la figure du passeur dans *Sans bord, sans bout du monde*

La valeur endogène du recueil est imprégnée par la figure du passeur. D'abord, le titre du recueil *Sans bord, sans bout du monde* évoque un espace sans frontière qui s'apparente au voyage du passeur qui traverse les bords du monde et navigue par-delà les limites. La sémantique des poèmes met également de l'avant plusieurs verbes d'action ou noms qui se réfèrent à la marche (Dorion, 1995, p.11, p.20, p.64, p.97), à l'acte de traverser (ibid., p.22, p.65) et d'avancer (ibid., p.22, p.17), notamment par l'entremise du poème suivant :

v1 : Nous n'avons rien choisi.

v2 : Ni le trajet ni la marche

v3 : ni l'horizon qui les devance.

v4 : Nous ne choisissons que la parole

v5 : qui nous pousse en nous-mêmes

v6 : recueille la détresse et la solitude. (ibid., p.97)

Ce poème présente un sujet en marche qui traverse un horizon. Il s'apparente à d'autres poèmes du recueil qui proposent eux aussi un champ lexical du passage notamment avec la mention des pas (Dorion, 1995, p.7, p.20, p.106), de la route (p.14), du chemin (p.101, 104), des kilomètres (p.23), du bord ou du rebord (p.47, p.59, p.61) ce qui crée une ambiance d'entre-deux, de transition vers un nouveau commencement ou une nouvelle fin. Le rôle de la figure du passeur n'est pas de tout repos, elle implique un obstacle (fleuve, frontière, bord) à franchir où le sujet n'est protégé par aucun abri :

- v1: Je regarde ce bord de terre
- v2 : qui résume ombre et lumière ;
- v3 : bord où la nuit traverse le jour
- v4 : et le jour, la nuit. Venus de même source
- v5 : plongé avec nous dans l'abîme. (ibid., 65)

Dans cet extrait, le bord de la terre se présente en lieu qui catalyse les oppositions de l'ombre et de la lumière, mais aussi d'une nuit traversée par le jour. Le bord de la terre déconstruit et fusionne les oppositions dans une même source où le sujet traverse un obstacle en plongeant « avec nous dans l'abîme. » L'importance de la notion d'éprouver dans notre démarche artistique semble directement liée à la figure du passeur qui doit traverser un espace liminal et éprouver une zone d'entre-deux pour compléter son voyage. La référence au voyage vient consolider cet effet (p.23, p.28, p.98, p.107) ainsi que la récurrence de la mention d'un fleuve (p.29, p.43, p.45, p.47, p.48, p.62, p.115) ou encore d'une barque sur l'eau (p.88) qui incarnent les emblèmes de l'obstacle à traverser par le passeur dans la mythologie égyptienne, grecque et romaine. À la toute fin du recueil, le sujet éprouve et traverse le noir de l'abîme, il va « de l'autre côté / de la faille », il transcende l'obscurité pour finalement « trouver une éclaircie » :

- v1 : Vient le jour où il n'y a pas de plus grand jour.
- v2 : Le jour où nous pouvons aller de l'autre côté
- v3 : de la faille, avancer
- v4 : dans le noir
- v5 : trouver une éclaircie. (ibid., p.113)

2.4.2 Du sensible au plus grand que soi

Le recueil est investi par la traversée d'un obstacle qui s'ouvre ultimement vers un commencement. Cet obstacle s'incarne de différentes manières par un fleuve, une faille, une blessure ou encore la mort. Du point de vue de la vocalisation des poèmes, il a semblé nécessaire d'opérer une transformation de la manière de dire pour générer un effet vocal qui témoigne du plus grand que soi. Dans le recueil, ce passage s'effectue à la manière d'un glissement où le sujet se dilate dans des lieux qui n'appartiennent plus uniquement à son individualité, mais au monde lui-même. Le poème suivant exemplifie cet aspect :

- v1 : Où est la beauté
- v2 : que ne touche pas l'absence ?

- v3 : Tu fais une demeure
- v4 : de nos pas, des regards
- v5 : qui portent la nuit
- v6 : jusqu'au rassemblement
- v7 : des mots dans un paysage.
- v8 : Un poème grandit à l'intérieur. (Dorion, 1995, p.7)

On réalise au huitième vers de ce poème que le paysage, qui rassemble les mots, est aussi l'intérieur d'un être. Ce dernier se dilate dans le lieu commun, collectif et plus grand que soi du paysage. Pour reproduire sur la scène ce passage du soi au plus grand que soi par la vocalisation des poèmes, j'ai invité la performeuse à se retourner et marcher vers le fond de la scène. Du début de la représentation scénique au moment de cette marche, elle vocalise les poèmes de manière sensible dans un débit plutôt lent, mais en conservant une relation au public similaire aux soirées de poésie traditionnelles, c'est-à-dire debout devant avec un micro en main. Lors de la marche, l'ambiance change. Elle est accompagnée par un changement d'éclairages qui se tamisent graduellement jusqu'à s'éteindre complètement. La performeuse marche dans l'obscurité avec seulement la vocalisation des poèmes comme guide. Pendant que la

scène glisse dans l'obscurité, le micro de la performeuse s'allume pour créer une lumière qui éclaire son visage (Captation filmique, entre 10,15 min. et 14 min.).

Le travail entourant le moment pivot de la marche vers le fond est crucial. Nous avons beaucoup travaillé cette marche accompagnée par la vocalisation des trois poèmes suivants :

11

v1 : Sur la carte ancienne du monde
v2 : est encerclé notre passage
v3 : qui va de la mer à la mer.

12

v1 : L'être se penche et ramasse
v2 : les pierres du temps
v3 : éparpillées par l'histoire.

v4 : L'être ne décide pas des pierres
v5 : revenues à la surface de la terre
v6 : et qui deviennent sa mémoire.
v7 : Sans rien savoir, sans rien demander
v8 : il va, devant
v9 : dans le bleu profond.

13

v1 : Une image, en toi, un lieu
v2 : cherche appui

v3 : Tu plonges la main au fond de l'encrier.
v4 : Comme des galets le long de ta vie
v5 : quelques phrases immobiles
v6 : retiennent le filet du temps.

Lors du travail de vocalisation de ces poèmes, j'ai particulièrement insisté auprès de la performeuse sur le contact de la plante de pieds avec le sol pour que sa voix descende au plus bas dans son abdomen. Je lui ai également demandé de devenir tout l'espace de la salle de représentation, comme si son corps se dilatait en perdant ses propres frontières, sa propre peau. Même si cette indication implique que son corps vocal

s'étende sur toute la surface de la salle, je lui ai demandé de ne pas augmenter le volume de sa voix, mais plutôt, et dans un mouvement contraire, de l'intérioriser pour que la vocalisation s'étirole dans un décroscendo vers des chuchotements. Le travail sur la lenteur et le souffle, entre les vers et les mots, a permis malgré tout de faire résonner la voix dans tout l'espace de la salle. Le décroscendo, quant à lui, a permis d'intérioriser la dilation de son corps vocal, réunissant les forces contraires (s'étendre en simultanée à l'intérieur et à l'extérieur de soi) créant un effet de grandeur entre le microcosme du corps et le macrocosme de l'espace environnant.

Nous avons choisi de faire advenir des chuchotements au début du 13^e poème. Ce dernier a été répété trois fois pour que Fanny ressente et fasse ressentir la descente du poème en elle, et que par empathie le public puisse descendre en lui. J'ai souvent dit à Fanny Tousignant d'imaginer que le public la suit dans son avancée vers le fond de la scène. Ce moment nous a permis d'opérer un passage du poème jusqu'au silence du corps. Le décroscendo des éclairages accompagnant cette marche vers le silence et l'obscurité s'est présenté à la manière d'un fleuve-obstacle que la performeuse devait traverser pour s'éprouver et éprouver le monde.

En prenant comme guide notre corps et nos sensations, nous invitons ainsi le public à nous suivre pour traverser avec nous vers le *revers* des poèmes, afin d'éprouver le monde. Ce faisant, cette marche vers le silence et l'obscurité jusqu'au corps-monde de la scène permet au public de vivre par la poésie le passage du sensible au plus grand que soi.

2.5 Le glissement des mots dans le corps et l'espace

À plusieurs égards, notre pratique se recoupe avec la poétique de l'incarnation de Michel Collot. À l'instar de cette poétique, notre démarche scénique met de l'avant un

glissement des mots vocalisés vers le corps de la performeuse et l'espace. Cette rencontre des mots des poèmes avec l'intérieur du corps et l'extérieur de l'espace nous conduit dans une dimension qui atteint le plus grand que soi. Cette approche se recoupe avec la poétique de l'incarnation où il y a union des mots des poèmes avec le corps et le monde qui s'étendent vers le cosmos :

Toute une tendance de la poésie contemporaine propose elle aussi l'image d'un corps cosmos, où l'esprit s'incarne dans une chair qui est à la fois celle du sujet, celle du monde et celle des mots. Bien qu'éloignée des stratégies tapageuses de l'avant-garde, cette poétique de l'incarnation est aujourd'hui tout aussi vivante que sa rivale. (Collot, 2008, p. 20)

La poétique de l'incarnation et la figure du passeur sont devenues des fondements du travail sur la vocalisation des poèmes décrit, observé et réfléchi dans le présent chapitre.

