

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*LE FROTTEMENT DU MONDE : UNE RECHERCHE-CRÉATION ENTRE DANSE  
ET MUSIQUE POUR SAISIR LES ENJEUX DE L'INTERCORPORÉITÉ DANS LA  
RELATION INTERARTISTIQUE*

MÉMOIRE DE RECHERCHE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DÉPARTEMENT DE DANSE DE L'UQAM

PAR

SARAH BRONSARD

DÉCEMBRE 2020

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.10-2015). 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

Ce mémoire de recherche-crédation a trouvé son aboutissement grâce au support indéfectible, à la sensibilité et à la perspicacité de mes deux co-directrices Nicole Harbonnier et Caroline Raymond. Je les remercie du fond du cœur d'avoir cru en ce projet lorsque les tempêtes, les détours et les déserts m'ont donné envie d'abandonner.

Je remercie Émilie Girard-Charest d'avoir plongé avec tout son talent, son amitié et son humanité dans cette aventure qui nous a toutes deux transformées. Je remercie Anne Thériault d'avoir accompagné cette plongée de son regard bienveillant et de son intelligence du geste.

Je remercie Danièle Desnoyers et Geneviève Dussault pour leur relecture et leurs précieux commentaires qui m'ont permis de peaufiner l'écriture de ce mémoire. Merci aux amis, collègues, professeurs et membres du personnel de soutien du Département de Danse aux côtés desquels j'ai couru ce long marathon. Les encouragements, et la vue des lignes d'arrivée de certains alors que j'étais encore loin de la mienne, m'ont aidée à garder le cap.

Je remercie Olivier qui m'a soutenue quotidiennement dans les derniers *miles* des mots avec amour, larmes, rires et complicité. Et finalement, je remercie mes parents qui m'ont transmis l'émerveillement et l'amour du travail bien accompli.

## DÉDICACE

Je dédie ce mémoire de création à mon fils,  
Adrien.

À sa vie qui a pris naissance dans la mienne et  
qui m'a traversée dans toute sa puissance, à sa  
vie qui me touche quotidiennement dans son  
déploiement.

Dans l'intervalle que sont nos vies, je lui  
souhaite le plus précieux des guides :  
l'émerveillement.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	viii
RÉSUMÉ .....	ix
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE .....	9
1.1 Émergence d'une problématique de recherche .....	11
1.2 État de la question du côté du champs d'études de la danse .....	12
1.2.1 Choréomusicologie .....	14
1.2.2 Orchésalité .....	16
1.2.3 Dans la pratique en danse.....	17
1.3 Du côté du champ d'études de la musique .....	18
1.3.1 Geste musical .....	19
1.3.2 Dans la pratique musicale .....	20
1.4 La relation entre la danse et la musique en flamenco .....	21
1.4.1 Interaction entre musiciens et danseurs dans la pratique .....	22
1.4.2 Une esthétique ancrée dans son contexte socio-historique .....	24
1.5 Question et sous-questions de ma recherche-crédation .....	25
CHAPITRE II PROLOGUE CONCEPTUEL .....	26
2.1 Vers une intercorporéité .....	28
2.1.1 Chiasmes de la sensorialité .....	29
2.1.2 Transvocalisation .....	31
2.2 Orchésalité .....	32
2.2.1 Musicalité intrinsèque et extrinsèque .....	33
2.3 Syntonisation corporelle .....	35
2.3.1 Modulation des rythmes de la tonicité .....	35
2.3.2 Tonus.....	36

2.3.3	Fonction tonique et pré-mouvement .....	38
2.3.4	Eutonie .....	39
2.3.5	Accordage affectif.....	42
2.3.6	Affects de vitalité .....	44
2.3.7	Unité des sens.....	45
2.3.8	Théorie écologique de la perception .....	47
2.3.9	Affordances .....	49
2.3.10	Système haptique .....	51
2.3.11	Communion.....	54
2.3.12	Conclusion .....	56

### CHAPITRE III CONDUITE MÉTHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE-CRÉATION .....

3.1	Posture de la chercheuse-créatrice.....	60
3.2	Production des traces du processus de co-création.....	62
3.2.1	Captation vidéo et verbatim .....	63
3.2.2	Journal de bord personnel .....	63
3.2.3	Entretien d'explicitation.....	64
3.3	Analyse des traces et théorisation ancrée .....	64
3.3.1	Amorce d'une analyse à l'aide des catégories conceptualisantes .....	65
3.3.2	Bascule vers l'analyse en mode écrite .....	66
3.4	Limites de l'étude dans un contexte de recherche-création.....	67

### CHAPITRE IV LA TEXTURE DE L'INTERVALLE DANS LA CO-CRÉATION DE LA PIÈCE *LE FROTTEMENT DU MONDE*.....

4.1	L'amorce du frottement .....	69
4.2	La texture de l'intervalle : entre les êtres et entre les pratiques artistiques .....	70
4.2.1	La relation médiée.....	71
4.2.2	Référents communs.....	73
4.2.3	Le violoncelle.....	75
4.2.4	Matières geste-son.....	78
4.2.4.1	Description des matières geste-son .....	78
4.2.4.2	Élaboration entre geste et son .....	80
4.2.5	Polyrythmies .....	82
4.2.5.1	Aprioris sur le rythme .....	82
4.2.5.2	Création des polyrythmies .....	84
4.2.5.3	Contrainte et ouverture dans les polyrythmies.....	85

4.2.6	Le son du toucher .....	85
4.2.6.1	Toucher haptique.....	86
4.2.6.2	Intimité du toucher .....	87
4.2.6.3	Écoute sonore et écoute pondérale .....	88
4.2.6.4	Rapport au temps et au toucher dans le frottement .....	89
4.2.6.5	Corps sonore dans la durée .....	90
4.2.7	Confrontations : révélées par une voix commune.....	91
4.2.7.1	Résistance.....	92
4.2.7.2	Enjeux du frottement.....	93
4.2.8	Questionnements relatifs aux conventions de nos pratiques artistiques .	94
4.2.8.1	Rapport au temps d’incubation, d’incorporation et de répétition ..	94
4.2.8.2	Rapport à l’écriture musicale et chorégraphique .....	97
4.2.8.3	Rapport entre meneur/suiveur .....	98
4.3	Syntonisation corporelle .....	101
4.3.1	Accordage : modulation de la tension .....	101
4.3.2	Accompagnement mutuel et interdépendance .....	102
CHAPITRE V DISCUSSION : HABITER LE PARADOXE.....		105
5.1	Entre distinction et communion.....	106
5.1.1	Habiter le paradoxe .....	108
5.1.1.1	Créer du différentiel : à l’intérieur des sens et entre les sens.....	108
5.1.1.2	Plasticité intersensorielle : le toucher pour ouvrir l’écoute et le regard .....	111
5.1.2	La peau : territoire de l’inter, de l’entre et du paradoxe.....	113
5.1.2.1	Peau-paradoxe .....	115
5.1.2.2	Limite-protection .....	117
5.1.2.3	Limite-résistance .....	117
5.1.2.4	Limite-différenciation .....	118
5.1.2.5	La peau comme zone d’échange .....	119
5.1.3	Communion dans le poids .....	120
5.1.3.1	Céder ensemble .....	121
5.1.4	Intervalle entre la danse et la musique .....	123
5.1.4.1	Une résonance plus forte du côté de la musique? .....	126
5.1.5	Nouvelle perspective sur la tension : en flamenco et au-delà .....	127

5.1.5.1	Jeu de tension avec les référents communs dans le rythme .....	129
CONCLUSION.....		132
ANNEXE A TABLEAUX DE CORRESPONDANCES ENTRE DANSE ET MUSIQUE .....		134
ANNEXE B CLASSIFICATION DES GESTES MUSICAUX.....		138
ANNEXE C ORCHÉSALITÉ .....		139
ANNEXE D SCHÉMATISATION DES QUATRE SENS DE SOI CHEZ STERN 142		
APPENDICE A PROGRAMME DE SOIRÉE DU 12 MARS 2017.....		143
APPENDICE B PHOTOS DE CRÉATION .....		145
APPENDICE C EXEMPLE DE TABLEAU DE CATÉGORISATION .....		147
APPENDICE D EXEMPLE DE CENTRALISATION DES CONCEPTS.....		148
APPENDICE E EXEMPLE DE L'ÉVOLUTION DES CONCEPTS.....		149
BIBLIOGRAPHIE .....		150

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

Bpm *beats per minute* traduit en français par « battement par minute », est une unité de mesure utilisée pour exprimer le tempo de la musique.

CNTRL Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

EdE Entretien d'Explicitation

JdB\_ *jour.mois.année* Journal de Bord

V\_ *jour.mois.année* Verbatim, parfois suivi d'un *\_no. dans le tableau*

## RÉSUMÉ

À partir de mon expérience et de ma pratique chorégraphique enracinée dans le flamenco, ce mémoire de recherche-crédation explore l'intercorporité dans la relation danse-musique. Ma problématique a émergé de l'insuffisance de référents communs intersensoriels autour desquels dialoguer avec des musiciens, hors du cadre du flamenco, et l'absence d'outils de création pour travailler avec la corporité des musiciens.

Je me suis intéressée au phénomène de communion entre les pratiques par l'entremise de la syntonisation corporelle comme point de départ. En prenant appui sur ce que le flamenco me fait vivre, et où l'échange entre musiciens et danseurs passe non seulement par le son mais également par l'engagement corporel des musiciens, j'ai cherché à comprendre ce qui favorise ces moments de communion. Pour ce faire, la co-création de la pièce *Le frottement du monde*, en collaboration avec la compositrice et violoncelliste Émilie Girard-Charest, a servi de terrain de recherche.

L'analyse du processus et de l'œuvre a dévoilé la profondeur et la complexité des enjeux reliés à la relation interartistique, au-delà des aprioris concernant la relation danse-musique, dans la spécificité de la pièce *Le frottement du monde*. Ces enjeux finement imbriqués sont réunis dans ce que je nomme la « texture de l'intervalle ». Ils concernent la nature « médiée » de notre relation; les référents communs autour desquels nous nous sommes accordées pour créer l'œuvre; le toucher haptique devenu espace de communication et de prises de conscience; les confrontations, contraintes et tensions que nous avons rencontrées; et l'actualisation de la syntonisation corporelle comme moyen de communion. À la lumière de l'analyse, le phénomène de la tension, à maintenir et à renouveler dans un ajustement constant, s'est révélé fondamental. Trois grands thèmes de réflexion qui ont émergé après l'analyse sont ensuite discutés : le paradoxe comme posture de création, la peau comme espace de conciliation du paradoxe et comme ancrage de l'interdisciplinarité et le potentiel de communion à travers le poids.

Mots clés : Intercorporité, interdisciplinarité, relation interartistique, relation danse et musique, co-création, flamenco, syntonisation corporelle

## INTRODUCTION

Pour cerner les ancrages de la présente recherche, ce chapitre expose mon parcours multidisciplinaire, l'influence des technologies numériques qui y ont été explorées, ainsi que mon positionnement face à la tradition flamenca qui a eu une grande influence sur mon approche chorégraphique. Ce parcours révèle les manques dans ma pratique qui m'ont poussée à approfondir ma recherche dans un cadre universitaire, ainsi que l'émergence d'une hypothèse de recherche.

### Mon parcours multidisciplinaire

Ma sensibilité au son, liée à la visibilité du geste et du mouvement, s'enracine dans mon parcours multidisciplinaire. Formée en musique par l'apprentissage du violon pendant huit ans au cours de mon enfance, notamment à l'aide de la Rythmique Dalcroze<sup>1</sup>, je suis arrivée à la danse en passant par les arts visuels. Après quelques années fructueuses à peindre et à exposer mes œuvres dans plusieurs galeries, j'ai ressenti le besoin de sortir de la solitude de mon atelier. C'est alors que j'ai découvert le flamenco un peu par hasard, en 2002, et j'ai été littéralement saisie par cette danse. Elle a répondu à mon besoin d'interagir dans l'instant présent avec rigueur et intensité, et d'y engager la

---

<sup>1</sup> Développée au début du XXe siècle par le musicien et pédagogue suisse Émile Jaques-Dalcroze, la pédagogie Dalcroze est une méthode d'éducation musicale qui met en relation les liens naturels entre le mouvement corporel et le mouvement musical conduisant au développement des facultés artistiques de celui ou celle qui la pratique. Les trois matières principales sont: la Rythmique, le Solfège et l'Improvisation. Récupéré de <http://www.dalcroze.fr/>

globalité de mon être en touchant à ses dimensions physique, intellectuelle, émotive et spirituelle.

J'ai été formée en flamenco par de nombreux enseignants montréalais, dont notamment Myriam Allard et la compagnie La Otra Orilla, avec qui j'ai découvert la possibilité de questionner ma pratique en flamenco et de prendre une perspective contemporaine, et j'ai participé à la première édition de leur programme de mentorat *Paso a paso* en 2011. Par l'entremise de nombreux stages à Montréal, j'ai pu enrichir ma pratique auprès d'artistes espagnols et j'ai également étudié en Espagne à deux reprises pour enrichir ma compréhension du flamenco sur son territoire d'origine. Pour me nourrir physiquement et intellectuellement, en tant qu'interprète et créatrice, je me suis également formée en danse contemporaine auprès de divers artistes.

Après l'obtention d'un baccalauréat en *InterMedia CyberArts* à l'Université Concordia, où j'ai travaillé avec diverses technologies numériques (programmation, électronique, vidéo), j'ai participé au programme de recherche pour jeunes chorégraphes *Transforme*, édition *Se Prolonger* (2010-2011), offert à l'Abbaye de Royaumont (Val d'Oise, France) sous la direction de la chorégraphe Myriam Gourfink<sup>2</sup> et du compositeur Kasper T. Toeplitz<sup>3</sup>. Cette expérience a validé une intuition qui habitait mes premières créations; celle de la richesse des liens déjà existants, et ceux à développer, entre musique (son) et danse (mouvement). Dans le contexte de cette résidence, l'exploration s'est faite à travers les technologies numériques et, depuis ce séjour, j'ai créé quelques

---

<sup>2</sup> Figure de proue de la recherche chorégraphique en France, Myriam Gourfink fonde sa démarche chorégraphique sur les techniques respiratoires du yoga et sur un travail d'écriture symbolique en lien avec des dispositifs informatiques.

<sup>3</sup> Compositeur français d'origine polonaise et interprète de musique électronique noise, Kasper T. Toeplitz collabore avec nombre d'artistes et de chorégraphes, dont notamment Myriam Gourfink, avec laquelle il a conçu plusieurs pièces depuis 2002.

pièces chorégraphiques et vidéo-danses qui cherchent à rendre ce dialogue perceptible, en collaborant avec des artistes issus des arts numériques.

### Positionnement de mon travail chorégraphique

À titre de chorégraphe-interprète, mes projets récents ont été présentés au Québec et en Europe. Le projet *Ce qui émerge après (4kg)*, un solo accompagné d'une installation robotisée a été présenté lors de la tournée internationale *Dance Roads*, en 2014, en passant par la France, le Pays-de-Galles, l'Italie et les Pays-Bas. En 2015, *En attendant le pick-up*, une co-création avec la chorégraphe de gigue contemporaine Nancy Gloutnez, a été co-diffusée par Tangente et la BIGICO (diffuseur spécialisé de gigue contemporaine) au Monument National. J'ai également collaboré avec le gigueur Antoine Turmine dans la pièce *Ce que savent tes pieds* présentée au 2e OFF BIGICO 2017. Ma plus récente création *Èbe*, une co-création avec l'artiste audio et robotique Patrick Saint-Denis, composée autour d'un chœur de cinq accordéons-robots, a été diffusée par Tangente au Wilder Espace Danse (2018) et à la Société des arts technologiques (2019).

### Face aux technologies numériques

À la lumière de mon parcours et de mes créations, je ressens la nécessité de clarifier ma position quant à l'orientation de ma recherche-crédation relativement aux technologies numériques. Celles-ci font partie prenante de mon cheminement universitaire et de mon travail chorégraphique, bien que je ne sois maintenant plus directement impliquée dans la construction des programmes informatiques de mes pièces. Les technologies numériques influencent ma réflexion artistique et expliquent en partie mon intérêt pour l'interaction entre danseurs et musiciens sur scène. Tel que souligné par Armando Menicacci (2013), chaque technologie qui émerge transforme notre façon de percevoir le monde et mon parcours n'est pas étranger à ce phénomène :

Si une technique est un ensemble factuel de procédures matérielles organisées afin d'obtenir un artéfact spécifique, certaines techniques deviennent *techno-logies* quand les procédures qu'elles apportent, les habitudes qu'elles introduisent ainsi que la portée de leur impact font surgir des changements profonds dans le logos, entendu ici comme raison organisatrice, explicatrice et comme ce qui informe largement la catégorisation perceptive. (p.126)

Parce qu'il permet de nouvelles résonances entre les choses, l'art numérique est « [u]n art de l'organisation, de la désorganisation et de la réorganisation du sensible par transsubstantiation des formes, par porosité des disciplines, un art inventant des passages secrets entre les choses, exprimant à sa façon leurs potentialités intersémiotiques » (Menicacci, p.127). Ainsi, de manière latente, le numérique continue à influencer ma pratique. J'ai cependant fait le choix, dans le cadre de la présente recherche-crédation, de m'intéresser à la manière dont cette « porosité des disciplines » prend origine *dans* le corps des interprètes. Ce regard est indéniablement influencé par le *logos* des nouvelles technologies mais j'ai senti qu'il y avait une matière à explorer suffisamment riche dans la dimension corporelle de l'interaction entre danseurs et musiciens, à partir de mon expérience du flamenco, pour m'y concentrer sans passer par les technologies numériques. De cette recherche, mes collaborations avec la création numérique sont nourries de nouvelles perspectives.

Face à la tradition et à la contemporanéité du flamenco

Mon intérêt envers le flamenco ne cesse de s'approfondir avec l'apprentissage, la familiarisation et la compréhension de cet univers artistique. Parallèlement, habitée d'un fort désir d'être dans la recherche et l'exploration plus que dans la maîtrise et le raffinement de codes préétablis, je développe mon travail chorégraphique en relation avec d'autres formes artistiques (musique contemporaine, vidéo, installation robotisées, butô, gigue québécoise) pour découvrir de nouvelles dimensions de la relation au son

si cruciale en flamenco, et pour explorer ce qui naît à la croisée des pratiques dans la rencontre des individus.

Face à une tradition artistique de laquelle je ne suis pas issue mais qui alimente pourtant les fondements de ma pratique artistique, je suis parfois habitée d'un sentiment d'imposture culturelle. Pour éviter que ce sentiment fige le mouvement, le plaisir et la spontanéité, je reviens à ce que le flamenco me fait vivre et à l'aspect relationnel qui sous-tend cette pratique. Ainsi, au-delà de *ce qui est* et de *ce qui n'est pas* flamenco, je reviens au plaisir du partage à travers le langage du flamenco, où l'écoute mutuelle est primordiale.

En prenant racine dans cette tradition, mon approche s'inscrit dans la mouvance du « flamenco contemporain », qui rallie autant des artistes issus de la tradition flamenca que d'autres venus de l'extérieur de celle-ci. Au niveau international, la scène du flamenco contemporain est en pleine effervescence; pour n'en nommer que quelques-uns, des artistes tels que Israel Galvan, Rocio Molina, Andrés Marin, Christina Hall, Juan Carlos Lerida (pour n'en nommer que quelque-uns) et plus près de nous la compagnie La Otra Orilla, Rosanna Terraciano et Rae Bowhay s'imposent sur la scène de la danse contemporaine et bousculent les idées préconçues sur le flamenco. Par leurs démarches, ces artistes préservent la vitalité du flamenco, une tradition protéiforme dans son essence, née d'une soif de liberté et d'affirmation.

Par l'entremise de la compagnie La Otra Orilla, j'ai fait la découverte de la personnalité et des œuvres de Juan Carlos Lerida, un chorégraphe de flamenco résolument contemporain qui gagne actuellement en reconnaissance internationale, a provoqué une onde de choc vivifiante dans ma recherche. Trois de ses œuvres résonnent fortement avec ma recherche autour de la relation entre musiciens et danseurs en flamenco : *Al Cante* (2014), *Al Toque* (2010) et *Al baile* (2016). À ma connaissance, c'est l'artiste qui a creusé le plus profondément la dimension corporelle de cette relation, en

développant sa matière chorégraphique à partir de la gestuelle des musiciens dans ces deux œuvres<sup>4</sup>.

### Un manque dans ma pratique

Au cours des dernières années, j'ai collaboré avec des artistes issus de diverses pratiques afin d'explorer les possibilités du dialogue danse-musique à partir de mon expérience de la danse flamenca où rythme, intensité, contrastes et codifications entrent en jeu. Dans ces divers processus de recherche et de création où la collaboration a toujours été au premier plan, j'ai exploré ce qui émerge de la rencontre des pratiques et de la rencontre du vécu des artistes. Avec le temps, j'ai cependant commencé à sentir deux manques dans ma pratique : l'insuffisance de référents communs intersensoriels autour desquels dialoguer, hors du cadre du flamenco, et l'absence d'outils de création pour travailler avec la corporéité des musiciens.

À partir de différentes situations d'improvisation, j'ai tenté d'approfondir et de raffiner les échanges dans l'immédiateté avec mes collaborateurs, comme je l'expérimentais avec les musiciens issus de la tradition flamenca; je cherchais l'échange à la fois sonore, visuel et kinesthésique qui passait par l'expressivité corporelle de chacun sans y parvenir de manière satisfaisante. Les explorations étaient riches en découvertes mais je constatais, au fil des expériences, l'importance de partager des référents communs autour desquels dialoguer pour atteindre un échange subtil, surtout dans les moments d'improvisation. Faute de ces référents clairement définis et conscientisés (par exemple en flamenco : le rythme, les structures des différents *palos*<sup>5</sup> et la connaissance de ce

---

<sup>4</sup> Récupéré de <http://www.juancarloslerida.com>

<sup>5</sup> *Palos* : « Styles musico-chorégraphique désigné par un nom précis (soleá, alegría, bulería, etc.) possédant des caractéristiques rythmiques, harmoniques et mélodiques propres qui constituent une structure basique. » (Arnaud-Bestieu, 2016)

que chacun fait), je sentais qu'il y avait soit une présence indépendante de la musique et de la danse sur scène, soit une alternance de l'un illustrant l'autre, mais qu'il m'était difficile d'aller au-delà de ces deux types d'interaction et d'approfondir l'échange au niveau de la corporéité des musiciens et des danseurs.

Dans mes explorations avec les musiciens (contemporains et issus de la tradition flamenca), je me sentais également dépourvue d'outils pour mettre de l'avant leur présence physique souvent éclipsée par la danse. J'avais envie de voir ce qui pourrait naître chorégraphiquement de cette co-présence, mais je n'avais pas d'outils pour aborder ce travail. Les musiciens étant peu habitués à répondre kinesthésiquement au geste d'un danseur mais plutôt de manière sonore, du moins de manière consciente, il m'apparaissait difficile de travailler à partir de ce dialogue kinesthésique. Pourtant la dimension corporelle de la musique, l'expressivité et le rapport à l'instrument des musiciens étaient à mes yeux de riches matériaux chorégraphiques avec lesquelles je souhaitais dialoguer.

Émergence d'une hypothèse de recherche : la similarité des dynamiques de mouvement

En travaillant avec certains musiciens et instrumentistes, j'ai cerné quelques pistes d'exploration pour approfondir cet échange à travers la dimension corporelle de la musique. La plus pertinente de ces pistes a été ébauchée en 2012, dans l'amorce d'un projet de création avec la violoncelliste et compositrice de musique contemporaine Émilie Girard-Charest, intitulé *Le frottement du monde*. Pour diverses raisons, dont ma grossesse et les longs séjours d'Émilie à l'étranger, le processus de création a été suspendu. Nos quelques séances en studio avaient néanmoins éveillé en moi l'intuition que la similarité des dynamiques de mouvement entre musiciens et danseurs approfondissait l'interaction sur scène. Je connaissais déjà le jeu tonique d'Émilie, l'ayant vue sur scène jouer ses propres compositions et en contexte d'improvisation. En studio, lors de cette amorce de projet, ses dynamiques sonores et gestuelles qui

alternaient entre des moments vifs et explosifs et des moments soutenus et en tension se révélaient semblables aux miennes, nourries par les dynamiques de mouvement contrastées en flamenco.

C'est donc dans ce début de projet de création, avec une musicienne non issue du flamenco, que j'ai senti la possibilité de retrouver ce sentiment de « résonance » à la fois sonore et kinesthésique. J'ai également eu l'intuition qu'il me faudrait chercher du côté de la corporéité pour développer des outils de travail qui mettent en valeur la co-présence de danseurs et de musiciens sur scène. Ma recherche-crédation s'est donc développée autour de la reprise de ce projet intitulé *Le frottement du monde*, près de cinq ans après son amorce : ceci nous a permis de plonger dans tous les enjeux de l'interaction entre nos corporéités, maintenant enrichies de nos cheminements pendant cette pause.

## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

Dans un contexte post-moderne où la création interdisciplinaire questionne la spécificité des arts et la porosité de leurs frontières, j'ai pris appui sur mon expérience et ma pratique chorégraphique enracinée dans le flamenco où les dimensions sonore, visuelle et kinesthésique de l'échange entre danseur et musicien sur scène sont fondamentales pour voir ce que cet angle d'approche révélerait du phénomène d'intercorporéité dans la relation danse-musique. Dans un premier temps, un survol de l'état de la question de ce phénomène sera abordé à travers différents champs de recherche et de pratique en danse, musique et flamenco. À la lumière de ce survol suivra la présentation des questions qui ont stimulé ma recherche-crédation.

Le terme « relation danse-musique » a été choisi pour situer ma recherche, bien que j'aie une préférence pour l'expression « relation mouvement-son », plus inclusive et respectueuse de la diversité des approches contemporaines. Ce choix s'explique par le fait que mon projet de recherche-crédation s'est développé avec une artiste dont la pratique et les projets de recherche s'inscrivent résolument dans le champ de la musique, alors que de mon côté, le fait d'avoir mené une recherche dans un département universitaire de danse, avec les outils d'analyse et les perspectives propres à ce champ de recherche, expliquent ma filiation à cette discipline. De plus, le flamenco étant un de mes points de départ dans la création, un art ancré dans une tradition où la différenciation entre les éléments constitutifs (danse, chant et musique) est la plupart du temps manifeste, il me semblait plus juste d'utiliser les distinctions disciplinaires «

danse » et « musique ». Il s'agit donc d'une recherche sur l'interdisciplinarité en arts, et même sur l'interartistique tel que nous le verrons sous peu, spécifiquement ancrée dans les modalités propres à la danse et à la musique. D'entrée de jeu, il importe de rappeler que ce questionnement est le produit de la culture occidentale dans laquelle je me situe, fruit de son histoire, de ses paradigmes et de ses choix. En effet, dans plusieurs traditions, une telle distinction disciplinaire n'existe pas<sup>6</sup>.

Dans la même lignée, il me faut préciser l'utilisation du terme « interartistique » plutôt qu'« interdisciplinaire » dans le titre de mon mémoire de création. Je me rallie à la proposition de Marie-Christine Lesage (2016), qui distingue l'interartistique comme étant « l'interaction entre des pratiques artistiques diverses au sein d'une création scénique »<sup>7</sup>, de l'interdisciplinarité « au sens strict, qui se situe plutôt du côté de la réflexion, définie comme une confrontation de disciplines constituées, de méthodologies et de théories provenant d'horizons épistémologiques différents »<sup>8</sup>. Le processus de co-création a provoqué à maintes reprises des confrontations entre nos disciplines, ce qui situe ce projet dans le champ réflexif de l'interdisciplinarité. Cependant, au-delà de la question de nos pratiques artistiques, la complexité du dialogue a engagé des strates profondes de nos êtres qui ont mené la réflexion hors des questions disciplinaires. Le processus de co-création de la pièce *Le frottement du monde* s'inscrit donc résolument dans le champ de la création interartistique, qui « renvoie plus spécifiquement à des processus de création fondés sur des dialogues complexes entre diverses pratiques qui préservent leur autonomie »<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Voir les nombreuses communications issues des journées d'étude de différents colloques autour de la relation danse-musique, notamment dans l'article de Jordan (2011) intitulé *Choreomusical Conversations : Facing a Double Challenge*.

<sup>7</sup> Lesage, M.-C. (2016). « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu ». *L'Annuaire Théâtral*, 60(60), p.14

<sup>8</sup> *Ibid*, p.14

<sup>9</sup> Résumé de l'article.

## 1.1 Émergence d'une problématique de recherche

Au cours des années qui ont précédé l'amorce de ma recherche-crédation, j'observais la place de la musique et du son dans les pièces de danse contemporaine et je me questionnais sur l'attention qu'y portaient les chorégraphes, au niveau de la corporéité des interprètes musiciens sur scène. Bien qu'il y ait de nombreux exemples où des musiciens partagent la scène avec des danseurs, rares étaient les occasions où je percevais un réel dialogue entre eux sur scène; je percevais une cohabitation, voire une dissonance, plus qu'une communication. Mon expérience du flamenco teintait inévitablement mon regard, puisque l'échange sonore, visuel et kinesthésique qui passe par l'expressivité corporelle du musicien, autant que par celle du danseur, est l'élément qui me touche le plus dans cet art.

Je me questionnais également sur le rôle accessoire de la musique dans certaines pièces de danse contemporaine, lorsqu'elle était utilisée pour saturer les sens, amplifier l'émotion ou simplement par peur du silence. Mon impression trouvait écho dans l'éditorial de *Repères*, cahier de danse dans son numéro consacré à la relation danse-musique : « Reste que, dans les recherches des chorégraphes, mais aussi dans la pratique quotidienne ou les cours de danse, la musique est le plus souvent présente, mais rarement questionnée. » (Caserta, 2007). De même, j'étais habitée par l'impression que bien des acteurs du milieu de la danse contemporaine posaient un regard indifférent sur cette relation, comme s'il s'agissait d'un questionnement révolu, alors qu'il me semblait être une dimension essentielle et actuelle de toute expérience de la danse; même silencieuse, la dimension sonore de la danse est pratiquement inhérente à notre perception de celle-ci.

## 1.2 État de la question du côté du champs d'études de la danse

L'histoire de la danse en Occident au XXe siècle est jalonnée d'étapes majeures où la danse s'est affranchie de sa « soumission » à la musique. Le couple fondateur de ce mouvement, formé par le compositeur John Cage et le chorégraphe Merce Cunningham à partir des années 1950 jusqu'au décès de Cage en 1992, a bouleversé le monde de la danse moderne. Selon Isabelle Ginot (Ginot & Michel, 2008) « Cunningham (...) est sans aucun doute celui qui permit à la danse, en quelques années, de rejoindre le stade de modernité atteint par les autres arts, peinture, sculpture, musique en particulier. » (p.134). Affranchissant la danse du « support rythmique et temporel extérieur » que lui donne la musique et des « clichés émotifs ou expressifs souvent liés en danse à la règle d'adéquation avec la musique », Cunningham cherche le « mouvement à l'état pur » (p.128-129). À sa suite, du côté américain puis du côté européen, des artistes issus de la post-modernité poursuivront dans cette voie d'exploration et d'affranchissement de la danse.

Michel Bernard (2001) attribue historiquement l'origine de ce désir d'autonomie de la danse à l'essor théorique qu'a connu antérieurement la musique puisque « en raison de sa structure mathématique, scripturaire, et par là, permanente et relativement objective, la musique a connu un essor théorique considérable que n'a malheureusement jamais manifesté la danse » (p.155). Le fait que la danse a calqué son évolution technique sur celle de la musique, notamment dans son retour à la dimension élémentaire de la discipline, et que les stratégies de remplacement développées par la danse n'en restent pas moins, paradoxalement, des appropriations des paramètres de la musique (par exemple, le lien entre dynamique et tonus, tonalité musicale et poids/intensité) ont exacerbé, selon Bernard, ce besoin d'affranchissement. (p.156)

Entre les extrêmes de la dépendance et de l'indépendance totales, de la fusion et de la dualité, la relation entre ces deux disciplines se décline concrètement dans une vaste

palette de nuances, ce que la théorisation émergente autour de ce lien tend à démontrer. Au début des années 2000, certains auteurs soulignaient le manque de théorisation des liens entre la danse et la musique (Mayen, 2005). Cependant, au cours des quinze dernières années, journalistes, chercheurs, penseurs et praticiens ont enrichi le corpus théorique autour de cette relation. La multiplication des colloques autour de la relation danse-musique, des deux côtés de l’océan et tant du côté francophone qu’anglophone, atteste de l’engouement théorique récent qui comble progressivement le décalage théorique : « Danse et musique : dialogues en mouvement » (2011), « Musique et geste : deuxième forum Itinéraires musicaux » (2011), « Moving Music/Sounding Dance : Intersections, Disconnections, and Alignments between Dance and Music » (2011), « Gestes et mouvements à l’œuvre : une question danse-musique XXe-XXIe » (2013), « Corps sonore, corps musical » (2013), « Danse et musique : l’art de la rencontre » (2013), « Labor Sonor : Choreographing sound » (2018).

Un numéro spécial de la revue *Mouvement* en 2012 fut d’ailleurs consacré au renouvellement de la rencontre entre danse et musique à travers la création contemporaine. Ce numéro présente l’état récent de cette relation, tant du côté de certains chorégraphes que de certains compositeurs. Dans l’article « La danse remet le son », Adolphe, Mayen et Imbault (2012) se penchent sur le travail de chorégraphes qui ont, par le passé, cherché à se libérer de la musique, pour y revenir dans leurs œuvres tardives dans une rencontre d’égal à égal, notamment chez Trisha Brown :

Après avoir forgé ses propres outils, le « mouvement brownien » peut alors entamer un dialogue fructueux avec la musique, y compris interpréter un répertoire existant (en un geste qui consiste à traduire le passé dans un langage contemporain), sans que cela ne soit perçu comme un signe régressif d’un retour à la musique, mais plutôt comme un cheminement vers une rencontre d’égal à égal. (p. 35)

### 1.2.1 Choréomusicologie

Du côté académique, la relation danse-musique fait l'objet d'un nombre croissant de recherches et un champ d'études en plein essor lui est d'ailleurs consacré, celui de la choréomusicologie. Apparue à la fin du XXe siècle, avec une majorité d'auteurs anglophones, celle-ci s'intéresse à la relation danse-musique dans sa dimension culturelle, technologique, historique et perceptuelle. Mason (2012) offre un survol historique et théorique de la choréomusicologie, soulignant l'ampleur du corpus d'œuvres qui atteste de la richesse et de la complexité des liens entre danse et musique, face à une théorisation encore rare, tel que noté par Gérard Mayen (ci-haut mentionné).

L'un des apports théoriques de ce champ d'études est la proposition de différentes classifications des interactions entre la danse et la musique. Celles-ci permettent de saisir toutes les nuances d'interactions possibles entre la danse et la musique au-delà du dualisme, tel que proposées par Ungvary, Waters, et Rajka (1992); Hodging (1992); Damshot (2006); Jordan (2011) et McMains et Thomas (2013) pour n'en nommer que quelques-unes <sup>10</sup>. Les écrits recensés en choréomusicologie s'intéressent majoritairement à l'analyse de pièces déjà créées, cependant peu se portent sur les processus en jeu dans la création contemporaine et sur la corporéité des musiciens sur scène, mis à part McMains et Thomas (2013) qui notent justement que les corps des musiciens peuvent être perçus comme des éléments choréomusicologiques, bien qu'ils fassent très rarement l'objet central de la composition<sup>11</sup>. Nous verrons plus loin que le corps des musiciens bénéficie d'une plus grande théorisation du côté de la musicologie

---

<sup>10</sup> Voir l'annexe A pour une représentation sous forme de tableau de ces classifications.

<sup>11</sup> Alors que le mouvement des corps des musiciens est potentiellement un facteur dans l'expérience d'écoute de la musique – spécialement les formes telles le tambour taiko, dans lequel la chorégraphie est prise en compte dans la composition du son – le plus souvent les mouvements de musiciens n'entrent pas dans la composition d'une œuvre de manière significative. » (McMains et Thomas, p.207) Traduction libre de l'auteur.

et devient l'objet central de la composition dans de nombreuses démarches musicales actuelles.

À la lumière de la recension des écrits dans le champ de la choréomusicologie, subsistent encore des traces, dans les écrits sur la création chorégraphique contemporaine, d'une crainte que la musique subordonne la danse :

[...] la lecture de maints ouvrages sur la danse laisse supposer la musique comme une sorte de cousine envahissante, avec laquelle il faut bien composer, mais qu'on préfère tenir à l'écart des conversations, de crainte de lui permettre de s'imposer en plein cœur des préoccupations. (Mayen, 2005, par. 12)

Cette crainte se fait également sentir du côté des créateurs, où l'on se méfie parfois tellement de « l'effet Mickey Mouse »<sup>12</sup> et du piège illustratif que la musique devient un accessoire négligeable et négligé, ce qui n'est pas nécessairement plus intéressant<sup>13</sup>. J'abonde d'ailleurs avec White (2006) lorsqu'elle critique l'attitude de nombreux chorégraphes contemporains qui s'appuient sur ce qu'elle appelle la « béquille Cage-Cunningham » (justifiant de facto l'asynchronie) afin de valoriser leur refus d'écouter la musique. Comme elle le souligne en introduction de son article, ce manque d'écoute est parfois amplifié par le manque de temps nécessaire pour développer une relation authentique d'interdépendance entre musique et danse.

