

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SENSORIALITÉ ET COPRÉSENCE ENTRE ACTEURS ET SPECTATEURS
AU CŒUR DE L'EXPÉRIENCE RELATIONNELLE ARTISTIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MARIANNE LAMARCHE

JUIN 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

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de maîtrise, Francine Alepin, sans qui je ne me serais jamais lancée dans les études aux cycles supérieurs. En m'encourageant à travers cette grande quête, tu m'as permis de croire en moi et de réaliser mon plein potentiel. Merci infiniment pour ton généreux soutien et ta confiance.

La réalisation de ce projet n'aurait pas été possible sans la présence de ma précieuse équipe de création et de conception : Guillaume Létourneau le fantôme à l'oreille fine, Julie Lafontaine la «wonderwoman», Maxime Stabili et Lauriane Chioini mes acolytes aux grands cœurs. Merci pour les discussions inspirantes et pour votre dévouement. À tous les guides, Maxime, Lauriane, Alexandre, Camille, Ariel, Catherine, Roxanne, Olivier, Juliette, Rudi et Sophie, merci d'avoir plongé les yeux fermés dans cette aventure avec moi. Grâce à vous, à votre confiance, à vos cœurs sensibles et à votre générosité, nous sommes arrivés à créer du vrai et à nous reconnecter avec l'essentiel. Ce n'est que le début.

Un immense merci à tous les participants pour votre intérêt envers le projet. Merci pour les rencontres, pour les sourires, pour l'ouverture, pour les corps en vibration, pour les contacts humains, pour l'écoute, pour les moments de suspension, pour la respiration, pour les regards, pour la bienveillance. Ce fut un plaisir et une grande chance de pouvoir partager, échanger et discuter avec vous dans ce lieu de création et de recherche.

Merci au personnel de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, tout particulièrement à Valérie Michaud et Azraëlle Fiset pour les précieux conseils et le temps accordé.

Merci à Anthony Tingaud pour la relecture, à Coralie Lemieux-Sabourin pour les magnifiques photos de l'expérience, et à Basil pour m'avoir fait travailler ma patience et ma concentration pendant l'écriture.

Merci à ma famille et à mes amis d'avoir cru en moi et de m'avoir encouragée sans relâche. Sans vous, cela n'aurait pas été possible.

Mais par-dessus tout, merci à mon complice de tous les jours, à cet être cher qui m'a accompagnée tout au long de ce périple. Guillaume, mon amour, merci d'avoir passé des heures à m'écouter, à me conseiller et à me soutenir dans ce grand défi personnel. Tu es la lumière qui éclaire mon chemin dans les moments de brouillard ou de tempête.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I COMMUNICATION PAR LE CORPS ET LA SENSORIALITÉ.....	5
1.1 La notion de corporéité.....	6
1.1.1 L'image corporelle et le schéma corporel.....	7
1.1.2 La corporéité : le corps comme «être-au-monde»	9
1.1.3 Rapport au contact physique dans la société occidentale actuelle	11
1.2 Communiquer par les sens	13
1.2.1 La kinesthésie et le sens kinesthésique	13
1.2.1.1 Mémoire corporelle et empathie kinesthésique.....	14
1.2.2 La sensorialité.....	16
1.2.2.1 Le toucher et les sensations haptiques	18
1.2.2.2 L'empathie par le toucher.....	21
CHAPITRE II COPRÉSENCE ENTRE ACTEURS ET SPECTATEURS : VERS UNE ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE.....	25
2.1 Spectateur actif au XXe siècle	25
2.1.1 Rapport distancié entre acteurs et spectateurs	30
2.1.1.1 Coutumes et conventions théâtrales.....	30
2.1.1.2 Hiérarchie verticale dans le domaine des arts	31
2.1.2 Spectateur actif délaissé	33
2.1.3 Vers un renouvellement du rapport au public.....	34
2.2 La coprésence entre acteurs et spectateurs dans les pratiques artistiques	36
2.2.1 L'événement social artistique	36
2.2.2 Modalités de coprésence favorisant les sensations haptiques.....	38
2.2.2.1 Interactivité	39
2.2.2.2 Immersion	41
2.2.3 Corpus pratique.....	43