En guise de conclusion, ce laboratoire portant sur la vocalisation des poèmes permet de dégager une série d'étapes qui ont structuré notre travail. D'abord, l'approche analytique inspirée par Meschonnic a permis de cerner et d'observer les caractéristiques des poèmes, dont la sémantique du rythme. Ensuite, l'accompagnement de la performeuse, notamment lors de son apprentissage des poèmes par cœur, a pavé la voie à un premier contact entre les poèmes et geste vocal. En parallèle de cet apprentissage, la pratique d'exercices inspirés par Kristen Linklater qui ouvre le geste vocal à la voix naturelle a permis à la performeuse de développer une conscience précise de sa voix. Durant la période de vocalisation des poèmes, nous avons cerné une tension entre sémantique et somatique qui nous a permis de mieux comprendre le statut bivalent de la voix dans le contexte de la vocalisation des poèmes. Par l'observation de cet enjeu, nous avons trouvé des moyens pour en amoindrir les effets en faisant rayonner la nature sensorielle des poèmes, en stimulant l'imaginaire vocal, en éprouvant les poèmes et en nous inspirant de la figure du passeur. Ces moyens

se sont avérés utiles dans le contexte spécifique de la vocalisation des poèmes du recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion. La performeuse ne cherche plus alors à nous faire comprendre les mots, mais à simplement offrir leurs sonorités, leur rythme. La poétique de l'incarnation a également été utile dans la création du dispositif scénique grâce auquel la poésie du recueil s'étend de la voix, vers le corps et l'espace de la scène.

CHAPITRE III

LA MISE EN SCÈNE CORPORELLE DU GESTE VOCAL

Vocaliser des poèmes sur la scène les inscrit dans une dimension théâtrale qui implique une temporalisation, un aménagement spatial, matériel et scénographique organisé autour des corps des performeuses. À partir du travail et des réflexions sur la vocalisation des poèmes, ce chapitre s'intéresse à ce qui émane du geste vocal. Ce faisant, la théoricienne Sophie Herr aborde la part visuelle qu'induit le geste vocal sur la scène : « Élané depuis les coulisses charnelles, le geste vocal transmue une dynamique corporelle en présence sonore et entraîne le corps dans une gestuelle visuelle. » (Herr, 2009, p.91). Dans notre processus créateur le geste vocal et le corps en mouvement ont influencé les déplacements, les relations proxémiques entre les performeuses, l'aménagement spatial et la scénographie.

Ce chapitre porte donc spécifiquement sur l'empreinte visible de la voix dans la gestuelle des performeuses et dans la conception de l'espace. Pour tisser la voix, le corps et l'espace à la manière de la poétique de l'incarnation, l'élaboration d'une partition scénique est devenue un moyen de structurer les différents segments imaginés à partir de notre expérience de lecture. Nos émotions, intuitions, impressions, sensations des poèmes nous ont permis de faire surgir une série de matériaux d'inspiration (photographies, matières organiques, mouvements, etc.) qui ont pavé la voie au passage des poèmes à la scène.

Nous avons ensuite vu émerger différents segments d'une partition scénique qui proposent des correspondances avec le recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion. La réflexion sur la partition scénique fait constamment intervenir une relation complexe entre la valeur endogène du recueil et la valeur exogène générée par mon expérience de lecture. Ce chapitre observe le processus créateur au terme de son aboutissement vers la scène. Une part de ce retour possède une valeur esthétique et autopoïétique, c'est-à-dire qu'il décrit la partition scénique qui a eu cours pour observer comment cette dernière s'est structurée lors des laboratoires.

3.1 La notion de partition scénique

D'abord de manière inconsciente, la figure du passeur habite le tout début de mon journal de bord, notamment lorsque j'aborde la notion de « trajectoires des performeuses » pour nommer l'ensemble des actions que j'invite les performeuses à poser sur la scène. Je pense ces actions scéniques (qu'il s'agisse de vocaliser un poème, réaliser des mouvements ou encore manipuler des matériaux) comme un voyage qui les portent par-delà une frontière qui nous transformera. L'apparition de ces « trajectoires » advient souvent en matières compactes avec une atmosphère spécifique (sur le plan des éclairages et du son). Au tout début du processus créateur, je me suis mise à écrire sur papier les « trajectoires » des performeuses accompagnées d'indications scéniques relatives à la conception scénographique. Ces moments d'écriture ont donné lieu à des partitions dont la structure flexible et évolutive s'est avérée en réécriture au fur et à mesure que se sont précisées les différentes variables du processus créateur.

Empruntée à la musique, la partition est un terme utilisé en littérature, en danse et en théâtre, dont l'usage advient au début du XX^e siècle :

[L] e terme partition a en effet pour spécificité de renvoyer à un objet de médiation concret : c'est un support matériel, consignnant un ensemble de signes qui ont vocation à être déchiffrés puis mis en jeu, en fonction de règles et de conventions plus ou moins rigoureusement établies. (Sermon, 2016, p.31)

Les partitions ont agi en lieux de transition entre la page du poème et la scène. Elles ont été des plus utiles pour orchestrer et guider différentes tentatives de passage des poèmes à la scène. L'usage de partitions engage également le créateur dans un acte de lecture d'un texte et de réécriture que la théoricienne Julie Sermon explicite grâce à la pratique de mise en scène de Constantin Stanislavki. Ce dernier effectue une partition préliminaire qui lui permet de cerner le texte pour cibler son « analyse-interprétation » qui provient de son expérience de lecture pour qu'enfin émerge les différents éléments de sa mise en scène (ibid., p.32).

Dans notre processus créateur, les partitions se sont apparentées à une série de didascalies où les actions des performeuses (poèmes vocalisés ou mouvements) ainsi que l'évolution de l'atmosphère scénique sont décrites. Cette écriture possède une visée purement opérationnelle et concrète. À rebours du processus créateur, j'observe une évolution de la forme des partitions. Au départ, elles empruntent une forme verticale (Figure 3.1, p.57) où les actions posées sont décrites sous forme de listes. Il s'agit alors d'une série de repères qui crée le territoire de départ de la création. Je teste ensuite certaines actions, des manières de dire et de bouger les poèmes. Les performeuses sont alors dirigées non pas par des intentions psychologiques, mais par le contexte expérientiel créé. À partir des trajectoires et des inclinaisons des corps en mouvement des performeuses des improvisations s'initient pour que certaines actions s'ajoutent ou s'enlèvent de la partition.

Les partitions mises de l'avant dans nos laboratoires correspondent à ce que Julie Sermon conçoit comme des partitions-matrices. La théoricienne les définit par un dialogue ouvert entre son compositeur et les instrumentistes-artistes que la partition fait intervenir. Il ne s'agit donc pas d'une trame définitive à exécuter, mais bien d'une structure ouverte et trouée par des vides où les performeurs y injectent de la vie. Ces partitions contribuent à coordonner un dialogue en gestation et un processus ouvert. Par conséquent, lors des laboratoires, les décisions intuitives des performeuses ont, entre autres, contribué à faire l'œuvre et à créer certains segments. Ainsi, pendant les moments d'improvisation, je réécrits les partitions pour accueillir au sein de la structure la vie en émergence du corps des performeuses.

Plus tard dans le processus créateur, je me suis mise à écrire les partitions sous forme de ligne du temps, c'est-à-dire à l'horizontale (Figure 3.2, p.58). Ce second type d'organisation de la partition témoigne d'une étape où le langage scénique n'est plus testé et improvisé, mais où j'interroge davantage le rythme de la partition qui viendra unir l'ensemble des actions choisies. Les actions posées sont alors bien définies et intégrées dans les corps des performeuses. Je choisis avec les performeuses les segments où les corps s'étirent et se délestent. Je cerne les moments où il y a alternance de vitesses ou de charges d'intensité.

L'observation de ces partitions met également à jour une conception déhiérarchisée de la scène où la vocalisation des poèmes devient tout aussi significative que l'évolution de l'espace et les mouvements des performeuses. L'arrière-fond atmosphérique se mélange ainsi aux mots, le corps se mélange à l'arrière-fond atmosphérique, les mots se mélangent au corps dans l'espoir de retrouver les sensations à l'origine des poèmes et entrer dans leurs revers sensibles à la manière de la poésie de l'incarnation.

Ce regard déhiérarchisant des différents éléments de la scène s'inscrit dans la volonté de ne pas uniquement faire entendre les mots des poèmes, mais de les sentir et de les vivre.

Ce désir à l'origine du processus créateur nous a positionnées en marge de plusieurs spectacles de poésie en scène dont les approches plus classiques des poèmes vocalisés cherchent à mettre la forme de l'œuvre à l'avant-plan. Notre équipe a davantage cherché à faire surgir une rencontre avec les poèmes du recueil, afin de creuser, sur toute la distance entre nos corps et les mots, les coulisses de nos sensations en relation avec le texte. Plus tard, Daphné Deschatelets Hamel, conseillère en dramaturgie, m'a confié qu'au fond, nous concevions les mots des poèmes comme des portes. J'ai beaucoup aimé cette idée d'ouvrir les mots pour entrer à l'intérieur du poème. J'ajouterais que pour entrer à l'intérieur des mots des poèmes, il faut aussi entrer en nous-mêmes. Cette impression nommée par Daphné d'entrer en contact avec la chair des mots a également été nommée par certains membres du public à la présentation d'*Un revers du monde*. Ainsi, pour faire un clin d'œil au titre du recueil, nous avons cherché à abolir le rebord des mots pour les concevoir comme des lieux déhiérarchisés *sans bord*, afin d'avancer jusque dans leur revers.

3.1 Partition verticale

Source : Noémie Roy, hiver 2017, laboratoire 2, avec Mélanie Chouinard, Catherine Cédilot et Fanny Tousignant.

Trajectoire 3

Retrouver ce que l'on a perdu
au fond des grottes.