Concrètement, telle a été mon impression de spectatrice lors de la présentation de la 2e symphonie de Beethoven par l'ensemble Caprice, en collaboration avec le chorégraphe

---

<sup>12</sup> Dans son article *As if they didn't hear the music, Or : How I learned to stop worrying and love Mickey Mouse*, Barbara White se penche sur les nuances de ces interactions, de son point de vue de compositrice. Elle dénote la persistance d'un malaise face à la relation danse-musique en danse contemporaine : « [...] there is still a fair amount of opposition, in print as in practice, to the notion that music and dance might relate to each other, rather than (...) simply agreeing to coexist. » (White, 2006, p.66)

<sup>13</sup> « Yes, an automatic congruence between sound and movement can be naïve and unsatisfying, but an automatic incongruence can be equally naïve and unsatisfying. » (White, 2006, p.68)

Dave Saint-Pierre, présenté le 17 janvier 2015 à la salle Pierre-Mercure (Montréal). Dans la chorégraphie, le peu de finesse accordée à la relation entre le mouvement des danseurs et la musique m'a surprise et m'est apparu comme un désir de ne pas se laisser asservir par la musique. Je ne peux présumer des intentions du chorégraphe mais l'effet d'une superposition aveugle et sourde m'est apparu flagrant. Sachant que la mise en commun de l'orchestre et des danseurs avait eu lieu le matin de la représentation, on ne peut trop en demander mais ceci m'a néanmoins éveillée à la nécessité que soient mises en place, d'un point de vue budgétaire et organisationnel, des conditions favorables pour que cette relation entre musiciens et danseurs sur scène puisse avoir le temps de se déployer. Les moyens que requiert l'interdisciplinarité sont malheureusement trop souvent occultés. Ma recherche s'est voulue une pierre à cet édifice, afin que la complexité de cette relation soit reconnue, soutenue, valorisée et développée.

### 1.2.2 Orchésalité

Dans le champ d'étude de la danse, à la lumière de ma recension des écrits, la conception la plus complète et nuancée de la relation entre danse et musique est proposée par le philosophe de la danse français Michel Bernard, à travers le concept d'orchésalité. Présenté au chapitre « Danse et musicalité » dans son livre *De la création chorégraphique* (2001), ce concept aborde la relation danse-musique à travers la porosité et la complexité de l'acte perceptif. Selon Bernard, la question centrale des rapports entre la danse contemporaine et la musique doit interroger « les possibilités esthétiques des relations entre ces deux formes d'art et, plus généralement, sur l'unité et la pluralité des arts, en un mot sur le statut de la relation interartistique » (p.164). C'est donc au cœur de la sensorialité que la danse et la musique sont intimement liées : les différentes formes artistiques ne sont pas des entités esthétiques, institutionnelles et historiques totalement séparées et distinctes, mais « une même chaîne sensorielle hybride; modalités analogues aux franges chromatiques qui composent le spectre

lumineux » (p.165), parallèlement au fonctionnement des sens. Ce concept sera plus amplement présenté au prochain chapitre *Prologue conceptuel*.

### 1.2.3 Dans la pratique en danse

Concrètement, dans les pratiques actuelles, l'émancipation indispensable de la danse par rapport à la musique permet une rencontre égalitaire, après la distanciation, qui se décline dans une variété de formes scéniques. Anne Teresa de Keersmaeker, Trisha Brown, Jonathan Burrows ne sont que quelques exemples d'artistes reconnus internationalement qui développent leur pratique autour de cette relation<sup>14</sup>.

Du côté de la création contemporaine québécoise, l'article *Pas de deux entre musique et danse* (Massoutre et al., 2007) dresse un portrait des artistes qui, plus de dix ans après la parution de l'article, se situent encore à l'avant-scène de la création entre danse et musique. Qu'il s'agisse des œuvres des chorégraphes de renom Marie Chouinard, Isabelle Van Grimde, Danièle Desnoyers et Dominique Porte, des *Événements de la pleine lune* organisés par Danse Cité, de la scène de l'improvisation où les performeurs issus de la danse et de la musique collaborent depuis de nombreuses années, ou de la scène fertile de la gigue contemporaine, l'article démontre la vivacité du dialogue entre ces deux formes d'art et la diversité de ses déclinaisons au Québec. Bien que le phénomène ne soit pas récent, la présence des musiciens sur la scène de danse contemporaine semble en croissance, que l'on pense à *Fear and Greed* (2019) de Frédérick Gravel, aux œuvres récentes de Danièle Desnoyers dont *Paradoxe Mélodie* (2014) ou la série d'œuvres développée autour de chanteurs par Pierre-Paul Savoie, avec *Danse Lhasa Danse* (2011) et *Corps Amour Anarchie / Léo Ferré* (2016). De plus, la mise en valeur de la corporéité des musiciens et l'intérêt porté à leur gestuelle,

---

<sup>14</sup> Les écrits issus des colloques ci-haut mentionnés foisonnent d'exemples et de références trop nombreuses pour être ici listées.

par exemple dans la pièce *Requiem Pop* (2019) de Hélène Simard, explore habilement cette présence scénique, tout comme le travail des chorégraphes Susanna Hood et Adam Kinner.

### 1.3 Du côté du champ d'études de la musique

Par le biais de la choréomusicologie, j'ai découvert de nombreux auteurs en musicologie et en ethnomusicologie qui viennent combler une lacune théorique, en se penchant sur les rapports qu'entretient le corps avec la musique. Le livre *Quand la musique prend corps* (Desroches, Stévanca et Lacasse, 2014)<sup>15</sup> met en lumière la syntaxe corporelle associée à certaines pratiques musicales et analyse ce que révèle la prise en compte du corps dans l'analyse de la musique :

La musique entretient des liens indissociables avec le corps. Toutefois, les recherches portant sur ce couple fondateur sont rarissimes. Point de départ et d'arrivée de la médiation musicale, le corps est un lieu d'expression et de communication, de techniques, de production de sons et de mouvements (p.7).

Les auteurs notent d'ailleurs l'importance du phénomène de la relation dans l'ensemble des écrits rassemblés dans ce livre :

[...] le terme le plus important est « relation », car toute performance suppose un espace de communication permettant à tous les acteurs d'entrer en relation les uns avec les autres. Que ce soit par le regard, par la danse ou

---

<sup>15</sup> Livre rassemblant les contributions d'auteurs ayant participé aux Journées d'études qui se sont déroulées du 14 au 16 janvier 2013 à l'Université de Montréal et à l'Université Laval. Animés par la volonté d'approfondir la place du corps dans l'analyse musicale et son incidence dans la compréhension des musiques, notamment en matière de stylistique et d'esthétique, les trois laboratoires organisateurs – le Laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie (LEO), le Groupe de recherche-crédation en musique (GRECEM) et le Laboratoire audionumérique de recherche et de création (LARC), trois laboratoires membres de l'OICRM, partagent ici quelques-unes de leurs recherches.

par une série de dialogues rythmiques entre musiciens, le corps joue un rôle fondamental, guidant et signant le déroulement de l'œuvre. (p.16)

Ce livre, ainsi que ceux recensés autour de ce sujet (liste auteurs/année), apporte un éclairage révélateur sur la prise en compte du corps en musique et foisonnent d'informations. Cependant trop d'éléments centraux à ma recherche n'y sont pas abordés, soit : les enjeux liés à la co-présence d'un corps dansant et d'un corps « musicant »; l'impact de la prise en compte du corps du compositeur dans la composition; l'influence du corps-vécu (qui prend en compte les dimensions émotionnelle, historique et sociale de chaque « corps ») dans le jeu instrumental.

### 1.3.1 Geste musical

Dans ce champ de recherche, la notion de geste musical est une de celles qui se rapproche le plus de mon projet, en abordant la dimension signifiante des mouvements du corps, en lien avec la pratique musicale. Ce concept se décline en nombreuses définitions, dont la spécificité et la validité varie selon le contexte. Dans le livre *Musical Gestures* (Leman et Godoy, 2010), Jensenius et al. (chapitres 2 et 3) exposent une revue exhaustive de ces définitions, rappelant qu'il n'existe aucune définition univoque, mais que la plupart d'entre elles font référence à des mouvements du corps et à la production de sens. Selon ces auteurs, toute recherche dans le domaine du geste musical requiert la construction d'un appareil conceptuel approprié pour en distinguer les différentes fonctions.

Dans l'introduction de ce livre, Leman et Godoy (2010) présentent un survol de ce sujet interdisciplinaire en rassemblant onze écrits récents issus du projet de recherche *COST Action 287*, accréditant ainsi la résurgence de l'intérêt pour le geste musical depuis les quinze dernières années. Les auteurs soulignent le changement de paradigme qui s'est opéré dans divers champs de recherche via l'intérêt grandissant pour la perception et la cognition humaine en tant que phénomène multimodal et incorporé (*embodied*) :

Pour la recherche en musique, la perspective incorporée (embodied) représente un changement de paradigme significatif, éloignant l'attention des symboles abstraits de la notation musicale vers l'expérience holistique de la continuité du son et du mouvement en relation avec nos corps. Ce paradigme incorporé est également un des principes fondamentaux de ce livre. (IX)

Les chapitres 2 et 3 de ce livre (Jenselius et al.; Dahl et al., 2010) sont d'ailleurs consacrés à la classification des gestes reliés au contexte de performance<sup>16</sup>.

### 1.3.2 Dans la pratique musicale

Sur le plan de la pratique en création musicale contemporaine, l'importance du geste et de l'implication physique du musicien semble intéresser de nombreux compositeurs. L'Institut de Recherche et de Coopération Acoustique/Musique du Centre Pompidou (IRCAM), un des chefs de file dans le domaine de la recherche en création musicale contemporaine, développe une branche de recherche dédiée au geste musical, *Geste et interaction*. Le cahier spécial *Mouvement* consacré à la danse et la musique permet également de cerner les démarches de quelques compositeurs, tout comme le cahier spécial de *Mouvement* consacré au compositeur Thierry De Mey en 2011. Du côté européen, les festivals de musique contemporaine s'intéressant à la porosité entre les pratiques musicales et chorégraphiques se multiplient : *Labor Sonor* (Berlin), *Maerk* (Berlin).

Actuellement, un regain d'intérêt pour la composition à partir du geste se fait sentir chez nombre de jeunes compositeurs. Parmi eux, Aaron Cassidy s'intéresse à la composition musicale à partir d'éléments chorégraphiques de la musique<sup>17</sup>, de même que les compositeurs Mark Applebaum et Simon Steen-Andersen, pour n'en nommer

---

<sup>16</sup> Voir l'annexe C

<sup>17</sup> <http://aaroncassidy.com/music/crutchofmemory.htm>

que quelques-uns. Au Québec, le compositeur Brice Gatinet (2013) interroge la temporalité du geste et l'objet sonore à travers ses créations dans son mémoire de maîtrise *Chorégrapheur le son*, où il propose le concept de « musique chorégraphique » et tente de mêler, dans ses œuvres, geste chorégraphique, geste musical et geste instrumental.

À la lumière de ce survol des recherches chorégraphiques et musicales récentes, ainsi que des écrits portant sur la co-présence de musiciens et danseurs, il semble que peu d'artistes aient cherché à développer un dialogue kinesthésique entre danseurs et musiciens sur scène. Le geste musical intéresse de nombreux compositeurs, mais à ma connaissance, peu de chorégraphes ont travaillé à partir de cette matière. Avant de présenter le but et la question de ma recherche, terminons l'état de la question en évoquant la perspective du flamenco sur la relation danse-musique, en particulier au niveau de la corporéité des musiciens et des danseurs.

#### 1.4 La relation entre la danse et la musique en flamenco

Au-delà d'une forme de danse et de musique, le flamenco est un art de vivre ancré dans une histoire et un territoire. Pour plusieurs artistes et *aficionados*<sup>18</sup>, le flamenco ne peut pas être appréhendé de manière intellectuelle, il peut seulement être vécu dans toute la charge instinctive et émotionnelle qu'il porte et provoque. Néanmoins, l'approche intellectuelle permet d'appréhender certains phénomènes sous de nouvelles perspectives, ce qui peut enrichir l'expérience de cet art.

La majorité des recherches universitaires autour du flamenco traditionnel et contemporain sont en langue espagnole et n'ont pas été traduites. Ma connaissance de

---

<sup>18</sup> Amateur passionné de flamenco

cette langue ne saurait saisir les nuances du vocabulaire universitaire, ce qui est regrettable puisque plusieurs artistes fort intéressants publient actuellement des mémoires et des thèses en Espagne. La recherche bénéficie néanmoins de contributions importantes d'auteurs de langues anglaise et française qui donnent diverses perspectives sur cet art. Dans leurs thèses respectives, Mullins (2010) et Landborn (2006) sondent le vaste territoire du mouvement en flamenco. Le docteur en philosophie Steven K. Mullins s'intéresse à la richesse de la communication et du sens dans un contexte de performance, avec comme objectif de démontrer et de comprendre toutes les nuances gestuelles (gestural) et significatives (meaningful) de la musique instrumentale flamenca à partir du système d'*Effort Shape* développé par Rudolf Laban<sup>19</sup>. Du point de vue anthropologique de la danse, Adair Landborn étudie les dimensions somatique, esthétique et kinesthésique de deux pratiques culturelles espagnoles, la danse flamenca et la tauromachie, dans ce qu'elles partagent en termes de personnel, de valeurs esthétiques et de fonctions performatives. Au Québec, Isabelle Goulet (2007) s'intéresse, dans son mémoire de maîtrise, au processus d'incorporation du flamenco pour les danseurs non espagnols d'un point de vue sociologique et anthropologique.

#### 1.4.1 Interaction entre musiciens et danseurs dans la pratique

D'un point de vue esthétique, l'aspect du flamenco le plus intéressant à mes yeux, en tant qu'interprète et en tant que spectatrice, est l'interaction entre danseurs et musiciens sur scène. La danse flamenca est intimement liée à la musique : le chant, la guitare et la danse forment les trois pôles essentiels du flamenco<sup>20</sup>. Dans la tradition, le flamenco est basé sur des improvisations à partir de codifications partagées par tous les musiciens et danseurs. Le chant est habituellement l'élément central autour duquel s'articulent la

---

<sup>19</sup> Système d'écriture pour le mouvement publié en 1928 par Rudolf Laban.

<sup>20</sup> Pour plus de détails, voir Mullins (2010).

musique et la danse. Cette dernière a la possibilité d'influencer le chant dans sa façon d'y répondre, par des accents qui soulignent l'intensité d'une phrase ou ponctuent sa finale, dans la manière dont la danse compose avec les temps de respiration, dans la façon dont elle habite l'espace et le temps entre les couplets. Ceci exige que chacun ait une compréhension fine des autres médiums. Tous partagent les codes communs spécifiques à chaque *palos*<sup>21</sup> que sont le rythme, les paroles, les mélodies et les gestes pour entrer communication. En contexte de représentation, les pièces sont la plupart du temps structurées à l'avance, mais elles laissent une grande place à l'improvisation. Chacun a donc la possibilité d'influencer le cours de la performance en modifiant une phrase musicale ou rythmique, ce qui demande une grande attention de la part de tous les interprètes. Le dialogue se passe également au niveau gestuel puisqu'en flamenco, les musiciens sont souvent investis physiquement dans la musique et ils en marquent le rythme et les accents avec des mouvements de la tête, des bras, des pieds, selon leur signature personnelle.

Le rythme est un moyen de communication primordial pour la danse flamenca : marqué par des jeux de pieds au sol et des frappes des mains, les accents rythmiques peuvent aussi être marqués dans le mouvement par tout le corps (que ce soit la tête, les bras, les jambes ou le tronc). La structure rythmique diffère d'un type de chant à l'autre (palo), avec des mesures en 4, 6, 8 ou 12 temps. Chaque style a également un patron d'accents associé qui permettent à tous de se repérer dans le temps, de prendre des libertés à certains moments et de se retrouver tous ensembles à d'autres.

Cet aspect du flamenco a été un élément central de mon questionnement dans l'amorce de ma recherche. Je me suis interrogée sur la manière dont les rythmes construits et

---

<sup>21</sup> Voir Arnaud-Bestieu, A. (2016) pour un complément d'information.

créées, imposés par la musique, dialoguent avec ceux qui traversent la corporéité du danseur, tel que nous le verrons dans le *Prologue conceptuel*.

#### 1.4.2 Une esthétique ancrée dans son contexte socio-historique

Pour saisir l'intensité du flamenco, il importe de l'ancrer dans quelques notions socio-historiques. Les points de vue sur les origines du flamenco varient selon les sources mais tous s'entendent pour dire qu'il est intimement lié à l'histoire des gitans installés dans le sud de l'Espagne : c'est un art aux origines métissées attribué aux gitans qui se sont installés en basse Andalousie et qui protègent avec fierté la vie rituelle qui entoure cet art. Comme toute forme artistique traditionnelle portée à la scène, il existe une grande différence entre la sphère privée et publique du flamenco. À la base, le flamenco est un style de vie qui ne se limite pas à la scène, mais qui lui est antagoniste à bien des points de vue. Selon l'anthropologue Hélène Giguère (2010), il se vit dans l'intimité de la famille, mais aussi et dans les centres de détention, les quartiers marginaux, le milieu de la drogue, les bars, les anciennes galères, les forges, les marécages, les cuisines familiales, les jardins privés, etc., soit bien loin des projets touristiques et de ce qui est montré sur scène.

En flamenco, l'affirmation de l'individu est hautement valorisée, reflet d'une attitude rebelle face à l'autorité et la ségrégation, forgée au fil de l'histoire des gitans. Elle se traduit en danse par une prise d'espace physique et sonore, et une gestuelle codifiée faite de variations contrastées de la tonicité musculaire. L'expression d'émotions fortes et contrastées est centrale au flamenco : la démonstration de la colère, de la peine, du déchirement et de la joie sont valorisées et encouragées. Ces émotions exubérantes se reflètent autant dans la voix, l'accompagnement musical à la guitare que dans la gestuelle. Le corps en flamenco est aussi un corps réactif, prompt à répondre avec fulgurance au chant et à la musique. Selon Mullins (2010), en langage de Laban, la majorité des Efforts en danse flamenca sont condensés et les phrasés de type impactif, associé à une attitude combative.

### 1.5 Question et sous-questions de ma recherche-création

Le survol des champs d'études dans lesquels s'inscrit mon projet de recherche m'a permis de préciser mes objectifs qui sont non seulement de combler un manque dans ma pratique, mais également de contribuer à l'enrichissement de la recherche portant sur la relation danse/musique, en particulier du point de vue de l'intercorporéité et de la création interartistique. Ma principale question de recherche se formule ainsi : Quels sont les enjeux de l'interaction entre ma corporéité de chorégraphe-interprète et celle d'une compositrice interprète en processus de co-création et sur scène?

  cette principale question de recherche vient se greffer des sous-questions qui ont alimenté mon processus de création et la réflexion qui en a émergé :

1. Comment l'intermodalité sensorielle s'inscrit dans nos corporéités de chorégraphe-interprète et de compositrice-interprète?
2. Comment créer des référents communs à la fois sonores et gestuels?
3. Comment développer un dialogue qui engage nos corporéités avec une musicienne?
4. Comment je me situe sur le plan de la création par rapport au flamenco traditionnel?

## CHAPITRE II

### PROLOGUE CONCEPTUEL

Pour comprendre les enjeux de l'interaction entre ma corporéité de danseuse et celle d'une musicienne en processus de co-crédation et sur scène, je me suis intéressée à tout ce qui s'inscrit dans le corps et à la manière dont ceci affecte la relation à l'autre. Les concepts qui suivent ont été étudiés avant de plonger dans la recherche-crédation, puis je les ai mis de côté afin de laisser le processus suivre son propre cheminement sans restreindre nos élans. Une fois la co-crédation terminée et l'analyse phénoménologique des données de terrain accomplie, ces concepts ont été convoqués à nouveau afin de les faire résonner avec les données issues du processus de création. Les traces que ces concepts ont laissées en moi, et la manière dont ils ont influencé, à mon insu, le processus de création, s'avèrera rétrospectivement manifeste dans les chapitres 4 et 5 qui présentent les résultats de mon processus de création que je nomme *La texture de l'intervalle dans la co-crédation de la pièce Le frottement du monde et Discussion : Habiter le paradoxe*.

L'élaboration du présent prologue conceptuel visait à éclairer la relation entre mouvement et son, au-delà de la relation entre danse et musique, du point de vue de la sensorialité. Nous aborderons donc les concepts qui ont préparé le terrain de la recherche-crédation; en premier lieu, une perspective philosophique de la relation intersensorielle et interartistique, pour ensuite voir ce que la pédopsychanalyse, la pratique somatique et la théorie écologique de la perception peuvent offrir comme éclairage sur tous les enjeux de cette relation intercorporelle. Tous ces concepts ont

d'abord et avant tout été appréhendés comme des moteurs de création, des instigateurs de mouvement.

Avant d'entrer dans la présentation de ces concepts, je me permets une parenthèse personnelle pour expliquer la perspective que j'ai intuitivement choisie afin d'aborder la relation entre mouvement et son au niveau de la corporéité des interprètes sur scène; mon expérience de la grossesse. Ayant porté un autre être en moi pendant plusieurs mois, j'ai été émerveillée par la profondeur de l'échange, qui passait par le mouvement, avec le fœtus. Le fait de sentir une autre subjectivité en moi a été une expérience très marquante; être à la fois une et deux a avivé ma sensibilité aux relations entre individus, à ce qui nous relie tous. Théoriquement, les points de vue divergent à savoir à quel moment la subjectivité se développe mais intuitivement, par la signature gestuelle intra et extra utérine de mon fils, il me semble qu'il avait déjà une subjectivité avant de naître, sa façon d'être bien à lui, à travers le mouvement. Le dialogue physique qui s'est établi entre lui et moi avant sa naissance et au cours des premiers mois de sa vie, avant qu'il développe la parole, a été très puissant. Lors d'une retraite de méditation Vipassana, alors que j'étais enceinte de six mois, j'ai vécu une expérience de profonde communion avec mon fils : au cours de toutes mes séances de méditation, ses mouvements étaient étonnamment accordés aux mouvements de mes pensées, et dans les moments où j'ai touché à un silence profond dans mon corps et mon esprit, mon fils était comme suspendu dans le temps et l'espace, lui aussi habité d'un calme complet. Des recherches sur l'haptonomie et la grossesse (Vinit, 2009) offrent certaines assises théoriques à ce vécu intuitif qui, bien qu'il n'ait aucune valeur scientifique, nourrit néanmoins de manière souterraine mon intérêt pour ce qui nous relie, à travers la différence. Ce vécu profond se reflète dans les fondements de ma recherche, dans le processus de création et dans la pièce que nous avons co-créée.

## 2.1 Vers une intercorporéité

La « corporéité », synonyme de « corps vécu » et de « corps-sujet » dans le milieu de la danse et de la somatique, est un concept issu de la phénoménologie qui représente le « Caractère de ce qui est corporel, de ce qui a un corps humain, de ce qui est un corps matériel » (définition du CNRTL). La corporéité prend en compte la dimension vécue, perceptive, historique, sociale et émotionnelle, au-delà du corps biologique et objectifié.

Le philosophe de la danse Michel Bernard consacre un chapitre entier à la corporéité dansante dans son œuvre *De la création chorégraphique* (2001). Il définit la corporéité comme étant « la structure ou la trame qui sous-tend la sensorialité elle-même dans sa seule matérialité et sa malléabilité, indépendamment de toute intentionnalité noétique » (p.22). Conçue comme le support d'un réseau intersensoriel instable et évanescent, la corporéité engendre la diversité des formes artistiques en constante mutation :

[...] le concept de « corporéité » implique un entrelacs polysensoriel ou, si l'on préfère, un chiasme intersensoriel qui invite l'artiste à un perpétuel voyage, à une errance infinie : l'art est, par essence, nomade. Son apparente sédentarité et insularité dans la clôture d'un domaine ne sont que la résultante des exigences normatives d'un besoin social et des contraintes institutionnelles. (p.22)

Pour tenter de résumer ici la pensée complexe et finement détaillée de Bernard quant au lien entre corporéité et altérité dans *Généalogie du jugement artistique* (Bernard, 2011), c'est le rapport à l'autre, et à l'altérité en général, qui prend racine dans la manière dont la corporéité génère sans cesse, à travers la sensation, des simulacres qui se dédoublent et s'alimentent. Autrement dit, au cœur du fonctionnement chiasmatisé de la sensorialité proposé par Bernard, se trouve un mécanisme permanent de projection : « toute sensation s'accomplit par la production de simulacres » (p.65). Dans

le chapitre *De l'altérité originaires*<sup>22</sup>, Bernard offre un survol historique des différents courants philosophiques qui ont tenté d'expliquer ce rapport à l'altérité. Il avance l'hypothèse, à partir de sa réflexion sur la danse et ses modes d'altérité corporelle, qu'un enracinement esthétique et chorégraphique peut éclairer ce problème fondamental :

Si [...] l'altérité désigne non une chose en soi, mais le rapport entre un phénomène perçu et ma manière de le percevoir comme distinct sinon étranger à ma propre corporéité et à l'ensemble de mon environnement, on peut dire qu'elle s'offre nécessairement comme la conséquence ou l'effet d'un processus de différenciation qui travaille non seulement la totalité du monde vivant et matériel, mais plus radicalement la temporalité qui les habite et les affecte. (p.36)

Ce processus constant de différenciation, entre un phénomène et la manière de le percevoir, créé des interférences qui s'entrecroisent et se multiplient, d'autant plus lorsqu'il est question de plusieurs corporéités. Ainsi, « l'intercorporéité » est définie par Bernard (2011) comme ce « qui constitue la trame des interférences croisées entre deux corporéités distinctes » (p.65). Dans le présent mémoire, pour aborder toutes les dimensions de l'interaction qui s'est développée au cours du processus de co-création, les termes « corporéité » et « intercorporéité » réfèrent donc aux réseaux complexes qui se tissent au sein de l'être, et *a fortiori* entre les êtres.

### 2.1.1 Chiasmes de la sensorialité

Le concept d'orchésalité, détaillé plus loin, s'ancre dans la manière dont Bernard conçoit le fonctionnement des sens dans *De la création chorégraphique*, soit un « entrecroisement permanent entre eux, avec le monde, à travers le processus

---

<sup>22</sup> Bernard (2011), p.35 à 69

d'énonciation linguistique » (p.165) et à travers le fonctionnement sensori-moteur. À la suite des écrits de Merleau-Ponty, il présente les quatre chiasmes de la sensorialité.

Le premier chiasme, le chiasme intra-sensoriel, concerne le fait que tout acte perceptif est à la fois sentant et senti : il s'agit d'un seul sentir envisagé dans sa double face et non pas un seul corps dans ses deux faces selon Bernard, contrairement à la conception qui était proposée par Merleau-Ponty au départ. Les deux faces de toute sensation sont donc toujours présentes dans l'acte perceptif, particulièrement notables dans le toucher : quand je touche je suis aussi touché.

Spécialement lié à ma recherche vient le deuxième chiasme, soit le chiasme inter-sensoriel, qui concerne la correspondance des sens entre eux. Pour l'illustrer, Bernard utilise l'exemple de l'œil qui écoute, où « la temporalité de l'oreille s'investit dans ma manière de regarder » (p.97). Il met ainsi au défi la conception anatomique du corps et révèle la densité de ce qu'il y a « entre » des organismes distincts :

Dès lors on peut dire que le fameux corps biologique, le prétendu corps anatomique, existe bien, mais n'est que l'épiphénomène d'une immense intercorporéité indéfinie, qui se traduit par la résonance, non seulement de mes propres impressions à l'intérieur de moi-même, dans leur double force active et passive, mais aussi dans une forme de configuration hybride qui est difficilement qualifiable. (p.97)<sup>23</sup>

Le troisième, le chiasme para-sensoriel, est le lien entre sensation et imaginaire. Il permet l'articulation étroite entre l'acte de sensation et l'acte d'énonciation : sentir serait une projection, un « débrayage linguistique ». Selon Bernard, ce chiasme fonde les deux autres; l'imaginaire est dans la sensation et il en est le moteur profond. Le philosophe avance que chaque médium artistique donne une forme différente à ce lien

---

<sup>23</sup> Nous verrons plus loin que la théorie des systèmes perceptifs de Gibson apporte un certain éclairage sur cette « configuration hybride difficilement quantifiable ».

entre sensation et imaginaire : il se traduit dans la rythmique en musique et dans la dynamique pulsionnelle et affective pour la danse.

Dans son ouvrage *Généalogie du jugement artistique* (2011), Bernard présente un quatrième chiasme, le chiasme intercorporel, comme « la manière singulière et unique dont chacune de mes sensations se tisse avec celle de la multiplicité et diversité des sensations des autres corporéités qui m’entourent » (p.128). L’exposition de ces quatre chiasmes annonce la complexité de ce qui sera vécu, analysé et discuté au cours du processus de co-création.

### 2.1.2 Transvocalisation

Afin de mieux saisir le concept d’orchésalité, il importe de clarifier un autre concept issu de la pensée de Michel Bernard, soit celui de la transvocalisation. Dans le prolongement du chiasme para-sensoriel, la vocalité est selon Bernard (2001) :

[...] ce qui temporalise la totalité de notre corporéité et cela non pas comme simple organe d’expression des rythmes fondamentaux de ses relations avec l’environnement [...] mais comme modèle même ou archétype et prototype structural de l’expressivité corporelle en tant que telle » (p.172)

La matrice vocale, qui doit être différenciée de la voix, est donc ce qui gouverne l’expressivité singulière de chaque individu et transparaît dans la danse. Le phénomène de la transvocalisation est donc manifeste dans la musicalité et dans l’acte de danser : « le processus même de la temporisation corporelle qui fonde la musicalité et, conjointement, se rend visible, s’extériorise et se spatialise dans le mouvement et, avant tout, dans l’acte de danser » (p.172).

## 2.2 Orchésalité

Tel qu'esquissé dans ma problématique, Michel Bernard (2001) situe la question de la relation danse-musique dans un questionnement plus vaste, celui de la relation interartistique. Les différentes formes artistiques s'inscrivent dans une « même chaîne sensorielle hybride » (p.165) et se déclinent en sept modalités esthétiques fondamentales : la picturalité, la plasticité, la fragrance, la saveur, la théâtralité, la musicalité et l'orchésalité. L'orchésalité et la musicalité engendrent donc la danse et la musique, intimement liées à travers la temporalité singulière de l'individu.

Pour reprendre les définitions de Bernard, la musicalité est un « mécanisme producteur de la temporalité, celui de la scansion de la répétition et de la différence des instants constituant notre durée » (p.167) et qui déborde largement de l'univers sonore et du seul sens auditif. L'orchésalité est quant à elle la « modulation spécifique proprioceptive et visible de l'exploitation motrice de ce mécanisme, autrement dit la temporalité corporelle et kinétique que manifeste la danse » (p.167).

Plus spécifiquement, l'orchésalité caractérise la danse et se définit sous quatre traits<sup>24</sup>, dont Bernard attribue les prémices au philosophe Paul Valéry dans *l'Âme et la danse* : 1) la dynamique de métamorphose indéfinie et singulière à chaque corporéité ou l'ivresse du mouvement pour son propre changement; 2) le jeu aléatoire et paradoxal de construction et destruction de la temporalité, ou « un processus de tissage et dé tissage de la temporalité » selon la formule de Simone Forti; 3) le dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur, où la corporéité entre en danse quand elle module la force gravitaire qui la traverse; et 4) la pulsion auto-affective, où « la danse ne fait que porter à son paroxysme la puissance de « transvocalisation » inhérente au mouvement

---

<sup>24</sup> *De la création chorégraphique*, p.82 et 173

expressif en tant que tel », le « désir intense et irrépressible de retour de la corporéité à et sur elle-même » (p.174). Pour illustrer ce quatrième trait, Bernard écrit : « Le danseur semble, pour mieux jouir des ressources motrices indéfinies de sa corporéité, s'enfermer dans une bulle fictive toujours changeante qui, paradoxalement, l'exclut du monde avec lequel il veut se fondre et fusionner » (p.82). Ainsi l'orchésalité teintée de « l'expressivité singulière de chaque individu » nourrit la musicalité qui émane de notre corporéité visible et elle est « la résonance dynamique et la transmutation visible du flux aléatoire de notre musicalité corporelle » (p.174).

### 2.2.1 Musicalité intrinsèque et extrinsèque

La musicalité corporelle possède, selon Bernard, deux formes : la musicalité intrinsèque et la musicalité extrinsèque ou relationnelle. La musicalité intrinsèque comporte trois catégories de facteurs de diversification du rythme, soit : 1) les facteurs statiques/dynamiques qui situent et identifient les éléments corporels mis en œuvre 2) les opérateurs/moteurs de modulation des figures et mouvements corporels par le jeu de différenciations graduelle 3) les vecteurs bipolaires, couples dynamiques antinomiques qui régissent la totalité de notre comportement. De son côté, la musicalité extrinsèque se manifeste à travers : 1) l'intercorporéité, dans une variété de rapports tactiles et dans les variations quantitatives et qualitatives de distance entre les corps, 2) le rapport aux objets, dans la double dimension sensoriel/signifiant de l'objet; et 3) dans la gestion topologique et spatiale des déplacements<sup>25</sup>.

Ainsi, à la lumière de tous ces jeux complexes entre musicalité et orchésalité, Bernard (2001) démontre combien cette relation est nuancée, bien au-delà d'une simple domination de la musique sur la danse :

---

<sup>25</sup> Voir Annexe C pour une synthèse des éléments qui composent la musicalité extrinsèque chez Bernard.

En dépit des apparences qui semblent accréditer pour le profane le pouvoir hégémonique et unilatéral de cette musique entendue sur la danse exécutée et vue, cette confrontation est fort complexe et ambiguë : elle ne laisse pas d'engendrer de nombreux effets pervers qui traversent et peuvent enrichir ou renouveler le processus de création chorégraphique. (p.186)

En réponse à des auteurs qui conçoivent l'écoute musicale comme une « fusion affective immédiate » ou « une synchronie absolue », Bernard rappelle l'importance de considérer le phénomène de transvocalisation, où « toute vocalité entendue est une intervocalité, parce que toute perception d'une voix extérieure est imprimée du poids et de la couleur de notre propre modalité de gestion » (p.190).

La musicalité corporelle interfère avec les musiques écoutées et provoque donc l'expérience d'une « confrontation de territorialités », puisqu'écouter une musique implique une double altérité ontologique et esthétique. Composée par un sujet distinct, qui possède ses propres valeurs, la musique entendue « rivalise avec la production immanente de ma propre musicalité corporelle » (p.187). Bernard clôt le chapitre sur l'orchésalité avec une phrase qui synthétise la complexité de cette relation en incluant le spectateur dans ce jeu :

(...) si toute musique engendre nécessairement une série virtuelle indéfinie de spectacles de danse, toute création chorégraphique n'est que la manifestation visible singulière de la pluralité également illimitée des musicalités qui traversent et animent la corporéité des danseurs. Le spectateur n'est que le dernier chaînon ou le point d'aboutissement en même temps que la caisse de résonance perceptive du réseau de la matrice temporelle et simulatrice qui meut et dévoile à la fois la double composante indissociable de la musicalité et de l'orchésalité de toute corporéité dansante. (p.193)

Cette première section, centralisée autour de la pensée de Michel Bernard, révèle dans une perspective philosophique la complexité des enjeux entre la danse et la musique. Pour mieux saisir ce qui est en jeu dans l'intercorporéité, non seulement d'un point de vue esthétique et philosophique mais également du point de vue de la psychologie,

voyons maintenant ce que la pédopsychanalyse et la théorie de la perception offrent comme perspectives complémentaires et pistes concrètes, pour enrichir la compréhension du phénomène d'intercorporéité et de l'expérience vécue en studio.

### 2.3 Syntonisation corporelle

Au cœur de l'expérience entre les incorporéités se trouve le phénomène de la syntonisation corporelle. Employé en danse thérapie et en approche gestaltiste, ce terme signifie la manière dont deux (ou plusieurs) individus arrivent, de manière consciente ou non-consciente, à se mettre sur la « même longueur d'onde » au niveau de leur incorporéité, et la manière dont ceci influence leur interaction. Dans le cadre de ma recherche-crédation, le terme de syntonisation corporelle a été choisi pour englober plusieurs notions liées au développement de la subjectivité qui s'enracine dans le développement moteur du nourrisson, ainsi qu'à la manière dont le corps porte la trace de ce délicat territoire sur lequel nous nous construisons et qui influence la manière dont nous entrons en relation avec l'autre.

#### 2.3.1 Modulation des rythmes de la tonicité

Étant donné mon expérience du flamenco, où l'interaction entre musiciens et danseurs s'articule entre autres autour d'une compréhension mutuelle de la structuration du temps, je me suis intéressée à la question du rythme comme manière de se syntoniser. Le *Kestenberg Movement Profile* (KMP), outil d'analyse fort précis et détaillé servant à cerner les modulations des rythmes de la tonicité dans le développement moteur de l'enfant, m'a permis de saisir au cours de mon cheminement universitaire la manière dont le tonus influence la relation à l'autre, en-deçà d'un rythme extérieur imposé.

Développé par la psychanalyste américaine Judith Kestenberg à partir du *Laban Movement Analysis* (LMA), ce système analyse les différents patrons de mouvement du corps, associés à différentes modulations de la tonicité, et la manière dont celles-ci

influencent le rapport à l'autre. Selon Kestenberg Amighi (1999), ce système d'analyse<sup>26</sup> conçoit que les modulations de la tonicité sont présentes et lisibles dans les patrons de mouvement des individus tout au long de la vie, à partir de la naissance ; ils ne se développent pas de manière linéaire mais varient plutôt en fonction des événements de la vie, des besoins d'attachement et de différenciation des individus et du contexte dans lequel ils se situent.