2.3	L'expérience relationnelle artistique.....	49
2.3.1	Le concept d'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud.....	49
2.3.2	La notion d'expérience de Hans-Georg Gadamer	51
2.3.3	Redéfinir les rôles dans la pratique théâtrale.....	53
CHAPITRE III (<i>MAINS</i>)TENANT : RENCONTRE AU-DELÀ DES MOTS, L'EXPÉRIENCE RELATIONNELLE ARTISTIQUE		55
3.1	Projet, hypothèses et méthodologies de la création.....	55
3.1.1	Description du projet de création et objectifs	56
3.1.2	Phases d'explorations : vers des laboratoires publics participatifs.....	57
3.1.3	Approche heuristique et phénoménologique	59
3.1.3.1	Cueillette de données sensibles	61
3.1.3.2	Analyse phénoménologique et intersubjectivité.....	62
3.1.4	Hypothèses de stratégies favorisant la rencontre et le dialogue par le corps.....	63
3.1.4.1	Stratégie 1 : retirer le sens de la vue pour éveiller le sens du toucher ...	64
3.1.4.2	Stratégie 2 : contacts par l'entremise des objets	65
3.1.4.3	Stratégie 3 : relations en duo et en groupe	66
3.1.3.4	Stratégie 4 : espace immersif créé par le son	67
3.1.3.5	Stratégie 5 : pluralité des pratiques artistiques	69
3.2	Les laboratoires de la phase I et de la phase II.....	70
3.2.1	Phase I : premières explorations	70
3.2.1.1	Premières constatations et stratégies effectives.....	71
3.2.2	Phase II : conception et mise en pratique	74
3.2.2.1	Résultats et découvertes	76
3.3	Retour sur l'expérience relationnelle artistique finale (<i>Mains</i>)tenant : Rencontre au-delà des mots.....	81
3.3.1	Discussions de groupe : témoignages et production de données sensible.....	83
3.3.2	Résultats finaux	85
3.3.3	Réflexions personnelles sur l'œuvre commune résultante.....	89
CONCLUSION.....		90
ANNEXE A : EXEMPLE D'UNE FEUILLE DE ROUTE D'UN LABORATOIRE D'EXPÉRIMENTATION.....		96
ANNEXE B : EXEMPLE DE SYNTHÈSE D'UNE DISCUSSION DE GROUPE		98
ANNEXE C : FEUILLE DE ROUTE OFFICIELLE DU LABORATOIRE FINAL		100

ANNEXE D : EXTRAITS VERBATIM DES TÉMOIGNAGES DES PARTICIPANTS DE L'EXPÉRIENCE RELATIONNELLE ARTISTIQUE	103
ANNEXE E : HORAIRE ET PLAN DES LABORATOIRES DE LA PHASE I	106
ANNEXE F : CERTIFICAT ÉTHIQUE	107
ANNEXE G : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTHIQUE (PHASE II).....	108
BIBLIOGRAPHIE	114

RÉSUMÉ

La présente recherche soulève la question du rapport à notre corps et à celui des autres, et interroge la relation habituelle entre les acteurs et les spectateurs dans l'événement théâtral. Elle porte précisément sur une démarche de création intuitive alliant la communication par le corps et la coprésence entre acteurs et spectateurs.

Ce mémoire-crédation propose une formule artistique où sont testés les premiers rouages de cette démarche basée sur les relations et les échanges entre participants, dans une approche corporelle et sensorielle de la communication. L'objectif est de cibler les conditions favorables à ces types de relations et échanges. La formule élaborée, soit une expérience relationnelle artistique appelée *(Mains)tenant : Rencontre au-delà des mots*, prend la forme d'un laboratoire public participatif et a été présentée à l'hiver 2019 à la salle Marie-Gérin-Lajoie de L'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM (L'EST).

Le cadre théorique de la recherche se sépare en deux thèmes dominants, soit la communication par le corps via la sensorialité, puis la coprésence entre acteurs et spectateurs. La notion de corporéité abordée par Maurice Merleau-Ponty et Michel Bernard sera définie, avant d'en arriver à la communication par le corps d'un point de vue de la kinesthésie et de la sensorialité. David Le Breton et Aurore Després sont des auteurs clés sur ce thème. Il sera aussi question de la place du spectateur actif au XXe siècle et de son rapport distancié avec l'acteur, afin d'aboutir à la notion de coprésence, notamment discutée par Catherine Bouko. Finalement, des concepts importants tels que «l'esthétique relationnelle» de Nicolas Bourriaud et la notion d'«expérience» vue par Hans-Georg Gadamer seront présentés pour appuyer les fondements de la démarche.

Une approche heuristique et phénoménologique du processus de création permet l'analyse des données sensibles recueillies en deux phases au cours des cinq mois d'exploration. L'analyse réflexive et les résultats des laboratoires finaux mettent en relief les meilleures stratégies et modalités permettant de répondre aux objectifs de création.

Mots clés : corporéité, communication par le corps, sensorialité, spectateurs, coprésence, esthétique relationnelle, expérience.

INTRODUCTION

L'origine de cette recherche-création débute avec une préoccupation personnelle que j'entretiens autour du rapport à notre corps et à celui des autres. Il me semble que de façon générale, ce rapport précieux au corps n'est pas discuté, entretenu et valorisé comme il le devrait. Je constate qu'il y a des défaillances relationnelles g n ralis es chez les gens issus de notre milieu développé. Actuellement, les communications sont principalement faites par le biais des réseaux sociaux et au moyen des technologies auxquelles nous sommes dépendants. Téléphones portables intelligents, ordinateurs, tablettes, applications intelligentes, gadgets et autres, tout aujourd'hui est crée pour favoriser une communication et un partage d'informations des plus rapides. Les technologies finissent même par influencer notre corporéité, donc inévitablement notre rapport aux corps des autres. De plus, les gens accordent une plus grande importance à leurs profils virtuels sur les réseaux sociaux, ce qui permet de contrôler l'image de soi, ou du moins, l'image de soi v hicul e aux autres.   travers cette évolution, je constate une détérioration des relations humaines concrètes et physiques. Comme les communications sont de plus en plus virtuelles, on se concentre davantage sur nos appareils intelligents, plutôt que sur les relations humaines palpables, en face à face. Le contact direct et l'écoute des autres se font plus rares. Nous utilisons donc beaucoup moins nos capacités de communications par le corps.