- 1- Mélanie avance devant public. Se met devant le micro sur pied et respire, touche l'objet, le met à l'envers → le lève puis le laisse glisser sur son corps → dépose l'objet → le regarde → les lumières s'éteignent (couche un symbole) (Bande musicale)
 - 2- Noir Mélanie traverse et va allumer lumière côté cours Catherine entre côté jardin, allume côté jardin. Elles déposent têtes et mains au sol. Synchronicité des corps, accueillie l'autre. Se relève la tête (Double tête au sol)
 - 3 Catherine sac à dos à donner à Mélanie: glisser les 2 mains dans le sac, avec lumière pauvre. Mélanie allume lumière va sous micro allume
 - 4 Mélanie fleur de lotus // Catherine face au public lève sa robe tranquillement
 la respiration d'une
 Mélanie laisse fleur Catherine me robe sur tête → racine ventre
 nus au sol
- Mélanie dit « Tu ne sais pas mais avances / encore et laisses au sol les racines / qui ne dérangent plus personnes / Tu n'imposes aucun chant / aucun silence / Tu n'as que ce poème / Pour te souvenir de toi-même / Allée du seul côté des choses / quite soit habitable » p.22 // Catherine déroule les racines
- 6- Catherine donne les racines à Mélanie qui les dépose sous le micro. Mélanie revient à Catherine avec poumon.
 - 7- Partage du poumon.

Image bruissement

But: modulée l'hypér lenteur

- ① Conserver dans la poche
- ② Conserver dans les mains
- ③ Plus rapidement rivées
- ④ transition mains sac (plus rapidement)
- ⑤ faire respirer le sac, puis manger le micro (plus rapidement)
- ⑥ Clignotement et manger le micro
- ⑦ Attacher le sac au micro/Stop
- ⑧ Crépitements + choc
- ⑨ Scan
- ⑩ Se couche (position du poisson)
- ⑪ Dire
- ⑫ Couches tête au repos
carré
- ⑬ Lumière s'éteint: Fanny sac ciseau et découpe (Cath place racine)
par le micro
- ⑭ Fanny se lève (Cath à placé racine et met lumière dans sa bouche) Fanny dépose sac et ciseaux à la hauteur de la racine.
- ⑮ Dire: « Où trouver le passage »
- ⑯ Recule « le regard »

3.2 Les surgissements d'associations

Dès les premières lectures de *Sans bord, sans bout du monde*, je me surprends à accumuler des images, des musiques, des matières organiques nommées dans le recueil ou tout simplement associées à mon expérience de lecture. J'observe ainsi cette tendance à associer mon expérience sensible et émotive du recueil à des matières concrètes qui agissent comme des témoins de ma relation avec le texte. À rebours, je peux affirmer que ces associations m'ont accompagnée dans l'émergence des partitions d'*Un revers du monde*.

Cette notion d'associations entre une expérience vécue et une matière se recoupe avec une des étapes du processus d'écriture que Michel Collot nomme le « Chaosmos » (*Le Corps cosmos*, 2008, p.83-88). Collot décrit cette étape comme le moment où il reconstitue les sensations à l'origine d'une expérience en les associant à toutes sortes de matières (mots, concepts, matières visuelles, matières organiques, objets, matières sonores, rythmes, mouvements, gestes, etc.) Le processus d'écriture de Michel Collot peut s'appliquer à d'autres disciplines artistiques et a agi comme exemple méthodologique dans certains de nos laboratoires. Michel Collot aborde son processus d'écriture en six étapes que j'ai traduit sous la forme d'un schéma synthétique (Figure 3.3, p.60). Ces surgissements sont des photos de la performeuse Helena Almeida, une collecte de matières organiques et la rencontre de la danse butô. J'ai conservé ces traces matérielles qui ont servi directement ou indirectement dans la création de la partition scénique.

3.3 « Chaosmos » de Michel Collot

Source : Collot, M. (2008). *Le corps cosmos*. La lettre volée : France et Belgique, p.83-88.

Schéma synthétique : Noémie Roy.

1. Une expérience sensible du chaos d'origine

L'expérience sensible peut être de courte ou de longue durée, il peut s'agir de toutes sortes d'expérience du monde, comme une expérience de lecture. Elle est indicible, chaotique, chargée d'émotions.



2. Un temps d'intégration et parfois d'oubli

L'expérience sensible s'intègre à l'inconscient. Le sujet oublie parfois le moment de fortes émotions vécues. Cette phase se termine par une réminiscence de l'expérience sensible.



3. Surgissements (associations libres et sensibles)

Suite au ressouvenir, le sujet est tenté de plonger en soi pour « réapprendre à parler » et reconstituer les sensations issues de l'expérience sensible initiale. Un territoire insoupçonné se présente à lui alors que des « matières-émotions » (mots, concepts, matières visuelles, matières organiques, objet, matières sonores, rythmes, mouvements, gestes, etc.) surgissent sous forme d'associations libres et sensibles.



4. Naissance d'un espace paysage

Des associations libres et sensibles (matière-émotion) naissent des associations latérales plurielles qui tissent un espace paysage. Cet espace stimule le geste créateur.



5. Organisation

Pour donner une forme nette à la création, l'artiste organise l'espace paysage pour garder l'essentiel. Il agence les surgissements pour qu'un sens intelligible se dégage des associations. Il travaille également le rythme pour conserver une dimension sensible à la matière.



6. Émergence de la création (poème, toile, performance, etc.)

Tranquillement le chaos propre à l'expérience sensible initiale s'organise, s'ordonne dans un microcosme dense, mais suffisamment structuré pour faire sens chez un récepteur et être partagé dans le monde.

3.2.1 Une traversée avec Helena Almeida

Parmi les associations en surgissement, il y a les photographies de l'artiste portugaise Helena Almeida. J'ai rencontré l'œuvre de cette artiste en 2009, lors d'un voyage au Portugal. Ces photographies donnent à voir ses propres performances prises sous la forme de clichés en noir et blanc. L'artiste peint ensuite par-dessus les clichés. Elle interroge la présence de son corps dans l'œuvre, son entrée ou sa sortie du cadre, mais aussi des traversées des lieux marqués par une délimitation⁹. Foncièrement liminale, je constate que sa démarche se recoupe avec la figure du passeur. Les parties du corps de l'entre-deux comme la bouche (Figures 3.4, 3.5, 3.6, p.62-64) et les mains (Figures 3.7, 3.8, 3.9, p.64-65) qui traduisent la relation à l'autre sont également mises à l'avant-plan.

Je me suis sentie interpellée par la simplicité de la composition des images où l'on voit souvent un à deux sujets et/ou objets. De plus, j'ai été fascinée par l'arrière-fond des toiles photographiques qui montrent des lieux non figuratifs et mettent ainsi l'emphase sur le sujet en action. Néanmoins, ce qui m'a le plus frappée est la représentation de traversées, de passages dans des lieux de l'entre-deux. Ces photographies ont alimenté la présence de la figure du passeur dans ce processus créateur qui, nous l'avons vu au chapitre précédent, se recoupe avec le recueil *Sans bord, sans bout du monde* (Figures 3.8, 3.9, 3.10, p.65-66). À rebours du processus, je retrouve même l'influence de ces photographies dans certains moments de la partition du poème scénique *Un revers du monde*.

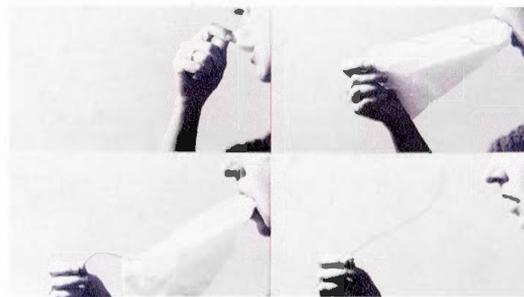
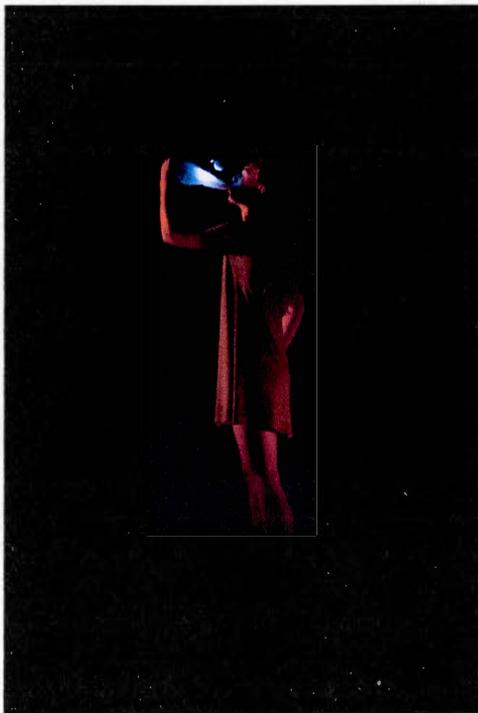
Sur la toile photographique *Peinture habitée* (Figure 3.9, p.66), on peut voir Helena Almeida doigts repliés déchirant un tissu de peinture. Une faille ouverte vers le haut de

⁹ À ce sujet, lire l'article d'Elisabeth Franck-Dumas (2018), *Mort d'Helena Almeida artiste hors cadre*, Next Liberation : https://next.liberation.fr/arts/2018/09/27/mort-d-helena-almeida-artiste-hors-cadre_1681634

la toile nous permet d'apercevoir le visage calme de la performeuse qui s'apprête peut-être à traverser la toile et ainsi franchir la frontière qui la sépare de nous. Cette toile photographique, comme d'autres toiles de l'artiste m'a habitée pendant l'ensemble du processus créateur.