En thérapie, le KMP permet aux thérapeutes du mouvement de se syntoniser (*attuning*) avec leurs patients, de noter leurs mouvements, d'analyser soit l'ensemble du corps en mouvement ou au niveau de la fluctuation infime d'une tension musculaire. Il permet également aux thérapeutes de comprendre leurs propres préférences de mouvement afin de mieux entrer en syntonisation avec leurs patients. Bien que je ne me sois pas servie concrètement de cet outil d'analyse, la pensée qui sous-tend son système a tout de même nourri ma réflexion sur ce qui est en jeu, au niveau de la corporéité et du mouvement, dans la relation entre les performeurs sur scène.

### 2.3.2 Tonus

La question du tonus, centrale au *Kestenberg Movement Profile*, est au cœur de la pensée de différents auteurs et praticiens qui ont influencé ma recherche, tel que nous le verrons au cours du présent chapitre. Les réflexions de Benoit Lesage dans le champ de la psychomotricité; les travaux de Hubert Godard sur le prémouvement et son influence sur la musicalité; la pensée qui sous-tend la pratique de l'Eutonie développée par Gerda Alexander; ou les travaux sur l'accordage affectif du pédopsychiatre Daniel

---

<sup>26</sup> Concrètement, cet outil comprends deux systèmes qui permettent d'analyser, d'une part, la ligne de développement de l'égo (le *tension-flow-effort system*, associé aux différents rythmes que l'enfant traverse au cours de son développement, entre la naissance et l'âge de cinq ans) et, d'autre part, la ligne de développement de la relation à l'objet (*shape-flow-shaping system*).

Stern; ces auteurs considèrent tous le tonus comme un élément fondateur de la construction de l'identité chez l'individu qui colore sa manière d'être au monde :

L'organisation du tonus, du schéma postural, la façon de bouger, de négocier sa posture avec la gravité, la capacité à recevoir, à se situer dans l'espace et le temps, donc à s'inscrire dans une histoire intersubjective, tout cela constitue le sujet, trame l'histoire de son identification.<sup>27</sup>

Le tonus joue un rôle central dans la vigilance, l'émotion, la sensorialité, la verticalisation, la respiration, le dialogue tonique du nourrisson avec sa mère et dans la définition de la limite de toute entité (B. Lesage, 2003). Le tonus fait référence à l'état de tension d'un muscle au repos, appelé le tonus basal, et sur ce tonus se construit le tonus postural, qui sert au maintien de la posture. Le développement du tonus varie et s'enrichit à travers le développement de l'enfant, notamment à travers le dialogue tonique qui s'installe entre le bébé et son entourage, en particulier avec sa mère, ainsi qu'à travers son processus de verticalisation. Lesage (2003) précise que la question du tonus doit également être considérée dans un sens plus large :

[...] à partir du moment où il y a une entité, qu'il s'agisse d'une cellule, d'un individu, ou d'un groupe, il faut que se définisse une limite, donc une différenciation entre un dedans et un dehors. Et au dedans, justement, naît un certain tonus, une densification. La conscience d'être, d'exister, donc d'être distinct de ce qui nous entoure, de ne plus y être dilué, est intimement liée à ce tonus. Cette conscience d'exister, qui rejoint la notion de narcissisme primaire, n'existe pas au départ. Le bébé doit construire son identité, sa conscience et même sa certitude d'être, et dans ce processus qui ne va pas de soi, l'instauration du tonus joue un rôle. (p.9)

---

<sup>27</sup> Lesage, B. (2003). Dialogue corporel et danse-thérapie, Éléments théorico-cliniques, Psychomotricité première année. p.8 Consulté à l'adresse : <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/danseth.pdf>

### 2.3.3 Fonction tonique et pré-mouvement

La fonction<sup>28</sup> tonique est un des éléments centraux des écrits de Hubert Godard, penseur et praticien éminemment influent dans le domaine de la danse et de l'éducation somatique. Sa pensée s'inscrit dans le courant de la phénoménologie, qui prend en compte le fait que l'humain fait l'expérience du monde et le comprend à travers son corps en mouvement, ce qui se révèle dans l'expressivité du corps dansant sur lequel Godard a écrit de nombreux articles (1990a), (1990b), (1994) et (1995). Le fond tonico-postural<sup>29</sup> réfère à la musculature profonde, posturale, qui constitue une toile de fond qui colore l'expressivité du geste :

C'est bien sur ces instances gravitaires, organisées par le premier dialogue [avec la mère], que peut se déposer ce que l'on pourrait appeler l'expressivité, c'est à dire la distance entre le fond et le signe. Je peux faire un signe avec un fond complètement brouillé et ce signe n'aura pas de valeur explicite. Lorsqu'un comédien ou un danseur nous touche, je pense qu'il y a une adéquation absolue entre le fond et la figure, entre fond et signe. (Godard et Gromer, 1995, p.18)

Godard (1995) révèle combien la fonction tonique et le développement des instances gravitaires ont une incidence sur ce qu'il nomme le pré-mouvement et, conséquemment, sur la musicalité des danseurs dont il est une composante. Ces instances gravitaires se développent à travers ce qu'il nomme la triangulation de la posture : celle-ci concerne la double vectorisation de l'axe vertical, entre poids et orientation, et du troisième vecteur « horizontal » généré par la relation à l'autre, à l'espace ou à l'environnement, et qui définit notre posture. Selon l'histoire du sujet, chaque être développe une

---

<sup>28</sup> Lesage précise qu'elle est une fonction parce qu'elle est « un processus qui varie sans cesse et qui supporte une disponibilité. Par mon état tonique, je suis plus ou moins « prêt à », disponible pour recevoir, réagir, agir... » (p.9)

<sup>29</sup> Harbonnier, N., Dussault, G., et Ferri, C. (soumis). Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-Analyse du Mouvement (OAM). *Recherches en danse 10*.

préférence d'organisation posturale en fonction de l'un ou l'autre de ces vecteurs. En prenant comme exemple la différence entre Fred Astaire et Gene Kelly qui exécutent simultanément une même phrase dansée mais qui ont deux organisations posturales opposées, Godard (1995) démontre que les deux artistes « ont un rapport à la musique qui n'est pas du tout identique, même dans cette séquence commune, et une esthétique opposée. [...] un tel exemple permet de mesurer l'impact du rapport aux deux vecteurs, dont nous parlions, le poids et l'orientation. Chez chacun de nous, ils sont plus ou moins investis. » (p.15).

Hubert Godard a eu une influence sur la pensée de Michel Bernard; la question de la musicalité intrinsèque présentée par dernier se colore ainsi d'un rapport plus ou moins prédominant au poids ou à l'orientation, ce qui influencera également la musicalité extrinsèque dans sa dimension intercorporelle.

#### 2.3.4 Eutonie

L'approche somatique de l'Eutonie, une pratique qui vise à solliciter le juste tonus selon les besoins de la situation ou de l'action à exécuter, est l'une des approches somatiques qui m'a le plus interpellée au cours de mon cheminement universitaire. Par ma pratique du flamenco, où la charge dramatique et l'intensité expressive demandent une intensification du tonus tout en sachant se détendre promptement pour régénérer son énergie entre les phases explosives et accéder à la rapidité des pas, j'étais déjà sensibilisée à l'importance de la flexibilité du tonus. En résonance avec le *Kestenberg Movement Profile* et le dialogue tonique de Lesage, la pensée qui sous-tend l'Eutonie m'a éveillée à de nouvelles compréhension du rôle du tonus, non seulement dans l'échange dynamique entre les individus, mais également entre l'individu et son environnement.

Une des notions les plus éclairantes de cette approche fut la distinction entre toucher et contact<sup>30</sup> lorsqu'il est question de régulation du tonus. Gerda Alexander (1996), fondatrice de l'Eutonie, avance que le toucher se vit à la périphérie de la peau; il permet de faire l'expérience de la délimitation de notre organisme, de vivre notre forme corporelle extérieure et de recevoir des informations sur l'environnement. Le contact quant à lui dépasse la limite visible du corps pour inclure la conscience de l'espace environnant. Il est donc possible de le vivre sans se toucher : « Lorsque l'on utilise le toucher, on se maintient dans sa périphérie, mais avec le contact, l'énergie sort des limites extérieures du corps pour aller vers un objet ou un autre corps »<sup>31</sup>. Dans la pratique, l'éveil du contact conscient passe par une relation à deux, mais il peut aussi être appliqué dans un travail à plusieurs partenaires. La pensée de Gerda Alexander est d'ailleurs venue appuyer une intuition importante, à savoir que la musique peut être un « liant » important entre les individus, mais que cela ne garantit pas qu'il y a un contact réel qui se vit. Avec mon intention de travailler au niveau de l'intercorporéité entre les individus sur scène, cette pensée m'a incitée à être réceptive aux enjeux du tonus pour qu'il y ait un réel échange dynamique, en-deçà du lien à travers le son :

Un tel ensemble ne doit pas être confondu avec celui d'un côté-à-côte qui peut être obtenu par un accompagnement musical ou de simple percussion. Dans ce cas, chacun est concerné par la domination de la musique qui crée l'ensemble, mais le contact de chacun avec les autres est affaibli. De tels groupes sont infiniment plus faciles à constituer. Le ballet, le théâtre, la rythmique utilisent cette forme de travail, par ailleurs précieuse en thérapie, comme première expérience commune. Mais il manque, dans tous ces ensembles, l'échange dynamique de chaque personne avec chacun des

---

<sup>30</sup> Alexander, G. (1996). *L'Eutonie, Un chemin de développement personnel par le corps*. p.34 à 39 (3e éd. rev. et augm.). Paris]: Tchou : Sand.

<sup>31</sup> Hemsy de Gainza. *Entretiens sur l'Eutonie avec Gerda Alexander : sa vie et sa pensée*, Paris: Dervy. p.86

membres du groupe, même s'il existe parfois un sentiment d'unité<sup>32</sup>.  
(Alexander, 1996, p.37)

Proche de la conception du système haptique, qui conçoit que le toucher va bien au-delà de la surface de la peau, tel que nous l'aborderons un peu plus loin, l'Eutonie propose un travail concret au niveau des os et de la peau pour réguler le tonus musculaire :

Il faut bien prendre conscience qu'en nous renseignant sur le monde extérieur, le toucher nous renseigne aussi sur nous-mêmes. Ce que nous touchons nous touche en même temps et cette dialectique, par ses effets régulateurs sur la fonction tonique et sur la vie végétative et émotionnelle, est, pour l'essentiel, à l'origine de cette apaisante impression d'unité et de bien-être apporté par le travail sur le toucher en Eutonie. (p.96)

En conséquence, l'individu a une présence à lui-même et à l'autre plus réceptive et nuancée. Ce travail par la pratique de l'Eutonie favorise le contact avec l'autre sans nécessairement passer par le toucher direct : « [...] le contact recherché avec les autres s'établit même sans contact corporel direct, aussitôt que la régulation du tonus et l'équilibre neurovégétatif ont été obtenus par des exercices de contact avec le sol, avec l'espace environnant et les objets de la vie quotidienne. » (p.67). Avant d'entrer en studio, je n'entrevois pas nécessairement de contacts corporels directs entre la musicienne et moi; je souhaitais surtout explorer la « texture » de l'espace entre nous. Cette conception du contact, à développer via notre rapport au sol et aux objets, m'a donc offert une piste concrète d'exploration et de réflexion pour amorcer le travail.

---

<sup>32</sup> Une application de l'Eutonie pour les musiciens a d'ailleurs fait l'objet de la thèse de Michel Seifert dont quelques pages ont été reproduites dans le livre de Alexander (1996) des pages 182 à 196.

### 2.3.5 Accordage affectif

Tel qu'expliqué dans l'introduction de ce chapitre, le fait d'avoir porté et mis au monde un enfant avant d'entamer ma recherche-crédation a fortement influencé mon processus. Dans la même lignée que les notions de fonction tonique et de dialogue tonique développées du côté européen<sup>33</sup>, les écrits du pédopsychanalyste américain Daniel Stern, qui s'est intéressé au monde interpersonnel du nourrisson et au développement du sens de soi à travers la communication non-verbale et l'accordage affectif avec la mère, ont eu une forte influence sur la préparation du travail en studio.

Dans *Le monde interpersonnel du nourrisson* (1989), Stern présente les quatre sens de soi qui se développent de manière successive au cours des premiers mois de la vie du nourrisson et qui coexistent, interagissent, et se modifient réciproquement<sup>34</sup>. Selon Stern, ces sens de soi ne doivent pas être considérées comme des étapes, mais plutôt des strates qui se développent successivement et de manière superposée, et qui sont toujours présentes à l'âge adulte : « Chaque nouveau sens de soi définit la formation d'un nouveau domaine de lien interpersonnel. Alors que ces domaines de lien interpersonnel résultent de changements qualitatifs de l'expérience sociale, il n'y a pas de phases, il y a plutôt des formes d'expérience sociale qui persistent tout au long de la vie. » (p.53). Pour ma recherche, ce qu'il définit comme le troisième sens de soi, le soi-subjectif qui se situe dans le domaine du lien interpersonnel intersubjectif, est une « strate » particulièrement instructive. Selon les observations de Stern, c'est à cette période, entre le septième et le neuvième mois de vie, que le nourrisson découvre que le « contenu » de son esprit peut être partagé avec quelqu'un d'autre :

Ces observations permettent de déduire que dès l'âge de neuf mois, le nourrisson aurait un certain sens du fait qu'il possède un centre d'attention

---

<sup>33</sup> Voir l'historique du concept retracé dans l'ouvrage de Benoit Lesage (2003).

<sup>34</sup> Voir la schématisation présentée à l'Annexe D.

déterminé, que sa mère peut aussi en avoir un, que ces deux états psychiques peuvent être semblables ou non, et que si ce n'est pas le cas, ils peuvent être amenés à coïncider et à être partagés. (p.171)

À cette période, le nourrisson et la mère partagent des centres d'attention, mais également des intentions et surtout des états affectifs, ce que Stern nomme l'interaffectivité : « Cet échange reste le mode prédominant et la substance de la communication avec la mère. C'est pour cette raison que le partage des états affectifs mérite d'être au premier plan dans notre conception du nourrisson à cet âge-là. » (p.174). C'est à cette étape que se développe un certain type d'échange entre la mère et le nourrisson, l'accordage affectif, qui favorise la capacité du nourrisson à concevoir que d'autres subjectivités que la sienne existent. L'accordage affectif consiste en « l'exécution de comportements qui expriment la propriété émotionnelle d'un état affectif partagé sans imiter le comportement expressif exact de l'état interne. » (p.185). Concrètement, l'accordage affectif consiste, de la part de la mère, à traduire dans une autre modalité sensorielle un comportement du nourrisson exprimé dans un certain mode. Par exemple, si la mère bouge au même rythme que la voix de son bébé, ceux-ci font l'expérience de partager un même état à travers différentes modalités de la perception, ce qui leur permet en quelque sorte de percevoir l'unité derrière la diversité. Stern fait une distinction entre *imitation* et *accordage*, deux modes d'apprentissages présents au cours du développement, en précisant la manière dont l'accordage affectif met l'accent sur la sensation plus que sur la forme :

[...] l'imitation véritable ne permet pas aux partenaires de se référer à l'état interne. Elle fixe l'attention sur les formes extérieures des comportements. Par contre, le comportement d'accordage reconstruit l'événement et déplace le centre d'attention vers ce qui sous-tend le comportement, vers le caractère de la sensation en train d'être partagée. C'est pour la même raison que l'imitation est la façon prépondérante d'enseigner les formes externes et l'accordage la façon prédominante de communier ou d'indiquer le partage des états internes. L'imitation traduit la forme, l'accordage traduit la sensation. (p.186)

### 2.3.6 Affects de vitalité

Pour comprendre ce qui est en jeu dans l'accordage affectif, Stern distingue deux types d'affects, soit les affects catégoriels (ou affects discrets) et les affects de vitalité (p.77 à 85). Les premiers sont associés aux émotions telles que la joie, la colère, la tristesse, etc. Les deuxièmes sont plutôt associés à la manière dont les émotions sont exprimées, et ils peuvent être associés à différents affects catégoriels. Selon Stern, le lexique existant ne permet pas de nommer ces affects de vitalité et ils sont mieux rendus par des termes dynamiques et kinétiques tels que « surgir », « s'évanouir », « fugace », « explosif », « éclater », « s'allonger », etc. Ces caractères dynamiques peuvent donc être associés à des émotions aussi différentes que la joie et la colère. Selon Stern, le nourrisson perçoit ces caractères bien avant d'être capable de distinguer les affects catégoriels (émotions distinctes). Il compare d'ailleurs le nourrisson à un spectateur de danse qui perçoit l'expressivité des affects de vitalité bien plus que des affects catégoriels :

[l]e chorégraphe essaye, le plus souvent, d'exprimer une façon de sentir, et non pas un sentiment particulier. [...] De même que la danse pour l'adulte, le monde social dont le nourrisson fait l'expérience est en premier lieu celui des affects de vitalité, avant d'être celui des actes formels. Ceci est l'analogue du monde physique de la perception amodale, qui est d'abord celui des qualités abstraites de la forme, du nombre, du niveau d'intensité, etc., et non pas un monde de choses vues, entendues ou touchées. (Stern, 1989, p.81)

La notion d'affects de vitalité offre une clé de lecture pour comprendre les dynamiques de mouvement, autant en flamenco qu'entre la violoncelliste et moi. En flamenco, les mouvements sont souvent associés à des dynamiques intenses et variées, mais pas toujours à une émotion précise. Selon Stern, l'accordage affectif est un processus continu, basé sur les affects de vitalité qui sont toujours présents avant, pendant et après l'émergence d'émotions plus facilement identifiables, tant dans la relation entre la mère et le nourrisson que dans les interactions à l'âge adulte :

L'accordage ressemble plus à un processus continu. Il ne peut pas attendre les apparitions d'affects discrets, il doit pouvoir se faire virtuellement avec tous les comportements. Et c'est un des grands avantages des affects de vitalité. Ils sont manifestes dans tous les comportements et peuvent ainsi être presque tout le temps la matière de l'accordage. Ils concernent la façon dont n'importe quel comportement, dont tous les comportements sont exécutés, et non pas un comportement spécifique. (Stern, 1989, p.203)

Il est intéressant de noter que Stern était très intéressé par la musique, selon Golse (2013) et considérait la relation entre la mère et son bébé comme une danse, ce qui explique peut-être mes affinités avec son écriture et la place qu'elle prend dans ma recherche. Le concept « d'accordage affectif » étaye ma recherche en exposant la manière dont la mère procède pour être en communion avec son nourrisson et, par conséquent, comment cette expérience puissante du début de la vie teinte toute relation intersubjective et donc toute forme d'interaction. De plus, la notion d'affect de vitalité, qui traduit une façon de sentir plus qu'un sentiment particulier, offre une perspective éclairante sur la manière d'aborder les dynamiques de mouvement d'un point de vue intercorporel.

### 2.3.7 Unité des sens

Un dernier élément de la pensée de Daniel Stern ici invoqué concerne la précision de certaines propriétés qui sont partagées par la plupart des modalités de la perception, qu'il nomme les propriétés amodales. Celles-ci permettent à l'accordage affectif de se traduire à travers toutes les modalités sensorielles, dans l'échange entre le bébé et sa mère. Ces propriétés amodales des sens sont, selon Stern, le rythme, le nombre, le mouvement et la forme. Ces représentations abstraites des propriétés amodales, que Stern nomme également l'unité des sens, ont fait l'objet de nombreux débats dans l'histoire de la philosophie, mais selon Stern, tous s'accordent autour des quatre propriétés qu'il propose (p.199 à 202). Selon lui, c'est à travers cette unité des sens que le nourrisson fait l'expérience perceptif d'un monde unifié :

Le nourrisson paraît faire l'expérience d'un monde ayant une unité perceptive, dans lequel il peut percevoir des qualités amodales dans n'importe quelle modalité venant de n'importe quelle forme de comportement humain expressif ; il peut représenter ces qualités abstraitement, et ensuite les transposer dans d'autres modalités. (p.74)

La question de l'expérience intermodale de Stern rejoint ici la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty. Il n'est pas étonnant d'apprendre qu'ils ont tous deux travaillé sur la question du comportement du nourrisson, à peu d'années près. Selon Simms (1993), les pensées de Stern et de Merleau-Ponty ont de profondes similitudes, bien que leurs approches soient différentes, puisqu'ils conçoivent tous deux que le monde dont le nourrisson fait l'expérience est un monde unifié et que c'est l'acquisition du langage qui crée une distance entre l'expérience vécue et l'expérience symbolisée :

Pour Merleau-Ponty, le corps vécu et son intelligence préverbale restent désormais le substrat oublié des fonctions cognitives supérieures - et du soi symbolique qui s'y identifie. [...] Pour Stern, les sens du soi émergent, noyau et subjectif deviennent moins accessibles quand l'acquisition du langage cause une séparation dans l'expérience du soi et mène à une aliénation entre l'expérience vécue et l'expérience qui est abstraite et symbolisée à travers le langage. La version vécue et amodale d'une expérience devient souterraine et seulement accessible sous certaines conditions spéciales, comme lors des moments de contemplation, états émotionnels et certaines expériences d'œuvres d'art qui évoquent l'expérience globale, préconceptuelle et vécue. (traduction libre, Simms, 1993, p.39)

Cette conception d'une unité derrière la diversité des modalités perceptives rejoint ici, en quelque sorte, le deuxième chiasme présenté par Michel Bernard, soit; le chiasme inter-sensoriel. Elle se retrouvera également dans mon questionnement autour de la communion, que nous verrons à la fin de ce chapitre. Pour l'instant, elle permet de faire

le lien avec la pensée du psychologue américain James Jerome Gibson, fondateur de la théorie écologique de la perception que nous abordons maintenant<sup>35</sup>.

### 2.3.8 Théorie écologique de la perception

Pour préparer le processus de création qui allait se développer à la rencontre de nos pratiques, j'ai cherché à comprendre concrètement la manière dont les différents sens, ou systèmes perceptifs tel que nous le verrons plus loin, entrent « en contact » avec l'environnement et sont inter-reliés. Je me suis également intéressée à la manière dont nos corporéités, nos subjectivités, allaient influencer le travail en studio au niveau de la perception. La pensée de Gibson, dont les deux importants ouvrages *The senses considered as perceptual systems* (Gibson, 1966) et *The ecological approach to visual perception* (Gibson, 1986)<sup>36</sup>, a une forte ascendance sur les domaines de la recherche en danse et en éducation somatique. Elle m'a sensibilisée à ce que l'environnement, les objets en studio, la présence de l'autre et notre propre présence individuelle pourraient nous offrir en termes de potentialités d'action et de choix dans la création, à travers le concept d'*affordance*. La pensée de Gibson a également élargi ma compréhension du phénomène du toucher, à travers sa définition du *système haptique*, compte tenu que la pièce que nous nous apprêtons à développer, *Le frottement du monde*, prenait comme point de départ le phénomène du frottement.

Pour saisir la pensée de Gibson et les deux concepts d'affordance et de système haptique qui nous intéressent ici, il faut d'abord situer les postulats sur lesquels ses théories se fondent. Le décès de Gibson peu de temps après la parution de *The ecological approach to visual perception* a laissé certains éléments de sa théorie au stade d'esquisse. Ceci a causé quelques controverses et débats, parmi les formalisations

---

<sup>35</sup> Eleanor J. Gibson, l'épouse de J.J. Gibson, s'est quant à elle intéressée au développement perceptif des nourrissons lié à l'environnement.

<sup>36</sup> Récemment traduit en français : *L'approche écologique de la perception visuelle* (Gibson, 2014)

qui ont suivi, notamment autour du concept d'affordance. Les écrits plus récents concernant le concept d'affordance permettent de mieux saisir les théories de Gibson à la lumière de l'approche gestaltiste, dont elles sont héritières et des différents développements qui ont suivi leur parution (Luyat & Regia-Corte, 2009).

La théorie écologique de la perception de Gibson s'inscrit dans le paradigme écologique : le terme « écologique » réfère à l'adaptation de l'animal à son milieu, et l'écologie se définit comme un « [...] rapport triangulaire entre les individus d'une espèce, l'activité organisée de cette espèce et l'environnement de cette activité » (Luyat et Regia-Corte, p.300). La théorie de Gibson se fonde sur deux postulats : 1) le lien de réciprocité entre l'animal et son environnement et 2) l'indissociabilité entre la perception et l'action.

Similaire en ce sens à la pensée de Merleau Ponty et à la conception phénoménologique de la perception, où « le primat de la perception signifie le primat de l'expérience dans la mesure où la perception revêt une dimension active et constitutive » (Luyat et Regia-Corte, p.301), la pensée de Gibson comme celle de Merleau Ponty a été influencée par la théorie de la Gestalt. Dans la perspective de Gibson, tout comme en phénoménologie, la perception implique toujours un pôle objectif et un pôle subjectif : « Percevoir l'environnement, c'est se co-percevoir. » (Gibson 2014, p.209). Par exemple, regarder l'environnement implique toujours de voir son nez, sa joue ou d'autres parties de son corps dans le champ de vision ou à sa périphérie, qu'on en prenne conscience ou pas :

L'égoréception et l'extéroception sont inséparables. L'information optique qui spécifie le soi, incluant la tête, le corps, les bras et les mains, accompagne l'information optique qui spécifie l'environnement. Les deux sources d'information coexistent; l'une ne pourrait exister sans l'autre. (p.196)

### 2.3.9 Affordances

Le concept d'affordance se retrouve au cœur de la théorie écologique de la perception et un chapitre entier lui est consacré dans *The ecological approach to visual perception*. Traduit par le terme « invite » dans la récente traduction française de *L'approche écologique de la perception* (2014), le terme affordance vient du verbe anglais « to afford », qui signifie à la fois fournir, procurer, et être en mesure de faire quelque chose. L'affordance, tout comme le verbe dont le terme est issu, possède donc deux faces indissociables, à la fois objective et subjective, et elle scelle en un mot le lien de réciprocité entre l'animal (l'individu) et son environnement. Le concept d'affordance est, selon moi, moins clairement défini par Gibson dans le chapitre qu'il consacre aux affordances (p.211 à 234), que par les penseurs qui l'ont par la suite développé. Il pourrait se résumer par « la faculté qu'ont les animaux de guider leurs comportements en percevant ce que leur environnement leur offre en termes de potentialités d'action » (Luyat et Regia-Corte, p.305). Par exemple, lorsque nous voyons une chaise, c'est l'opportunité de s'asseoir (l'affordance) que nous percevons. Cependant, un objet peut présenter différentes affordances pour différents animaux. Des débats persistent à savoir si l'affordance est une propriété de l'animal, de l'environnement ou une propriété de la relation animal/environnement<sup>37</sup>.

Cette conception de l'affordance dérive de la pensée gestaltiste et de l'expression allemande *Aufforderungscharakter*<sup>38</sup>. Elle n'est pas non plus étrangère au concept d'*Umwelt* développée par le biologiste Jakob von Uexküll, qui eut d'ailleurs une forte

---

<sup>37</sup> En retraçant les origines du concept d'affordance Niveleau (2006) démontre que le facteur émotionnel ou affectif qui était pris en compte dans l'approche gestaltiste a été évacuée dans la formalisation développée par Gibson.

<sup>38</sup> Pour un panorama de l'héritage gestaltiste du concept d'affordance, voir l'article *Le concept gibsonnien d'affordance : entre filiation, rupture et reconstruction conceptuelle*. Niveleau, 2006, *Intellectica*, 43(1), 159-199.).

influence sur la pensée de nombreux philosophes<sup>39</sup>. Dans la postface de la traduction française de *L'approche écologique de la perception* (2014), Claude Romano résume cette filiation :

En affirmant que la perception visuelle a affaire à un environnement déjà pénétré de significations vitales qui ne sont intelligibles qu'en référence aux actions de l'animal, Gibson retrouve en réalité une tradition qui, par-delà la psychologie de la forme et la phénoménologie, remonte au fondateur de l'écologie dans le sens vaste où elle est ici entendue, Jakob von Uexküll. Pour le biologiste allemand, l'animal perçoit en fonction des besoins biologiques de son espèce; il n'a nullement affaire à des entités neutres, à des « objets », mais à des signaux (Merkmale), la totalité de ces signaux qui s'adressent à un organisme bien particulier constituant le monde ambiant (Umwelt) de l'animal. (p.501-502)

Le concept d'affordances fait d'ailleurs l'objet d'un nombre croissant d'études du côté de la musique (Windsor et de Bézenac, 2012). Ce concept permet de conceptualiser le lien mutuel qui existe entre l'auditeur et les objets sonores, entre les musiciens et leurs instruments, et entre les musiciens (entre eux) (Windsor et de Bézenac, p.103). Bien que l'information perceptive soit de nature auditive en contexte musical, les auteurs soulignent l'influence des autres modalités de la perception, principalement la vision et le toucher. Ils proposent par la suite une liste de propriétés invariantes de l'information-stimulus qui peuvent spécifier nos actions : le mouvement, la synchronisation (touchant au phénomène d'entraînement, la familiarité avec les gestes des musiciens et la structure hiérarchisée de la musique occidentale), la réponse empathique, et l'interprétation (la façon dont le système perceptuel est constamment à la recherche d'information, il interprète de manière active) (p.112 à 115).

---

<sup>39</sup> Voir l'introduction de l'ouvrage *Milieu animal et milieu humain*, Uexkull (2010). Paris : Éditions Payot & Rivages.

Avant d'amorcer le processus de co-création en studio, le concept d'affordance a enrichi ma compréhension de la complexité de la dimension perceptive qui allait être en jeu dans notre processus de création à deux : non seulement le lien de réciprocité que chacune d'entre nous allions avoir avec l'environnement visuel, sonore et tactile, pour ne nommer que ceux qui s'annonçaient être les plus influents, mais également le lien de réciprocité qu'il y aurait entre nous. La prise de conscience de ce que l'environnement pourrait nous « inviter » à saisir et à créer m'a également confortée dans ma manière de travailler chorégraphiquement, où je privilégie la présence à l'instant pour guider mes choix en processus de co-création, au-delà des a priori et des décisions intellectuelles.

#### 2.3.10 Système haptique

La théorie des systèmes perceptifs, autre concept important de la pensée de Gibson (1966) développé dans son livre *The senses considered as perceptual systems* (1966), remet en question la conception classique des cinq sens, qui est étonnamment encore véhiculée dans le langage commun. On attribue à chaque sens un récepteur spécifique, en méconnaissant leur fonctionnement en réseau, d'où la nécessité de la conception systémique développée par Gibson et qui rejoint le chiasme inter-sensoriel de Michel Bernard. Gibson suggère que l'homme, et les vertébrés en général, possèdent cinq manières principales d'orienter l'appareil perceptif du corps en écoutant, touchant, sentant, goûtant et regardant leur environnement. Les types d'attention impliquent l'ajustement et les mouvements exploratoires de cinq systèmes : œil-tête, oreille-tête, nez-tête, bouche-tête et main-corps (p.49 à 51). Chaque organe sensoriel est donc mobilisé par des muscles qui lui donnent une mobilité, lui permettent de s'ajuster, d'aller « chercher » de l'information et de clarifier la perception. Gibson conçoit un système supplémentaire, le système d'orientation de base (*the basic orienting system*) qui soutient tous les autres systèmes en permettant au corps d'être éveillé, alerte et droit : les autres systèmes perceptifs peuvent ainsi s'orienter par rapport à la gravité et

l'espace. Ces manières d'orienter le système ne doivent cependant pas être confondues avec la capacité à entendre, à ressentir le toucher, à expérimenter les goûts et les odeurs, et à voir. Gibson distingue ainsi la perception, qui est active, de la sensation qui est passive. Cette distinction permet de comprendre que « les données sensorielles sont fournies, par définition. Les systèmes perceptifs, en revanche, sont susceptibles de se développer à travers l'apprentissage » (traduction libre, Gibson 1966, p.51). Il conçoit donc qu'il est possible d'affiner la perception de certains systèmes, ce qui offre une certaine assise théorique aux pratiques somatiques<sup>40</sup>.

Le système haptique, qui s'apparente à la conception traditionnelle du toucher, permet de comprendre comment nous sentons avec le corps et ses extrémités. Il ne se limite pas à la peau et concerne l'ensemble du corps : en effet, le corps contient des mécanorécepteurs (unités réceptrices du système haptique) presque partout, mis à part dans le cerveau : ils se retrouvent dans et sous la peau, dans les articulations et les ligaments, ils innervent les muscles et les tendons, ils s'enroulent autour des vaisseaux sanguins et ils alimentent les structures de l'oreille interne (p. 109 à 112). La compréhension de la manière dont ce système haptique traverse densément le corps étoffe la conception courante du toucher : « La notion de localisation par rapport à la peau n'existe pas sans être aussi une localisation par rapport au corps et aux os, et en fin de compte, à la gravité et au sol. » (traduction libre, Gibson 1966, p.118).

Inscrit dans la perspective écologique de la perception, une autre spécificité du système haptique est qu'il prend en compte à la fois le pôle objectif et subjectif de la sensation, rejoignant ainsi les chiasmes de la sensorialité de Bernard. Comme l'exemplifie Gibson, une personne assise peut ressentir la forme de la chaise ainsi que la forme de son corps sur cette chaise : « Le système haptique est dès lors un dispositif grâce auquel l'individu

---

<sup>40</sup> Voir Clavel et Ginot (2014), *Pour une écologie des Somatiques?*

obtient des informations à la fois sur le milieu et sur son corps. Il sent un objet par rapport au corps et son corps par rapport à un objet. » (traduction libre, Gibson 1966, p.98). De même, rappelant la perspective « chiasmatisque », « l'équipement pour sentir est anatomiquement le même que l'équipement pour faire » (traduction libre, Gibson 1966, p.99), puisque les extrémités du corps, qui sont les organes du sens exploratoire, sont également les organes moteurs d'exécution.

J'ai été interpellée par la distinction des types de toucher décrits par Gibson, conçus comme des sous-systèmes du système haptique (p.112), qui donnent une assise théorique à la distinction que faisait Gerda Alexander, il y a près d'un siècle, entre toucher et contact : le *toucher dynamique* concerne la peau et les articulations stimulées simultanément en combinaison avec un effort musculaire, le *toucher haptique* concerne la peau et le tissu sous-cutané stimulés par le mouvement des articulations, et le *toucher orienté* est la combinaison des données codées par les récepteurs vestibulaires, les articulations et la peau. Toutes ces nuances de types de toucher, combinés avec la pensée qui sous-tend la pratique de l'Eutonnie, m'ont offert une piste d'exploration pour travailler à partir de la peau et des os, de la périphérie et du centre, en gardant en tête combien la peau, lieu de délimitation et d'échange, est un organe hautement relationnel.

La question de la délimitation s'annonçait déjà féconde avant d'entamer la recherche en studio et j'avais l'intuition qu'en travaillant avec une violoncelliste, je devrais prendre en compte la relation à l'instrument et donc aborder la question du schéma corporel. L'instrument de musique est un prolongement du corps; dès qu'il est en contact avec le corps de la musicienne, il fait varier son schéma corporel. Si l'on prend l'exemple du violoncelle, la musicienne sent le sol au bout du pic, la résistance de l'air sur toute la surface de l'archet, la zone de contact entre les crins et les cordes, etc. Ceci s'avèrerait tout aussi vrai pour quelqu'un qui prendrait cet instrument pour la première fois; sans nécessairement s'en rendre compte, il sentirait l'environnement à la limite de cette « nouvelle limite » de son corps et ceci se passerait de manière automatique, de

façon similaire pour n'importe quel individu. En ce sens, les travaux de Gibson (1966, 1986) ont nourri les recherches plus récentes sur la question du schéma corporel et sa distinction avec l'image du corps. Le schéma corporel est un « système de fonctions motrices et posturales qui opèrent en-dessous du niveau de l'intentionnalité auto-référentielle. Bien que ces fonctions puissent supporter l'activité intentionnelle [...] il fonctionne d'une manière holiste et intégrée (multi modalités sensorielles) »<sup>41</sup>. L'image du corps concerne plutôt le corps propre et elle inclut toutes les perceptions, représentations mentales, croyances, facteurs sociaux, culturels et émotionnelles qui influencent la manière dont la personne perçoit son propre corps. Il y a donc un niveau conscient et un autre non-conscient, qui sont intimement liés au niveau des comportements moteurs et des processus proprioceptifs.

### 2.3.11 Communion

Tout ce qui a été décrit depuis le début du prologue conceptuel est ancré dans un questionnement plus « métaphysique », celui de la communion. J'aurais pu aborder ce questionnement d'un point de vue philosophique, compte tenu de la richesse des débats ontologiques qu'il a fait naître dans la tradition philosophique occidentale. Cependant, pour rester proche de l'expérience vécue et me laisser guider par l'intuition dans le processus de création, j'ai préféré l'aborder à travers différentes conceptions ancrées dans la corporéité et l'intercorporéité, pour nourrir concrètement le processus de co-création. Ce phénomène de communion évoque celui de *duende*, central au flamenco, mais afin d'éviter l'appropriation culturelle d'un phénomène, et pour rester près de mon expérience vécue, j'ai privilégié le concept de communion.

---

<sup>41</sup> Harbonnier, N (2016) *Boucle action-perception*, document de présentation Power-Point, présenté le 1er février 2016 dans le cadre du cours *Fonctionnement Sensori-moteur*, Département de danse, UQAM

Le terme « communion » fait référence à un accord, à une union. Dans *l'Encyclopædia Universalis*, Delaunay distingue deux dimensions à la communion, soit entre individus et avec le divin :

Ce qu'on entend par communion révèle une double dimension d'accomplissement spirituel de l'être humain : a) une dimension transindividuelle de communauté, impliquant les notions de partage, d'échange, de réunion, de témoignage, de service, de don, de convivialité ; b) une dimension surindividuelle d'union personnelle, impliquant les notions de présence, de participation, de fusion avec le divin, d'adoration, d'accomplissement, d'unicité. (Delaunay, s.d.)