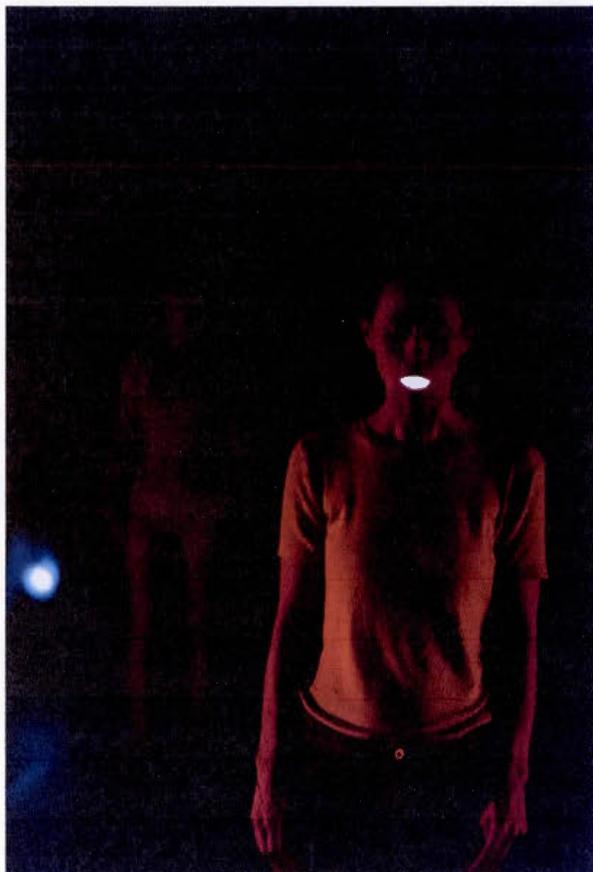
3.4 Mise en comparaison : la bouche et Helena Almeida 1

Source : Photo, Marianne Lamarche, *Parole bruissement*, Studio Alfred-Laliberté, crédit Patrice Tremblay, 2018 / Google images, Helena Almeida, *Le secret*, 1976, Galerie Richard Saltoun.



3.5 Mise en comparaison : la bouche et Helena Almeida 2

Source : Photo, Catherine Cédilot, *Poème-lumière*, Studio Alfred-Lalibert, crédit Patrice Trembaly, 2018 / Google images, Helena Almeida, *La maison*, 1979.



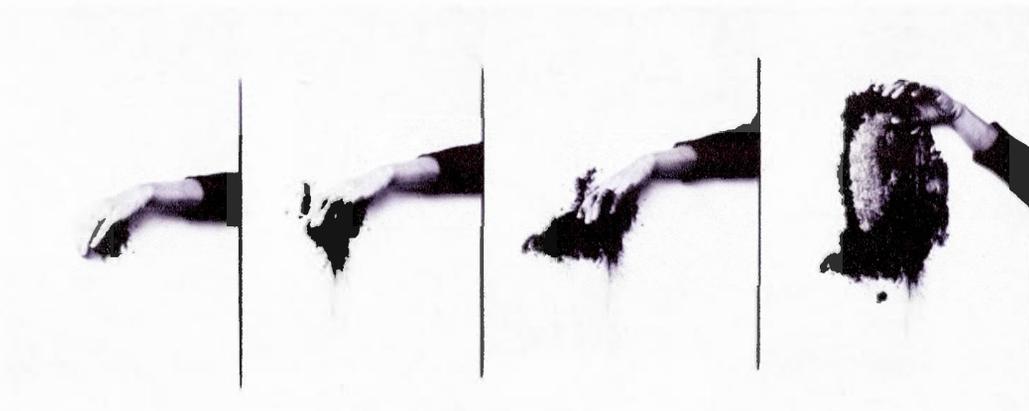
3.6 La bouche et Helena Almeida 3

Source : Google images, Helena Almeida, *Étude pour la partition d'amélioration interne*, 1977.



3.7 Les mains et Helena Almeida 1

Source : Google images, Helena Almeida, *Sortie noire*, 1995.



3.8 Les mains et Helena Almeida 2
Source : Google images, Helena Almeida.



3.9 La frontière et Helena Almeida 1
Source : Google images, Helena Almeida, *Peinture habitée*, 1976.



3.10 La frontière et Helena Almeida 2
Source : Google images, Helena Almeida, *La vague*, 1997.



3.2.2 Collecte de matières

Un autre élément qui est intervenu dans l'émergence de la partition scénique est une collecte des matières nommées dans le recueil (éléments endogènes) ou associées avec le texte par l'entremise de l'expérience de lecture (éléments exogènes). J'ai donc recueilli une série de matières principalement organiques pour impliquer mon propre corps de manière sensorielle dans la lecture. Je suis alors devenue davantage une exploratrice qu'une observatrice. J'ai conservé de la cendre, des galets, des pierres amincies, des roches, de l'écorce, des herbes sèches, du bois, de la terre, du sable, du verre, de la neige, etc. En touchant ces matières, cela m'a permis d'ajouter une dimension sensorielle à la lecture des poèmes à partir d'une interaction entre la peau et certaines bribes sensibles issues de l'univers du recueil. Je me remémorais alors un poème en touchant la matière nommée. Cela m'a permis, entre autres, de stimuler mon imaginaire et l'écriture de la partition scénique en devenir.

Les sujets des poèmes et le monde incertain dans lequel ils sont en contact m'a semblé pouvoir être évoqué par l'utilisation de racines sur la scène. D'autre part, l'idée de trouver ses racines, descendre à travers elles jusque dans les sillons du sol ou encore être sans repères, déraciné, ont incarnés des états ressentis lors de la lecture des poèmes. La matière de la racine a alors attiré mon attention. J'ai donc exploré mon corps en mouvement avec cette matière organique pour vivre une relation aux poèmes autrement qu'à travers la lecture. Dans mes explorations en mouvement, j'ai cherché à réinvestir le langage muet de mon corps en relation avec des racines et dans la perspective du recueil. La présence de racine est demeurée dans la partition scénique finale (Figure 3.11, p.68).

Grâce à la notion de poétique de l'incarnation, Collot retrace certaines pratiques issues du *Land Art* où des artistes comme Guiseppe Penone et Charles Simonds inscrivent leurs corps en relation avec des matières organiques ainsi qu'avec le paysage pour lier

le corps et le monde, et traduire une relation intime entre l'un et l'autre. Le performeur Charles Simonds ira même jusqu'à poser des actions directes sur le paysage en s'ensevelissant sous la terre pour s'intégrer à celle-ci. La notion d'intégration du corps dans le monde à la source de la poésie de l'incarnation, mais aussi du recueil *Sans bord, sans bout du monde* interroge la frontière entre soi, le monde et les mots. La peau en tant que frontière entre le corps et le monde devient un élément important pour comprendre la relation entre le dedans et le dehors ainsi que l'ensemble du spectre des sensations qu'elle sous-tend.

Cette phase de collecte de matières organiques a également servi à ouvrir ma proprioception vers le texte pour comprendre l'importance du langage sensoriel dans les poèmes. Cette expérience corporelle du texte m'a permis de dépasser ma compréhension intelligible des poèmes pour chercher à ressentir mon corps en relation avec le recueil. Il s'est agi d'une étape déterminante dans la manière dont j'allais ensuite m'adresser aux corps des performeuses et ultimement au corps du public.

3.11 La racine

Source : Photo, Catherine Cédilot, crédit Noémie Roy.



3.2.3 Le butô pour danser l'espace de la scène

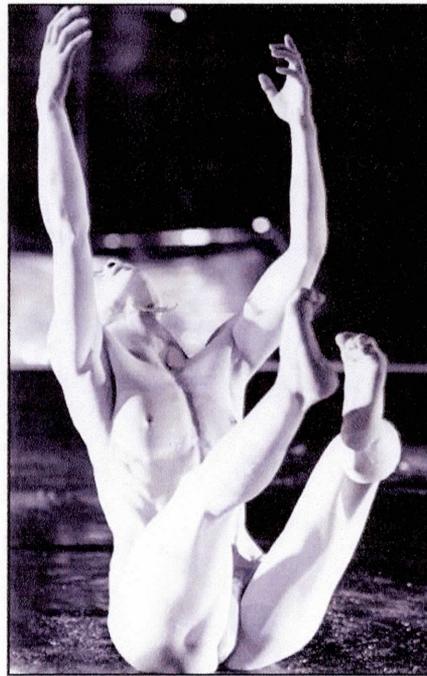
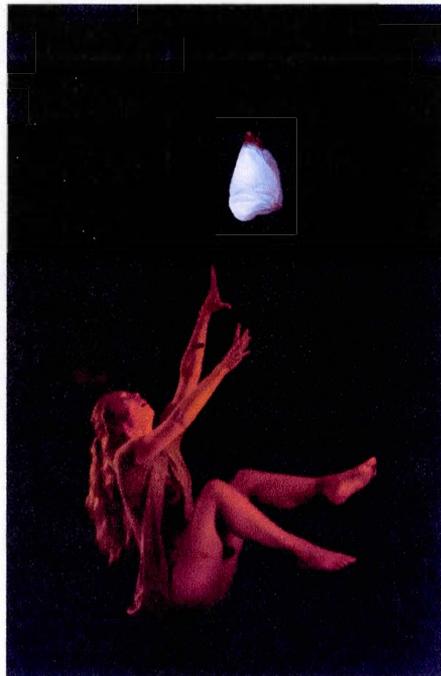
Sur le plan de la direction des performeuses et de la création de la partition scénique, la danse japonaise du butô a aussi inspiré notre processus créateur¹⁰. Pour le praticien Tatsumi, le corps qui danse du butô est considéré comme un « corps mort » ou encore un « cadavre qui danse » (Greiner, 2008, p. 141). Le danseur ne cherche pas à construire un corps qui s'étend uniquement vers l'extérieur, mais s'intéresse plutôt à la tension entre l'intérieur et l'extérieur de soi. Il approche le butô avec la proprioception pour stimuler la peau qui devient un élément important, une conscience entre l'intérieur et l'extérieur, une frontière entre le dedans et le dehors, du corps et de la vie. La peau dans la danse butô est tantôt conçue comme isolante, elle incarne alors une maison pour le corps, tantôt comme poreuse, elle incarne alors une ouverture directe vers l'espace extérieur. La membrane de la peau ne fait pas du corps une structure totalement objective propre à l'extérieur ni totalement subjective propre à l'intérieur, mais plutôt des allées et venues entre les deux. La transformation au centre de la pratique de cette danse ne devient pas un objectif, mais plutôt un moyen de développer une attention aux différentes étapes du passage du corps d'un état à un autre. Tanaka, l'élève de Tatsumi, conçoit le butô comme une manière d'interroger la nature même de la danse, mais aussi de retourner sur les pas de son corps à la recherche de sa nature originelle dans une tentative de réconciliation entre soi et le monde. Cette double rencontre vers l'intérieur et vers l'extérieur s'apparente à nouveau aux dynamiques de la poétique de