Mon projet de recherche, en abordant la dimension transindividuelle, touche indirectement à la dimension spirituelle de cette expérience. Encore selon Delaunay, « [l]oin de se contredire, ces deux dimensions de l'acte de communion se renforcent et se complètent l'une l'autre, dans une expérience de l'être comme présence ineffable, où se rejoignent l'intime et le commun, l'unique et le pluriel, le même et l'autre ». Ma recherche aborde l'expérience perceptive et concrète de la communion, ce qui n'empêche pas qu'elle résonne avec la dimension spirituelle de cette expérience.

Par ailleurs, dans ses écrits sur l'accordage affectif, Stern (1989) fait une distinction éclairante entre communion et communication. Selon lui, la communion interpersonnelle se passe uniquement dans le but d'*être avec*, de se sentir ensemble. Selon les conclusions d'une étude clinique menée avec des mères et leurs nourrissons, Stern observe qu'elles procèdent à un accordage affectif uniquement dans le but d'*être avec* leur enfant, sans désirer en modifier le comportement :

La raison la plus souvent citée par les mères pour faire un accordage est d'être avec le nourrisson, « partager », « participer à », « prendre part à ». Nous avons appelé ces fonctions communion interpersonnelle. Ce groupe s'oppose aux autres genres de raisons données : répondre au bébé, l'exciter ou le calmer, restructurer l'interaction, renforcer un comportement, commencer un jeu habituel. Ces actions sont au service de la fonction de

communications plutôt qu'à celle de communion. La communication signifie, en général, l'échange ou la transmission d'informations pour tenter de modifier le système d'action ou de croyance de l'autre. Au cours de beaucoup d'accordages, la mère ne fait rien de pareil. La communion signifie le partage de l'expérience de l'autre sans tenter d'en changer les conduites ou les croyances. (p.193)

Cette nuance apportée par Stern, quant au désir de partager une expérience avec l'autre sans tenter d'en changer la conduite ou les croyances, a fortement résonné avec la manière dont je souhaitais intuitivement aborder le processus de co-création. Mon désir d'approcher ce qui nous relie à travers la différence a été alimenté par la manière dont les différentes formes artistiques s'inscrivent dans une « même chaîne sensorielle hybride » chez Michel Bernard (2001), par ce qui est en jeu dans la syntonisation corporelle, par la question du contact en Eutonie et par la théorie écologique de la perception de Gibson (1986).

### 2.3.12 Conclusion

À travers l'élaboration de mon prologue conceptuel, j'ai cherché à comprendre ce qui est en jeu dans cette communion et ce qui la favorise. Cependant, je concevais cette communion comme un état éphémère, hautement subjectif et qui requiert un contexte favorable. Je n'avais donc pas nécessairement l'ambition de maîtriser cet état dans ma recherche, mais je souhaitais néanmoins m'en approcher pour l'explorer en studio.

À la lumière de l'introduction de mon mémoire de recherche-crédation, il apparaît peut-être curieux que la question du flamenco ne soit pas présente dans ce *Prologue conceptuel*. J'ai fait ce choix par besoin de liberté. Depuis une dizaine d'années, mes créations se développent autour d'une tension fertile, bien que parfois inconfortable, entre le désir d'approfondir ma connaissance et ma maîtrise d'une tradition et un art pour laquelle j'ai un profond respect, et le désir de créer hors des référents imposés par cette tradition. Le flamenco ouvre un territoire spécifique en moi; sombre, fécond et « spirituel », dans la mesure où il me permet d'accéder à des états d'une grande

puissance qui me « dépassent ». Le but de la présente recherche-crédation n'était pas de définir ces états, ni de clarifier ma position par rapport au flamenco, mais plutôt de nourrir *ce qu'il me fait vivre* à travers le rapport à l'autre.

C'est donc en plongeant dans l'expérience de la corporéité et de l'intercorporéité avec une compositrice-interprète qui n'est pas issue de cette tradition, mais qui est habitée par une intensité similaire, que j'ai choisi d'explorer cette dimension de ma pratique. Enracinée dans mon expérience du flamenco, j'ai souhaité m'ouvrir à d'autres territoires. Ainsi, avant l'entrée en studio, les objectifs suivants ont été mon ancrage :

1. Me permettre d'approfondir la porosité entre mouvement et son, et explorer la manière dont cette intermodalité sensorielle s'inscrit dans la corporéité;
  1. Créer des référents communs avec une musicienne-compositrice contemporaine dans un processus de co-crédation où le chorégraphe crée le son et la composition crée le mouvement;
  2. Développer un dialogue à partir de nos corporéités, dans le prolongement de ce que me fait vivre le flamenco, où l'interaction avec les musiciens est fondamentale;
  3. Préciser ma position par rapport au flamenco et à la manière dont je travaille « à partir » de cette pratique traditionnellement ancrée.

Je conclus donc ce chapitre qui présente les concepts qui ont nourri ma réflexion, en empruntant les mots de Michel Bernard (2001) qui ont stimulé mon intuition de départ :

[...] un art qui accomplit son processus ne peut être enclos et circonscrit dans des limites conventionnelles : il n'est qu'un mode d'accentuation spécifique d'une dynamique conjointement sensorielle. Il est dans son destin de voyager, de s'aventurer et d'explorer de nouveaux territoires

prétendus hermétiques, donc de se « déterritorialiser », au sens de Deleuze et Guattari, de « nomadiser ». (p.159)

## CHAPITRE III

### CONDUITE MÉTHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

*Le frottement du monde* est un projet chorégraphique initié avec la compositrice et violoncelliste Émilie Girard-Charest en 2012. L'œuvre a trouvé son aboutissement dans la présente recherche-création qui s'est déroulée entre septembre 2016 et mars 2017 dans les studios du Département de danse de l'UQAM. Les périodes de travail se sont regroupées autour de trois blocs de temps en septembre, janvier et mars.

Une des raisons qui a influencé mon choix de collaborer avec Émilie dans cette recherche-création fut le fait qu'elle est à la fois compositrice et interprète de ses créations, nous plaçant sensiblement dans la même double-posture. Ceci m'est apparu essentiel pour aborder l'interaction entre danse et musique dans un ancrage expérientiel similaire, et ainsi favoriser un dialogue à ces deux niveaux de création. De plus, nous partageons de nombreux intérêts croisés : mon rapport au son influencé par ma pratique du violon pendant huit ans, mon implication dans la composition sonore de mes chorégraphies, et le fait que le flamenco exige une grande compréhension de la musique par les danseurs : du côté d'Émilie sa forte présence scénique, sa pratique régulière du yoga et son intérêt envers le geste musical dans l'interprétation et la composition de ses pièces nous offraient d'entrée de jeu de nombreux points de rencontre à mi-chemin entre nos pratiques.

Nous avons travaillé en duo la majeure partie du temps, et la chorégraphe Anne Th riaault nous a ponctuellement accompagnées à titre d' eil extérieur et de conseillère

artistique, tout particulièrement vers la fin du processus, à raison de trois ou quatre visites au cours de l'ensemble de la recherche, pour alimenter la réflexion et échanger sur le processus en cours. Partageant avec moi un intérêt pour le son en chorégraphie et un rapport ludique aux objets et aux instruments de musique, sa présence fut tout indiquée pour stimuler la recherche, d'autant plus que son approche et son parcours différent du mien et de celui d'Émilie, favorisant ainsi une complémentarité des approches autour du phénomène d'interaction entre nos pratiques. La présentation de la pièce à titre d'exigence partielle de l'obtention de la maîtrise a eu lieu le 12 mars 2017 devant public et jury.

### 3.1 Posture de la chercheuse-créatrice

Les cinq années accordées à cette recherche-crédation ont permis de mieux comprendre ma démarche artistique et les préoccupations qui y réapparaissent de manière récurrente. Pour ce faire, j'ai plongé dans un processus de co-crédation puis dans son analyse, accompagnée du désir souterrain de mieux saisir ma manière intuitive d'opérer. À la manière de la rêverie qui travaille en étoile selon Bachelard<sup>42</sup>, rêverie qui « revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons », j'ai saisi ce temps de réflexion pour cerner quelques-uns des « centres » récurrents dans mon travail. Ainsi, ma pratique artistique est devenue un terrain de recherche à investiguer, à l'instar d'autres artistes : « [p]lusieurs [artistes] s'inscrivent dans un cheminement de type "recherche" dans le but de se saisir eux-mêmes comme praticiens; ils veulent formuler, à l'extérieur d'eux-mêmes, une pensée reflétant des dimensions essentielles de leur pratique artistique. » (Gosselin, 2006, p.23)

---

<sup>42</sup> Cité par Lancry dans *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi*, dans Gosselin et le Coguiec (2006), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. p.16. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.

Cette recherche-création de nature qualitative se situe dans le paradigme de la recherche post-positiviste où « [l]e postulat principal affirme que l'observateur est aussi un créateur et qu'il est incorporé dans, à travers et parmi les phénomènes crées ou observés par lui-même » (Lévy, 1994, p.95). Elle se situe également dans le paradigme constructiviste, où les croyances implicites sont que « l'observateur/créateur est non neutre, que le monde vécu est une représentation construite et que tous les  v nements dans le monde vécu, comme le monde vécu lui-même, ne sont pas pré-déterminés mais dans un processus récursif de changement. » (Lévy, p.95). En ce sens, Gosselin (2006) précise que « [a]u cours des dernières décennies, dans la mouvance constructiviste, on en est venu à comprendre [la création artistique] davantage comme un lieu de construction, de construction d'idées, d'images, de savoir, etc. » (p.22).

Paillé (2012) distingue quatre groupes de postures épistémologiques et ma recherche, qui s'intéresse à la relation entre la musicienne et moi du point de vue de nos vécus respectifs et du sens que nous leurs donnons, s'inscrit pleinement dans la première, l'épistémologie du sens : « [...] un ensemble de postures où ce qui compte le plus dans l'aventure de la recherche, c'est l'accès au sens de ce qui est vécu, expérimenté, tant au niveau de la vie intime des personnes que de la vie sociale et culturelle. » (p.87). Ce type de recherche sur la connaissance du sens repose sur trois constats : il est impératif de se rendre disponible au vécu pour comprendre l'autre ou un phénomène (constat phénoménologique), un fait est toujours soumis à une interprétation (constat herméneutique) et le monde est constamment défini par des interactions (constat interactionniste).

Au-delà des théories déjà existantes, l'attitude phénoménologique s'est avérée essentielle pour ancrer ma compréhension du phénomène d'interaction dans une expérience vécue par des sujets spécifiques, dans un contexte spécifique. Comme l'expliquent Paillé et Mucchielli (2008), cette attitude phénoménologique n'est pas

réservée à la recherche phénoménologique mais représente une première étape essentielle à l'analyse qualitative (p.86). L'examen phénoménologique consiste à :

[...] procéder à un examen attentif des données avec l'attitude qui est celle de la phénoménologie et qui constitue, d'une part, à mettre le plus possible entre parenthèses (réduction phénoménologique) les préconceptions à propos du phénomène, d'autre part, à se situer strictement au niveau de ce qui se présente, tel qu'il se présente. (p.90)

Ainsi, avant même d'entrer sur le terrain, j'ai veillé à mettre en place cette disposition intellectuelle, et dans mon cas aussi sensorielle, essentielle au chercheur pour « tendre vers la compréhension du phénomène qui lui apparaît, puisque “comprendre”, au sens littéral, signifie “prendre avec” » (Deschamps et Deschamps, 1993, p.44). Pour ce faire, j'ai privilégié une plongée dans l'expérience commune pour guider le processus, en suivant ce qui se révèle lors du trajet :

Il existe, selon moi, toute une catégorie de concepts que le chercheur se doit de forger d'abord, de formuler aussi clairement que possible ensuite, et dont il doit pourtant savoir se séparer, une fois venu le moment du rejet du projet au profit de ce qui se révèle lors du trajet. (Lancri, 2006, p.14)

### 3.2 Production des traces du processus de co-création

La production des traces du processus de co-création qui ont servi à l'analyse sont de quatre types : 1) la captation vidéo de la majorité des séances de travail en studio; 2) les verbatim tirés de ces captations; 3) les notes compilées dans mon journal de bord; 4) la transcription d'un entretien d'explicitation mené en cours de création. Ces types de données complémentaires ont permis d'analyser à la fois mon vécu de l'intérieur et le vécu que nous avons partagé, entre chorégraphe-interprète et compositrice-interprète, afin d'accéder en profondeur à ce qui fut en jeu dans la co-création.

### 3.2.1 Captation vidéo et verbatim

La captation vidéo fut un outil essentiel pour cette recherche. Toutes les répétitions en studio ont été filmées, puisque j'avais l'intuition qu'il serait impossible d'anticiper les moments cruciaux et éclairants pour la recherche. Au cours du processus, il s'est avéré que nos discussions spontanées étaient parfois gorgées de sens : la manière dont nous mettions en mots notre vécu nourrissait ma question de recherche de manière inattendue. Ainsi, la captation vidéo m'a permis de rester près de nos mots, afin que l'analyse subséquente soit profondément ancrée dans l'expérience. La transcription de nos discussions-clés m'a fourni une centaine de pages de verbatim que j'ai analysées à l'aide de catégories conceptualisantes (Paillé et Mucchelli, 2008), tel qu'abordé plus loin.

La captation vidéo a également servi, au cours de la co-création, à capter certaines matières gestuelles et sonores, pour prendre du recul face aux interactions dans lesquelles nous étions plongées et faire des choix communs dans l'avancement de la création. Les interventions d'Anne Thériault n'ont pas fait partie des traces conservées pour l'analyse, dans le but de rester près de notre vécu partagé, mais elles ont néanmoins nourri l'avancement du processus, influencé notre processus et notre vécu.

### 3.2.2 Journal de bord personnel

La tenue d'un journal de bord personnel a permis de consigner mes réflexions hors studio, m'informant ainsi sur mon propre processus créatif et les questions souterraines qui l'habitent. Ces traces se sont révélées éclairantes pour l'analyse des inévitables « nœuds » qui se sont manifestés au cours de la co-création, puisque l'ensemble des prises de décisions étaient partagées par Émilie Girard-Charest et moi-même.

### 3.2.3 Entretien d'explicitation

En cours de recherche-création, j'ai engagé une tierce personne, Caroline Charbonneau, pour mener avec moi un entretien d'explicitation, une méthode développée par Pierre Vermersch (2006). Ce type d'entretien permet d'interroger spécifiquement le vécu de l'action, à travers un accompagnement minutieux et des relances précises. Il permet de guider la personne interrogée pour lui permettre de mettre en mots le vécu de l'action effective, d'aborder la dimension pr r fl chie de l'action et d'accéder à la mémoire concrète, c'est à dire « la mémoire du vécu dans tout ce qu'il comporte de sensorialité et le cas échéant d'émotion. » (p.100). Cet entretien qui a eu lieu le 2 février 2017, au deux-tiers du processus, m'a permis de plonger dans un moment précis d'interaction que j'ai vécu avec Émilie en studio et d'en révéler des facettes insoupçonnées. Ce moment d'explicitation a provoqué des prises de conscience profondes, telles qu'elles seront présentées au prochain chapitre. Par la suite nous avons poursuivi le processus de co-création, riches de ces nouveaux éclairages. J'ai transcrit l'intégralité de cet entretien qui fait partie de mon corpus de données discursives, analysé en complément des verbatim des interactions verbales avec Émilie en studio.

### 3.3 Analyse des traces et théorisation ancrée

Pour mener mon analyse, j'ai d'abord eu recours à la méthode d'*analyse par théorisation ancrée*. Cette méthode d'analyse est « ancrée dans les données empiriques de terrain, mais [elle] délaisse l'objectif de générer une théorie, vu comme un résultat et un accomplissement, pour celui de *théorisation*, qui est plutôt de l'ordre d'un processus qui n'est jamais tout à fait accompli. » (Paillé et Muchelli, 2008, p.21). D'entrée de jeu, cette approche qui visait à préserver une ouverture au terme du processus m'a attirée, puisque je souhaitais que cette recherche-création s'inscrive dans ma démarche artistique et qu'elle soit fertile pour la suite des choses. J'ai donc approché la théorisation dans un souci de m'ouvrir des portes, située entre : un ancrage

dans ce qui a été vécu; là où j'en étais au moment de la rédaction, dans ma démarche artistique et mes autres projets de création; et les intuitions de créations qui m'habitaient quant aux projets à venir.

### 3.3.1 Amorce d'une analyse à l'aide des catégories conceptualisantes

Pour mener cette théorisation ancrée, je me suis inspirée de la méthode d'analyse par catégories conceptualisantes<sup>43</sup>. Ce type d'analyse « qui repose sur la création et le raffinement de catégories se situant d'emblée à un certain niveau d'abstraction, revendique une posture conceptuelle et non pas uniquement descriptive face aux données à analyser » (p.13). Pour mener ce type d'analyse, un certain nombre d'étapes doivent être respectées<sup>44</sup>. Ces auteurs proposent une suite de six opérations récursives pour décrire le processus : la codification, la catégorisation, la mise en relation, l'intégration, la modélisation et la théorisation.

Dans ce contexte d'analyse, la catégorie possède une définition précise : elle est « une production textuelle se présentant sous la forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de recherche. » (p.233). Par son ancrage dans l'expérience du sujet et sa proximité avec le matériau de recherche, la catégorie m'a spécialement intéressée puisque « la lecture des expressions retenues en tant que catégories fait image par rapport à l'expérience du sujet » (p.241). Elle a ainsi une certaine saveur, propre au chercheur : « La catégorie n'est pas une entité objective, elle est l'expression d'une lecture du réel qui pourra prendre autant de formes que le phénomène le permet » (p.252). Dans ce type d'analyse par catégories conceptualisantes, le surgissement du sens et la mise en relation d'événements et de contextes sont donc centraux. À la

---

<sup>43</sup> Telle que décrite au chapitre 10 consacré à cette approche dans *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, de Paillé et Mucchielli (2008).

<sup>44</sup> Les étapes se trouvent détaillées dans le dernier chapitre du livre ci-haut cité.

différence de la description purement phénoménologique, la catégorie cherche à donner un sens à partir de la position du chercheur, ce qui m'a attirée intuitivement.

La richesse de nos échanges verbaux en studio annonçait d'ailleurs un terreau fertile pour le surgissement de sens. J'ai donc retranscrit sous forme de verbatim, tel que mentionné plus tôt, plusieurs de nos discussions captées par vidéo. J'ai ensuite procédé à la codification et à la catégorisation de ces échanges par l'entremise de tableaux<sup>45</sup>. Cependant, compte tenu de l'ampleur des données et de la nature de nos échanges, je me suis rendue compte au fil des mois que cette méthode n'était pas adaptée à ma recherche. En effet, nos discussions contenaient beaucoup de relances et de rétroactions temporelles, ce qui rendait les opérations de codification et de catégorisation très complexes et ardues. De plus, j'occultais une partie de mon vécu intuitif en portant toute mon attention sur nos discussions.

### 3.3.2 Bascule vers l'analyse en mode écriture

Après un an d'analyse rigoureuse de ces tableaux de catégorisation, je me suis retrouvée à stagner parmi toutes ces codifications. Suite à la recommandation de mes directrices de recherche, j'ai pris du recul face à ce type d'analyse par catégories conceptuelles et j'ai amorcé une analyse en mode écriture, en jouant avec une réorganisation des catégories<sup>46</sup> et surtout, en plongeant directement dans la rédaction de mon mémoire. Mon analyse a alors retrouvé un second souffle et de nouvelles catégories ont pu émerger, de manière plus intuitive et fertile, à travers l'écriture. Ainsi, en adaptant ma méthode d'analyse, j'ai pu tisser des liens entre nos discussions, mon vécu personnel et les matières concrètement créées en studio. Malgré mon impression d'avoir perdu beaucoup de temps en adoptant une méthode non adaptée au contexte de

---

<sup>45</sup> Voir Appendices C pour un exemple de tableau de catégorisation.

<sup>46</sup> Voir Appendices D et E pour voir la progression du processus, soit; la centralisation des catégories (D) et l'observation de l'évolution de ces catégories au fil du processus de co-crédation (E).

ma recherche-création, j'ai constaté au terme de mon analyse que ce temps passé à examiner mes données m'a offert un ancrage très profond dans mon vécu personnel et celui partagé avec Émilie. Bien qu'à un certain moment j'aie délaissé la démarche de codification et de catégorisation, ce travail m'a permis de m'approprier ces données pour créer un « concentré » spécifique : ma subjectivité, mise entre parenthèses ou disciplin e, fut interpellée « [...] comme lieu de synthèse, comme centre de la compréhension, comme incarnation de la théorisation. » (Paillé et Muchelli, 2008, p.292).

### 3.4 Limites de l'étude dans un contexte de recherche-création

  mon entrée à la maîtrise, j'avais le projet ambitieux de comprendre la relation danse-musique en flamenco pour voir s'il m'était possible de la « transposer » dans un contexte contemporain, notamment en ce qui a trait à l'investissement physique des musiciens dans cette tradition, pour proposer un autre regard sur la relation entre mouvement et son sur la scène contemporaine. Au cours de l'élaboration du *Prologue conceptuel*, j'ai réalisé qu'il serait impossible dans le cadre d'une maîtrise de saisir toute l'ampleur de cette relation riche et complexe en flamenco traditionnel, avec le respect et la connaissance nécessaire, faute de quoi la recherche risquerait d'être superficielle. De plus, tel que mentionné en introduction, je souhaitais plonger dans la création plutôt que la maîtrise de codes pré-établis, c'est pourquoi l'étude proposée ne concerne pas « le » flamenco, mais elle s'intéresse plutôt à des phénomènes similaires à ce que le flamenco me fait vivre et les traces qu'il laisse en moi. Au terme de cette longue plongée dans mon expérience de recherche-création interrogeant l'intercorporéité dans la relation danse et musique, ce sont les espaces-entre, les intervalles et les paradoxes qui auront été les plus fertiles, tel que nous nous apr tons maintenant à le voir.

## CHAPITRE IV

### LA TEXTURE DE L'INTERVALLE DANS LA CO-CRÉATION DE LA PIÈCE *LE FROTTEMENT DU MONDE*

Le présent chapitre présente les résultats de mon analyse du processus de co-création de l'œuvre *Le frottement du monde*, développée avec la violoncelliste et compositrice Émilie Girard-Charest. Par l'analyse des verbatim tirés de nos discussions en studio, des notes de mon journal de bord, d'un entretien d'explicitation, et de la captation de la présentation qui a eu lieu le 12 mars 2017 au Département de danse de l'UQAM, j'ai sondé ce processus et j'en dégagé des clés de compréhension. Pour s'imprégner des matières sonores et gestuelles de l'œuvre, et ainsi compléter l'analyse présentée dans le présent chapitre, j'invite la lectrice ou le lecteur à visionner la captation du 12 mars 2017<sup>47</sup>.

Mes intuitions de recherche initiales postulaient qu'un travail de syntonisation corporelle, touchant à l'expressivité des corps et à tout ce qui forme et informe cette expressivité, permettrait d'ouvrir une frontière disciplinaire entre la danse et la musique. Ma question de recherche consistait donc à savoir quels étaient les enjeux, les défis et les phénomènes émergents de l'interaction entre Émilie et moi, en studio et sur scène, du point de vue de la relation interartistique ancrée dans un processus de co-création, à partir de nos corporéités de compositrice-interprète et de chorégraphe-interprète. Le

---

<sup>47</sup> Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/366006334> à l'aide du mot de passe « UQAM ».

but de ma recherche visait à m'offrir de nouvelles perspectives de création et de réflexion quant au rapport entre son et mouvement, et à la coprésence de danseurs et de musiciens sur scène.

#### 4.1 L'amorce du frottement

La création de la pièce *Le frottement du monde* a été amorcée en 2012. Tel que présenté dans l'*Introduction*, le projet fut suspendu pendant quelques années et c'est dans le cadre de la présente recherche-crédation que la pièce a trouvé son aboutissement. À travers la confrontation avec l'autre, ce que je cherchais intuitivement dans le frottement, dans ses dimensions concrète et symbolique, s'est révélé. Ces prises de conscience ont eu des implications manifestes et grâce au processus de co-crédation, elles se sont matérialisées, articulées, définies et développées.

Dès 2012, au cours de nos quelques séances de travail, j'avais noté la similarité de nos dynamiques de mouvement qui créait une sorte de résonance, non seulement dans le son, mais également dans les mouvements des corps. Émilie et moi avions un intérêt commun pour la relation entre le geste et le son, en appui sur nos expériences respectives de musicienne et de danseuse, qui se manifestait concrètement dans le son du toucher.

Dans les notes que j'avais écrites à l'époque, certains éléments relatifs au frottement que nous voulions aborder avaient été nommés :

[...] C'est ce qui m'a amenée à penser un nouveau projet chorégraphique qui tourne autour du son du toucher; le frottement. Le frottement de l'autre pour s'entendre : l'intimité de deux surfaces qui se rencontrent, qui communiquent leurs différences. Deux mains, les miennes sèches, qui se frottent l'une contre l'autre et qui parlent du terrain parcouru de l'autre. Les aspérités, les callosités, les rugosités mises en contact et révélées par la voix commune : sans l'autre elles ne sonnent pas.

Avant le son : je m'intéresse à ce qui se passe avant la vibration, avant le son harmonique et le corps qui résonne. Je veux jouer avec cette tension, cette attente, cette retenue qui annonce la possibilité d'une ouverture. Sur un instrument à cordes, au début d'un son, il y a et il faut, un frottement [...].

Comme des graines, ces quelques lignes contenaient en latence les éléments qui allaient se déployer au cours de la recherche-crédation : l'intérêt pour le son du toucher, l'intimité de deux surfaces qui se rencontrent et qui communiquent leurs différences à travers le frottement, l'interdépendance, la retenue qui annonce la possibilité d'une ouverture.

Le phénomène du frottement évoquait déjà une ambivalence fertile, entre irritation et transformation. Cependant je ne mesurais pas à quel point cette intuition se révélerait juste pour illustrer la manière dont nous vivrions notre relation et, par extension, la relation entre danse et musique, entre mouvement et son. Le « frottement du monde » s'est révélé être la zone de friction constante entre les pratiques, entre les êtres, entre soi et le monde : ce qui s'acharne doucement, ce qui à l'usure se casse, s'assouplit, se transforme.

Au début de la recherche en studio, je notais déjà, à l'image du frottement, que la rencontre intime de nos individualités dans le travail s'accompagnerait de tensions et d'ouvertures : « Se découvrir, connaître les zones consonantes et dissonantes pour ensuite être capable de s'accorder, de faire des choix, de jouer une musique commune, d'ouvrir des espaces où l'on n'aurait pas pu aller seule [...]. » (JdB\_20.09.16)

#### 4.2 La texture de l'intervalle : entre les êtres et entre les pratiques artistiques

Le présent chapitre expose donc la manière dont nous avons développé notre relation. Pour reprendre l'image métaphorique du frottement, c'est la mise en contact, l'intimité de deux surfaces qui se rencontrent et qui communiquent leurs différences, et ce qui

est produit par cette rencontre. J'ai nommé cette section « la texture de l'intervalle » puisque je me suis intéressée à ce qui se passe « entre ». L'intervalle est la distance qui sépare un lieu, un point, un objet d'un autre; c'est l'espace vide ainsi créé (CNTRL). Le terme « texture » réfère au mode d'entrecroisement des fils dans un tissage, à la disposition des fibres et des éléments constitutifs d'un tissu organique (CNTRL). Mon analyse a donc permis de révéler ce qui s'est « tissé » entre les êtres et entre les pratiques artistiques, dans cet espace prétendument vide entre deux corps, et qui se révèle imprégné de vécu partagé.

Plusieurs thèmes se dégagent de cette analyse : la nature « médiée » de notre relation; les référents communs autour desquels nous nous sommes accordées; les « matières geste-son » qui composent l'œuvre; le toucher haptique comme espace de communication et de prises de conscience; les confrontations, contraintes et tensions rencontrées; l'actualisation de la syntonisation corporelle dans la pièce.

#### 4.2.1 La relation médiée

D'entrée de jeu, nous avons décidé d'aborder la création dans un esprit de découverte, sans nous identifier aux manières de faire propres à nos disciplines artistiques respectives. Tel que présenté dans l'*Introduction*, la majorité des écrits recensés autour de la relation danse-musique concernaient la comparaison des manières de faire entre chaque discipline artistique. Étant issue de la danse et Émilie de la musique, nous savions que nous nous inscrivions dans le terrain déjà bien étudié de la relation entre danse et musique. En studio, nous avons intuitivement laissé de côté ce questionnement autour des conventions associées à chaque discipline, bien qu'il se soit manifesté de manière indirecte à plusieurs occasions comme nous l'aborderons à la fin du chapitre, au profit d'un processus de création plus libre.

Au fil de la création, la musicienne et la danseuse ont cédé la place à deux individualités en relation. En effet, à mi-parcours du processus de création, nous avons fait le constat

que nous avons développé des matières qui alliaient le mouvement et le son à partir de nos sensibilités propres, plutôt qu'en cherchant à appliquer les outils et conceptions issus de nos domaines artistiques respectifs. En ce sens, Émilie a souligné cette prédominance de nos sensibilités, au-delà des disciplines qui nous ont formées : « Je sens que c'est beaucoup plus nos individualités qui sont le noyau et qu'après on utilise les outils qu'on a » (V\_19.01.17\_23, Émilie). De mon côté, j'ai signalé que nos sensibilités étaient « infusées » par nos disciplines, mais que j'appréciais le fait que nous ne mettions pas notre attention là-dessus : « ça va ressortir au bout du processus mais je suis contente que maintenant on se permette de dire je digère » (V\_19.01.17\_24, Sarah). Ainsi, prendre appui sur nos sensibilités propres plutôt qu'à partir d'outils/concepts préétablis nous a amenées à approcher la création de manière plus inductive que déductive.

Pour nourrir cette approche inductive, nous avons eu tendance à nous positionner ensemble face à un objet-lien ou un questionnement partagé afin de nous ouvrir de nouvelles pistes de création. Dès septembre, dans les premières notes de mon journal de bord, j'en avais l'intuition : « La question du 3<sup>e</sup> élément, de l'objet-lien autour duquel dialoguer : l'instrument, un objet dans l'espace, un objet sonore produit par autre chose et qui devient moteur « neutre » » (JdB\_09.09.16). Ce qualificatif « neutre » souligne le souci que nous avions d'explorer des éléments qui n'étaient ni du domaine de l'une, ni du domaine de l'autre. Ainsi, cette manière de nous positionner ensemble face à une troisième chose (objet-lien ou questionnement partagé) a agi comme une triangulation, qui se définit comme un « [p]hénomène par lequel deux personnes membres d'un système introduisent et/ou laissent pénétrer une troisième personne dans leur relation » selon le CNTRL. Nous positionner ainsi, tel deux pôles qui se positionnent face à un troisième, a dynamisé le processus, en évitant de nous enfermer dans une relation bilatérale. En janvier, Émilie a d'ailleurs identifié la nature de notre dynamique où le rapport n'était jamais direct : « tu vois, moi j'ai compris c'était quoi notre relation dans le show la dernière fois qu'on était avec Anne, quand je

lui expliquais que dans notre rapport à nous deux, on était jamais face à face l'une à l'autre, on parlait toujours d'une troisième chose. » (V\_19.01.17\_5, Émilie). À partir de nos pôles respectifs nous avons des regards et des questionnements partagés : « vu à travers le prisme de l'autre, ça fait une troisième chose. » (V\_19.01.17\_17, Émilie)

À la lumière de ces éléments, j'ai défini notre relation comme étant « médiée ». Issu du vieux français, le verbe « médier » est également un néologisme qui désigne : « jouer le rôle de médiateur », où le médiateur est « [C]elui ou celle qui s'entremet pour opérer un accord, un accommodement entre deux ou plusieurs personnes, entre différents partis. » selon le CNTRL. Dans le cadre de ma recherche, je définis donc notre relation comme étant « médiée » puisqu'au fil du temps, elle s'est développée grâce à divers éléments, concrets et abstraits, autour desquels nous nous sommes accordées.

#### 4.2.2 Référents communs

Bien que nous ayons choisi de mettre de côté les questionnements « disciplinaires » sur la relation danse-musique au cours du processus de co-création, la majeure partie de notre temps fut consacrée au développement de référents communs autour desquels nous accorder. Ces référents communs ont été des objets concrets, des matières sonores/chorégraphiques et les éléments de discussion partagés qui nous ont permis de développer un langage commun et de créer les matières geste-son qui composent l'oeuvre, situées à la limite poreuse de nos pratiques artistiques.

Plus spécifiquement, nous avons eu des référents communs concrets, et d'autres plus abstraits. La première catégorie contient des « objets-lien » qui ont accompagné et nourri notre processus de co-création. Le plus significatif fut le violoncelle, suivi par les crins d'archet attachés ensemble qui formaient une grande boucle dans laquelle nous étions appuyées pour créer un dialogue de poids, puis les multiples archets avec lesquels nous bougions et produisions du son, la friction sonore de nos pieds au sol, les chaises que nous déplaçons dans l'espace pour révéler la qualité sonore de ce

frottement, et finalement la partition polyrythmique à co-écrire. Les référents communs abstraits, quant à eux, furent les éléments de discussion qui ont découlé de nos questionnements sur la relation danse-musique, nos réflexions autour de la création en tant que femmes, les nuances du vocabulaire dans nos pratiques respectives, nos remises en question sur nos habitudes de travail. Par le biais de ces éléments de discussion et de réflexion, la relation entre nous s'est consolidée. Ainsi, à partir de mon analyse de la pièce et du processus de création, j'ai dégagé les plus importants référents communs comme suit :

1. le violoncelle
2. les crins d'archet à l'aide desquels créer un dialogue de poids
3. la partition à co-écrire
4. le rythme
5. le son du toucher/frottement
6. la question de la limite/contrainte
7. nos questionnements communs par rapport aux conventions

Les deux premiers référents communs (le violoncelle et les crins d'archet) seront présentés dans la section *4.2.4 Matières geste-son*. Ensuite, pour aborder des aspects plus artistiques du processus de co-création, les trois suivants (la partition à co-écrire, le rythme et le son du toucher/frottement) seront présentés dans les sections *4.2.5 Polyrythmies* et *4.2.6 Le son du toucher*. Les deux derniers référents communs abordent des éléments plus psychologiques du processus, autour desquels notre langage commun s'est développé, et ils seront présentés dans la section *4.2.8 Confrontations : révélées par une voix commune* ainsi que dans la section *4.2.9 Questionnements relatifs aux conventions de nos pratiques artistiques*.

### 4.2.3 Le violoncelle

L'instrument de musique fut le plus important médiateur de notre relation. Son rôle a fluctué au cours du processus de création et ma perception de celui-ci a traversé différentes étapes. En 2012 à l'amorce du projet, nous avons travaillé avec le violoncelle « de feu de camp » (tel qu'Émilie le nommait), un violoncelle de moindre qualité que son instrument de concert, plusieurs fois recollé, qui ne possédait pas une très bonne qualité sonore, mais qui nous permettait de bouger sans craindre de l'abîmer. En 2017, durant les premiers mois de la recherche-crédation, nous avons travaillé avec l'instrument de concert d'Émilie parce qu'elle avait envie de travailler la qualité du son. Ceci a eu une incidence sur notre implication corporelle dans les improvisations : je n'osais pas toucher l'instrument et je sentais Émilie réticente à ce que nous le manipulions.

J'ai noté dans mon journal l'impression que l'échange entre nous n'avait « pas la même richesse [qu'avec] celui plus malléable » (JdB\_09.09.16). Dans mon souvenir, cinq ans auparavant, nous nous étions autorisées à aller dans une gestuelle plus violente et explosive, ce qui créait des résonances avec mon approche du mouvement ancrée dans le flamenco. Ces premiers temps de recherche remettaient donc en question mon hypothèse de recherche concernant la syntonisation corporelle, telle que je l'avais vécue cinq ans auparavant. En revanche, je notais à cette même date le désir d'Émilie d'aller « au-delà de la fascination de l'objet », ce qui me paraissait judicieux comme mise en garde. Le violoncelle séduit par ses formes anthropomorphiques et son timbre qui rappelle la voix humaine; il aurait été facile de tomber dans ce piège. Ma déception de ne pas aller dans la proximité physique se trouvait ainsi contrebalancée par l'incitation à développer d'autres matières à travers lesquelles dialoguer, hors de ce que j'avais anticipé.

Lors de notre retour en studio en janvier, après une pause d'un mois, la création a pris un tournant décisif. Émilie a décidé de reprendre le vieil instrument parce que la nature

du travail sonore que nous développons le permettait et pour faciliter ses déplacements entre les répétitions. La possibilité de se rapprocher physiquement, de manipuler plus intensément le violoncelle et de l'inclure dans nos mouvements nous a donné la liberté dont nous avons besoin pour approfondir notre rapport au toucher, nous déplacer dans l'espace et développer de nouvelles matières chorégraphiques. L'intérêt pour le son s'est alors enrichi d'un intérêt pour le poids, la tension, le frottement.

À l'approche de la représentation, ma perception de notre relation médiée par le violoncelle s'est transformée. Dans mon journal de bord, j'ai clarifié mon malaise croissant dans la dynamique, ma difficulté à trouver ma place avec « eux » (Émilie et son violoncelle) :

[...] Avant il était vraiment comme un fantôme, dans le sens que le travail était pleinement dans le dialogue, l'échange, la réflexion, les découvertes, les tests, la mise en jeu mutuelle, l'introspection commune. [...] Le violoncelle était « fantôme » parce que le focus était sur nos deux corps, nos deux identités. Lui, je le percevais vraiment comme un accessoire de support. Il était là pour soutenir notre relation. Il était là pour accompagner, provoquer notre échange. Et hier, en faisant un enchaînement de matières, j'ai vu Émilie en « contexte de représentation », j'ai vu Émilie retomber dans ses habitudes de scène très forte, quand elle ferme les yeux et fait son show, quand elle plonge dans son identité de performeuse qui sait en mettre plein la vue, plein l'ouïe. Dans ses gestes, dans sa façon de prendre/tenir/conservé l'instrument, il y avait une fusion avec l'objet, une fusion habituelle parce que tellement ancrée, naturelle. Du coup, je n'avais plus d'espace dans cette fusion et j'ai pris peur. [...] je réalise que le violoncelle, en contexte de représentation, devient le bouclier d'Émilie et que je me sens très nue à côté, fragile, vulnérable. (JdB\_03.02.17)

Ma perception de l'instrument a donc fluctué au cours de la création, passant d'« objet-lien autour duquel dialoguer » à celui de partenaire fusionnel et de « bouclier ». La communication ayant été au cœur du processus, nous avons dissipé cette tension que je sentais croître dans la dynamique; lors d'une conversation quelques semaines avant

la représentation, nous avons constaté que le violoncelle avait repris son rôle de médiateur dans la pièce :

« [...] le rapport est entre nous, et je pense qu'on a réussi à faire ça. Et tu sais quand on a frappé le nœud et tu as dit « ah, il y a vraiment quelque chose de fort entre ton violoncelle et toi, il n'y a pas de place pour moi! », je pense que c'est quelque chose qu'on a défait avec le temps. » (V\_24.02.17\_55, Émilie).

Le violoncelle est redevenu un outil, un intermédiaire, « un médium comme plein d'autres qu'on a utilisé tout le long de la pièce » (V\_24.02.17\_54, Sarah), au même titre que l'ont été les crins, les chaises, le plancher, les archets pour développer notre relation.

Notre choix intuitif de privilégier la relation humaine, en-deçà de la relation danse-musique, s'est également reflété dans le choix dramaturgique d'être sans l'instrument, au début et à la fin de la pièce. Rétrospectivement, lors d'une discussion en fin du processus de création, nous avons constaté que notre choix intuitif de poser l'instrument dans l'espace, sans interagir avec lui, mettait de l'avant la manière dont nous dialoguions ensemble dans le poids, la tension et le frottement :

Sarah : c'est pour ça aussi que je disais que pour moi, c'est important ce début et cette fin-là, qu'on est dans autre chose. C'est Émilie et moi, au début on dialogue avec du poids, de la tension, à la fin on dialogue avec des frottements, mais c'est nous deux avec tout ça.

Emilie : et qu'on a nos bagages et qu'on sait bien, évidemment, moi je joue plus du violoncelle et tu bouges, mais je trouve que l'équilibre dans la pièce est bon. (V\_24.02.17\_60 à 61)

Dans mon désir de travailler avec la corporéité des musiciens sur scène, je constate avec le recul combien la question de la préciosité de l'instrument peut affecter l'investissement des interprètes sur scène et en création. Si j'avais travaillé avec un

autre instrumentiste plus « classique », nous n'aurions probablement pas pu aller aussi loin dans la proximité physique et le détournement de la fonction de l'objet.

#### 4.2.4 Matières geste-son

Le terme « matière » réfère à une densité du son et du geste, deux éléments de nature intangible et évanescence. « Matière » permet également d'aborder celles-ci comme une entité en soi, bien que je n'aie pas réussi à trouver un terme qui remplace la distinction entre geste et son, mis à part « le son du toucher » qui illustre cette rencontre. Ainsi, la pièce s'est développée autour de différentes matières que nous avons créées, où le geste et le son étaient indissociables.

##### 4.2.4.1 Description des matières geste-son

Voici une brève description des différentes matières geste-son traversées dans la pièce, telles que nous les nommions durant le processus de co-création, avec le minutage correspondant dans la captation du 2 mars 2017.

*Dans les crins (0:10)* : Début de la pièce, nous sommes toutes deux assises au sol à chaque extrémité de la scène. Nous prenons appui, avec le dos et différentes parties du corps, dans une grande boucle formée de crins d'archet attachés ensemble. Le sol est couvert de crins. Lentement s'installe un dialogue de poids à distance, pour maintenir la tension entre nous tout en essayant de nous rapprocher l'une de l'autre et en incluant le violoncelle dans notre enchevêtrement. Après avoir été tous les trois liés de près, suit un relâchement de la tension et le violoncelle retourne au sol.

*Deux archets (9:00)* : Émilie s'assoit sur une chaise et je me mets debout, nous avons maintenant deux archets dans les mains. Nous produisons des mouvements d'archets qui créent une texture sonore. Émilie frotte lentement les archets l'un sur l'autre, tandis que je frotte les archets sur mon corps en torsion, en ponctuant à l'occasion avec des mouvements fouettés, alors que je suis en équilibre sur demi-pointes.

*Polyrythmies* (14 :00) : Je rejoins Émilie sur une autre chaise située près de la sienne et nous entreprenons un dialogue de gestes sonores et silencieux qui progressent en intensité et en complexité. Basé sur une partition de polyrythmies rigoureusement écrites et incorporées, ce dialogue joue avec la tension qui se ressent visuellement et auditivement, entre concordance et discordance. Après l'atteinte d'un climax d'accumulation de gestes et de sons, Émilie cesse de s'activer et je m'apaise aussi.

*Jeu à deux* (19:45) : Émilie vient s'asseoir sur ma chaise, derrière moi, en plaçant le violoncelle devant moi, entre mes jambes. Avec nos quatre mains, un dialogue de frottements sur l'instrument s'installe. Entre pressions et effleurements sur les cordes, le cordier, la touche, la caisse de résonance et le chevalet, nous créons une diversité de frottements qui engagent l'ensemble de nos corps. Suivant la lente progression de la pièce, nous inversons nos places à l'instrument, à travers un jeu de balancements et de transferts de poids. Ceci amène Émilie à prendre un archet au sol et à poursuivre les frottements avec la longueur de l'archet. Tranquillement, je suis l'aller-retour du bras d'Émilie avec différentes parties de mon corps, ce qui m'amène progressivement hors de la chaise et vers le sol.

*Partie lyrique* (27 :30) : Une fois au sol, je me déplace dans un mouvement de va et vient dans les crins, ce qui produit des crissements qui dialoguent avec ceux d'Émilie à l'instrument. Le frottement de l'archet passe de la caisse de résonance aux cordes, ce qui produit un bourdonnement grave, tandis que les aller-retour de mon corps au sol se réduisent progressivement pour devenir des mouvements de tordre-détordre à l'intérieur de ma kinésphère. Habitées d'une même dynamique de mouvement, la tension dans nos corps et dans le son augmente, ponctuée de frappes au sol avec mes pieds ajoutent des accents à la matière sonore dense et continue. Ces accents se transforment en courtes séquences rythmiques auxquelles répond parfois Émilie à l'aide de mouvements brusques d'archet. C'est l'unique fois où elle joue de manière « conventionnelle » au violoncelle, et l'unique fois où ma dynamique de mouvement

évoque plus le flamenco. Nous sommes liées dans une même matière où l'attention mutuelle au son et au mouvement est palpable, toutes deux aux aguets du prochain mouvement de l'autre. Suite à un climax d'intensité, je vais m'asseoir près d'Émilie qui s'apaise graduellement.

*Frottements au sol (37:00)* : La dernière partie consiste en un dialogue de frottements au sol. D'abord avec nos chaises qui produisent un vrombissement grave lorsqu'on les recule lourdement vers le fond de la scène, le dialogue s'enrichit ensuite de couinements aigus lorsque nous passons à quatre pattes au sol pour le frotter de nos mains et de nos pieds humides sur le tapis de danse. Les corps bougent avec aisance, libérés de la contrainte des objets et de la tension qui nous habitait tout le long de la pièce. Joueuses, nous nous répondons de manière sonore et pour évoquer une jungle sonore alors que les éclairages se ferment.

#### 4.2.4.2 Élaboration entre geste et son

Le fait que la recherche et la présentation aient eu lieu dans un contexte de danse a probablement influencé la priorisation de notre attention autour du geste, bien qu'elle ne se soit jamais faite au détriment du son. Si nous avions travaillé dans un contexte de musique, nous n'aurions pas pu mettre autant de temps et d'énergie sur le travail du corps, comme nous le verrons plus en détail dans la section *Rapport à l'écriture* (section 4.2.8 *Rapport aux conventions*). L'accompagnement de la chorégraphe Anne Thériault à titre d'œil extérieur, qui nous ramenait constamment vers une interprétation sensible, humaine et loin d'une théâtralité démonstrative, a également favorisé notre focus sur la qualité du geste.

Au fur et à mesure de la création, notre sensibilité à la qualité sonore de notre environnement s'est affinée. À travers les improvisations, nous avons collecté certaines surprises sonores et développé la matière chorégraphique à partir d'elles : le crissement d'une chaise sur le sol, le frôlement des crins d'archet qui fouettent l'air, le crépitement

du crin de cheval au sol lorsque nous marchions dessus, la peau humide qui frotte contre le plancher. Inversement, certains mouvements improvisés nous ont interpellés et nous avons par la suite cherché quelle matière sonore de frottement pourrait l'accompagner

Influencées par l'approche chorégraphique, nous avons pris une perspective kinesthésique face à certains gestes qui auraient pu être perçus en premier lieu pour leur charge symbolique; par exemple le fait de s'attacher mutuellement dans la corde de crins ou alors les mouvements en résistance qui devenaient soudainement brusques. Compte tenu de la richesse d'informations que nous obtenions en portant notre attention sur la qualité corporelle et sonore de ce que nous développions, les projections symboliques associées à certains gestes ont été mises de côté, au profit d'une appréciation de la sensation, de la résistance de l'autre et de son poids. Cette stratégie nous a permis de détourner la censure qui aurait pu émerger, liée au fait que nous travaillons en grande proximité physique. Je salue d'ailleurs l'audace, la capacité d'Émilie de sortir de sa zone de confort, sans quoi nous n'aurions pas pu développer quelque chose d'aussi intime. Ce processus n'aurait probablement pas été possible avec n'importe quel musicien :

Sarah : [...] dans la vie, on symbolise beaucoup les gestes. Mais en danse, quand tu es en contact impro, tu es assis sur le visage de quelqu'un mais tu es dans le travail, dans autre chose, un autre rapport à[...] Tellement de gestes intenses qui sont faits pour la sensation, pour le poids[...] Il n'y a pas nécessairement toutes les couches de symbolique et ça me faisait du bien de le travailler avec toi et d'avoir fait ça dans les derniers jours, d'aller là... juste pour un plaisir de la résistance, du poids.

Emilie : ça s'est fait très naturellement.

Sarah : c'est ça et tu as cette écoute kinesthésique très forte et c'est très agréable de le faire ensemble. (V\_01.19.17\_38 à 40)

Ceci étant dit, bien que nous ayons privilégié la sensation kinesthésique, la symbolique associée à certains éléments a été prise en compte et nous nous sommes amusées à créer des décalages entre l'objet et sa fonction. Par exemple, les archets me servaient de perche d'équilibriste, la chaise et les archets frottés ensemble devenaient instruments de musique, les crins d'archet permettaient de nous attacher et d'y laisser aller tout notre poids comme dans un filet.

#### 4.2.5 Polyrythmies

La section *Polyrythmies* marque un changement de dynamique dans la pièce qui mérite une description plus fine. Son processus de création et son exécution ont exigé une grande rigueur, tant d'un point de vue gestuel que sonore. Elle se situe distinctement à mi-chemin entre les deux pratiques desquelles nous sommes issues, alliant une partition rythmique très précise (référant plutôt à la musique) et des mouvements du corps, sonores et silencieux (référant plus à la danse).

##### 4.2.5.1 Aprioris sur le rythme

Au départ, je désirais intégrer des éléments rythmiques à la pièce. Dans la continuité de ce que j'avais développé dans une co-création précédente avec la gigueuse contemporaine Nancy Gloutnez, je souhaitais créer des structures polyrythmiques dans lesquelles nous pourrions dialoguer, hors des structures préétablies du flamenco. Puisque j'avais déjà l'habitude de noter mes partitions rythmiques, j'étais intéressée à utiliser ce médium prisé par Émilie.

De son côté, Émilie avait plutôt l'habitude de composer des pièces avec de lentes progressions et des variations de dynamiques où les structures rythmiques régies par un tempo étaient peu présentes. Je percevais une certaine indifférence à l'idée d'en créer dans notre pièce et je me questionnais dans mon journal de bord à savoir comment

nous allions trouver un terrain d'entente, alors que le rythme était un référent commun entre la danse et la musique pour moi en flamenco.

En début de processus, je me questionnais sur la question du « groove », à savoir comment nous pourrions permettre au public d'entrer dans le « sillon » avec nous, pour qu'il puisse partager, ressentir et anticiper l'avancement de la pièce. Je notais dans mon journal de bord :

Rêvé au « groove », comment c'est présent en flamenco, essentiel. Et ce n'est pas là avec Émilie... clairement pas dans ses intérêts. Plus intellectuelle comme approche, bien que très instinctive. Envie de comprendre ma tendance à collaborer avec des gens qui s'éloignent du rythme, du groove.[...] Qu'est-ce que ça dit sur moi? Spontanément, me vient l'envie de sortir du sentier. Trop à l'étroit de devoir m'inscrire dans une ligne... peur d'étouffer, surtout dans la collaboration, avec ce qu'on peut et ne peut pas faire. Pas envie de collaborer avec des gens qui me freineraient dans les conventions parce que je connais mon côté conservateur et respectueux. Peut-être qu'intuitivement je cherche, auprès de mes collaborateurs, à ouvrir mes horizons pour ensuite ramener ça dans la « track », dans la « groove ». Je sonde et je n'ai pas l'impression d'avoir peur d'être dans la groove, j'aime y être et je sais que ça communique bien avec les musiciens en contexte traditionnel. C'est vraiment une envie d'être dans l'ouverture, à tous les niveaux. [...] Pour en revenir au groove; le proposer à Émilie? Elle qui me parle de pulse intérieure, serait-elle d'accord pour qu'on s'installe un groove? Qui peut varier.[...] Par rapport au groove : quel espace donner au spectateur s'il ne peut anticiper? S'inscrire dans la groove pour « participer »? Communion : n'y a-t-il pas cet aspect où le spectateur peut s'inscrire? Participer à la construction de sens (et d'écoute)? » (JdB\_09.18.16)

Au lendemain de cette note révélatrice dans mon journal, j'ai exposé à Émilie ce questionnement. Comme elle avait déjà de l'intérêt pour ce qu'elle nommait la « pulse intérieure », nous avons trouvé un terrain d'entente dans l'idée de développer une partition polyrythmique. La rigueur et l'écoute mutuelle exigées par l'intégration de polyrythmies nous a toutes deux interpellées : incorporer la régularité d'un métronome pour arriver à nous retrouver dans le silence répondait à un côté méticuleux et passionné

que nous avons toutes deux, « geek » comme nous le disait Anne Thériault (JdB\_14.01.17).

#### 4.2.5.2 Création des polyrythmies

Nous avons travaillé avec des subdivisions de mesure en 3, 4, 5 et 7, ce qui veut dire qu'au cours d'une même mesure, l'une pouvait faire 3 gestes pendant que l'autre en faisait 7, suivant rigoureusement la pulsation donnée par un métronome. Un des effets de la polyrythmie est qu'à chaque mesure, peu importe le nombre de subdivisions, le premier temps est partagé : nous nous retrouvions donc à faire un geste en même temps alors que le reste de la mesure, nous semblions suivre des trajectoires différentes. L'effet pour le spectateur/auditeur est que les différentes « trames » se rejoignent à certains moments en un unisson, permettant de percevoir une organisation sous le « chaos » des rythmes superposés.

La partition a été développée en assignant à chaque type de subdivision une série de gestes spécifiques. Il nous a donc fallu intégrer chacune des subdivisions avec leurs gestes associés, pour ensuite apprendre à les combiner (3 et 4 exécutés par la même personne) et les faire « l'une contre l'autre », c'est-à-dire entendre à la fois sa propre trame en dialogue avec celle de l'autre (3 contre 4). Puis il nous a fallu apprendre à nous « sentir » l'une l'autre, à travers l'écoute, le regard et le sens haptique, afin de multiplier les repères sensoriels. Nous avons progressivement cessé de travailler avec le métronome pour prendre appui sur une musicalité commune. Pour y arriver, il a été essentiel d'apprendre à la fois notre propre partition, celle de l'autre et la manière dont elles se répondaient. Nous avons évidemment consacré de nombreuses heures de répétition à l'intégration de toutes ces polyrythmies.

#### 4.2.5.3 Contrainte et ouverture dans les polyrythmies

Les polyrythmies, telles que nous les avons développées, ont été à la fois une contrainte et un espace de dialogue, de jeu et d'ouverture. En travaillant avec une musicienne professionnelle méthodique, j'ai dû m'astreindre à une discipline rythmique peu habituelle en danse. Pour intégrer chaque polyrythmie, nous devions commencer à les répéter à 60 bpm, en augmentant d'un bpm à la fois (et il n'était pas question d'en sauter deux!) pour se rendre jusqu'à 100bpm, la vitesse d'exécution en spectacle. Je me suis pliée à cette méthode avec une certaine satisfaction, puisqu'elle répondait à mon côté rigoureux et à mes exigences d'ancienne musicienne. De plus, en flamenco, j'avais déjà pris l'habitude de travailler avec un métronome pour intégrer des rythmes précis et ainsi enrichir la musicalité de mes jeux de pieds. Toutes ces heures de travail furent contraignantes, mais c'est également grâce à elles que nous sommes arrivées à un degré d'écoute mutuelle aussi précis. Comme nous n'avions pas de métronome pour la représentation, il nous fallait pouvoir sentir une pulse commune dans le silence, maîtriser notre propre partition et connaître intimement celle de l'autre, pour pouvoir s'appuyer sur ces éléments inaudibles mais partagés dans le vécu. Nous étions non seulement ensemble dans le rythme mais également dans nos corporéités qui portaient ce vécu partagé.

#### 4.2.6 Le son du toucher

Le toucher s'est révélé être un élément central de la pièce *Le frottement du monde*, bien que son avènement ait pris plusieurs mois d'incubation. Il y était intuitivement dans nos intentions de création et dans notre intérêt commun pour « le son du toucher », mais nous ne savions pas comment l'aborder concrètement; comment nous toucher.

Émilie avait préalablement travaillé avec des danseurs sur scène et elle souhaitait éviter la situation plusieurs fois vécue d'être de la musicienne qui joue, pendant que la danseuse bouge sur et autour d'elle. Également, nous nous méfions toutes deux de

l'idée d'inverser les rôles, moi à l'instrument et Émilie en mouvement, ce qui nous semblait maladroit et cliché comme avenue de création dans la relation danse-musique (V\_01.19.17\_123 à 131). De mon côté, j'avais un certain frein face à l'intimité du toucher (voir *Intimité du toucher* page suivante). Ces réticences, combinées à notre intérêt pour les autres matières que nous étions en train de développer, ont fait que la question de se toucher et d'être proche l'une de l'autre n'était pas pressante. Tel que mentionné plus haut, un facteur déterminant a été le changement d'instrument, qui nous a permis de bouger sans avoir peur de l'abimer et qui, de manière détournée, nous a permis d'aller dans la proximité.

#### 4.2.6.1 Toucher haptique

Lors d'une exploration en studio (01.19.17), Émilie m'a proposé de m'asseoir derrière elle, sur sa chaise, pendant qu'elle jouait. Mes mains étaient posées sur différentes parties de son corps (bras, cou, épaules, ventre) pour « écouter » les mouvements de son corps. Nous avons ensuite inversé la position et bien que je n'aie jamais joué de violoncelle, mon apprentissage du violon pendant l'enfance me permettait d'avoir un positionnement et un jeu assez précis à l'instrument.

Ce fut un des moments forts de notre processus de création. Pour Émilie, ce fut l'occasion de conscientiser quelles parties du corps elle utilise dans le jeu par l'entremise de mon toucher. Elle appréciait percevoir comment je recevais ses mouvements. Elle a décrit la puissance du toucher qui déplaçait son attention pendant qu'elle jouait, dans un jeu entre volonté et attention à la présence de l'autre (V\_01.19.17\_67, Émilie). Parallèlement, j'avais conscience de l'influencer par mon toucher mais il était clair pour elle et moi que je le faisais dans le but d'aller « chercher de l'information » et non pas dans le but de diriger son jeu (V\_01.19.17, Sarah). J'ai constaté une grande diversité de lieux, sources d'information dans son corps : par exemple, il a été fascinant pour moi de « lire » la quantité d'informations dans ses paumes en glissant mes doigts sous ses mains pendant qu'elle jouait, de constater

l'absence de tensions dans ses trapèzes alors qu'ils étaient très sollicités et de voir que toute l'énergie se concentrait dans son centre, dans son ventre, lieu d'initiation de tous ses mouvements. Nous avons toutes deux l'impression de nous projeter dans le vécu de l'autre par l'entremise du toucher. Après avoir ainsi « écouté haptiquement » le jeu d'Émilie, j'ai fait une improvisation en mouvement où j'ai eu la sensation « d'être portée par l'énergie de l'autre », ce qu'Émilie a également noté, en disant qu'à ce moment j'étais méconnaissable. Cette exploration s'est développée et a donné lieu à la section *Jeu à deux*.

#### 4.2.6.2 Intimité du toucher

Dans un entretien d'explicitation mené le 2 février 2017, je suis revenue sur cette expérience. Celle-ci concrétisait une intention de création présente depuis longtemps, aborder l'écoute du toucher : « [...] on avait l'impression que c'était le nœud de la pièce, dans le sens qu'il y a vraiment une écoute kinesthésique et sonore très liées. ».

Grâce à l'entretien d'explicitation, j'ai pu revenir sur ce moment et cerner le frein inconscient qui s'est relâché à cette étape du processus. En effet, depuis le début de la création, je voulais aborder le toucher mais je ressentais une peur face à l'intimité qu'il met en jeu, sans arriver à comprendre la raison. Au cours de l'entretien (EdE, p.5), j'ai reconnu qu'une pudeur m'habitait parce qu'il y avait un conflit interne entre mes différentes « identités » en relation avec Émilie. Il y avait d'abord la danseuse, à l'aise à se faire toucher parce que « [...] dans la danse on se met physiquement en mode où tout est possible », il y avait ensuite l'amie qui était habituée à une certaine distance amicale, puis la musicienne qui savait qu'il n'est pas habituel de se faire toucher avec une aussi grande proximité en musique. Au cours de la séance de travail du 19 janvier, alors que nous écoutions nos corps jouer, j'ai eu l'impression que toutes ces identités se coordonnaient et trouvaient leur place : « On dirait qu'à ce moment-là, tout s'est aligné, toutes ces identités ont trouvé leur place, ensemble » (EdE, p.6)

Sous ce conflit d'identités, j'ai pu cerner une peur plus profonde, celle de me sentir envahie, attribuable à des expériences passées : « [...] j'ai peur parfois de ce que ça va ouvrir comme porte et après, je ne suis pas certaine de vouloir gérer ça [...] peur que ça devienne *trop*. » (EdE, p.6-7). Au cours de l'exploration en studio, alors que j'écoutais tout le corps d'Émilie par le toucher et que j'ai fait face à cette peur, j'ai ressenti un apaisement (EdE, p.5). La notion de « balise » et de « cadre » est revenue deux fois dans cet entretien, attestant de mon besoin d'identifier une certaine limite pour arriver à me laisser aller, sans crainte de me sentir envahie : « À partir de là, pour moi, c'était cadré. On était là-dedans ensemble et je savais dans quoi ça se situait » (EdE, p.7). Avec le recul, il est intéressant de noter que j'ai fait l'expérience concrète d'un besoin de limite alors que le projet questionnait justement la porosité des limites entre nos pratiques.

#### 4.2.6.3 Écoute sonore et écoute pondérale

Au cours de ce même entretien d'explicitation, j'ai noté qu'avec mon ouverture au toucher et le dépassement de ma crainte d'être envahie, un autre type d'écoute a émergé. À travers la description d'un moment où « j'écoutais » la nuque et les épaules d'Émilie par le toucher, j'ai pris conscience d'un relâchement dans mon propre corps qui m'a permis de mieux « recevoir » : « J'ai comme un souvenir de poids [...] dans le sens où je m'autorisais vraiment à me déposer pour écouter. Pas que je lui donnais mon poids, mais juste de me déposer. » (EdE, p.5). Le fait de me déposer, de me relâcher, m'a ainsi permis de mieux recevoir les informations provenant d'Émilie par le toucher. Cette prise de conscience m'a émue : « Ça a été un beau moment de m'autoriser à être vraiment dans cette proximité, cette écoute et cet accueil-là. » (EdE, p.5)

À partir de la fin du mois de février, le travail avec la corde de crin nous a également permis de comprendre le subtil travail « d'écoute » nécessaire pour s'abandonner ensemble dans le poids. Notre intérêt premier de travailler avec la corde de crin était la matière sonore produite par le frottement du crin sur les différentes surfaces du

violoncelle, provoqué par nos mouvements alors que nous étions (Émilie, moi et le violoncelle) entortillés dedans. Au fil des explorations, nous avons cependant constaté que la corde était assez forte pour que nous abandonnions alternativement notre poids, offrant un contrepoids à l'autre et/ou au violoncelle. Notre exploration s'est alors approfondie dans un dialogue de poids, en lien avec le son. Un parallèle inusité entre écoute sonore et pondérale a alors émergé : nous expérimentions la nécessité de donner notre poids dans le crin pour que l'autre sente un appui solide dans lequel s'abandonner. Cependant, abandonner complètement son poids créait trop de tension et il n'était alors plus possible d'être dans une « écoute » mutuelle.

D'ailleurs, au cours d'une séance de travail avec Anne Thériault, elle nous a invitées à prendre conscience du poids de l'instrument quand nous le manipulions dans la section « Jeu à deux » et de l'omniprésence du poids dans la pièce : « vous êtes prises ensemble et tout a un poids » (V\_02.17.17\_83, Anne). Elle nous a également invitées à créer un prolongement du poids dans la musique, pour que le geste et le son soient liés dans une même dynamique de transformation, lente et lourde.

#### 4.2.6.4 Rapport au temps et au toucher dans le frottement

Dès le début de la création, nous avons conscience qu'aborder le phénomène du frottement impliquait un certain rapport au temps. Dans la métaphore du frottement, il y avait l'idée d'une friction constante entre soi et le monde : entre les désirs de chacun et le monde tel qu'il est, entre les êtres et aussi, dans cette recherche, entre les pratiques. Concrètement, le frottement est un mouvement constant, qui se fait plus abrasif ou plus doux selon les contextes, mais qui persiste. C'est pourquoi l'ensemble de la pièce se déploie dans une lente progression, à l'image du frottement qui est un mouvement plus continu que soudain.

Nous devons l'expression « s'acharner doucement », très porteuse de sens, à Anne Thériault, qui a décrit ainsi ce qu'elle voyait dans le travail lors d'une séance en studio

(V\_02.17.17\_103 à 106), et qui a résumé pertinemment à nos yeux ce que nous cherchions à faire. « S’acharner doucement » évoque la persistance à maintenir le lien, à maintenir le travail entre son et mouvement. En résonance avec l’expérience vécue par rapport au toucher, il y a aussi cette nécessité de durée : se déposer dans le temps, pour percevoir les informations à travers le toucher et le poids. Il est éclairant de noter que l’importance accordée aux variations de poids, de temps et de flux dans notre pièce réfère à l’impulsion de passion chez Laban, qui présente « Une prédominance du « sentir » et un manque d’attention à l’espace environnant »<sup>48</sup>. Cette impulsion de passion décrit d’ailleurs souvent le flamenco, en analyse du mouvement.

#### 4.2.6.5 Corps sonore dans la durée

Par ma pratique du flamenco, j’ai l’habitude de m’identifier au « corps sonore » par la production de rythmes, avec des frappes de pieds et de mains. Au début du processus de création, dans ma réflexion autour du frottement, j’ai eu un blocage; le son du frottement implique une certaine continuité, un son plus prolongé que ce que j’avais l’habitude de produire en flamenco. Dans mon journal de bord, je me questionnais à savoir comment intégrer des ponctuations dans quelque chose d’aussi tenu (JdB\_15.09.16). Un mois plus tard, je notais encore : « J’ai du mal à concilier l’aspect impactif du son de mes chaussures avec l’aspect allongé du son du violoncelle » (JdB\_19.10.16). Comme nous souhaitions créer des matières où le geste et le son étaient intimement liés, nous voulions sortir de nos habitudes (en frappant le sol avec les pieds pour moi, et en utilisant l’archet sur les cordes pour Émilie) pour nous approcher du phénomène du frottement et y engager l’ensemble de notre corporéité.

Mon questionnement s’est résorbé au fil du temps, alors que nous avons commencé à travailler avec les archets et les crins qui m’ont permis d’explorer d’autres textures

---

<sup>48</sup> Loureiro (2013), *Effort : l’alternance dynamique*, p.58

sonores avec mon corps. À la moitié du processus de création, l'ajout des crins au sol a transformé l'espace sonore et tactile; chaque petit déplacement provoquait un crissement ou du mouvement dans les crins. C'est alors que l'idée de la constance du frottement s'est avérée plus prégnante et que tout mon corps est devenu vecteur de son. Je n'avais plus seulement la possibilité de produire du son dans un rapport vertical au sol, avec les frappes de pieds : mes longs déplacements sur le plan horizontal enrichissaient l'espace sonore. Du côté d'Émilie, l'exploration du corps sonore dans la durée s'est traduite par le frottement des archets ensemble, les ongles grattés sur la longueur des cordes, la peau et l'archet frottés sur la caisse de résonance, lui permettant aussi de trouver de nouvelles textures sonores avec son corps.

Ce questionnement s'est résolu d'une autre manière dans la section polyrythmique. Mêlant des gestes de la vie quotidienne (coups secs de tête et d'épaule, aspiration, reniflement), des gestes rappelant ceux d'un chef d'orchestre (fouettement avec l'archet), et des gestes évoquant le flamenco (frappes au sol avec chaussures à talon), cette section nous a permis d'intégrer des mouvements impactifs et des accents dans le corps. Dans cette section, l'aspect continu et « abrasif » du frottement ne s'est pas révélé dans des frottements sonores mais plutôt dans la tension entre concordance et discordance qui s'étale dans le temps, propre aux polyrythmies. En passant constamment d'une structure polyrythmique à une autre, nous avons joué avec la tension présente dans l'anticipation d'une résolution (arriver ensemble sur le premier temps) qui n'arrivait jamais complètement, puisque nos subdivisions et la manière de les superposer changeaient sans cesse.

#### 4.2.7 Confrontations : révélées par une voix commune

La majorité des résistances et des tensions que j'ai notées, dans mon journal de bord et dans les verbatim, se sont manifestées vers la fin du processus de création, à partir de février 2017. Ceci correspond à la période de transition entre nos explorations, en mode improvisation, vers la prise de décision quant à la forme qui serait présentée devant

public. À l'image du passage dans un entonnoir, la pression se faisait plus grande et la friction un peu plus abrasive à l'approche de l'aboutissement. Les résistances entre nos manières de faire, les balises imposées par nos disciplines que nous avons questionnées, et celles que nous avons sciemment choisies de mettre en place, tout ceci nous a permis de contenir la transformation et de consolider ce qui en émergeait.

Ainsi, le phénomène de tension a été exploré artistiquement dans la pièce, mais il s'est également fait sentir à certains moments dans le travail; la co-création a inévitablement provoqué des frictions et des confrontations. La présente section aborde les contraintes et les résistances rencontrées au cours du processus de création. Mais auparavant, la prise de conscience des enjeux du frottement, et surtout son ambivalence fertile à mes yeux, qui éclaire les confrontations que nous avons vécues.

#### 4.2.7.1 Résistance

L'idée de contenir, de s'imposer des contraintes et des balises, de chercher la résistance de l'autre, se sont manifestées tout au long du processus. Dès la troisième séance de travail, après avoir exploré du mouvement avec deux archets frottés l'un contre l'autre, j'avais noté : « Les archets se cherchent, cherchent la résistance de l'autre, par rapport aux premières intuitions du frottement ». Déjà l'intuition claire quant à la recherche d'une certaine résistance : « Une fois qu'on se connaît, avancer ensemble, aller ailleurs, construire. Chercher l'appui, la résistance de l'autre. Découvrir son terrain, sa topologie : ça accroche, ça glisse, tout ça pour connaître son territoire et voir comment on s'accorde. » (JdB\_16.09.16) Le désir de le mettre en scène était présent dès le départ : « Progression de la pièce : intégrer les tensions et elles deviennent partie prenante du vocabulaire, de notre danse ensemble, de notre relation » (JdB\_20.09.16). La corde de crin a concrétisé cette intention de création et permis d'expérimenter dans nos corps le phénomène de la résistance. Grâce à elle, nous avons saisi la nécessité que l'autre nous offre une certaine résistance pour pouvoir avancer, tout en laissant aller son poids afin

que l'autre puisse également avancer, visible dans la première section de la pièce « Dans les crins ».

#### 4.2.7.2 Enjeux du frottement

À mi-parcours du processus de création, nous avons identifié les enjeux du frottement qui se reflétaient dans la pièce (V\_01.19.17\_41 à 54) : présence d'un rapport de force; affectation bilatérale; ambiguïté des rôles dominant/dominé; impossibilité d'en sortir indemne; dynamisme et bidirectionnalité; nécessité d'un dosage.

Au cours de cette discussion, Émilie a émis le constat que le mot « contrainte » revenait souvent dans nos discussions, qu'il soit question de la contrainte physique avec les crins ou la complexité des polyrythmies, et que ces contraintes semblaient être nos « points d'accroche ». Face à l'aspect restrictif de la contrainte, elle exprimait le désir d'y trouver un aspect positif (V\_01.19.17\_51, Émilie). De mon côté, je percevais des aspects « positifs et lumineux » à la contrainte, parce qu'à l'image du frottement qui permet la diffusion du son dans l'espace, ce qui nous contraignait était aussi ce qui nous permettait d'ouvrir de découvrir de nouvelles choses en nous-même et dans la relation. Concrètement pour moi, ceci se reflétait dans la partie « frottements au sol » (01.19.17\_54, Sarah) alors que des sons « mouillés » qui ressemblent plus à des notes musicales se projettent dans l'espace.

Au terme de cette discussion, ma construction de sens autour du frottement s'est synthétisée, bien que les éléments aient été postulés bien des années avant cette recherche-création. J'ai pris conscience que le frottement symbolisait ma conception de la vie :

Pour moi le frottement, je me rends compte à quel point c'est quelque chose qui représente bien comment je vois la vie [...] il y a une phrase de Jefferson que j'ai écrite sur mon mur et qui dit « eternal vigilance is the price of freedom ». Comment la liberté vient avec une attention constante

à ce qui se passe, il faut toujours que tu sois vigilante... alors oui, il y a quelque chose de libre, mais il y a aussi quelque chose de super pointu. Pour moi, le frottement il y a ça, c'est super « argh » mais en même temps c'est ce qui fait qu'il y a du son qui sort... donc ça va vraiment dans les deux directions et c'est vraiment dynamique. Des fois le frottement, ça frotte trop et ça fait mal, juste mal; des fois il n'y en a pas assez, on se perd et on a besoin d'y revenir. Je sens dans les matières qu'on a mises en place, oui il y a la contrainte frustrante mais nous, notre énergie n'est pas (frappe poing dans sa main en signe de combat) alors pour moi ça ouvre plein de choses. (01.19.17\_54, Sarah)

#### 4.2.8 Questionnements relatifs aux conventions de nos pratiques artistiques

La collaboration entre Émilie et moi a provoqué divers questionnements par rapport à nos disciplines artistiques respectives. Bien que nous ayons souhaité laisser de côté les questionnements sur la relation danse-musique dans nos intentions de co-création, nous avons été confrontées aux manières de faire propres à chaque discipline.

##### 4.2.8.1 Rapport au temps d'incubation, d'incorporation et de répétition

Le rapport au temps d'incubation des idées, le temps d'incorporation d'une œuvre dans la précision du geste et des intentions, ainsi que le partage du temps de répétition a soulevé des discussions qui nous ont permis de cerner des divergences dans nos pratiques respectives.

Dans ma pratique chorégraphique, j'ai l'habitude d'amorcer un projet en studio en ne sachant pas nécessairement de manière précise où je vais : le sens de la pièce émerge du corps, des impulsions, des intuitions, du temps passé en studio. Face aux habitudes de travail d'Émilie en musique, le rapport au temps s'est révélé un facteur de tension. Dès la deuxième séance de travail, je me suis sentie habitée d'un sentiment d'imposture et bloquée par la nécessité d'être efficace en studio. Je notais dans mon journal, dès la deuxième séance de travail :

La question de l'autorité, du lead... vite confrontée à ma peur de ne pas être assez autoritaire, de ne pas prendre les bonnes décisions, de ne pas prendre assez de décisions, de me laisser écraser, de ne pas être intéressante comme chorégraphe et comme interprète. » (JdB\_11.09.16).