¹⁰ Le butô est une danse dont l'histoire est complexe, il ne sera pas question ici de la mettre en relief de manière exhaustive, mais plutôt de l'aborder de manière synthétique. Lorsqu'on pense au butô on pense aux danseurs dont la peau est peinte en blanc. Ils contractent leurs muscles même ceux du visage et étendent leur corps dans différents états de tension et de relâchement. Le butô est apparu en 1959 suite aux bombardements nucléaires de Hiroshima et Nagasaki. Cette danse a été introduite par le danseur, chorégraphe et enseignant Hijikata Tatsumi qui a cherché dans les années 1970 à créer une méthodologie du butô (Greiner, 2008). Selon le praticien et théoricien Grotowski, cette danse s'inscrit dans une perspective à la fois interdisciplinaire et primitive : « le butô est la recherche d'une forme très antique d'art où les créations rituelles et artistiques étaient intimement liées ; où la poésie était chanson, la chanson était incantation, le mouvement était danse. » (Zbigniew, 1991, p.95) Le butô cherche ainsi à interagir autant avec l'état de conscience que celui d'inconscient du corps du danseur. Certains praticiens trouvent l'essence même du butô dans la transformation du corps dans un objet ou un animal.

l'incarnation de Michel Collot. La performeuse Catherine Cédilot, qui pratique le butô depuis une dizaine d'années, nous a concocté un atelier d'exploration libre autour de certaines notions de butô, comme la marche de base. Nous avons ensuite réalisé une série d'improvisations en nous inspirant de nos apprentissages. Le butô m'a aidée à guider les mouvements initiés par les performeuses dans la perspective d'une relation poreuse aux mots et à l'espace, où l'intérieur et l'extérieur de soi se consolident sur la scène. Ce type de relation propre au butô a aussi permis de préciser l'atmosphère de la partition scénique émergente.

3.12 Mise en comparaison : Butô

Source : Photo, Marianne Lamarche, *Position Butô*, Studio Alfred-Laliberté, crédit Patrice Tremblay, 2018 / Google images, chorégraphe Murobushi, crédit Laurencine Lot, Carré Silvia Monfort.



3.3 Mettre en scène la voix

Si le chapitre précédent a abordé spécifiquement la vocalisation des poèmes, cette section du chapitre met de l'avant la relation entre la voix comme une plongée dans la noirceur du corps de la scène. Au tout début de la partition scénique, Fanny Tousignant est assise dans le public. La représentation débute lorsqu'elle quitte le public pour avancer lentement vers une scène éclairée faiblement, mais qui laisse voir un micro dont le fil est suspendu. Fanny s'avance vers le micro, le prend et vocalise les poèmes (figure 3.13, p.71). Un rythme lent s'impose jusqu'à ce que la performeuse se tourne et avance vers le fond de la scène. Pendant sa marche vers le fond de la scène, la vocalisation des poèmes tend de plus en plus vers le chuchotement. Elle cherche alors à faire glisser les mots dans l'espace pour qu'ils soient incarnés autrement (Figure 3.14, p.72). La partition vocale se rythme alors avec les éclairages qui diminuent, mais aussi un environnement sonore aérien dont le fondu en ouverture advient lentement. Le micro suspendu tenu par Fanny Tousignant qui marche vers le fond se tend à l'image d'un fil d'Ariane qui la guide dans l'obscurité comme si elle explorait la profondeur de son geste vocal. On assiste alors à la disparition du corps de Fanny Tousignant dont la voix s'étend sur toute la scène (captation filmique, entre 10,15 min. et 14 min.). Son corps devient alors l'espace de la scène. À la toute fin de cette traversée vers le fond, le micro sur lequel est installée une lumière, s'allume. La parole fait alors naître une lumière.

3.13 Vocalisation des premiers poèmes

Source : Photo, Fanny Tousignant, Studio Alfred-Laliberté, crédit Patrice Tremblay.



3.14 Marcher vers le fond de la scène

Source : Photo, Fanny Tousignant, Studio Alfred-Laliberté, crédit Patrice Tremblay.



3.3.1 Usage du micro

L'usage du micro suspendu est devenu partie prenante de la partition scénique et du dispositif qui la structure. Il a incarné un élément central permettant d'amplifier la voix, mais aussi de supporter un éclairage tout en régissant l'espace de la scène. Sur le plan de la vocalisation des poèmes, l'usage du micro a permis à la performeuse de ne pas augmenter la hauteur de sa voix, de préserver une dimension intime dans sa vocalisation tout en étant entendue lorsqu'elle chuchote dans sa marche vers le fond de la scène :

Le micro recueille au bord des lèvres les paroles à peine susurrées, la voix, en gros plan s'élançait parfaitement audible, dans l'indifférence de la proximité corporelle autrefois nécessaire. (Herr, 2009, p.23)

Dès le tout début du processus créateur, je savais que la scène serait investie par un micro suspendu. La ligne verticale créée par le fil du micro me semblait cohérente avec l'aspect plus grand que soi qu'induisent les mots des poèmes. D'autre part, avec notre travail vocal qui met en relief un rythme lent, continu et qui se déleste, j'ai souvent eu l'impression que la voix s'étendait à l'horizontale sur la scène. Il m'a ainsi semblé que la ligne verticale du micro symbolisait d'une certaine manière un moyen d'équilibre du rythme lent.

3.3.2 Marche et glissement

La marche vers le fond de la scène structure l'ensemble du dispositif en agissant en moment pivot. La performeuse ne rythme plus seulement les poèmes pour qu'ils incarnent une fin en soi, mais cherche à les faire résonner dans son corps et dans l'espace, à descendre en elle avec les mots pour les éprouver. Les mots deviennent un moyen de se rencontrer. Par cette marche, j'ai cherché à dépasser l'expérience formelle des poèmes pour plutôt éprouver la racine des mots, expérimenter leur origine,

contourner les limites de la peau, celle de Fanny Tousignant, celle du corps de l'espace, celle du public et la mienne pour que l'intérieur et l'extérieur soient indissociables. La marche vers le fond déhiérarchise, entre autres, la voix pour que les poèmes vocalisés interagissent directement avec les autres éléments de la scène (musique, son, éclairage, corps des autres performeuses, etc.). Ce moment pivot initie un glissement des mots dans le corps et l'espace. Les mots vocalisés glissent alors dans le silence pour que lentement s'allume une lumière au bout du micro qui éclaire le visage de la performeuse dans l'obscurité du fond de la scène (Figure 3.15, p.74). Cette volonté de faire des mots du poème une lumière se recoupe avec le fragment suivant :

v1 : Un poème perce la noirceur
 v2 : du ciel où chavirent les heures silencieuses
 v3 : accolées à nos vies. (Dorion, 1995, p.31)

Dans ce fragment, le poème s'apparente à la lumière en perçant l'obscurité. Il me semblait donc cohérent que le micro qui porte la voix de la performeuse devienne la source d'une lumière. Ce moment de la partition advient alors que Marianne Larmarche se lève du public et avance vers la scène. On voit alors le visage de Fanny Tousignant éclairé par le micro et entouré par l'obscurité de la scène. Les deux performeuses se regardent, comme s'il s'agissait d'un rêve, d'une rencontre dans le revers des mots.

3.15 Rencontre

Source : Photo, Fanny Tousignant et Marianne Lamarche, Studio Alfred-Laliberté, crédit Patrice Tremblay.



3.4 La rencontre

Sur une scène complètement obscure, les deux performeuses se regardent longtemps avant que Fanny continue à vocaliser quelques poèmes dirigés plus spécifiquement vers Marianne. Celle-ci s'approche lentement du fil du micro qui retombe à proximité de Fanny tout en conservant une certaine distance avec elle. Fanny laisse ensuite le micro-lumière au sol comme si elle le donnait en offrande à Marianne. Cette dernière hisse le micro sur toute la distance qui sépare son corps de celui de Fanny. Le micro frotte l'horizon du sol jusqu'à Marianne, comme si l'espace de la scène pouvait lui aussi faire bruisser un poème. Ce fragment de la partition pourrait raconter une rencontre entre deux femmes éclairées par un micro qui tient lieu, sur le plan symbolique, de parole. Ainsi Fanny, éclairée par la parole, tend la lumière de ses poèmes à Marianne. Les poèmes qui éclairent l'obscurité du monde s'offrent d'une femme à l'autre.

À rebours du processus créateur, ce fragment peut représenter la rencontre du recueil. D'une certaine manière, Fanny Tousignant pourrait incarner l'auteure, car elle est la seule à vocaliser les poèmes tels qu'ils sont. Marianne quant à elle représente les lectrices qui reçoivent les poèmes, symbolisés par le micro-lumière. Grâce au micro-lumière hissé un peu au-dessus d'elle, Marianne est éclairée. Elle redécouvre son corps en commençant par ses mains et son visage.