Je sentais la pression de fournir des réponses aux questions d'Émilie : « Où ça t'amène, qu'est-ce que tu veux faire avec ça? [...] je [ne] comprends pas où tu veux aller » (JdB\_21.09.16). De mon côté, je me sentais « [...] intimidée de mettre en mots ce que je cherchais », j'avais besoin de « ne pas savoir ». De plus, comme la plupart des interprètes musiciens, Émilie avait l'habitude d'arriver en répétition de groupe préparée, ayant intégré la partition préalablement fournie par le compositeur. Le début du processus, où nous passions du temps ensemble sans nécessairement savoir ce que nous faisons, était déstabilisant. Au fil des répétitions et des discussions, nous avons trouvé notre rythme ensemble. Lors d'une discussion avec Anne, la situation s'est élucidée :

[...] Je retiens de la conversation avec Anne la différence entre le travail en danse et en musique à propos du temps d'incorporation d'une œuvre, pour qu'elle ne soit pas qu'intellectuelle mais aussi sensible. [...] Le commentaire d'Anne m'a fait du bien par rapport à « l'efficacité » dont a besoin Émilie. Trouver l'équilibre entre nos besoins, moi qui a besoin de « ne pas savoir » et Émilie qui a besoin d'aboutir les choses. (JdB\_23.09.16)

Après quelques mois de travail, j'ai également noté l'évolution de notre dynamique et de nouvelles prises de conscience dans mon journal :

[...] Ça se passe bien en studio, il y a une réelle complicité, volonté de dialogue, prendre soin de l'autre et de soi. Émilie qui réalise combien elle ne partage jamais ses temps de répétition, comment on exige en musique classique qu'elle soit toujours préparée, parfaite. L'angoisse de vouloir être le pilier pour l'autre (dans les polyrythmies) et la petite explosion quand elle n'arrivait pas à assurer. Puis la prise de conscience de la nouveauté de ce processus pour elle. (JdB\_01.14.17)

Avec le recul, nous avons compris que cette pression était en partie nourrie par le fait que la plupart des compositeurs travaillent sur partition et ne partagent pas de temps

d'exploration avec des interprètes pour écrire. La compositrice écrit seule, elle envoie sa partition aux interprètes et il est fréquent qu'elle ait à peine une ou deux répétitions avec les musiciens pour travailler l'ensemble de l'œuvre. À l'opposé, la création et l'intégration d'une pièce en danse se fait la plupart du temps en compagnie des interprètes et de nombreuses heures sont consacrées au raffinement du mouvement dans le corps et dans la relation entre les interprètes. La partition en musique offre un référent commun très précis aux interprètes, alors qu'en danse, la vision d'ensemble se consolide plutôt dans l'œil du chorégraphe, en studio.

En lien avec cet aspect, j'ai élucidé le sentiment d'imposture qui m'habitait lors d'une discussion en février 2017, alors que nous étions rendues à fixer la structure de la pièce :

Ça me confronte! À un moment on parlait que pour toi, les moments difficiles sont quand tu répètes avec quelqu'un; moi c'est les moments de transition entre l'improvisation et [la nécessité de] faire des choix chorégraphiques. C'est des moments extrêmement intimes et là, on les partage. (V\_02.02.17\_19, Sarah)

En effet, jusqu'à maintenant dans mes créations, j'ai toujours développé des solos ou des duos avec d'autres chorégraphes-interprètes. Puisque mon parcours en danse n'est pas passé par des écoles et que je me suis plutôt formée de manière autodidacte, je n'ai donc pas eu l'occasion d'expérimenter la position de chorégraphe extérieure à l'œuvre. De plus, mon approche chorégraphique qui puise à la fois dans une maîtrise du flamenco et une approche plus contemporaine du mouvement fait qu'il m'a été difficile de trouver des interprètes au début de ma pratique et que j'ai donc pris l'habitude de travailler seule. Ce sentiment d'imposture, combiné à mon besoin d'errer dans la création et ma sensibilité aux besoins des autres, ont rendu certains moments de la création confrontants mais également révélateurs quant à la manière d'aborder le temps en création, non seulement entre danse et musique, mais aussi entre co-créatrices.

#### 4.2.8.2 Rapport à l'écriture musicale et chorégraphique

À l'approche de la présentation, alors que nous devons faire des choix quant à la forme et au déroulement chorégraphique, sonore et dramaturgique de l'œuvre, la transition vers la mise en place de balises a provoqué des remises en question. Le rapport à l'écriture musicale et chorégraphique a soulevé des différends en touchant à des questions d'identité et de postures, de types de notation et de manières de nommer les choses.

La double posture de chorégraphe-chercheuse m'a posé défi lorsque j'ai dû plonger dans mon rôle d'interprète, un mois et demi avant la présentation. Alors que nous mettions en place une structure et tentions de la traverser de manière investie, j'ai eu du mal à rester présente dans l'instant et à être pleinement dans l'interprétation. J'avais l'impression qu'il n'y avait plus d'écoute entre nous et un certain détachement (V\_02.02.17\_12 à 15, Sarah). Mon œil de chorégraphe restait vigilant et tentait de maintenir une vue d'ensemble, ce qui provoquait une certaine distanciation face à l'instant présent (V\_02.02.17\_61, Sarah). Ce phénomène était amplifié par le fait que de son côté, Émilie était en mode « the show must go on » et pleinement investie dans son rôle d'interprète alors que nous faisons un premier filage : « [...] à partir du moment où je joue, c'est un truck » (V\_02.02.17\_48, Émilie). Bien qu'il fut normal de vivre une certaine déstabilisation alors que nous devons nous redécouvrir dans cette nouvelle étape du processus, cet épisode a néanmoins éclairé un phénomène qui est à la fois attribuable à nos personnalités, mais également à la position d'interprète-créateur dans nos deux pratiques.

À la lumière des réflexions qui ont suivi cet épisode, j'émet l'hypothèse que le fait de noter sur partition en musique permet de prendre du recul et donne une meilleure vue d'ensemble de l'œuvre. Cette distanciation permet aux compositeurs-interprètes de distinguer les temps d'écriture et d'interprétation. Pour les chorégraphes-interprètes, la notation est souvent moins précise, nous ne pouvons suivre une partition en dansant, et

il est plus difficile de prendre de la distance par rapport à notre « instrument », notre propre corps. Pour corroborer cette hypothèse, je reviens à une discussion que nous avons eue deux semaines plus tard, où Émilie constatait qu'elle ne se questionnait habituellement pas sur ses différentes identités parce que selon la personne avec qui elle travaillait, elle était soit compositrice, soit interprète. Dans notre processus de co-création, elle a dû puiser dans les deux et ce fut pour elle confrontant (V\_02.14.17\_23, Émilie).

Ce questionnement autour de l'écriture a également concerné la nature de ce qui était noté et la manière de le faire. Au cours de la séance du 2 février, durant la discussion qui a suivi le décalage que j'avais ressenti entre nous, nous avons échangé autour de la notion d'improvisation et de types d'écriture. Émilie a mentionné que notre enchaînement n'était pas de l'improvisation puisque nous avons préalablement déterminé les étapes du parcours (V\_02.02.17\_4 à 8). Avec le recul, j'ai compris que nos perceptions respectives sur ce qui était improvisé versus ce qui était écrit pouvait aussi être attribuable à nos médiums respectifs. Dans ma perspective chorégraphique, la manière de passer d'une étape à l'autre n'avait pas été définie, ce qui me faisait sentir que nous improvisions. À mes yeux, une foule de détails pouvaient encore être improvisés parce que non définis : la manière dont le corps traverse l'espace, les facteurs dynamiques avec lesquels ces déplacements sont exécutés, la qualité de mouvement, etc. À la lumière de ces constats sur le rapport à l'écriture, le projet nous a permis de creuser la qualité du geste, qui reçoit souvent peu d'attention en musique faute de temps, de langage pour l'aborder et d'outil pour le travailler.

#### 4.2.8.3 Rapport entre meneur/suiveur

Une de mes intentions dans la co-création était de dépasser l'habituelle dynamique où la danse suit/illustre la musique. En effet, il est plutôt rare que les musiciens suivent les danseurs, mis à part dans des pratiques traditionnelles comme le flamenco, où l'échange se fait bilatéralement. Je souhaitais trouver cette réciprocité dans notre travail

et, pour ce faire, il nous a fallu investiguer la sonorité de la danse et le rôle joué par le regard.

Tel qu'abordé dans la section *Corps sonore dans la durée (4.2.6 Son du toucher)*, la pièce m'a permis de découvrir des manières de produire du son autrement que par frappes au sol et sur le corps. La production de sons avec tout mon corps, en lien avec le sol, est devenu un outil de communication avec Émilie puisque je pouvais ainsi lui transmettre des informations sur mes dynamiques de mouvement, la vitesse de mes gestes et mon positionnement dans l'espace.

La perception de la danse repose néanmoins, en général, sur l'importance du regard. Dès le début du processus de co-création, j'ai noté que le regard jouait un rôle central dans la syntonisation corporelle entre Émilie et moi (JdB\_15.09.16) et il m'est rapidement apparu que cette préoccupation pour les regards était plus présente chez moi. J'ai noté dès la première séance de travail qu'Émilie avait tendance à fermer les yeux quand elle jouait, ce qui me donnait l'impression qu'elle plongeait en elle et qu'elle n'était plus avec moi (JdB\_09.09.17). Au cours d'une discussion, nous avons observé que son regard était différent si elle jouait une composition ou si elle improvisait (tendance à les fermer). Nous avons fait quelques exercices pour éveiller sa sensibilité au regard mais rapidement, cette question s'est effacée puisque nous étions plongées dans la création d'autres matières et qu'elle jouait peu au violoncelle.

À mi-parcours du processus de création, nous avons exploré la proposition que le son suive le geste, incitant ainsi Émilie à me regarder. Comme nous n'avions pas encore exploré cette avenue, nous l'avons tenté, mais nous avons vite constaté que ce type d'interaction avait peu d'intérêt et qu'il était « de base », comparé à la richesse de l'échange que nous venions d'avoir par l'entremise du toucher (V\_01.19.17\_ 130 à 134). C'est à ce moment que la décision d'éviter que le geste imite le son, et inversement que le son imite le geste, s'est affirmée.

Pour ce faire, nous nous sommes accordées autour de la proposition que je développe un solo à partir des dynamiques de mouvement d'Émilie au violoncelle (par les vidéos et le toucher haptique) (V\_01.19.17\_78 à 82). Ceci a pris forme dans la « partie lyrique » de la pièce. En m'imprégnant de ses dynamiques de mouvement, le phénomène d'imitation était moins perceptible, l'impression de syntonisation passait par les corps et il n'était pas nécessaire que nous nous regardions de manière directe. De plus, en produisant moi aussi une matière sonore, Émilie pouvait y répondre lorsqu'elle ne me voyait pas. Nous nous contaminions donc mutuellement et l'interrogation à savoir qui mène et qui suit s'est dissoute.

La question du regard est réapparue à l'approche de la représentation, alors que nous plongeons dans nos rôles d'interprètes. Je ressentais à nouveau que nous étions moins connectées et, conséquemment, que l'écoute mutuelle était moins bonne. Nous en avons discuté et trouvé un terrain d'entente. « Je pense que l'écoute, on ne la vit pas de la même façon. Quand je fais des shows d'improvisation, parfois j'ai l'air de ne pas écouter. J'aime jouer avec des gens qui n'ont pas l'air d'écouter quand en fait, on sait qu'on s'écoute. » (V\_02.02.17\_16, Émilie). J'ai alors pris conscience de ma tendance à me retirer de la dynamique lorsque j'avais l'impression de ne pas être écoutée. Suite à cette discussion, j'ai perçu un changement dans la dynamique; j'ai senti Émilie plus réceptive à moi-même si les regards n'étaient pas plus directs, et je me suis incitée à rester plus présente, de manière sonore et gestuelle, lorsque je me sentais moins connectée à elle. À l'image du travail de contrepoids dans les crins, nous expérimentions la nécessité d'une certaine tension entre nous pour sentir l'autre. Grâce à tous ces échanges, nous étions plus sensibles à la manière de fonctionner de l'autre et surtout, désireuses de nous rencontrer à mi-chemin.

### 4.3 Syntonisation corporelle

Après avoir traversé tout ce que j'ai nommé « la texture de l'intervalle », nous pouvons maintenant revenir à l'intuition initiale de ma recherche, qui consistait à explorer la syntonisation corporelle comme outil de création à la frontière de nos disciplines, afin de comprendre comment cette intuition s'est ancrée dans ce processus de co-création. Terme emprunté à la physique radioélectrique pour parler de l' « Action d'accorder plusieurs circuits sur la même fréquence de résonance; résultat de cette action. » (CNTRL), la syntonisation corporelle demeurait un concept, une abstraction, une intuition. Elle évoquait la possibilité de s'accorder dans une même fréquence de résonance, mais il me fallait découvrir ce qu'il y avait à accorder et en quoi consistait cette fréquence.

#### 4.3.1 Accordage : modulation de la tension

Sur un instrument de musique, l'accordage se fait par la modification de la tension, que ce soit d'une corde, d'une membrane ou de la longueur d'un tuyau. L'analyse de notre processus de co-création révèle la présence constante de cet ajustement de tension et permet, au terme de cette analyse, de comprendre les choix intuitifs qui ont été faits quant aux catégories du frottement, de la contrainte et de la résistance pour aborder l'accordage entre nos pratiques.

Cet accordage est passé par plusieurs modalités de perception : il y a bien sûr eu de constants ajustements dans les gestes et les sons, mais le processus nous a fait découvrir que le poids et le toucher pouvaient nourrir cet accordage de manière insoupçonnée. Comme dans la prise de conscience que notre relation était médiée, le passage par une autre modalité perceptive que celle à laquelle nous avons l'habitude de nous référer, un « 3e élément », nous a permis d'ouvrir de nouveaux espaces de rencontre, entre nous et entre nos pratiques.

La syntonisation corporelle s'est révélée, tel qu'anticipée, dans les similitudes de dynamiques de mouvement. Lorsque nous avons exploré l'inversion des rôles à l'instrument (voir *Le toucher haptique* de la section 4.2.6 *Son du toucher*), Émilie a pris conscience de la violence gestuelle de son propre jeu au violoncelle. Mon intuition, cinq ans avant d'amorcer la recherche-crédation, alors que j'ai vu Émilie jouer sur scène et que cette violence m'est apparue familière à ce que je connaissais en flamenco, s'est confirmée au cours du processus de co-crédation. À travers des dynamiques de mouvement similaires, bien que nos accents corporels et sonores ne survinssent pas aux mêmes moments, je pouvais sentir que nous étions dans la même « fréquence », qu'il y avait un « accordage » dans le son et le geste, et des correspondances d'intensité. Dans la matière que nous avons développé pour la « partie lyrique », j'ai également ressenti une syntonisation corporelle lorsque j'improvisais avec Émilie qui était à l'instrument, en dirigeant mon attention vers différentes parties de mon corps qui suivaient le mouvement de l'archet et ses accents. Le résultat vécu de l'intérieur et celui perçu de l'extérieur donnent l'impression que différentes parties de nos corps sont « aimantées » ensemble.

Le processus de mise en place de référents communs autour desquels nous accorder pour créer les matières geste-son, et l'élaboration de celles-ci, a également nourri la syntonisation corporelle. Elle s'est affinée grâce à nos confrontations, aux tensions entre nos manières de faire. Ainsi, au-delà de nos corporéités, tel que postulé initialement, c'est en prenant en compte l'ensemble de nos individualités que la syntonisation corporelle s'est enrichie. Le temps passé ensemble à explorer, discuter, créer, nous a permis de développer cette syntonisation.

#### 4.3.2 Accompagnement mutuel et interdépendance

Le chapitre s'est ouvert sur la relation médiée qui s'est développée entre Émilie et moi au fil de l'expérience de co-crédation. J'aimerais clore ce chapitre sur un autre aspect de

cette relation, qui a des résonances avec ma perception des rapports entre la danse et la musique; l'accompagnement mutuel et l'interdépendance.

Le fait d'être deux femmes en scène nous a poussées à nous situer dans le contexte artistique actuel, à nous interroger sur les enjeux soulevés par cette co-présence féminine. Nous avons toutes deux l'impression que la représentation des relations entre femmes dans les productions artistiques était souvent polarisée, entre rivalité et relation amoureuse, et nous étions soucieuses de mettre en scène les nuances de notre relation qui, pour nous, se situaient hors de cette dynamique. Nous vivions toutes deux des événements personnels bouleversants et nous avons pris soin de les accueillir à travers le travail; il y a eu un immense partage d'intimité, de vulnérabilité et d'humanité. Lors d'une discussion en studio, après avoir regardé une de nos improvisations filmées, j'ai émis une réflexion autour du besoin de « s'accompagner mutuellement » :

Sarah : [...] Je trouve que dans notre relation, indépendamment du projet mais aussi dans le projet, il y a plein de belles nuances et j'ai envie que tout ça se déploie. Quand je regardais ce moment-là, il y avait quelque chose de super intime, la discussion qu'on avait et comment on était physiquement, mais en même temps, d'être dans un accompagnement de l'autre plus que de dire « je prends ».

Emilie : [...] je pense que c'est pour ça que je n'étais pas capable de le nommer ou de le cerner au début, c'est parce qu'on a pas, surtout dans la pièce mais aussi dans la vie, un rapport qui est direct de... je sais pas comment l'expliquer...

Sarah : ça reste pas en circuit fermé, toujours en circuit ouvert

Emilie : exactement. On est jamais, on a jamais couché ensemble, on a jamais été amoureuses, on a jamais été fâchées, il n'y a jamais un truc où c'est juste toi et moi. Et donc, là je comprends ce qu'on fait ensemble. Parce qu'il y avait des gros points d'interrogation à ce niveau-là, on est qui l'une par rapport à l'autre dans le show? C'est qu'on fait des choses ensemble. (V\_19.01.17\_4 à 11)

Dans l'accompagnement mutuel, il y a l'idée de deux individualités distinctes qui cheminent ensemble, sans chercher à prendre quelque chose de l'autre. Ceci s'est révélé important, tant sur le plan artistique que sur le plan humain, et rappelle la définition de la communion donnée par le pédopsychiatre Stern : « La communion signifie le partage de l'expérience de l'autre sans tenter d'en changer les conduites ou les croyances. » (p.193).

Pour avancer ensemble dans la co-création, il a fallu accepter de s'abandonner à une certaine interdépendance. À l'image de ce que nous avons expérimenté dans les crins, il m'a fallu apprendre à donner mon poids dans la corde qui nous reliait, afin d'y prendre appui et qu'en retour, Émilie puisse également le faire. De plus, cette interdépendance a aiguisé l'écoute mutuelle, nous permettant de savoir quand soutenir et quand abandonner avec plus d'acuité. Pour ce faire, il a fallu accepter de s'ouvrir, d'exposer ses failles et ses nœuds.

Je me permets donc de conclure ce chapitre concernant la texture de l'intervalle dans la co-création de la pièce *Le frottement du monde* avec les mots que j'ai écrits cinq ans avant d'amorcer la recherche-création et qui m'ont portée tout au long de ce processus :

Le frottement, c'est l'intimité de deux surfaces qui se rencontrent et qui communiquent leurs différences : même d'apparence lisse, elles sont texturées quand on y regarde de plus près. Les aspérités, les callosités, les rugosités sont mises en contact et révélées par une voix commune : sans l'autre elles ne sonnent pas.

## CHAPITRE V

### DISCUSSION : HABITER LE PARADOXE

Ce dernier chapitre présente les réflexions qui ont émergé suite à l'analyse des données présentées au chapitre précédent. Ces réflexions sont nées entre ce qui avait été conceptuellement établi avant l'amorce du processus de co-création, ce que le travail en studio a révélé et les nouveaux concepts qui ont émergé. Je me suis laissée surprendre par le retour de certains concepts qui avaient été laissés de côté durant le processus, pour les voir ressortir sous un nouveau jour, maintenant enrichis du poids de l'expérience.

Par l'entremise de divers penseurs, ce chapitre multiplie les éclairages sur ce qui fut en jeu dans la syntonisation corporelle vécue au cours du processus de création de la pièce *Le frottement du monde*. Cette syntonisation corporelle a été identifiée au précédent chapitre comme étant un ajustement constant, une tension à maintenir et à renouveler pour trouver un accord. Trois grands thèmes viennent enrichir cette compréhension de la syntonisation corporelle. Le premier concerne une réflexion sur le paradoxe comme posture de création. Le second s'intéresse à la peau comme espace de conciliation du paradoxe et comme ancrage de l'interdisciplinarité. Le troisième explore le potentiel de communion à travers le poids. À la lumière de ces thèmes, de nouveaux éclairages seront apportés sur ma compréhension et mon expérience de la relation entre danse et musique.

## 5.1 Entre distinction et communion

Suite à l'analyse du processus de co-création de la pièce *Le frottement du monde*, ce qui se passe « entre » s'est révélé être au coeur de mon projet de recherche-crédation. Que ce soit l'interaction, l'intercorporéité, l'interartistique, l'interdisciplinarité, l'intersubjectivité, l'intersensorialité : le caractère transitoire de l'inter<sup>49</sup>, de l'entre, me captive. De mon analyse, l'entre qui m'apparaît le plus saillant se situe dans un mouvement qui va de la séparation à l'union, ou de la distinction à la communion pour reprendre un thème présent dans mon prologue conceptuel.

Au départ, je me suis surtout intéressée à ce qui unit, à la communion. En prenant appui sur ce que le flamenco me fait vivre, dans l'échange entre musiciens et danseurs qui passe non seulement par le son, mais également par la corporéité expressive des musiciens, j'ai cherché à comprendre ce qui favorisait ces moments de communion entre la danse et la musique.

Au fil du processus de création puis de l'analyse, il m'est cependant apparu qu'au-delà d'une recherche de communion, mon intérêt se dirigeait plutôt vers le mouvement qui va et vient entre un état de communion et de distinction. Comme un spectre entre deux extrêmes, j'ai découvert que c'est l'espace entre qui m'intéressait essentiellement, puisque cet espace m'offrait la liberté de choisir où me positionner dans le spectre et la possibilité de naviguer dans celui-ci. Une fois de plus, je constate combien mon expérience de la grossesse a influencé cette recherche : j'ai été à la fois une et deux pendant plusieurs mois et cette expérience m'a permis de vivre la transition entre union et distinction de manière extrêmement intime, dans tout le mystère du rapport à

---

<sup>49</sup> « Préfixe, du latin *inter*, entre, exprimant la réciprocité ou l'action mutuelle (*interdépendant*), l'intervalle (*interclasse*). » Larousse

l'altérité, à l'Autre. Plusieurs questions découlent de cette expérience : *Quand commence-t-on à être deux? Où se situe la limite entre moi et l'autre? À quel moment cessons-nous d'être lié? Le sommes-nous vraiment?* La dimension temporelle de l'altérité nommée par Bernard<sup>50</sup> s'est incarnée dans l'expérience; la grossesse m'a sensibilisée à la manière dont la perception d'une unité, puis d'une distinction, sont des phénomènes qui se développent dans le temps et se transforment sans cesse. Ils s'inscrivent dans une persistance, une lente progression, un doux acharnement, suivant le déploiement de la pièce *Le frottement du monde*.

Du plus loin que je me souviens, je me suis toujours sentie intensément liée à plus grand que moi. J'ai un souvenir très fort du moment où j'ai découvert, par l'entremise de la physique à l'école primaire, qu'à un niveau infiniment petit toute la matière vibrait et qu'ainsi, tout ce qui constitue l'univers était uni dans le mouvement. Ceci mettait des mots sur ce que je ressentais et me permettait de comprendre mon sentiment « religieux », dans le sens de me relier à plus grand, « religare »<sup>51</sup>, alors que j'étais élevée dans un contexte laïque. Très tôt, ceci m'a éveillée au mystère de ce qui vient après ce que je considère comme « ma » vie et m'a sensibilisée à rester dans une ouverture face à l'inconnu. Une image me vient, comme la vie qui prépare à la mort, si on sait ce qu'est la mort : l'enfant qui s'apprête à naître, qui ne peut anticiper ce qui viendra après, tout comme nous qui ne pouvons imaginer ce qui vient après cette forme de vie. Umwelt. Ça me parle de la sensation d'être dans une certaine perception alors que je sens qu'il y a plus, à l'extérieur. Ce rapport entre l'espace et la musicalité qu'elle engendre faite de tensions, de torsions, d'espaces intérieurs dans *Le frottement du monde* me parle de cet état, de cette gestation[...] (réflexion notées en cours de rédaction du mémoire-crédation)

---

<sup>50</sup> « ... [l'altérité] s'offre nécessairement comme la conséquence ou l'effet d'un processus de différenciation qui travaille non seulement la totalité du monde vivant et matériel, mais plus radicalement la temporalité qui les habite et les affecte. » (Bernard, 2011, p.36)

<sup>51</sup> *Religare* : autre possibilité étymologique du mot religion, proposée par le Petit Robert, dérivée de l'interprétation par les pères de l'Église : relier.

### 5.1.1 Habiter le paradoxe

L'importance de l'entre et l'exploration de la texture de l'intervalle dans l'analyse de la pièce *Le frottement du monde* et de son processus de co-création, ont trouvé écho dans divers écrits concernant la pratique de l'artiste brésilienne Lygia Clark. Dans le catalogue d'exposition *Lygia Clark : de l'oeuvre à l'événement : [nous sommes le moule. À vous de donner le souffle—]*, Suely Rolnik (2005) situe la puissance créatrice de Clark dans le fait d'habiter le paradoxe entre micro et macro-sensorialité : « C'est la tension de ce paradoxe entre micro- et macro-sensorialité qui donne son impulsion à la puissance créatrice. Mais pour que celle-ci advienne, il est nécessaire d'habiter ce paradoxe, à travers ces deux échelles du sensible vécues simultanément » (p.16). Au sein de notre processus de co-création, « habiter le paradoxe » s'est manifesté non seulement dans le fait de s'installer entre diverses échelles du sensible, mais également d'investir la tension entre séparation et union. Au précédent chapitre, j'ai parlé d'« ambivalence fertile » pour évoquer cet espace ouvert entre deux opposés ; avant même d'amorcer la recherche-création, le phénomène du frottement m'interpellait par l'ambivalence entre irritation et potentiel de transformation qu'il évoquait. L'idée du paradoxe était donc présente depuis le début, mais j'ai pris conscience de son importance au fil de l'analyse. De plus, elle s'est enrichie au contact de différents penseurs ; nous aborderons donc la pensée de Hubert Godard au sujet de la création du différentiel au sein de la perception et du phénomène de la plasticité intersensorielle, en résonance avec la notion de chiasmes de la sensorialité et du rapport à l'altérité chez Michel Bernard.

#### 5.1.1.1 Créer du différentiel : à l'intérieur des sens et entre les sens

Hubert Godard parle de « créer du différentiel » entre perception objective et perception subjective, rejoignant en quelque sorte l'idée du paradoxe à habiter. Dans l'article *Regard aveugle, entretien avec Hubert Godard* (2005) consacré à la pratique de Lygia

Clark<sup>52</sup>, Godard expose deux types de révolutions de la perception engendrées par le travail de l'artiste. Il situe la première révolution à l'intérieur de chaque sens et la deuxième à la rencontre entre les sens. Ce qui ressort de la première révolution présentée, et qui résonne avec ma recherche, est l'importance de créer du différentiel, c'est-à-dire avoir la capacité de faire des aller-retours entre perception objective et perception subjective, pour remettre en route l'altérité et enrichir le rapport à l'autre.

Prenant l'exemple du regard, Godard distingue dans un premier temps le regard « objectif », un regard objectivant, associatif, lié au langage et à l'histoire du sujet : « [...] souvent, l'histoire de ma perception va faire que petit à petit, je ne peux plus réinventer les objets du monde, ma projection va les associer toujours de la même manière. C'est-à-dire que je vois toujours la même chose, toujours à travers le filtre de mon histoire. » (Godard, 2005, p.73). À l'opposé, Godard présente le regard « subjectif », qu'il nomme le regard « aveugle », qui se fond dans le contexte sans distinction entre un sujet et un objet, dont l'extrême serait un état de transe : « On sait que ce regard est sous-cortical, qu'il n'est donc pas lié au temps, qu'il n'est pas lié à l'histoire du sujet, qu'il ne se joue pas sur une interprétation et qu'il n'est pas non plus une confrontation entre un passé et une actualisation du regard. Mais qu'il y a quelque chose qui serait un regard plus *géographique*. » (p.73). Ces deux types de regard, qui fonctionnent de manière similaire au niveau de chaque sens sont, selon Godard, deux pôles à éveiller et entre lesquels naviguer pour créer du différentiel :

L'idéal est de pouvoir effectuer des allers-retours [entre regard objectif ou transe complète]. Et là, ce n'est pas une régression car je ne suis pas submergé par quelque chose, mais c'est volontairement que je crée un différentiel. [...] Ce qui me permet de créer du différentiel, c'est-à-dire de remettre en route l'altérité, l'Autre, c'est d'être capable d'emprunter ce

---

<sup>52</sup> Dans *Lygia Clark : de l'oeuvre à l'événement : [nous sommes le moule. À vous de donner le souffle—]* (2005), pp.73 à 79

chemin. [...] Donc, cette capacité à être pris entre deux polarités, à l'intérieur de chaque sens, permet de créer du différentiel. Cette double saisie crée le premier sens de l'altérité. La première altérité, ce n'est pas l'Autre extérieur, mais plutôt cette dissociation dans chacun de mes sens. (p.75)

Cet aller-retour entre perception objective et subjective, à l'intérieur de chaque sens, est pour Godard ce qui permet d'être dans un accueil, une ouverture à l'autre et à ce qui se passe, sans objectiver ou prédéterminer ce qui adviendra de la rencontre :

« Cette capacité de garder du différentiel dans le toucher permet une écoute monumentale. C'est d'emblée une reconnaissance de l'autre. Je peux toucher d'un point de vue subjectif, je peux regarder d'un point de vue subjectif, c'est-à-dire que je suis en accueil de la personne. À travers cet accueil, je vais avoir un toucher qui va être aussi en accueil. Et puis petit à petit quelque chose va se mettre en route qui permet de retourner à une objectivité. » (p.74)

Ceci résonne fortement avec le moment où nous avons abordé le toucher, tel que présenté à la section *Écoute pondérale* au précédent chapitre, quant à la notion d'accueil lors de mon entretien d'explicitation :

J'ai comme un souvenir de poids, dans le sens où je m'autorisais vraiment à me déposer pour écouter. Pas que je lui donnais mon poids, mais juste de me déposer. [...] il y a comme une tendresse... je me sens comme dans l'accueil de son énergie puis... il y a quelque chose de très très doux dans cette écoute-là. [...] Ça a été un beau moment de m'autoriser à être vraiment dans cette proximité, cette écoute et cet accueil-là. [...] Il y a un apaisement. (EdE, p.5)

L'éclairage amené par Godard sur la notion de création de différentiel au sein de chaque modalité de perception éclaire ainsi ce qui s'est passé lorsque je me suis autorisée à me déposer pour écouter : un nouvel espace s'est ouvert, au sein de ma perception et entre Émilie et moi. J'abonde donc avec les mots de Godard quant à l'importance du lieu d'« où » la perception opère, lorsqu'il déclare : « Je pense que c'est important cette

question du lieu de l'écoute, du lieu du regard ou du lieu du toucher et comment cette espèce d'aller-retour perpétuel permet d'ouvrir de nouveaux sens, de nouvelles interprétations, de nouveaux regards. » (p.75)

Le toucher vécu dans ses deux polarités m'a permis d'incarner dans l'expérience concrète la compréhension intellectuelle que j'avais du rapport à l'altérité qui prend racine dans la corporéité, selon Bernard (2011) : « [...] l'altérité désigne le rapport entre un phénomène perçu et ma manière de le percevoir comme distinct sinon étranger à ma propre corporéité et à l'ensemble de mon environnement » (p.36). Le développement des matières geste-son s'est ancré dans ce différentiel entre perception objective et symbolique au sein de chaque modalité perceptive, enrichissant ainsi notre rapport à l'altérité, d'abord en soi, puis avec l'autre en face de soi.

#### 5.1.1.2 Plasticité intersensorielle : le toucher pour ouvrir l'écoute et le regard

Le deuxième aspect de la perception sensorielle présenté par Godard (2005) dans son analyse du travail de Clark est la question de ce qui se passe entre les sens, en référence aux concepts d'entrelacs et de chiasmes développés par Merleau Ponty et repris par Bernard, tel que présenté dans le *Prologue conceptuel*. Par l'entremise des avancées technologiques, Godard exemplifie de manière concrète ce concept :

« [...] il est possible, même si pour une quelconque raison, quelque chose s'est arrêté sur une des modalités sensorielles, de la remettre en marche en passant par un autre sens. Les nouvelles capacités de l'imagerie médicale, qui permettent d'observer le cerveau en action, ont permis de voir que chez les aveugles de naissance, le cortex visuel est cependant actif. Il est informé, entre autres, par les stimulations venant du toucher. Dans ce cas, si la vision, les organes visuels, ne fonctionnent pas, une certaine forme de regard opère cependant. Il y a création d'images nourries par d'autres sens. » (Godard, 2005, p.76)

Au cours de la co-création, il n'a pas été anodin de porter notre attention sur le toucher pour déjouer nos préconceptions concernant le son et le mouvement. Intuitivement,

nous avons laissé de côté nos apriori sur les sens que nos pratiques artistiques sollicitent, soit l'ouïe en musique et la vue qui, dans mon cas en danse, a prédominé jusqu'à présent dans ma pratique. Ainsi l'écoute, le regard et la proprioception se sont transformés en passant par le toucher, tel que noté dans l'analyse des données. Ceci résonne d'ailleurs avec le verbe *tocar*, en langue espagnole, qui signifie à la fois toucher et jouer d'un instrument, liant intimement deux éléments centraux de ma recherche; l'écoute du toucher.

La perspective sonore de notre rapport aux objets révèle aussi cette plasticité intersensorielle en jeu dans *Le frottement du monde*. En cherchant la qualité sonore du toucher du violoncelle, des crins, des chaises et du sol, le son s'est révélé dans sa tactilité et a invoqué des imaginaires rattachés au toucher, au contact, à la peau. La théorie des affordances de Gibson (1986) est d'ailleurs venue nourrir ma réflexion durant le processus de co-création en considérant les « potentialités d'action » offertes par les éléments de notre environnement, mais à partir de systèmes perceptifs non habituels, de nouveaux imaginaires ont affleuré. Par exemple, nous avons appréhendé la chaise de manière sonore et tactile, au lieu de nous contenter de considérer sa fonction habituelle, ce qui a révélé une qualité sonore inattendue lorsqu'on la frottait sur le sol. En changeant consciemment de « système perceptif », nous avons modifié ce à quoi l'environnement nous invite, dans un lien de réciprocité : « Pourquoi l'homme a-t-il modifié les formes et les substances de son environnement? Pour modifier ce à quoi celui-ci l'invite. » (Gibson, 2014, p.215).

Face à l'importance de notre rapport aux objets et à leur statut de médiateurs de notre relation dans *Le frottement du monde*, force est de constater que certains liens de réciprocité se sont manifestés au cours du processus de co-création, à l'instar des objets relationnels de Lygia Clark : « [L'expressivité propre des objets] ne réside donc en réalité ni dans l'objet, ni dans le corps qui en fait l'expérience, mais dans le champ de fécondation mutuelle qui se crée entre eux, et qui conduit à un devenir autre de chacun

d'eux » (Rolnik, 2005, p.20). Cette affectation mutuelle a permis de transformer les crins d'archets en corde, les chaises en instruments de musique, le violoncelle en contrepoids dans l'espace, dans une conception similaire à la théorie des affordances de Gibson qui scelle le lien de réciprocité entre l'individu et son environnement, ou, comme l'exprime succinctement Laurence Louppe au sujet du travail de Clark : « Par la sensation, une continuité s'établit entre sujet et objet. » (Louppe, 2005, p.36).

### 5.1.2 La peau : territoire de l'inter, de l'entre et du paradoxe

La présence du toucher dans le processus de co-création m'a incitée à approfondir mes connaissances sur la peau afin de mieux comprendre ses fonctions concrètes et le symbolisme rattaché à celle-ci. J'avais l'intuition que ceci éclairerait certains enjeux de ce qui s'est passé « entre », dans la texture de l'intervalle. C'est par l'entremise du concept de moi-peau proposé par Didier Anzieu dans *Le moi-peau* (Anzieu, 2009) découvert un an après avoir vécu le processus de création, que la peau s'est révélée centrale à la question de l'intersensorialité, en premier lieu parce qu'elle contient tous les organes de la perception :

La peau est une surface porteuse de poches, de cavités où sont logés les organes des sens autres que ceux du toucher (lesquels sont insérés dans l'épiderme même). Le Moi-peau est une surface psychique qui relie entre elles les sensations de diverses natures et qui les fait ressortir comme figures sur ce fond originnaire qu'est l'enveloppe tactile : c'est la fonction d'intersensorialité du Moi-peau, qui aboutit à la constitution d'un « sens commun » (le sensorium commune de la philosophie médiévale) dont la référence de base se fait toujours au toucher. [...] (p.127)

Découvrir que la référence de base se fait par le toucher a éclairé la pertinence de notre choix intuitif d'aborder le son du toucher comme espace de rencontre entre les diverses modalités sensorielles mises en jeu entre la danse et la musique : éveiller la conscience de la peau pour plonger dans ce « sens commun » et percevoir l'intersensorialité sous la surface de l'audible et du visible. Anzieu (2009) avance d'ailleurs que toutes les

premières expériences du toucher créent une toile de fond (inconsciente) dans laquelle les connexions intersensorielles sont ancrées :

Il n'en reste pas moins que les communications primaires tactiles refoulées ne sont pas détruites (sauf cas pathologique), elles sont enregistrées comme toile de fond sur laquelle viennent s'inscrire des systèmes de correspondances intersensorielles; elles constituent un espace psychique premier, dans lequel peuvent s'emboîter d'autres espaces sensoriels et moteurs; elles fournissent une surface imaginaire où disposer les produits des opérations ultérieures de la pensée. (p.178)

Le concept de Moi-peau fait référence au développement du Moi chez le nouveau-né et présente une manière de concevoir le développement du psychisme en lien avec les sensations ressenties à la surface de la peau : « Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant des contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. » (Anzieu, p.61). Selon cette conception, la peau joue un rôle fondateur dans le développement du Moi et ce rôle se poursuit tout au long de la vie de l'individu. De plus, comme la peau qui enveloppe tout le corps, le Moi-peau enveloppe tout l'appareil psychique. Le concept du Moi-peau propose donc un lien métaphorique entre la peau réelle et une structure psychique fantasmatique qui joue le rôle de limite, de frontière entre le monde intérieur et psychique de l'individu et le monde extérieur. Face au processus de création, ce concept permet de faire le lien entre mon intérêt pour la peau réelle, qui évoque le contact, et mon besoin psychique de limite et de frontière. Concrètement, nous nous sommes beaucoup intéressées au toucher par le frottement de nos peaux avec les crins, le sol, l'instrument et entre nous. En parallèle à ce besoin de rencontre et de contact, je ressentais le besoin de définir des limites claires, tel qu'observé par la récurrence des termes « baliser », « cadrer », « contraintes ».

Cette idée d'une peau psychique, à la fois limite et ouverture, consolide l'idée d'un intervalle entre distinction et union tel qu'évoqué précédemment. Pour pousser un peu plus loin l'idée d'une peau psychique qui évoque à la fois une limite et un espace poreux, José Gil (2005) fait de la peau une conscience. Dans son essai consacré à Lygia Clark dans le catalogue d'exposition ci-haut mentionné, Gil met au défi la notion d'un sujet perceptif stable et distinct du monde extérieur. En effet la peau, cette zone frontalière qui couvre et porte tout le corps, est pour Gil une conscience, la conscience qui rend le corps un organe perceptif unique :

[...] cet autre espace définit une ligne frontalière entre l'intérieur et l'extérieur, de tel mode qu'il serait impossible de percevoir le monde si l'on ne percevait pas au même temps partiellement le corps. [...] Cela fait de toute la zone frontalière, la peau, une conscience - comme si nous voyions le monde à partir de chaque point de vue de notre peau ; comme si la conscience était coextensive à sa surface, de manière à ce que la vue et l'ouïe cessent d'être des organes privilégiés de la perception, faisant que tout le corps, avec la peau qui le couvre et le porte à l'extérieur, avec son mouvement, ses membres et ses articulations qui contribuent directement à la perception du monde, devienne tel un organe perceptif unique. Le corps entier « voit » ou, mieux, il « perçoit. » Voilà ce qui permet essentiellement l'ouverture du corps dans le corps-conscience. (p.65)

Le fait que la peau « unifie » le corps et en fait un organe perceptif unique d'où nous percevons à la fois le monde et nous-même, tel que décrit par Gil, ne s'est pas manifesté durant le processus de création. C'est cependant grâce à celui-ci que ma sensibilité à la peau en tant que siège de l'intersensorialité s'est éveillée et que de nouvelles avenues de recherche s'ouvrent pour des créations futures.

#### 5.1.2.1 Peau-paradoxe

Revenons maintenant à la pensée d'Anzieu qui expose le caractère paradoxal de la peau : perméable/imperméable, superficielle/profonde, solide/fragile ne sont que quelques-unes des dimensions paradoxales soulevées par Anzieu (2009) qui révèlent « son statut d'intermédiaire, d'entre-deux, de transitionnalité » (p.37). Dans cette même

perspective paradoxale, la peau est à la fois limite et lieu d'échange, ce qui reflète l'aspect hautement relationnel de cet organe. Ces fonctions de limite et de zone d'échange sont d'ailleurs centrales dans le développement du Moi-peau, servant d'étayage à celui-ci avec la fonction, en premier lieu, de contenant :

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations significantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci. (p.62)

Ces deux dernières fonctions, de limite-protection et de communication (zone d'échange), éclairent d'ailleurs le désir paradoxal qui s'est manifesté au cours du processus de co-création : celui d'explorer et de créer dans la rencontre poreuse entre les pratiques artistiques, et le besoin constant de chercher à ressentir physiquement des limites et des contraintes. Ces limites se sont, entre autres, manifestées dans la corde de crin qui nous attachait, le contre-poids de nos corps, la résistance du sol frotté, la complexité de la partition polyrythmique à intégrer et à interpréter sans métronome, le besoin de baliser dans l'intimité du toucher. Avec le recul, je constate que ces désirs opposés ont ouvert un espace fertile pour le développement de l'œuvre, à l'image de la création d'un différentiel chez Godard ou du fait d'habiter le paradoxe chez Rolnik, rejoignant ainsi l'idée de contact en Eutonie tel qu'énoncé par Gerda Alexander :

Le contact conscient avec un partenaire dont on respecte la personnalité, avec son espace autour de lui et dans lequel on ne se perd pas soi-même, malgré l'ouverture la plus totale envers lui, est une autre étape qui ne peut être atteinte que grâce à un développement de cette capacité [de contact]. (Alexander, 1996, p.37)

Dans le précédent chapitre, le titre de la section 4.2.7 *Confrontations : révélées par une voix commune* évoque l'image de deux peaux qui, frottées ensemble, provoquent un son commun. Cette métaphore met en lumière le nécessaire contact avec l'autre, l'altérité, pour qu'une troisième chose soit produite. L'idée des contraintes et tensions que nous avons traversées et qui sont évoquées dans cette section de l'analyse sont ici éclairées sous un nouveau jour, révélant plusieurs dimensions de la limite.

#### 5.1.2.2 Limite-protection

La fonction de limite qui protège la fragilité de ce qui se transforme et qui n'est pas encore mûr pour être exposé a fait surface à plusieurs moments de mon analyse, évoquant l'image d'une chrysalide. Beaucoup de vulnérabilité fut en effet exposée au cours du processus de création et le fait de circonscrire un temps de travail avec peu d'interférences extérieures a en quelque sorte permis de plonger dans le travail et laisser les matières geste-son émerger. Ce besoin de sentir des limites claires s'est également manifesté lorsque j'ai pris conscience de mes freins face au toucher et que j'ai cerné l'apaisement ressenti lorsque la relation au toucher m'est apparue « balisée ». En effet, il y avait là une peur d'être envahie et le constat que la relation entre Émilie et moi était balisée m'a apaisée, ce qu'un extrait de mon entretien d'explicitation a pu mettre en lumière : « À partir de là, pour moi, c'était cadré. On était là-dedans ensemble et je savais dans quoi ça se situait. » (EdE, p. 7)

#### 5.1.2.3 Limite-résistance

En travaillant avec la corde de crin et en cherchant constamment la résistance de l'autre par le contrepoids pour s'abandonner, il y eut la recherche constante d'une résistance. L'Eutonie révèle combien la résistance est essentielle pour favoriser le sentiment de sécurité et éclaire ce qui était en jeu dans le processus de co-création et dans la pièce *Le frottement du monde* : « S'il n'y a pas de résistance il n'est pas possible de se sentir soutenu et en sécurité » (Alexander, 1996, p.84). Un peu plus loin dans le même

ouvrage, Gerda Alexander affirme l'importance de travailler avec le sol « [...] qui nous donne une sensation très nette des limites entre notre propre organisme et le monde extérieur. » (p.91). L'importance du rapport au sol dans la pièce n'est peut-être pas, à ce sujet, anodin : la pièce débute et se termine au sol, évoquant un besoin de ressentir les limites de nos corps, nos identités et nos pratiques artistiques, alors même que nous en explorions la porosité.

#### 5.1.2.4 Limite-différenciation

La fonction de limite, telle que vécue dans notre processus de création, bénéficie dans un autre ordre d'idées de la précision apportée par le psychologue Paul Federn, un des précurseurs du Moi-peau développé par Anzieu, quant aux différenciations qu'elle permet. En ce sens, « Paul Federn est un penseur des limites. Il pense la limite non pas comme un obstacle, une barrière, mais comme la condition qui permet à l'appareil psychique d'établir des différenciations à l'intérieur de lui-même, ainsi qu'entre ce qui est psychique et ce qui ne l'est pas, entre ce qui relève du Soi et ce qui provient des autres. » (p.111). Cette conception de la limite servant à différencier éclaire la dynamique entre la danse et la musique que nous avons vécue. En travaillant à partir de pratiques artistiques différentes, nous avons été confrontées aux limites de celles-ci, tel que précédemment évoqué au chapitre 4 dans la section 4.2.8 *Rapport aux conventions*. Historiquement, cette fonction de différenciation a permis de créer deux pratiques distinctes, alors qu'elles ne l'étaient pas dans de nombreuses traditions. Cette différenciation des disciplines artistiques a favorisé le développement de spécificités propres à chacune et c'est d'ailleurs grâce au processus de distinction, au désir d'autonomie et d'affranchissement de la danse au cours du XXe siècle que la danse et la musique peuvent maintenant se retrouver et échanger. Pour compléter la pensée de Michel Bernard, selon laquelle « [...] l'art est, par essence, nomade. Son apparente sédentarité et insularité dans la clôture d'un domaine ne sont que la résultante des exigences normatives d'un besoin social et des contraintes institutionnelles » (Bernard,

2001, p.22), j'abonderais avec la pensée d'Anzieu (2009) en ajoutant qu'en parallèle à ce besoin normatif, le cloisonnement des formes d'art est ce qui permet l'échange. Ce dernier auteur dit à ce chapitre :

Aussi, une tâche urgente, psychologiquement et socialement, me semble-t-elle être celle de reconstruire des limites, de se redonner des frontières, de se reconnaître des territoires habitables et vivables – limites, frontières à la fois qui instituent des différences et qui permettent des échanges entre les régions (du psychisme, du savoir, de la société, de l'humanité) ainsi délimitées. (p.30)

#### 5.1.2.5 La peau comme zone d'échange

Le caractère poreux de la peau signifie : « Qui présente de très petits orifices, de très petites cavités », et au figuré : « Qui se laisse pénétrer, imprégner par quelque chose » (CNTRL), lui confère cette fonction de zone d'échange. Comme une peau commune développée au fil de la création, les référents communs créés dans *Le frottement du monde* ont ouvert des passages entre nos pratiques pour favoriser l'échange. Le toucher, siège de l'intersensorialité selon Anzieu, éclaire l'échange interdisciplinaire artistique que nous avons vécu et rejoint ici la pensée de Bernard (2011) :

Contrairement à la perception commune et quotidienne de chacun d'entre nous qui se réduit ou se limite à une appréhension consciente et superficielle de notre environnement pour se focaliser et, par là, choisir et extraire la seule structure sensorielle utile du moment en vue de s'y adapter, l'artiste, lui, se livre ou plutôt s'abandonne à une approche plus profonde et insolente qui conjoint et parcourt la totalité du champ de la sensorialité. (p.131)

Ainsi, en passant par le toucher, nous nous sommes ouvertes à l'ensemble du champ de la sensorialité sans chercher à déterminer quelle modalité perceptive serait privilégiée, ou plutôt en laissant ce toucher « contaminer » nos approches respectives et nous guider dans la recherche, au-delà de nos aprioris. En ce sens, la métaphore de la peau comme zone d'échange trouve écho dans la pensée de José Gil (2005) qui

développe l'idée de construire l'espace paradoxal autour du corps, en attente de connexions avec les autres :

Ouvrir le corps c'est, avant tout construire l'espace paradoxal, non empirique, de l'alentour du corps propre. Espace paradoxal qui constitue toute la texture de la conscience du corps-conscience : un espace en-attente de la connexion avec les autres corps, qui s'ouvrent à leur tour en formant ou non des chaînes sans fin. (p.66).

### 5.1.3 Communion dans le poids

*Le frottement du monde* nous a permis de plonger dans les deux dimensions de la communion, pour reprendre la définition de Delaunay<sup>53</sup>, dans sa dimension transindividuelle et surindividuelle, c'est-à-dire « [l]oin de se contredire, ces deux dimensions de l'acte de communion se renforcent et se complètent l'une l'autre, dans une expérience de l'être comme présence ineffable, où se rejoignent l'intime et le commun, l'unique et le pluriel, le même et l'autre. » L'analyse du processus de co-création m'a fait prendre conscience d'une nouvelle dimension de cette communion pouvant se vivre dans le rapport au poids. Ainsi, à la suite de ma réflexion concernant la notion de l'entre, dans le continuum entre séparation/union, distinction/communion, je propose d'aborder maintenant un des « pôles » de ce spectre : la communion dans le poids.

Le rapport au poids et à la gravité a joué un rôle bien plus fondamental que je ne l'avais anticipé dans la rencontre entre nos pratiques et entre nous. Bien que j'aie émis l'hypothèse que cette rencontre passe par la corporéité des musiciens et danseurs sur scène, je m'en faisais une idée plus intangible; j'imaginai surtout la perception intersensorielle de cette rencontre, par l'entremise du son et la visibilité des mouvements des corps dans l'espace, mais pas nécessairement un engagement aussi

---

<sup>53</sup> Voir *Prologue conceptuel*.

intime que celui du toucher et du poids, tel qu'abordé dans l'analyse de mes données issues de l'expérience de co-création. Même après l'élaboration du cadre conceptuel, où je me suis penchée sur le système haptique, la pensée qui sous-tend l'Eutonie et la question du tonus, je demeurais « à distance » dans ma projection de cette rencontre.

Pour avancer ensemble dans la co-création, il nous a fallu accepter de s'abandonner, de s'ouvrir à l'autre; non seulement être touchant/touché, mais également révéler le poids et la gravité de son être et l'offrir en partage. Ceci a ouvert un nouveau territoire pour moi. Bien que j'aie eu plusieurs expériences de contact et de partage de poids en danse, ce n'était pas courant dans mon expérience du flamenco. J'avais conscience de l'importance du rapport au poids dans cette danse très ancrée qui exige d'être bien sur son axe pour frapper le sol de manière ergonomique, puissante et sonore, en engageant tout le poids du corps vers le sol en maintenant une direction claire du haut du corps tendu vers le ciel, avec une colonne vertébrale bien érigée. De plus, le poids du corps est triomphalement tenu en flamenco : il y a peu de relâchement et le tonus musculaire est élevé. Finalement, il n'y a quasiment aucun contact physique entre danseurs ou entre musiciens et danseurs, et conséquemment, encore moins de partage du poids.

#### 5.1.3.1 Céder ensemble

À la lumière de l'analyse du processus de co-création, j'ai pris conscience de mon intérêt pour ce partage du poids et la recherche d'un abandon mutuel dans ce dialogue de nos poids, loin de ce que j'ai expérimenté jusqu'à maintenant dans ma pratique en danse. Dans l'exploration du contrepoids avec Émilie dans les crins, il m'a fallu apprendre à donner mon poids dans la corde qui nous reliait afin d'y prendre appui et qu'en retour Émilie puisse le faire. De même, nous nous sommes livrées dans le travail en acceptant d'exposer nos failles, nos résistances et nos nœuds à travers l'expérience du contrepoids. Cette concession, cette manière de céder ensemble à la gravité de notre être et le mettre en partage, a nourri la réflexion et l'avancement de la co-création à travers nos échanges vocaux et pondéraux. D'ailleurs, la forme primitive de

communication qu'est la danse précède l'échange vocal à travers l'échange de poids selon Doganis (2012):

La danse exprime un trait profond, primitif, de l'interaction, de la conversation, du dialogue, où livrer son poids, « offrir son centre », est la forme archétype de l'échange, d'une communication qui est encore communion, et qui pourra par la suite être relayée par des sons et du langage, des échanges de cris, puis des discussions de mots, et non plus seulement des échanges de poids. (p.146)

Je reprends ici la distinction opérée par Stern (1989) pour spécifier qu'au-delà d'un désir de communication, je perçois d'abord et avant tout chez moi un désir de communion dans le sens d'*être avec*, de *se sentir ensemble*, où « La communion signifie le partage de l'expérience de l'autre sans tenter d'en changer les conduites ou les croyances » (p.193). Cette manière « d'être dans un accompagnement de l'autre plus que de dire *je prends* » (V\_19.01.17\_4 à 11) est une préoccupation qui m'a habitée tout au long du processus de co-création. Les mots inspirants d'Aurore Després (2000) à propos de la Danse Contact Improvisation éclairent cette préoccupation, soit celle d'une inévitable concession mutuelle dans le partage du poids. Bien que nous n'ayons pas eu recours à la Danse Contact Improvisation dans sa forme collective pour co-créer, la perspective qu'a cette approche du mouvement sur le poids correspond à plusieurs aspects de notre expérience :

Notons que ce *devenir - avec la gravité* fonde globalement l'idée d'un *devenir - avec le monde* et suppose un primat de la relation, du contact, de la co-relation que l'on retrouve, par excellence, dans la Danse Contact Improvisation. Il est important de mesurer l'incidence d'une telle position sur la vision du monde et du corps qui en découle : ne jamais penser la réalité du monde, son corps à partir d'une seule instance, mais supposer toujours le primat de la relation d'interaction par rapport à la reconnaissance de tout sujet individuel. La Danse Contact Improvisation est une danse improvisée issue d'un « contact » synonyme d'échange de poids entre les partenaires qui suivent incessamment l'équilibre instable de leur *concession mutuelle*. (p.136)

À travers le toucher et l'amorce d'un travail sur le poids, le désir d'être dans une communion, autre que celle vécue dans le son tel que je l'avais anticipé avant d'amorcer la recherche-crédation, ouvre de nouveaux chemins pour le développement de mon approche chorégraphique. Ce désir d'engagement total de l'être dans toute l'intimité du poids du corps, avec la lourdeur et la gravité de ce que l'on porte consciemment et inconsciemment, trouve écho dans la pensée de Doganis (2012) où le poids du corps se livre dans la pensée et le dialogue :

À l'image de la Contact improvisation, cette danse tactile et pondérale, chaque individu livre dans la pensée et le dialogue son centre de gravité (d'une gravité au sens également philosophique : le centre tel qu'il a de la gravité, tel qu'il rend grave l'individu), comme s'il voulait peser de tout son poids, de toute sa consistance la plus viscérale, comme s'il apportait « à contribution » tout son être, sa raison d'être, la raison, la rationalité immanente à son être dans sa totalité. (p.146)

Ce parallèle entre poids du corps et poids de la pensée engagés dans l'échange fait d'ailleurs écho au concept de transvocalisation de Michel Bernard présenté dans le *Prologue conceptuel*, en ce qui a trait à la manière dont on perçoit une voix extérieure à travers notre voix intérieure, imprimée du poids et de la couleur de notre propre modalité de gestion. Suivant également la pensée de Godard (1995), selon laquelle le rapport à la musique est influencé par la prédominance d'un des deux vecteurs que sont le poids et l'orientation, le processus de création a révélé la prédominance du vecteur poids. Bien que la pièce *Le frottement du monde* n'ait pas une composition musicale qui permette d'analyser la « musicalité posturale » au sens habituel en analyse du mouvement, l'analyse des discussions et des choix chorégraphiques permet néanmoins d'y constater l'importance du poids.

#### 5.1.4 Intervalle entre la danse et la musique

La première partie de ce chapitre fut accordée à l'*entre* dans toutes ses nuances. En explorant la manière d'habiter le paradoxe, en considérant la peau comme siège de

l'intersensorialité et porteuse du paradoxe limite/zone d'échange, et en s'intéressant au poids comme espace de communion, le développement de cette première partie permet maintenant de revenir à la relation entre les pratiques de la danse et de la musique, ainsi que la relation entre mouvement et son, enrichis de nouvelles perspectives. Pour ce faire, il m'a semblé important de ramener les concepts évoqués dans le cadre conceptuel pour constater la manière dont l'expérience a approfondi ma compréhension de ces concepts et de la complexité des liens entre ces deux pratiques, afin de boucler la boucle.

La recherche d'une communion entre la danse et la musique était au départ anticipée à l'aide des concepts d'accordage affectif et d'unité des sens (Stern, 1989). En effet, avant d'entamer la recherche en studio, je me suis intéressée aux dynamiques associées aux « affects de vitalité » et aux propriétés amodales des sens : ces propriétés amodales (le rythme, le nombre, le mouvement et la forme) permettent selon Stern l'accordage affectif entre le bébé et sa mère. Par celles-ci l'unité des sens peut être perçue, via l'expérience du partage d'un même état à travers différentes modalités perceptives, permettant ainsi à la mère et son bébé de percevoir en quelque sorte l'unité derrière la diversité. Dans le processus de co-création de la pièce *Le frottement du monde*, j'ai concrètement fait l'expérience de ce phénomène, tel qu'expliqué au chapitre précédent :

[...] des dynamiques de mouvement similaires, bien que nos accents corporels et sonores ne survinssent pas aux mêmes moments, me permettait de sentir que nous étions dans la même « fréquence », qu'il y avait un « accordage » dans le son et le geste, et des correspondances d'intensité.

Les « propriétés amodales » se sont ainsi traduites par des accents et des variations d'intensité qui nous ont permis d'être dans une certaine communion. Bien que je n'aie pas utilisé la terminologie de Stern, sa conception du phénomène de communion m'avait préalablement éveillée à la manière de s'accorder entre différentes modalités perceptives.

Pour appréhender ce qui allait se passer entre la danse et la musique, le concept d'orchésalité (Bernard, 2001) fut également invoqué avant la recherche en studio. Grâce à l'analyse du processus de co-création, l'importance du toucher que j'y ai décelé a transformé ma compréhension du concept d'orchésalité; en effet, le toucher réel ou fictif abonde dans ce concept, et ce n'est qu'à la lumière de l'expérience que j'ai pu en prendre conscience. À titre de rappel, chez cet auteur, les facteurs influençant la musicalité extrinsèque ou relationnelle<sup>54</sup> se déclinent en trois grandes catégories : 1) l'intercorporéité, 2) le rapport aux objets, et 3) la gestion topologique et spatiale. Dans notre processus, l'intercorporéité fut un facteur d'influence fondamental puisque la recherche se penchait sur la relation danse-musique au niveau de la corporéité des interprètes sur scène. Dans la systématisation de Bernard, l'intercorporéité se divise en deux catégories : 1) les rapports tactiles entre et chez les danseurs et 2) les rapports proxémiques provoqués par les jeux de déplacements intercorporels (p.182 à 184). Cette deuxième catégorie, qui systématisait les variations de distance entre les corps des danseurs en terme « d'aimantation ou d'interaction sensorielle imaginaire des corps entre eux » (p.183), foisonne d'éléments qui font écho à ce que nous avons vécu en studio. En effet, Bernard évoque l'impression d'un toucher à distance, d'une *téléactilité* entre les danseurs que j'ai ressentie à plusieurs reprises entre Émilie et moi et qui fut potentiellement perçue par le public :

Cette aimantation intercorporelle ou téléactilité contribue à façonner, à son insu, la perception audiovisuelle du spectateur qui ne peut pas ne pas inscrire la perception du mouvement et de la figure corporelle individuelle dans ce réseau imaginaire ou cette trame fictive tissée par cette constellation sensori-motrice de corporéités mobiles qui se polarisent les unes les autres. (p.183)

---

<sup>54</sup> pp. 181 à 186. Voir Annexe C pour le tableau-synthèse des éléments constituant la musicalité extrinsèque

De mon expérience avec Émilie et des séances de travail subséquentes avec d'autres musiciens, j'ai été sensibilisée à la manière dont on peut rendre cette aimantation intercorporelle perceptible : en se laissant contaminer non-seulement par les sons produits par l'autre mais également par ses mouvements, quand le musicien est invité à faire de même, une autre dimension de la relation entre la danse et la musique peut être vécue entre les interprètes sur scène et, par extension, par le public.

#### 5.1.4.1 Une résonance plus forte du côté de la musique?

Tout au long de la recherche et suite à la présentation de la pièce en mars 2017, j'ai été habitée par l'impression que ce type de questionnement interdisciplinaire intéressait plus les gens issus du milieu de la musique que ceux de la danse. Je me suis interrogée à savoir si l'une des causes est que la danse possède des outils pour travailler la question du geste et de la corporéité que la musique ne possède pas. L'autre hypothèse est qu'en danse, la possibilité de prendre le temps de plonger dans l'expérience du corps est favorisée, sans appui sur un référent extérieur tel que la partition en musique.

En mai 2019, Émilie a présenté *l'Orchestration du frottement du monde*, une composition créée à partir de nos polyrythmies et développée pour un groupe de sept musiciens dont j'ai fait partie, sous la commande du collectif *No hay banda*. Cette expérience fut riche d'apprentissage, notamment pour les musiciens qui ont dû intégrer des gestes rythmiques précis et non usuels, en plus de devoir « jouer » sans instrument. Comme nous avons chacun notre propre partition polyrythmique qui devait dialoguer précisément avec celles des autres, le référent n'était non plus une pulsation extérieure imposée, mais plutôt celle que nous ajustions constamment, tous ensemble, dans le silence. Pour y arriver, nous avons passé une trentaine d'heures en studio ensemble, ce qui est très rare pour des musiciens. La nécessité de ce temps pour que le geste s'incarne et s'enrichisse, et que chacun devienne conscient de la qualité des mouvements de son corps, est apparu impératif pour tous.

Suite à cette extension de la pièce *Le frottement du monde*, mon désir d'approfondir le travail avec des musiciens s'est confirmé. Nous entrevoyons déjà poursuivre le travail ensemble et, pour ce faire, je souhaiterais que chaque musicien intègre la partition afin d'être ouvert aux autres modalités perceptives : éveiller leur sensibilité à ce qui passe non seulement par les référents communs que sont la partition et le tempo, mais également tout ce qui passe par la perception kinesthésique et visuelle. Et qui sait, peut-être même en passer par le toucher pour modifier la perception auditive et visuelle, comme nous l'avons vécu avec Émilie pendant la recherche-crédation.

#### 5.1.5 Nouvelle perspective sur la tension : en flamenco et au-delà

En dernier lieu, pour clore ce chapitre de discussion, je reviens au point de départ de ma recherche, soit ce que le flamenco me fait vivre, pour constater comment mon rapport à cette tradition s'est enrichi par la recherche-crédation en mettant de l'avant le phénomène de la tension dans toute sa complexité. Il y a cinq ans à l'amorce de ma maîtrise en danse, mon positionnement face au flamenco était instable. Tel que mentionné dans l'*Introduction* et le *Prologue conceptuel*, le sentiment d'imposture qui m'habite face à une tradition de laquelle je ne suis pas issue, et dans laquelle je n'investis pas autant de temps que bien d'autres artistes pour en intégrer les codes, est toujours présent. Cependant, pour déjouer ce sentiment d'imposture, j'ai choisi de travailler dans la tension fertile entre mon respect envers la tradition flamenca et mon désir de créer hors des référents imposés par cette tradition. Ainsi le but de ma recherche-crédation était de nourrir ce que le flamenco me fait vivre à travers l'interaction entre la danse et la musique, et entre les interprètes sur scène, pour découvrir de nouvelles manières d'entrer en communion et créer nos propres référents communs autour desquels nous accorder.

Avec le recul, je constate combien mon intérêt pour le flamenco annonçait ma plongée dans le phénomène fécond de la tension. Jouant sans cesse avec des oppositions<sup>55</sup>, le flamenco préparait déjà le terrain, sans que j'en aie conscience, à mon approfondissement de la fonction de la tension, à concevoir comme un mouvement, une « constante adaptation »<sup>56</sup>. Selon Giguère (2010), c'est dans la coprésence d'opposés, ou comme le dirait Godard dans le différentiel ainsi créé, que naît la puissance du flamenco :

Une voix qui se casse devient beaucoup plus intéressante qu'une voix claire et bien placée. C'est la taille et l'affinage d'une singularité dans une matière infiniment brute ou « primitive ». Et le maintien de ces deux états, de la perfection dans l'imperfection, entraîne tant le rejet que la mythification de cette forme d'expression par le public. Enfin, cette coprésence devient la force de projection de cette pratique culturelle dans le temps comme dans l'espace. (p.198)

Dans *Le frottement du monde*, nous avons recherché cette tension sous diverses formes, hors de celles vécues en flamenco. En tant que constante adaptation entre résistance/réceptivité, limite/échange, la tension s'est concrètement manifestée de plusieurs manières : entre les interprètes dans le poids; dans les sons de frottement et les lentes progressions; dans la quasi absence de résolution; et dans l'émergence de gestes-sons à mi-chemin entre nos pratiques artistiques. Je reviens donc au flamenco avec une conscience accrue du phénomène de la tension et de son potentiel fécond.

Cette fécondité de la tension, dans notre projet et dans mon expérience du flamenco, résonne avec la conception du paradoxe chez José Gil (2005). Selon ce penseur, le

---

<sup>55</sup> Mullins (2010) présente en détail ces oppositions au chapitre 7 de sa thèse.

<sup>56</sup> Ainsi est définie la tension en Eutonie : « Le mot eutonie (du grec eu = bon, juste, harmonieux, et du latin tonos = tonus, tension), fut créé en 1957 pour exprimer l'idée d'une tonicité musculaire harmonieusement équilibrée et en constante adaptation, dans une juste relation avec la situation que l'on est en train de vivre ou l'activité qui se déroule » (Hemsey de Gainza (1997), p.211).

paradoxe entraîne un mouvement qui cherche à se perpétuer, et non pas à trouver un aboutissement : « Le paradoxe, par la tension intervallaire qu'il implique, déchaîne un mouvement proliférant lui aussi paradoxal : non pas dans le but de trouver une solution (en une décharge tensionnelle, par exemple), mais de donner consistance à son propre mouvement. » (p.66). Par ma recherche-crédation j'ai ainsi clarifié mon rapport à la tension en flamenco qui, en deçà d'un mouvement constant entre montée en tension et résolution, éveille en moi un désir, un aller-vers, une tension intervallaire qui se renouvelle sans cesse. La tension que je vivais parfois comme une dureté qui freine le mouvement est devenue une respiration instigatrice de mouvement, entre contraction et expansion.

#### 5.1.5.1 Jeu de tension avec les référents communs dans le rythme

La tension se vit également dans un jeu avec ce qui est « attendu » en flamenco et celle-ci nourrit l'intensité dans cet art. Dans le flamenco, le dialogue entre la danse et le chant/musique se crée majoritairement à travers les référents communs que sont le rythme, la structure des palos et un système de codes esthétiques et symboliques complexes<sup>57</sup>. Ces éléments qui définissent ce que chacun « doit » faire en regard de la tradition nourrissent l'échange. Et c'est dans ce jeu avec les référents, dans la saisie vertigineuse au bord du précipice, juste avant que l'appel lancé par le danseur à travers un geste ou une séquence rythmique ne veuille plus rien signifier et qu'il ne soit « échappé » par les autres musiciens et le public, que l'intensité atteint pour moi son paroxysme. À l'image d'une trame tissée qui se déchire et qui pourtant permet de garder le lien grâce à un seul fil, la jouissance en flamenco est là, dans ce moment partagé où nous sommes confrontés à la perte, au vertige, juste avant que l'édifice de sens ne s'écroule.

---

<sup>57</sup> Voir Goulet (2007) p.90

Ce sentiment vécu en flamenco s'est manifesté dans *Le frottement du monde*, en particulier dans la création et l'interprétation de la section *Polyrythmies*. J'y ai retrouvé le plaisir de tester les codes que nous avons établis dans la partition à interpréter sans pulsation extérieure, avec le risque de ne pas nous retrouver dans le silence : la polyrythmie dépend à la fois d'une maîtrise de sa propre partition autant que de l'agencement avec celle de l'autre.

À la lumière de ces dimensions de la tension, je reviens à ma pratique du flamenco avec un sentiment d'y être plus ancrée, plus claire dans mon positionnement face à cette tradition. C'est dans la « tension intervallaire » entre mon propre parcours, ma propre singularité, et une tradition hautement codifiée que s'inscrit ma démarche. Et c'est ce construit *entre* qui m'intéresse, m'interpelle et me ramène à la création.

À travers cette exploration de la tension, j'ai pris conscience qu'au-delà d'une recherche d'états de communion, c'est plutôt le mouvement entre unité et diversité, entre communion et séparation, qui fut central à la pièce *Le frottement du monde*. Ce processus m'a amenée à cerner, ou à choisir de manière consciente, des « pôles » et à naviguer entre eux dans une tension fertile. Ainsi considérer la différence comme un espace de création et habiter ce paradoxe; le discordant, les opposés, l'hétérogène, les contradictions, le distant, l'inhabituel sont à accueillir comme une possibilité de créer dans l'entre.

Cette exploration de la tension m'a permis d'aiguiser ma capacité à être dans le paradoxe. Compte tenu de la situation personnelle dans laquelle je me trouvais, c'était aussi une question de survie. En effet, le temps de préparation et le processus de création de la pièce *Le frottement du monde* s'enracinent dans une période de vie éprouvante et précaire, où j'étais constamment en mode « survie » avec un bébé naissant à ma charge et une séparation douloureuse à gérer. En contraste avec la vulnérabilité de cette situation, la relation avec mon enfant était source

d'émerveillements constants et le support de mon entourage m'éveillait à l'importance du tissu social. J'ai donc eu besoin de donner sens à ce que je vivais en l'ancrant dans la création : aborder le frottement ne se voulait pas l'apologie de l'irritation mais plutôt le désir d'appivoiser cette énergie dans ma vie. Appivoiser le paradoxe, s'installer dedans, me l'approprier, l'habiter.

*Le frottement du monde*, c'est cette friction constante entre soi et le monde : je la souhaite bien vivante, cette friction, avec tous les risques que cela implique. *Éloge du risque* disait Anne Dufourmantelle<sup>58</sup> : plonger dans l'amour en éveillant la conscience aiguë de sa possible disparition, se tendre entre ces deux extrêmes pour garder le tout vivant, habiter le paradoxe du désir qui a besoin d'osciller entre sécurité et inconnu, engagement et liberté, abandon à l'autre et indépendance. Maintenir cette attitude bien vivante dans la création, à la rencontre des disciplines, à la rencontre de l'autre, à la rencontre de ce qui nous dépasse

---

<sup>58</sup> Dufourmantelle, A. (2001). *Éloge du risque*. Paris : Payot

## CONCLUSION

Cette recherche-création s'est développée en réponse à deux manques dans ma pratique artistique : l'insuffisance de référents communs intersensoriels autour desquels dialoguer avec des musiciens, hors du cadre du flamenco, et l'absence d'outils de création pour travailler avec la corporéité des musiciens. Cette recherche visait également à contribuer à l'enrichissement de la recherche en danse et en musique, en plongeant dans l'intercorporéité et la co-création interdisciplinaire.

Pour guider la recherche, j'ai été habitée d'une question centrale : quels sont les enjeux de l'interaction entre ma corporéité de chorégraphe-interprète et celle d'une compositrice interprète en processus de co-création et sur scène? Diverses questions sous-jacentes ont alimenté la recherche : comment l'intermodalité sensorielle s'inscrit-elle dans la corporéité? Comment créer des référents communs, à la fois sonores et gestuels, à la rencontre de nos pratiques artistiques? Quelle position artistique ai-je envie d'adopter par rapport au flamenco traditionnel?

De nombreux enjeux, reliés à ma question centrale concernant l'interaction dans la création interartistique, ont été mis à jour à travers le processus de co-création de la pièce *Le frottement du monde*. Ces enjeux, finement imbriqués, ont tissé ce que j'ai nommé la « texture de l'intervalle », c'est-à-dire ce qui a influencé et nourrit notre interaction. Ces enjeux ont concerné le constat que la relation entre Émilie et moi était constamment médiée, la question des référents communs à co-créer, l'élaboration de matières entre geste et son, l'influence du toucher et son lien avec l'écoute, les confrontations qui ont émergé à la rencontre de nos pratiques, et une nouvelle compréhension du phénomène de la syntonisation corporelle.

À partir de cette analyse, trois grands thèmes ont été développés en dialogue avec différents penseurs, afin de donner un nouvel éclairage sur ce qui fut en jeu au cours du processus de création et pour nourrir ma réflexion artistique face aux projets à venir. Ces thèmes ont été relatifs à la fécondité d’embrasser le paradoxe dans la création, l’exploration de la peau comme territoire de l’inter, de l’entre et du paradoxe entre limite et porosité, et la découverte du poids comme espace de communion. À la lumière de ces thèmes et de la discussion qui a suivi l’analyse, le phénomène de la tension s’est révélé nécessaire pour enrichir ma réflexion sur la relation danse-musique et pour épouser pleinement ma position de créatrice, en dialogue avec la tradition flamenca.

Pour clore ce mémoire de recherche-crédation, je reviens à l’intuition de création qui m’a poussée à choisir *le son du toucher* comme point de départ pour explorer les enjeux de la co-crédation interartistique. Ce son, qui nécessite inévitablement un frottement, évoque à la fois une irritation et une transformation; ainsi le frottement contenait déjà le potentiel fécond du paradoxe et de la tension que j’allais découvrir. Cette tension s’est révélée fertile : comme sur un instrument à corde, cette tension nécessite des réajustements fréquents pour trouver la bonne fréquence de résonance. Et comme une corde tendue, le frottement de l’archet permet au son de se déployer dans l’espace.

Au seuil de nouveaux départs, j’embrasse l’idée d’habiter le paradoxe pour m’offrir la liberté de choisir : entre tradition et contemporanéité, entre connu et inconnu, entre besoin de limite et besoin de porosité, entre distinction et communion; me permettre de naviguer dans ces spectres ainsi créés pour garder le mouvement vivant.