3.4.1 Correspondances entre le visible et l'audible

La suite de la partition s'effectue dans une rencontre entre la vocalisation des sept poèmes suivants, et des gestes et mouvements librement inspirés du butô. La relation entre la vocalisation et le mouvement cherche à créer un effet de correspondance entre le visible et l'audible.

16

v1 : Il est des visages sans issues, des fenêtres
 v2 : qui ne donnent sur aucun ailleurs
 v3 : des silences mêlés de silence. (Dorion, 1995, fragment, p.103)

17

v1 : Tu n'as que ce poème
 v2 : pour te souvenir de toi-même.
 v3 : Aller du seul côté des choses
 v4 : qui te soit habitable. (ibid., fragment, p.22)

18

v1 : Un poème perce la noirceur
 v2 : du ciel où chavirent les heures silencieuses
 v3 : accolées à nos vies. (ibid., fragment, p.31)

19

v1 : Une âme fut-elle offerte au monde
 v2 : à travers nous ?

v3 : Un bruissement veille
 v4 : posé sur l'absence.
 v5 : Un visage froisse le poème
 v6 : où se renversent nos mains.

v7 : Rien ne perce la nuit
 v8 : durcie par le ciel vide. (ibid., p.36)

20

v1 : Puisque nous venons du silence
 v2 : nous devons retourner
 v3 : labourer le silence d'un autre monde.
 v4 : Un jour il faut cesser de demander
 v5 : à la parole ce qu'elle ne sait. (ibid., fragment, p.39)

21

v1 : La nuit se renverse
 v2 : dans nos yeux, creuse chaque faille
 v3 : pousse du pied les petites éternités
 v4 : encore tremblantes en nous

v5 : l'obscurité recommence à peser.

v6 : On ne voit plus rien devant

v7 : ni personne. (ibid., p.27)

22

v1 : Il n'y a pas de commencement.

v2 : L'amour, le silence, la lumière

v3 : sont là depuis toujours.

v4 : Le commencement est en nous

v5 : depuis toujours. (ibid., p.95)

La relation entre le visible et l'audible a été perceptible à plusieurs moments sur la scène d'*Un revers du monde*, notamment lorsque Fanny vocalise le poème suivant : « Un poème perce la noirceur/ du ciel où chavirent les heures silencieuses/ accolées à nos vies. » (poème 18, Dorion, 1995, p.77). Marianne, alors en dessous du micro-lumière suspendu, sort un sac de plastique de sa bouche (Figure 3.4, p.62). Ce moment visuel, mais surtout auditif, est mystérieux et sensoriel puisqu'on entend le sac se déplier et bruïsser sous le micro (captation filmique entre 21 et 23 min.) En travaillant ce segment, il m'a semblé que nous donnions à ressentir la naissance de quelque chose. Le sac qui bruïsse en dessous du micro-lumière peut s'associer au « poème » qui « perce la noirceur » vocalisé en simultané par Fanny. En parallèle des mots prononcés, la bouche de Marianne pourrait ainsi donner à entendre et à voir la naissance d'un poème. Marianne découvre ainsi à la sortie de sa bouche le sac-poème-bruïssement qui l'a traversée. Elle met alors ses deux mains dans le sac et le fait respirer en éloignant et rapprochant ses mains sous le micro suspendu. Le sac respire et bruïsse à l'image d'un poumon ou d'une méduse, mais très certainement quelque chose qui prend vie. Ce moment propose un écho avec la suite des poèmes vocalisés : « Un bruïssement veille/ posé sur l'absence » (poème 19, v3 et v4). Dans cet exemple, quelque chose entre le visible et l'audible semble se symboliser comme si nous rendions visible indirectement le poème dont parle Hélène Dorion. La présence du sac-poème-bruïssement sur la scène entre également en correspondance avec ce

qu'écrit Pierre Nepveu sur l'écriture d'Hélène Dorion dans le prologue de son anthologie sur les textes de l'auteure :

Ce que je lis dans les poèmes d'Hélène Dorion, c'est que l'univers a cessé de parler, de se donner comme un langage articulé qui fait signe. Non pas qu'il ait sombré dans un parfait silence, qu'il soit sans voix. Mais cette voix est d'abord un bruissement, un murmure, un bourdonnement, un souffle, une respiration. (Nepveu, 2002)

Cette partie de la partition scénique traduit donc la place du sensible et de la chair, au sens phénoménologique du terme, de notre relation aux poèmes. Un autre exemple de la relation entre visible et audible émerge lorsque Marianne fait disparaître son visage derrière le micro suspendu. Elle tire alors le sac-poème-bruissement qu'elle a attaché sur le micro comme pour se faire un masque. Puis, elle étend ses mains en avant, les fait trembler en les rapprochant d'elle pour ensuite les renverser (Figure 3.16, p.79). En simultané des gestes de Marianne, Fanny vocalise le poème : « Un visage froisse le poème/où se renversent nos mains. » (Poème 19, v5 et v6). Le sac-poème-bruissement est alors directement froissé sur le visage de Marianne qui renverse ses mains devant le public quelques secondes plus tard.

La vocalisation des poèmes est en relation direct avec la gestuelle élaborée et inversement le geste soutient la voix : « Au carrefour du corps, à la croisée des sens, s'enlacent visible et audible [...] » (Herr, 2009, p.87). Sophie Herr s'interroge sur cette relation entre le visible et l'audible qu'on retrouve sur la scène du poème vocalisé et dansé. Elle propose que ce qui appartient au senti est antérieur à la division des sens et que toute forme de gestuelle en scène, que ce soit la mimique du visage ou encore du corps en mouvement, est liée à la vocalisation étant donné que l'expressivité corporelle surgit du geste vocal. Entre ce qui est visible et ce qui est audible, un processus qui rassemble le sens de la vue et de l'ouïe s'unirait à travers des synesthésies. Les mots

vocalisés prennent des densités nouvelles alors qu'ils sont rendus visibles par la gestuelle et un rythme se crée entre ce qui est vocalisé et ce qui est bougé. Il devient possible, grâce à la partition scénique, de créer des écarts entre la vocalisation des poèmes et les mouvements donnés à voir. À l'interstice entre le visible et l'audible, se creuse la chair des poèmes pour que le public puisse les vivre par d'autres moyens que la lecture.

3.16 Visage-poème

Source : Photo, Marianne Lamarche, Studio Alfred-Laliberté, crédit Patrice Tremblay.



3.5 Partition muette pour corps-poème

Dans un troisième segment de la partition scénique, la scène laisse place à l'intégration des poèmes dans le corps avec la présence de la performeuse Catherine Cédilot qui part elle aussi du public vers une scène complètement obscure. Ce segment s'écrit sur la scène à la manière du recueil *Sans bord, sans bout du monde*, non pas avec les mots articulés puisque la partition se déroule dans le silence, mais en m'inspirant de ce qu'il

y a de corps et d'espace dans le recueil. Le segment commence alors que Catherine Cédilot avance lentement vers la scène comme si elle cherchait quelque chose au sol.

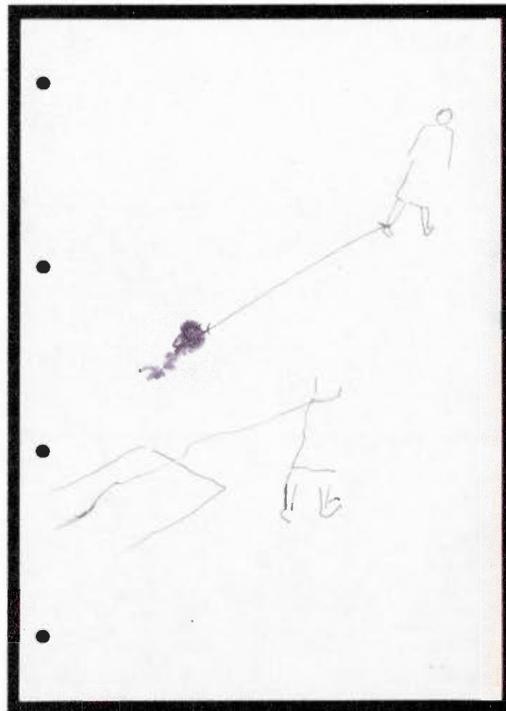
3.5.1 Découvrir des racines

Catherine trouve alors une lumière au sol qu'elle allume. Cette lumière laisse voir une ficelle au bout de laquelle elle aperçoit une racine. Entre l'état animé du corps de la performeuse et l'état inanimé de l'objet, il existe d'abord une tension voire une crainte mêlée de curiosité. Catherine va jusqu'à se retourner, couchée de dos à l'objet organique pour éviter de le regarder. Ses mouvements sont alors plus rapides que les mouvements de Marianne ou Fanny dans les segments précédents de la partition. La curiosité gagne tranquillement Catherine, qui étire sa main vers la racine alors qu'elle demeure couchée pour finalement atteindre la ficelle. Un peu à la manière d'un objet marionnettique, Catherine anime la racine qu'elle tire vers elle en s'assoiant (captation filmique, entre 38,30 et 40,30 min.) Nous avons travaillé l'approche corporelle en nous inspirant librement du butô avec l'idée d'une peau poreuse à l'espace comme si l'objet racinaire était une extension du corps de Catherine. La performeuse anime l'objet et se laisse animer par lui. Elle continue en attachant la racine autour de l'une de ses chevilles, puis se lève rapidement pour s'éloigner de l'objet organique, mais la racine la suit. Catherine traîne ainsi une racine derrière elle.