## ANNEXE A

### TABLEAUX DE CORRESPONDANCES ENTRE DANSE ET MUSIQUE

Music-to-dance terminology, McMains et Thomas (2013)

<b>MUSIC</b>	<b>DANCE</b>
<p><b>Rythm</b> : organization of sound in time</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pulse / Beat</li> <li>• Meter</li> <li>• Rhythm</li> </ul> <p>Nonmetric music</p>	<p><b>Rythm</b> : organization of movement in time</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Beat</li> <li>• Meter</li> <li>• Rhythm</li> <li>• Nonmetric dance</li> </ul>
<p><b>Pitch</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• What pitches are used</li> <li>• How pitches are connected to each other both vertically and horizontally</li> </ul>	<p><b>Vocabulary and syntax</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• What moves are used (vocabulary)</li> <li>• How moves are connected (syntax)</li> </ul>
<p><b>Timbre</b> (sound color) : distinguishing quality of a sound other than sound or volume</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• often described with adjectives associated with other senses (narrow / full, gloomy / clear, delicate / harsh)</li> </ul>	<p><b>Movement quality</b> : distinguishing quality of a movement other than vocabulary</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• often described with adjectives (delicate, aggressive, playful, fluid)</li> <li>• Laban's effort scale</li> </ul>
<p><b>Density</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• horizontal</li> <li>• vertical</li> </ul>	<p><b>Size, frequency and amount of movement</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• successional density</li> <li>• simultaneous density</li> </ul>
<p><b>Register</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• high / low</li> </ul>	<p><b>Use of space</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• high / low, near / near</li> </ul>
<p><b>Dynamics</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• changes in volume</li> </ul>	<p><b>Size of gesture / proximity to audience</b></p>
<p><b>Phrasing</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• articulation : legato / staccato</li> <li>• accents or how various accents (dynamic, tonal, agogic) are produced</li> </ul>	<p><b>Phrasing</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• articulation : successional / sequential</li> <li>• accents or how movement is phrased in terms of size, space, speed</li> </ul>
<p><b>Texture</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• monomorphic</li> <li>• homophonic</li> <li>• polyphonic</li> <li>• heterophonic</li> </ul>	<p><b>Relations among dancer's movements</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• all dancers in unisson</li> <li>• soloist supported by a corps de ballet</li> <li>• different parts of equal importance</li> <li>• minor variations on a common theme</li> </ul>

## Dance-to-music terminology, McMains et Thomas (2013)

<b>DANCE</b>	<b>MUSIC</b>
<b>Frame</b> : separates the dance from and situations it in the environment (stage, lighting, costumes, music, sets cost, program, title, beginning and ending)	<b>Frame</b> : separates and situations the music in the environment
<b>Vocabulary</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• battement, pli�, moonwalk, <i>boleo</i>, <i>vacunao</i>, time step, etc)</li> </ul>	<b>Vocabulary</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• blues scale, plagal cadence, dominant 7th chord, flam, <i>tumbao</i>, etc)</li> </ul>
<b>Syntax</b> : guides organization of vocabulary <ul style="list-style-type: none"> <li>• formal structure : conventions of the form</li> <li>• choreographic tools and grammar (mimicking of musical structure, narrative, improvisation, chance operations, response to a partner, etc)</li> </ul>	<b>Syntax</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• formal structure (sonata, twelve-bar blues, raga, etc)</li> <li>• musical procedures and grammar (chance operations, serialism, musician follows dancer)</li> </ul>
<b>Space</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• near, mid, far (personal kinesphere)</li> <li>• levels (high / low)</li> <li>• depth of space (near / far)</li> </ul>	<b>Musical space</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• register</li> <li>• dynamics</li> <li>• horizontal density</li> </ul>
<b>Shape</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• pathways through space</li> <li>• body shapes</li> </ul>	<b>Musical shape</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• chordal voicings</li> <li>• shape and melodic line</li> </ul>
<b>Body</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• which bodies (race, sex, etc)</li> <li>• body parts</li> <li>• shapes (curved, linear, angular, symmetrical, asymmetrical)</li> </ul>	<b>Instrumentation</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• which instruments</li> <li>• register or part of a composite instrument</li> <li>• musical shape (smooth, angular, etc)</li> </ul>
<b>Effort</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• space (direct/indirect)</li> <li>• time (quick/sustained)</li> <li>• weight (light/strong)</li> <li>• flow (bound/free)</li> </ul>	<b>Timbre</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• focused vs unfocused sound</li> <li>• quick/sustained</li> <li>• volume (soft/loud) or pitch (high/low)</li> <li>• register and rhythm</li> </ul>
<b>Phrasing</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• accents : impulsive, emphatic, swing, vibration</li> </ul>	<b>Phrasing</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• accents : location within phrase</li> </ul>
<b>Rhythm</b>	see table 1

Élaboration des catégorisations théoriques de Smith (1981) dans *NUNTIUS : A Computer System for the Interactive Composition and Analysis of Music and Dance* par Ungvary, Waters et Rajka (1992)

<b>Interactions analogues</b>	<b>Interactions dialogiques</b>	<b>Interactions structurellement interdépendantes</b>	<b>Interactions totalement indépendantes</b>
<p>Correspondances directes entre rythme musical et le rythme du mouvement. Ces correspondances opèrent invariablement à des niveaux structurels plus élevés. (mouvements musicaux, larges unités de phrases, etc.).</p> <p>« Mickey Mousing »</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· T. Shawn's <i>Kinetic Molpai</i></li> </ul>	<p>Implique la divergence et la convergence d'éléments visuels et musicaux. Ces interactions peuvent se produire à différents niveaux de la composition (rythmique, phrasé, gestuel, etc.).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Cunningham's <i>Diversions</i></li> <li>· Cage's <i>Suite for Toy Piano</i></li> </ul>	<p>Un des éléments (ex: danse) s'appuie sur l'autre (ex : musique) pour sa forme; chaque élément est inadéquat sans l'autre.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· T. Brown's <i>Accumulation with walking</i></li> </ul>	<p>Interactions « forcées » entre danse et musique, où celles-ci ne sont pas produites pour correspondre explicitement l'une à l'autre.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Cage &amp; Cunningham</li> </ul>

Tiré de *Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance Music, Movement and Metaphor*, Hodgins (1992)

	MUSIQUE	DANSE
<b>RELATIONS INTRINSÈQUES</b>		
rythme	pulsation, accent ou mètre	accent, « meter sounds » produits par les danseurs
dynamique	volume, volume du geste musical	intensité du volume du mouvement de la gestuelle chorégraphique
« textuelle »	arrangement musical, nombre d'instruments	corps, nombre de performeurs
structurelle	phrasé ou forme	motifs correspondants ou figures, phrase, structures
qualitative	timbre et tessiture	qualité tranchante ou onctueuse du mouvement
mimétique	son imite le mouvement	mouvement imite le son
<b>RELATIONS EXTRINSÈQUES</b>		
archétypales	aspects symboliques	aspects symboliques
émotionnelle	émotion transmise par la musique	émotion transmise par le mouvement
narrative	raconter une histoire	raconter une histoire

La signification thématique d'une relation choréomusicologique se développe à travers la répétition. Les relations choréomusicologiques peuvent se présenter sous la forme de trois alignements temporels :

**Direct** : éléments musicaux et chorégraphiques présentés de manière simultanée.

**Préfiguratif** (*foreshadowing*) : soit l'élément musical ou chorégraphique sont introduits séparément, suivi d'une présentation directe.

**Reminiscent** (*reminiscence*) : soit l'élément musical ou chorégraphique sont réitérés après une présentation directe.

ANNEXE B  
CLASSIFICATION DES GESTES MUSICAUX

Classifications des gestes musicaux en contexte de performance, selon Jensius *et al.* et Dahl *et al.*, dans Leman et Godoy (2010)

<b>SOUND-PRODUCING GESTURES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· excitation gestures             <ul style="list-style-type: none"> <li>○ impulsive gestures (direct/indirect)</li> <li>○ sustained gestures (direct/indirect)</li> <li>○ iterative gestures (direct/indirect)</li> </ul> </li> <li>· modification gestures</li> </ul>
<b>COMMUNICATIVE GESTURES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· communication with co-performers (smiles, nods, eyebrow flashes) which regulates the performance</li> <li>· individual interpretations of the narrative or expressive elements of music</li> <li>· performer's own experiences and behaviours</li> <li>· aim to interact/entertain the audience</li> </ul>
<b>SOUND-FACILITATING GESTURES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· support (before and after the impact)</li> <li>· phrasing (also communicative)</li> <li>· entrained (basis/result of sound-producing gestures)</li> </ul>
<b>SOUND- ACCOMPANYING GESTURES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· sound tracing, mimic, dancing to music, entrainment.</li> </ul>

## ANNEXE C

### ORCHÉSALITÉ

#### MUSICALITE CORPORELLE EXTRINSEQUE OU RELATIONNELLE

Tiré de : *De la création chorégraphique*. Bernard, M. (2001).  
Musicalité corporelle extrinsèque p.181 à 186.

#### I. INTERCORPOREITE

**A. Rapports tactiles** : très variés, vaste gamme de combinaisons de répétitions différenciées ou de différences répétées.

**1. Contact transitif** : avec le/les corps d'autres individus. Varie en fonction du nombre de contacts, répartition dans le temps, localisation anatomique, homologie des régions touchées, degrés de symétrie, modalisation qualitative des contacts (actif/passif, agressif/sensuel, etc.)

**2. Contact réflexif** : corps avec lui-même. Concerne les extrémités et le pouvoir de flexion des articulations

**B. Variation de distance entre les corps :**

**1. Différenciation quantitative**, mesurable

**2. Différenciation qualitative** : aimantation ou interaction sensorielle imaginaire des corps entre eux

**a) Tactilité indirecte** (tactilité qui s'établit par la médiation du rapport des différentes corporéités dansantes avec le sol)

**b) Tactilité fictive/virtuelle**

**(1) Rapports haptiques**

**(2) Regards et écoute réciproque**

**(3) Positions conjointes de parties du corps selon orientation vis-à-vis autres corporéités**

**c) Télétactilité / aimantation corporelle** : permet au spectateur de percevoir un « réseau imaginaire, une trame fictive tissée par cette constellation sensori-motrice de corporéités mobiles qui se polarisent les unes les autres. » (p.183)

**(1) Tenseurs :** « (...) envisager la matérialité corporelle comme un « continuum de variations », de « valeurs et d'intensités », qui sont en quelque sorte des variables pragmatiques que [Deleuze et Guattari] appellent des « tenseurs » » (p.184). Ainsi peut-on « traiter de la même façon des éléments non-linguistiques, gestes, instruments, comme si langage et non-langage (...) se rejoignaient **sur la même ligne de variation.** » (p.184)

## II. RAPPORTS AUX OBJETS : double dimension de l'objet **sensoriel/signifiant**

**A. Dimension sensorielle :** matériau, forme, couleur, surface, volume = 5 paramètres donnant lieu à une multiplicité d'impressions sensorielles

**B. Dimension signifiante :** connotations fonctionnelles (usage culturel quotidien, instrument technique primordial, gadget décoratif, ludique) et connotations symboliques (imaginaire social et radical de chacun)

1. Cette double dimension de l'objet donne au chorégraphe/danseur une **riche palette musicale, gamme de chromatisme sensori-moteur modulable selon 4 facteurs**
  - a) Objet = terme ou **cible** de l'acte qui l'appréhende
  - b) Objet = réduit au statut de **médiateur** ou d'objet transitionnel (au sens affectif et imaginaire mais également sensoriel et kinesthésique)
  - c) Modalité qualitative d'appréhension sensorielle (**variations de tonicité**) (fonde les 2 autres facteurs)
  - d) **Inertie/résistance** à cause du poids et/ou de la dimension de l'objet

## III. GESTION TOPOLOGIQUE ET SPATIALE, VARIATIONS DE DÉPLACEMENTS

**A. Paramètres qui définissent la nature/apparence visible du déplacement corporel**

1. Choix des **pas techniques**
2. Choix des **postures** adoptées // axe gravitaire (couché, debout, etc.)
3. **Attitudes** qui singularisent les postures (flexions, extensions, orientations locales)
4. **Gestes** qui caractérisent la gestion des positions des segments corporels

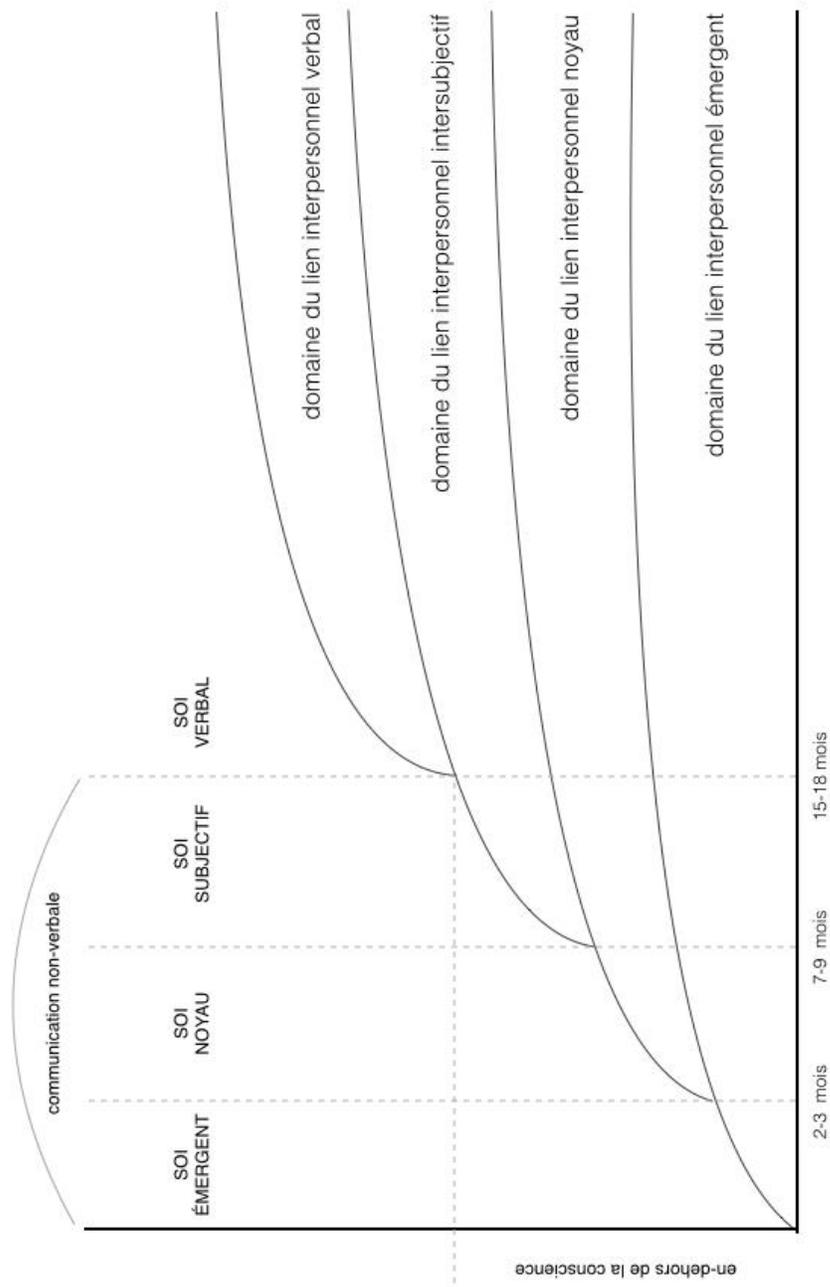
**B. Opérateurs formels du déplacement corporel**

1. Direction selon le cadre scénique
2. Étendue de la trajectoire
3. Vitesse d'exécution
4. Continuité/discontinuité
5. Accentuation énergétique
6. Distribution pulsatile et périodique
7. Structure rythmique singulière

ANNEXE D

SCHEMATISATION DES QUATRE SENS DE SOI CHEZ STERN

4 sens de soi



à partir des tableaux 2.2 et 2.3, « Le monde interpersonnel du nourrisson », p.50-51

coexistent, interagissent et se modifient réciproquement

# LE FROTTEMENT DU MONDE

un mémoire de création du programme de maîtrise en danse  
par Sarah Bronsard en co-création avec Émilie Girard-Charest

12 mars 2017, 20h

Pavillon de danse de l'UQAM  
local 1150  
840 rue Chénier  
metro Sherbrooke  
entrée libre

## Remerciements :

Merci à Émilie Girard-Charest pour ton investissement entier, vif, généreux et rieur dans ce projet, avec tout le vécu artistique et humain que tu as accepté de mettre en jeu et questionner. Merci à Anne Thériault pour ton accompagnement perspicace, sensible et respectueux de tout ce qui s'est développé en studio, pour tes conseils éclairés, pour ton humanité et pour "s'acharner doucement". Merci à mes directrices Nicole Harbonnier et Caroline Raymond de soutenir ce projet à travers toutes ses étapes et d'avoir su me redonner confiance en mes intuitions, en ma capacité à articuler en mots et en gestes ce qui m'habite. Merci à Alain Bolduc et à Éliane Cantin pour votre aide souriante sous toutes ses formes. Merci à Luma R. Brieuç d'accompagner en images lumineuses ce projet depuis près de 5 ans. Merci au Département de danse de l'UQAM pour le prêt des locaux et l'équipement. Merci à Lorraine Bertrand et Jonathan Lemieux pour votre accueil quotidien. Merci à l'atelier de Lutherie Wilder & Davis pour les crins, les vieux archets, et tout spécialement à André Lavoye pour les conseils d'archetier.

La composition musicale pour *Le frottement du monde* a été soutenue par une bourse de création du Conseil des Arts du Canada.

Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et de création visant à rencontrer les exigences partielles du programme de maîtrise en danse de l'UQAM.

Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse.

**UQAM** | Département de danse



Conseil des arts  
du Canada



Canada Council  
for the Arts  
**WILDER & DAVIS**  
LUTHIERS



CREDITS PHOTO : LUMA R. BRIEUÇ

## APPENDICE A

### PROGRAMME DE SOIRÉE DU 12 MARS 2017

## Le frottement du monde

Le *frottement du monde* est un projet chorégraphique que j'ai initié avec Émilie Girard-Charest en 2012 et qui a trouvé son aboutissement dans la présente recherche-création. Afin d'explorer l'intérêt que nous partageons pour la rencontre entre le geste et le son, nous avions pris comme point de départ le son du toucher. Le *frottement du monde* s'est intéressé à l'intimité de deux surfaces qui se rencontrent et qui communiquent leurs différences : même d'apparence lisse, elles sont texturées quand on y regarde de plus près. Les aspérités, les callosités, les rugosités sont mises en contact et révélées par une voix commune : sans l'autre elles ne sonnent pas. De même, sur un instrument à corde, il y a la nécessité d'un frottement. Tout au long du processus de création, nous nous sommes intéressées à la tension, l'attente et la retenue qui annoncent la possibilité d'une ouverture : ce qui se passe avant la vibration, avant le son harmonique et le corps qui résonne. Le *frottement du monde* est la zone de friction constante entre les pratiques, entre les êtres, entre soi et le monde : ce qui s'acharne doucement, ce qui à l'usure se casse, s'assouplit, se transforme.

À travers ma recherche-création, j'ai exploré différents points de rencontre entre la danse et la musique. Étant arrivée à la danse par le flamenco, où le danseur participe pleinement à la création musicale et où le musicien est habité d'une grande expressivité corporelle, je me suis intéressée à la dimension sonore, visuelle et kinesthésique de l'échange entre danseur et musicien. Mon hypothèse initiale postulait qu'un travail de syntonisation corporelle, touchant à l'expressivité des corps et à tout ce qui forme et informe cette expressivité, permettrait d'ouvrir une frontière disciplinaire entre la danse et la musique. En studio, nous nous sommes laissées guider par tout ce qui a émergé entre geste, son, toucher haptique, écriture musicale et chorégraphique, questionnements humains et beaucoup d'écoute.

Chorégraphie, composition et interprétation : **Sarah Bronsard**

Composition, chorégraphie et interprétation : **Émilie Girard-Charest**

Oeil extérieur et conseillère artistique : **Anne Thériault**

Eclairages : **Benoît Larivière**

Production : **UQAM, Alain Bolduc**

Technicienne en travaux pratiques du Département de danse : **Éliane Cantin**

Photographie : **Luma R. Brieuc**

Graphisme : **Sarah Bronsard**

Direction de recherche : **Nicole Harbonnier-Topin**

Co-direction de recherche : **Caroline Raymond**

Membres du jury : **Danièle Desnoyers, Geneviève Dussault, Nicole Harbonnier-Topin, Caroline Raymond**

APPENDICE B  
PHOTOS DE CRÉATION





## APPENDICE C

### EXEMPLE DE TABLEAU DE CATÉGORISATION

Tableau d'analyse 01.19.17\_1  
CONVERSATION ENTRE SARAH ET ÉMILIE local KS-1210  
BLOC 1 & 2

Verbatim	Codage	Codification COMMENT	Codification QUOI
1	E : la question que je posais c'est comment tu veux aborder les sons de frottement	E Questionne comment S veut aborder les sons	a. Questionnement sur la manière d'aborder les sons (E)
2	S : je le ferais un peu avec les cordes, plus on le fait, plus on découvre. On le fait, on la regarde et on voit des choses qu'on ne voit pas quand on est dedans. C'est là que ça va se clarifier. J'ai nommé des trucs... parfois j'étais au sol, toi avec l'archet, versus des fois on est les deux dans le frottement, comment ça peut être tout le corps qui est engagé versus juste les doigts. Toi avec les pieds qui frottaient au sol... La partie un peu orgasme que j'avais gardé, tu étais sur ton instrument et j'étais par terre et on parlait, je trouvais ça beau on avait un dialogue de têtes... il y avait quelque chose de beau de voir comment les corps s'organisaient ensemble... ça m'a rappelé la conversation avec Anne, que c'est beau de voir deux femmes ensemble et qu'il y a pas de... dans toutes les nuances d'une relation, pas de dire « C'est deux filles physiquement engagées donc elles vont fourrer » il y a plein de... je sais pas comment dire... je trouve que c'est plus complexe, plus subtil, plus riche que « un show de lesbiennes ».	S propose on le fait, on regarde, c'est là que ça se clarifie  S distingue qu'on peut faire le choix d'engager tout le corps ou seulement une partie dans le frottement  S trouve beau voir comment les corps s'organisent ensemble  S décrit son désir de mettre en scène toutes les nuances possibles d'une relation entre deux femmes.	a. PROPOSITION DE TRAVAIL par rétroaction (S)  b. INTENTION DE CRÉATION : DISTINCTION des possibilités d'engager une partie ou l'ensemble du corps dans le frottement (S)  c. APPRECIATION CHOREGRAPHIQUE de l'organisation des corps ensemble (S)  d. INTENTION DE CRÉATION : DÉSIR de mettre en scène les nuances d'une relation entre deux femmes (S)
			POSSIBILITE D'ENGAGER UNE PARTIE OU L'ENSEMBLE  ORGANISATION DES CORPS ENSEMBLE  LA RELATION ENTRE DEUX FEMMES  - DÉSIR DE METTRE EN SCÈNE LES NUANCES D'UNE RELATION ENTRE DEUX FEMMES

« Bloc 1 » : Discussion en arrivant dans le studio

# APPENDICE D

## EXEMPLE DE CENTRALISATION DES CONCEPTS

Tableau d'analyse 01.19.17\_1 ET 2  
Conversation entre Émilie et Sarah  
Local KS 1210  
Bloc 1, 2, 3, 4

“ Bloc 1 ” : Discussion en arrivant dans le studio

LA RELATION ENTRE DEUX FEMMES

DÉSIR DE METTRE EN SCÈNE LES NUANCES D'UNE RELATION ENTRE DEUX FEMMES

- CONTEXTE DE LA SCÈNE CONTEMPORAINE
  - o REJET D'UNE FORME DE REPRÉSENTATION ACTUELLE
- APPRÉCIATION DES NUANCES DE LEUR RELATION
  - o À METTRE EN SCÈNE
  - o PARTAGE D'INTIMITÉ
  - o ACCOMPAGNEMENT DE L'AUTRE

IDENTIFICATION DE LA RELATION DE DYNAMIQUE TRIANGULAIRE

- ABSENCE D'AFFRONTMENT
- INTRODUCTION D'UN DYNAMISME
- CIRCUIT OUVERT
- « ON FAIT DES CHOSES ENSEMBLE »

PARALLÈLES AVEC RELATION D-M

- REGARDS ET QUESTIONNEMENT PARTAGÉS
- REGARDS COMBINÉS DANS UNE MÊME DIRECTION
- DYNAMIQUE TRIANGULAIRE
- PÔLES DISCIPLINAIRES
- PERTE DES REPÈRES RESPECTIFS
- ABSENCE DE COMPARAISON
- ENSEMBLE EN NOUVEAU TERRITOIRE
- ÊTRE ENSEMBLE DANS L'INCONNU
- ÉMERGENCE D'UN 3E ÉLÉMENT À TRAVERS LE PRISME DE L'AUTRE
- PRÉDOMINANCE DES SENSIBILITÉS RESPECTIVES ET DES INDIVIDUALITÉS
- SENSIBILITÉS INFUSÉES PAR DISCIPLINES
- MISE DE CÔTÉ DES APRIORIS ET FILIATIONS DISCIPLINAIRES
- TEMPS D'ASSIMILATION PAR RAPPORT AUX DISCIPLINES
- EN CONTINUITÉ AVEC AUTRE PROCESSUS DE CRÉATION QUANT AU RÔLE DES DISCIPLINES
- INTUITION DE L'IMPORTANCE DU REGARD

# APPENDICE E

## EXEMPLE DE L'ÉVOLUTION DES CONCEPTS

### A. DIMENSIONS DE LA CORPORÉITÉ

#### 1.1 ÊTRE FEMME :

01.19.17

DÉSIR DE METTRE EN SCÈNE LES NUANCES D'UNE RELATION ENTRE DEUX FEMMES

- CONTEXTE DE LA SCÈNE CONTEMPORAINE
  - o REJET D'UNE FORME DE REPRÉSENTATION ACTUELLE
- APPRÉCIATION DES NUANCES DE LEUR RELATION
  - o À METTRE EN SCÈNE
  - o PARTAGE D'INTIMITÉ
  - o ACCOMPAGNEMENT DE L'AUTRE

02.24.17

LIEN AVEC LA CONDITION FÉMININE

- CONSIDÉRER LE MAQUILLAGE ET LE PORT DE LA JUPE COMME UNE APTITUDE AU LIEU D'UN CHOIX
- RÉACTION AUX COMMENTAIRES FAISANT SENTIR L'OBLIGATION D'UN TYPE DE JEU AU VIOLONCELLE COMME DE SE MAQUILLER TOUT LE TEMPS
- CONSIDÉRER COMME UN CHOIX POSSIBLE
- RÉACTION ENVERS LA JUGEMENT QU'IL S'AGIT D'UNE APTITUDE
- LA COLLABORATION PERMET DE DÉCOUVRIR CES POSSIBILITÉS
- ATTENTES DIFFÉRENTES ENVERS LES PERCUSSIONNISTES
- ATTENTES DIFFÉRENTES ENVERS LES HOMMES
- SE SITUE DANS UN RAPPORT AUX STÉRÉOTYPES EN GÉNÉRAL

#### 1.2 PERSONNALITÉ :

11.09.16

NOTES PERSO : « La question de l'autorité, du lead... vite confrontée à ma peur de ne pas être assez autoritaire, de ne pas prendre les bonnes décisions, de ne pas prendre assez de décisions, de me laisser écraser, de ne pas être intéressante comme chorégraphe et comme interprète. Ok, ceci étant dit, on avance. »

21.09.16

NOTES PERSO : « La question du lead est un nœud : imposteur, inintéressante, pression bloqué (à fouiller) »

DISCUSSION FILMÉE:

- Échange autour de ce qu'on fait ensemble, pratiquer seule pour arriver préparée en studio (E) et être bloquée par efficacité (S)
- Intimidée de mettre en mot ce qu'elle cherche, de peur de ne pas être juste (S) la pression de nommer ce qu'on cherche danse = accepter de ne pas savoir > musique

23.09.16

NOTES PERSO :

« Sentiment d'imposture, l'incapacité de fournir des réponses »

« Trouver l'équilibre entre nos besoins : moi qui a besoin de ne pas savoir et Émilie qui a besoin d'aboutir les choses »

07.11.16

DISCUSSION FILMÉE : « Réflexion autour de l'écriture qui facilite la répartition des rôles par rapport à qui guide et quand, ainsi que faciliter l'écoute et la relance »

14.01.17

NOTES PERSO : « Je me questionne sur mon leadership parfois, comme lorsque nous étions dans les crins. Ma personnalité plus soumise qui ressort et l'impression de fausseté quand j'ai essayé de prendre le lead. »

02.02.17

VERBATIM

Émilie :

- TÉNACITÉ DE E (personnalité) : « C'est mon adrénaline de show de « il faut se rendre au bout no matter what ».
  - o « ÊTRE COMME UN TRUCK »

## BIBLIOGRAPHIE

Adolphe, J.-M., Mayen, G. et Imbault, C. (2012). La danse remet le son, dossier, analyses, initiatives, perspective... *Mouvement*, 66, 35-55.

Alexander, G. (1996). *L'eutonie : Un chemin de développement personnel par le corps* (3e éd. rev. et augm.). Tchou : Sand.

Anzieu, D. (2009). *Le moi-peau* (2e éd). Dunod.

Arnaud-Bestieu, A. (2016). De la musicalité percussive et gestuelle à la définition stylistique dans l'univers du Flamenco. *Revue Filigrane — Musique, esthétique, sciences, société*.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Centre national de la danse. Pantin : France

Bernard, M. (2011). *Généalogie du jugement artistique ; suivi de, Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts* *Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*. Beauchesne.

Caserta, M. (2007). Édito. *Repères, cahier de danse*, 20(2), 2. <https://doi.org/10.3917/reper.020.0002>

Clavel, J. et Ginot, I. (2014). Pour une Écologie des Somatiques? *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, 5(1), 85–100.

Damsholt, I. (2006). Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic. *The Opera Quarterly*, 22(1), 4-21.

Delaunay, A. (s. d.). COMMUNION. In *Encyclopædia Universalis*. Consulté 2 octobre 2019, à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedie/communion/>

Deschamps, C. et Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Guérin.

Després, A. (2000). *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : Logique du geste esthétique*. ANRT : presses universitaires.

Desroches, M., Stévançe, S. et Lacasse, S. (2014). *Quand la musique prend corps*. Les presses de l'Université de Montréal.

Doganis, B. (2012). *Pensées du corps : La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Les Belles Lettres.

Gatinet, B. (2013). *Chorégrapheur le son*.  
<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10757>

Gibson, J. J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Houghton Mifflin.

Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press.

Gibson, J. J. (2014). *Approche écologique de la perception visuelle*. [Bellevaux] : Dehors.

Giguère, H. (2010). *Viva Jerez! : Enjeux esthétiques et politiques de la patrimonialisation de la culture*. CELAT : Presses de l'Université Laval.

Gil, J. (2005). Ouvrir le corps. In *Lygia Clark : De l'oeuvre à l'événement : [Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle—]* (p. 63-66). Musée des beaux-arts de Nantes.

Ginot, I. et Michel, M. (2008). *La danse au XXe siècle*. Larousse.

Glose, B. (2013). Daniel Stern : Le bébé, la danse et la musique. *Le Carnet PSY*, N° 168(1), 22-25.

Godard, H. (1990a). L'empire des sens... La kinésiologie, un outil d'analyse du mouvement. In *Danser maintenant* (p. 101-105). CFC-Eds.

Godard, H. (1990b). A propos des théories sur le mouvement. *Marsyas, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique*, 16, 19-23.

Godard, H. (1994). C'est le mouvement qui donne corps au geste. *Marsyas, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique*, 5, 72-77.

Godard, H. et Gromer, G. (1995). Aux sources et à l'horizon de la kinésiologie. *Notes Funambules*, 4, 5-21.

Gosselin, P., Le Coguiec, É. et Congrès de l'Acfas. (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.

Goulet, I. (2007). *Learning to become dancing musicians : Flamenco dancers going global* [M.A.]. Concordia University.

Harbonnier, N., Dussault, G., et Ferri, C. (soumis). Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-Analyse du Mouvement (OAM). *Recherches en danse*, 10.

Hodgins, P. (1992). *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance music, movement, and metaphor*. Lewiston, NY; Queenston, OntEMellen Press.

Jordan, S. (2011). Choreomusical Conversations : Facing a Double Challenge. *Dance Research Journal*, 43(1), 43–64.

Kestenberg Amighi, J. (1999). *The meaning of movement developmental and clinical perspectives of the Kestenberg Movement Profile*. Amsterdam Gordon & Breach.

Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. In P. Gosselin & É. Le Coguiec, *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 9-20). Presses de l'Université du Québec.

Landborn, A. (2006). *Kinesthetic culture : A comparative study of the movement practices of Spanish bullfighting and Flamenco dance* [Ph.D.]. Union Institute & University.

Leman, M. et Godoy, R. I. (2010). *Musical gestures : Sound, movement, and meaning*. Routledge.

Lesage, B. (2003). *Dialogue corporel et danse-thérapie, Éléments théorico-cliniques, Psychomotricité première année*. Faculté de médecine, Université Pierre et Marie Curie. <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/danseth.pdf>

Lesage, M.-C. (2016). Arts vivants et interdisciplinarité : L'interartistique en jeu.

*L'Annuaire Théâtral*, 60(60).

Lévy, R. (1994). Croyance et doute : Une vision paradigmatique des méthodes qualitatives. *Rupture, revue transdisciplinaire en santé*, 1(1), 92-100.

Loupe, L. (2005). Lygia Calrk n'en finit pas de traverser nos corps. In *Lygia Clark : De l'oeuvre à l'événement : [Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle—]* (p. 33-39). Musée des beaux-arts de Nantes.

Loureiro, A. (2013). *Effort : L'alternance dynamique dans le mouvement*. Ressouvenances.

Luyat, M. et Regia-Corte, T. (2009). Les affordances : De James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept. *L'Année psychologique*, 109(02), 297-332.

Mason, P. H. (2012). Music, dance and the total art work : Choreomusicology in theory and practice. *Research in Dance Education*, 13(1), 5-24.

Massoutre, G., Montaignac, K. et Fontaine, A. (2007). Pas de deux entre musique et danse. *Jeu*, 124, 44-55.

Mayen, G. (2005, 05). Repentirs d'un spectateur de danse. *Accents online, le webmag de l'ensemble intercontemporain*. <http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1592>

McMains, J. et Thomas, B. (2013). Translating from Pitch to Plié : Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars. *Dance Chronicle*, 36(2), 196-217.

Menicacci, A. (2013). Nouvelles rencontres. Entre corps et images / Digital

technologies on stage. *Artpress* 2, 29, 125.

Mullins, S. K. (2010). *Flamenco gestures : Musical meaning in motion* [Ph. D. philosophy]. Université du Colorado.

Niveleau, C.-É. (2006). Le concept gibsonien d'affordance : Entre filiation, rupture et reconstruction conceptuelle. *Intellectica*, 43(1), 159-199.

Paillé, P. (2012). *Repères pour un débat sur l'intervention précoce*. Université du Québec à Montréal.

Paillé, P. et Mucchielli, A. (2008). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (2e éd.). Armand Colin.

Rolnik, S. (2005a). D'une cure pour temps dénués de poésie. In *Lygia Clark : De l'oeuvre à l'événement : [Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle—]* (p. 13-26). Musée des beaux-arts de Nantes.

Rolnik, S. (2005b). Regard aveugle, Entretien avec Hubert Godard. In *Lygia Clark : De l'oeuvre à l'événement : [Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle—]* (p. 73-79). Musée des beaux-arts de Nantes.

Simms, E.-M. (1993). The infant's experience of the world : Stern, Merleau-Ponty and the phenomenology of the preverbal self. *The Humanistic Psychologist*, 21(1), 26-40.

Stern, D. N. (1989). *Le monde interpersonnel du nourrisson une perspective psychanalytique et développementale*. Paris Presses universitaires de France.

Ungvary, T., Waters, S. et Rajka, P. (1992). NUNTIUS : A Computer System for the Interactive Composition and Analysis of Music and Dance. *Leonardo*, 25(1), 59-68.

JSTOR.

Vermersch, P. (2006). *L'entretien d'explicitation* (Nouv. éd. enrichie d'un glossaire..). ESF éditeur.

Vinit, F. (2009). Réflexions autour de l'accompagnement haptonomique de la grossesse. *Filigrane: Écoutes psychothérapeutiques*, 18(2), 38.

White, B. (2006). « As if they didn't hear the music, » Or : How I Learned to Stop Worrying and Love Mickey Mouse. *The Opera Quarterly*, 22(1), 65-89.

Windsor, W. L. et de Bézenac, C. (2012). Music and affordances. *Musicae Scientiae*, 16(1), 102–120.

#### LISTE DES COLLOQUES RECENSÉS

Colloque international Danse et musique : dialogues en mouvement, 16 au 19 février 2011, École de musique Schulich, Université McGill, Montréal, Canada.

Musique et geste : deuxième forum « Itinéraires musicaux », 28 et 29 octobre 2011, CESEM – Faculté de Sciences Sociales et Humaines de l'Université NOVA de Lisbonne, Portugal.

Moving Music/Sounding Dance : Intersections, Disconnections, and Alignments between Dance and Music, 44th Annual CORD Conference with The Society for Ethnomusicology, 17th to 20th of November 2011, Philadelphia, Pennsylvania, ÉU.

Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique XXe-XXIe, 17, 18 et 19 janvier 2013, sous la direction d'Olga Moll, Pauline Nadrigny, Christine Roquet et Katharina Van Dyk, Université Paris 1 et Paris 8, France.

Programme d'une journée d'étude organisée par Sandrine Le Pors et Pierre Longuenesse : Corps sonore, corps musical. 14 février 2013. Université d'Artois, Axe « Praxis et esthétique des arts », France.

Colloque international danse et musique: l'art de la rencontre. 16 au 18 avril 2013. Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon, sous la direction scientifique d'Emmanuel Ducreux, France.

Labor Sonor : Choreographing sound, festival & symposium transdisciplinaire, 30 novembre au 2 décembre 2018, Balhaus Ost Berlin, Allemagne.