À rebours, il semble que les *surgissements* de matières organiques, de photographies et de matières de toutes sortes accumulées au début du processus jouent un rôle important dans ce segment. Il est également intéressant de souligner la contribution de l'artiste Helena Almeida, dont l'un de ses dessins a particulièrement influencé le moment où Catherine marche en trainant la racine derrière elle. L'artiste représente un corps en mouvement qui traîne quelque chose derrière lui (Figure 3.17, p.81). Après le processus de création, j'ai réalisé que ce dessin m'a habitée de manière inconsciente et a probablement contribué à créer le moment où Catherine traîne la racine derrière elle.

3.17 Dessin d'Helena Almeida

Source : Google images, dessin d'Helena Almeida.



Il semble que le recueil aborde lui aussi des moments où quelque chose pourrait trainer derrière soi. Peut-être des peurs, des choses aujourd'hui inanimées que l'on aurait perdues ou encore des choses que l'on ne veut pas éprouver. La première strophe de ce poème illustre bien cet état :

v1 : Ne te retourne pas
 v2 : ne convoque pas ces images ;
 v3 : ne dit pas que nous avons renoncé
 v4 : à l'amour, chaque fois
 v5 : prends la route qui arrête
 v6 : d'aller quelque part.
 v7 : Un poème attend
 v8 : se penche et se relève

v9 : ne refuse ni le vent
 v10 : ni la poussière du monde.
 (Dorion, 1995, p.14)

Dans ce poème, la mention du : « Ne te retourne pas » (v1) présage que quelque chose qui est craint et qu'on ne veut pas éprouver. À la lecture des vers suivants, le poème précise que cette chose est la fin de l'amour. De la même manière que Catherine sent la racine la suivre sans se retourner, le sujet du poème sait que cette fin est là, mais refuse de se retourner pour confronter la fin de l'amour. Néanmoins, la seconde strophe mentionne la présence d'un poème qui redonne espoir au sujet. Ce poème « ne refuse ni le vent/ni la poussière du monde. » (v9 et v10). La présence du poème plus forte que les craintes permet au sujet d'éprouver l'inconfort du vent et de la poussière. De la même manière que le sujet du texte qui possède un poème pour éprouver ce qu'il craint, Catherine se retourne pour regarder la racine en face à face.

La performeuse ira même jusqu'à traverser la racine qui possède une forme circulaire. Ce moment fait à nouveau intervenir la figure du passeur qui s'apparente à plusieurs dynamiques du recueil. La racine incarne alors un commencement ou une fin que Catherine doit éprouver pour continuer son parcours. Comme tout passage entre deux lieux, l'espace de l'entre-deux implique un obstacle. Cet état est alors traduit par le corps de Catherine qui tremble tout au long de ce passage à travers la racine.

3.5.2 La bouche et la lumière

Dès que Catherine termine son passage, elle découvre une petite lumière accrochée sur la racine qu'elle met dans sa bouche (Figure 3.5, p. 63). Ce moment m'a toujours semblé mystérieux, comme si le visage de Catherine avec une lumière dans la bouche était transformé. Quelque chose dans son visage appartient à un autre monde, comme si elle existait avant sa naissance ou après sa mort. Cette lumière buccale, un peu à la manière de la lumière du micro, se réfère à un poème qui agit comme une lumière qui éclaire dans l'obscurité. Comme nous l'avons vu précédemment, plusieurs poèmes du

recueil proposent l'apparition d'une lumière qui guide la marche du sujet (Dorion, 1995, p.31, p.34, p.71, p.77, etc.) ou qui devient le sujet lui-même (Dorion, 1995, p.12, p.38, p.67, etc.).

3.6 S'incarner

Dans le dernier segment de la partition de la manifestation scénique, les trois performeuses se rencontrent. Catherine et sa lumière buccale affaiblie par la traversée de la racine est supportée physiquement par Marianne. Les deux performeuses se retrouvent et Fanny reprend la vocalisation de deux poèmes :

23

v1 : Quelque chose t'a trouvé
v2 : que tu cherchais, qui peut-être
v3 : te cherchait. Quelqu'un.

v4 : Dans l'attente de ce qui se laisse trouver
v5 : en nous, de ce que parfois
v6 : nous consentons à trouver. (Dorion, 1995, p.18)

24

v1 : Le poids de votre vie s'unit
v2 : à ma vie, rejoint la faille
v3 : à l'épaule, l'arc du dos, l'angle du corps
v4 : qui continue d'avancer
v5 : sur des pistes que l'on croit précéder. (ibid., p.17)

La vocalisation du poème 23. entre alors en correspondance avec l'action en scène : « Quelque chose t'a trouvé/que tu cherchais, qui peut-être te cherchait/quelqu'un. » (v1, v2, v3) avec Marianne qui rencontre Catherine et ultimement, la porte sur son dos.

3.6.1 Traversée le long d'un fil

Le recueil *Sans bord, sans bout du monde* propose une série de poèmes qui aborde les passages entre des débuts, des fins et des recommencements. De la même manière, *Un revers du monde* reproduit cycliquement des passages où la scène et ces zones liminales sont traversées pour que soient franchis des débuts et des fins de manière répétitives. Le dernier passage de la partition s'initie avec la marche de Marianne qui porte Catherine sur son dos. Les deux performeuses suivent le fil du micro suspendu dans les mains de Fanny qui vocalise les poèmes. Marianne traverse de bout en bout la scène en diagonale. La figure de passeur revient à nouveau avec l'épreuve d'une traversée qui est celle de la portée du corps lourd de Catherine par Marianne. Alors que Marianne atteint le dessous du micro suspendu, elle dépose doucement Catherine dont le corps cède sous le poids de la gravité. Dans sa descente, Catherine ouvre la bouche pour laisser tomber sa lumière buccale tout en se déposant au sol en position de l'enfant. Marianne comme une âme protectrice se couche dos à dos avec Catherine, le ventre vers le ciel, comme une fonte de corps-à-corps. Cette fusion s'inscrit dans les dynamiques de la poétique de l'incarnation un peu à la manière d'une réconciliation des dualités qui habitent le corps et l'esprit, le bas et le haut, les perceptions et les sensations, les mots et les choses, le dicible et l'indicible, le visible et l'audible. La traversée d'obstacles, qui s'ouvre à la réconciliation des oppositions qu'aborde la partition scénique, se recoupe directement avec le recueil *Sans bord, sans bout du monde* en le créant avec certains moyens de la scène. La rencontre finale des trois performeuses traduit cet effet. La vocalisation des mots des poèmes se solidarise elle aussi avec les corps de Marianne et Catherine en mouvement dans l'espace de la scène, puis en fusion corporelle l'une sur l'autre.

3.6.2 « Un poème grandit à l'intérieur »

Alors que Marianne s'étend sur Catherine, Fanny s'avance vers le public en disant le tout dernier poème :

25

v1 : Où est la beauté

v2 : que ne touche pas l'absence ?

v3 : Tu fais une demeure

v4 : de nos pas, des regards

v5 : qui portent la nuit

v6 : jusqu'au rassemblement

v7 : des mots dans un paysage.

v8 : Un poème grandit à l'intérieur. (Dorion, 1995, p.7)

Ce poème s'apparente à la poétique de l'incarnation de Michel Collot où la beauté dans sa plénitude existe par l'absence et le vide qu'elle implique. La fusion de Marianne et Catherine pourrait représenter cette beauté investie par les oppositions entre le plein et le vide. Le corps de Marianne plein de vie porte le corps lourd et vide de Catherine. Les deux performeuses se couchent pour ne former qu'un corps. Avec les éclairages, l'ambiance et la manière dont le corps de Marianne s'étend sur le dos de Catherine, quelque chose de sculptural et de beau se dégage des oppositions réunies. La seconde strophe du poème aborde également une traversée avec ces « pas » (v4) qui s'initient dans le lieu réconfortant de la « demeure » (v3). La poétique de l'incarnation est à nouveau perceptible dans les vers 6 et 7 où les « mots » qui se rassemblent dans « un paysage » introduisent une fusion entre les mots et l'espace du paysage.

À la toute fin de la partition, Fanny retrouve sa position initiale, micro en mains devant le public et dit le tout dernier vers : « Un poème grandit à l'intérieur. » (v8) Le dernier vers est à la fois simple et sensible. Il révèle l'essence de la partition scénique qui met en scène le fait d'éprouver la poésie en soi. Le retour de Fanny à sa position initiale met également de l'avant une partition structurée de manière circulaire à partir de la

notion de recommencement. Nous avons constaté que la notion de recommencement est importante dans l'écriture d'Hélène Dorion dans le recueil *Sans bord, sans bout du monde* où la traversée se répète sans cesse, mais également dans l'un de ses récits dont le titre *Recommencements* témoigne directement de sa relation à l'enchaînement des débuts et des fins dans son parcours d'écriture et dans sa vie même.

3.7. Retour sur le passage des poèmes à la scène

La description analytique et réflexive de la partition scénique met à jour un tissage complexe entre les poèmes vocalisés (valeur endogène) et leur expérience de lecture partagée collectivement avec les performeuses lors du passage à la scène des poèmes (valeur exogène). Les matières d'inspiration associées au recueil de poésie dans la phase préliminaire de *surgissements* ont permis de traduire certains aspects de l'expérience de lecture du recueil et se sont avérés utiles dans le processus créateur. Ces matières ont permis de rendre physique, voire de canaliser sous des formes matérielles les émotions, impressions et intuitions à la source du processus créateur. Elles ont également agi comme impulsion au passage des poèmes à la scène.

La création de partitions écrites et réécrites au fil des rencontres en laboratoire a permis de structurer la trajectoire scénique des trois performeuses. Elle s'est écrite à partir de notre expérience de lecture collective. Nous avons souvent l'impression de composer un poème à partir de la poésie du recueil d'Hélène Dorion. En ce sens, notre expérience de création s'apparente avec les propos de Paraskevas (2003) qui conçoit la poésie comme une forme littéraire transgressive qui implique le lecteur comme cocréateur du poème. Le processus créateur n'a cessé de nous faire dialoguer avec l'auteure par l'entremise de la partition scénique en surgissement. Dans le passage des poèmes à la scène, il y a aussi eu des intuitions qui échappent à l'interprétation et qui demeurent, encore aujourd'hui et à rebours du processus créateur, indicibles.

CONCLUSION

Réfléchir aux actions posées lors du passage à la scène du recueil *Sans bord, sans bout du monde* d'Hélène Dorion a permis d'observer un processus de création initié par l'expérience de lecture, puis par la vocalisation des poèmes. L'expérience de lecture (Paraskevas, 2003) et la notion de poétique de l'incarnation (Collot, 2008) m'ont permis de cerner cette rencontre avec les poèmes du recueil. Il en a été de même pour la notion de figure du passeur (Carmignani, 2002) qui a mis en relief l'aspect liminal et l'importance de la marche et des traversées au cœur des poèmes et de mon expérience de lecture. Ces notions ont ouvert la voie à des observations liées à la vocalisation des poèmes, à la relation intime entretenue aux mots et aux mouvements exécutés sur la scène.

La vocalisation a donné corps à la rencontre entre un lecteur et un poète. La poétique de l'incarnation et la figure du passeur m'a également servi à cerner les caractéristiques du corps de la performeuse qui a vocalisé les poèmes. Ce corps est ouvert à ses propres sensations et à celles générées par l'espace de la scène. Il émerge à partir d'un enlacement entre les mots et leur code, et ce qu'il y a de physique en eux. Les performeuses donnent forme à une expérience de lecture qui s'initie dans une rencontre de corps-à-corps avec le recueil. La poésie devient alors le lieu d'un dialogue sensible entre les lecteurs, les mots et le monde.

Lors de la vocalisation des poèmes, nous avons également observé un enjeu à la source d'une tension entre la valeur sémantique et somatique ressentie chez la performeuse. Pour en amoindrir les effets dans le but d'unir le corps aux mots, nous avons cherché à faire rayonner la nature sensorielle des mots, stimuler l'imaginaire vocal, éprouver les poèmes et intégrer la figure du passeur.

La manière dont la performeuse a rencontré les poèmes pour les vocaliser a également provoqué l'émergence d'une scène corporelle. L'usage de partitions scénique a permis de structurer la création de cette scène. Notre manière d'envisager la pratique de la vocalisation des poèmes a donné lieu à une gestuelle librement inspirée du butô où nous avons exploré la relation entre le geste vocal initié par la performeuse Fanny Tousignant en relation avec la gestuelle visuelle initiée par Marianne Lamarche. Une série de correspondances entre l'audible et le visible ont alors émergé pour consolider la part sonore et visuelle des poèmes. Ce segment de la partition a ainsi donné à ressentir l'expérience de lecture à la source de la rencontre avec les poèmes.

Un autre segment de la partition s'est penché sur la gestuelle visuelle des poèmes. Avec la performeuse Catherine Cédilot, nous avons observé comment l'empreinte des poèmes peut exister dans le corps. Les mouvements vocaux ont donné lieu à une gestuelle en relation avec une racine. Entre l'état animé du corps et l'état inanimé de la matière organique, un poème s'est écrit sur la scène. Finalement, au carrefour entre le geste vocal, la gestuelle visuelle et les transformations de l'espace, la partition scénique s'est terminée avec le rassemblement des trois performeuses.

Cette recherche création s'enracine dans la conception de l'expérience de lecture comme un geste actif où le lecteur peut recréer à sa manière les poèmes. Ce processus créateur s'affirme par un dialogue entre plusieurs expériences sensibles : celle de ma création à partir de l'expérience de lecture avec les collaboratrices et, éventuellement, celle d'une rencontre avec un public, qui lui aussi est invité à interpréter à sa manière le poème scénique partagé. Entre la page et la scène émerge alors un autre type de dialogue qui se tisse entre les sensations du poète, des lecteurs-créateurs et du public.

BIBLIOGRAPHIE

RECUEIL DE DÉPART

Dorion, H. (1995). *Sans bord, sans bout du monde* (2^e éd.). Montréal : Clepsydre Éditions de la différence.

ARTS DE LA SCÈNE

Beaufils, É. (2014). *Quand la scène fait appel : le théâtre contemporain et le poétique*. Paris : Éditions l'Harmattan.

Bouchardon, M. (2005). Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours. *L'information littéraire*, 57(4), 38-43.

Denker-Bercoff, B. F., F. Schnyder, P. et Toudoire-Surlapierre, F. (2015). *Poésie en scène*. Paris : Éditions Orizons.

Herr, S. (2009). *Geste de la voix et théâtre du corps, corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*. Paris : Éditions l'Harmattan.

Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : l'Arche.

Linkalter, K. (2006). *Freeing the natural voice, Imagery and art in the practice of voice and language*. Hollywood, California : Drama publisher.

Marceau, A. (2013). La performance au risque de la poésie. *Inter : art actuel*, 53 (115).

Racine, N. (2012). *Les poètes au théâtre* (Thèse doctorale). Université d'Ottawa.

Sermon, J. (2016). *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*. Paris : Les Presses du réel.

Zbigniew, O. (1991). Grotowski blazes the trails: from objective drama to ritual arts. *The drama review*, 35 (Printemps), 95-112.

DANSE

Aurore, D. (2000). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine, Logique du geste esthétique*. Université Paris VII- Saint-Denis.

Bernard, M. (1986). *L'expressivité du corps, la recherche en danse*. Paris : Éditions Chiron.

Bernard, M. (1993). Sens et fiction, *Nouvelles de danse*, 17, 56-64.

Greiner, C. (2008). Du corps mort vers la vie : le butô selon Hijikata. *Ebisu*, (automne 2008 - hiver 2009), 143-152.

ŒUVRE D'HÉLÈNE DORION

Bissonnette, T. (1998-1999). Hélène Dorion : vers l'équipe de l'intime. *Nuit blanche, magazine littéraire*, 73, 15-18.

Cardoret, I. (2000). Le « corps telle une ligne d'horizon » : le temps et l'espace chez Hélène Dorion. *Littérealité*, 51-68.

Dorion, H. (1983). *L'Intervalle prolongé suivi de La Chute requise*. Montréal : Éditions du Noroît.

Dorion, H. (1988). *Les Corridors du temps*. Trois-Rivières : Éditions des Forges.

Dorion, H. (1990). *Un visage appuyé contre le monde*. Montréal : coédition Le Noroît / Le Dé Bleu.

Durazzo, F.-M. (1999). Inédits. *Autre Sud*, 4, 14-18.

Harvey, V. (2007). La faille comme intervalle prolongé chez Hélène Dorion. *Cahier Figura*, 17, 98-107.

Lépine, S. (1999). Inédits. *Autres Sud*, 4, 10-13.

Nepveu, P. (2002). *D'argile et de souffle : poèmes choisis, 1983-2000*. Montréal : Typo poésie.

LITTÉRATURE

- Barthes, R. (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Carmignani, P. (2002). *Figures du passeur*. Presses Universitaires de Perpignan, récupérée de <https://books.openedition.org/pupvd/129?lang=fr>.
- Castin, N. (1998). *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris : PUF écriture.
- Collot, M. (1997). *La matière-émotion*. Paris : P.U.F.
- Collot, M. (1989). *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : P.U.F.
- Collot, M. (2008). *Le corps cosmos*. Bruxelles : La Lettre Volée.
- Eco, U. (1962). *Poétique de l'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- Gervais, B. (1993). *À l'écoute de la lecture, essais critiques*, Montréal : VLB éditeur.
- Gervais, B. et coll. (2007). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse, France : Éditions Verdier.
- Meschonnic, H. (2001). *Célébration de la poésie*. Lagrasse, France : Éditions Verdier.
- Paraskevas, D. (2003). *L'acte de lecture en poésie, de la compétence à la performance*. Université du Québec à Montréal.
- Spire, A. (1949). *Plaisir poétique et plaisir musculaire essai sur l'évolution des techniques poétiques*. Paris : J. Corti.
- Wimmers, I. C. (1988). *Poetics of reading*, Princeton University Press.
- Wolfgang, I. (1995). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Wavre : Mardaga.

MÉTHODOLOGIE

- Masciotra, D. (1998). *Modèle de méthode de théorisation en action du praticien-chercheur : méthodologie de la recherche théorique en éducation*. Montréal : Centre interdisciplinaire de recherche sur l'apprentissage et le développement en éducation (CIRADE).
- Fortin, S. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, 3(La recherche qualitative au service du changement), 52-78.
- Gosselin, P. et coll. (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Ledoux, M. (1992). *Corps et création*. Paris : Les belles lettres.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1988). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Moustaka. (1990). *Heuristic Research, Design, Methodology and applications*. Newbury Park, California : SAGE Publications.
- Paquin, L.-C. (2017). *Méthodologie de la recherche-crédation*. Récupéré de http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/index.html
- Robert, A et Kirchberg, I. (2014). *Faire l'art. Analyser le processus de création artistique*. Paris : l'Harmattan.
- Roose, M.-C. (1996). Le sens du poétique. Approche phénoménologique. *Persée : revue philosophique de Louvain*, 94(4), 646-676.
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal : Logique.

PSYCHO-PHONÉTIQUE

- Fonagy, I. (1983). *La vive voix*. Paris : Bibliothèque scientifique Payot.