Ces préoccupations m'habitent surtout depuis que j'ai fait une formation en jeu au baccalauréat en art dramatique à l'Université du Québec   Montréal (UQAM), de 2014 à 2017. Le théatre est un art de la rencontre et du dialogue qui permet de développer de véritables relations humaines. Certaines pratiques artistiques en théatre et en danse mettent de l'avant les techniques du corps et les capacités de

communication qui y sont rattachées. J'ai donc appris à travers ma formation que le langage du corps est une voie significative dans l'expression et dans la communication, et ce, même s'il est utilisé de façon inconsciente et non maîtrisée. J'ai aussi pu expérimenter le travail corporel, et ainsi développer une écoute de mon corps, de mes sensations et des autres. Je sais qu'en expérimentant le travail du corps sous différentes formes à travers ses pratiques, l'interprète a la possibilité de redécouvrir et de perfectionner ses habiletés corporelles, perceptives et sensorielles à des fins de communication. Ce travail du corps lui permet aussi de prendre conscience de sa corporéité, et donc de se reconnecter aux corps des autres. Ces bienfaits reliés aux pratiques artistiques me semblent des solutions aux défaillances relationnelles et corporelles que j'observe dans la société, et pourraient être tout aussi profitables pour les spectateurs.

Toutefois, dans le cadre de la représentation théâtrale ou en art vivant en général, le corps est surtout discuté du point de vue de l'interprète en scène. Mais, qu'en est-il du corps des spectateurs? Si les capacités de communication du corps sont généralement sollicitées chez les acteurs au théâtre, il n'en est pas de même chez les spectateurs, qui eux occupent le plus souvent une place de récepteurs ou d'observateurs. Dans le cadre de ce mémoire, j'interroge et repense le rôle des spectateurs dans l'événement théâtral, et surtout le rapport existant entre les acteurs et les spectateurs.

Pour ce faire, j'accorde une place plus participative aux spectateurs dans l'événement artistique, notamment en favorisant une coprésence entre eux et les acteurs. Il est question de les considérer davantage comme des collaborateurs artistiques et qu'ils fassent partie d'une expérience au même titre que les acteurs. Afin d'explorer cette coprésence qui permet de modifier la relation spectateurs/interprètes plus habituelle, je m'intéresse d'une part aux possibilités de communication du corps, et plus spécifiquement à la sensorialité, et d'autre part aux pratiques artistiques qui encouragent la rencontre et la relation corporelle avec le public. Ces pratiques sont

qualifiées de «relationnelles», provenant du concept d'«esthétique relationnelle» (Bourriaud, 2001, p. 85), puisque, le plus souvent, elles engagent la rencontre avec autrui et trouvent leur sens à travers l'échange.

La présente recherche porte donc sur une démarche artistique qui allie la communication par le corps et la coprésence entre acteurs et spectateurs. L'hypothèse est qu'en utilisant ces deux sphères comme moteur de création, il est possible de renouveler l'expérience théâtrale des acteurs et des spectateurs, tout en favorisant la rencontre par la reconnexion avec le corps.

L'objectif général du mémoire-crédation vise à créer une expérience relationnelle artistique qui propose des rencontres, des échanges, des communions, ou autrement dit des communautés éphémères en dialogue, et où s'élabore en collectif le sens de l'œuvre. L'expérience, qui peut aussi être qualifiée d'événement social, crée une relation entre acteurs et spectateurs qui surpasse celle qui existe naturellement au théâtre, soit celle qui se produit à travers l'observation, l'imagination, les idées partagées et les réflexions personnelles. Les rencontres sont physiques et sensorielles à différents degrés, plutôt qu'intellectuelles et verbales. En stimulant un retour à la sensorialité et aux espaces oubliés que notre quotidien occulte, il est possible de renouer avec ce qui fonde «l'essentiel» des relations humaines. En d'autres mots, l'objectif de recherche création est de trouver les conditions favorables à la relation et à la communication par le corps entre acteurs et spectateurs.

Toutes ces réflexions et ces désirs personnels m'ont amenée à me poser des questions par rapport à la mise en pratique de l'expérience relationnelle artistique : comment amorcer la rencontre et le dialogue entre les participants, sans toutefois les forcer? Qu'est-ce que l'on repère dans les pratiques artistiques courantes qui semble être propice à la communication par le corps? Comment se traduit concrètement cette expérience relationnelle artistique pour les gens qui y participent? Le questionnement global se situe donc au niveau des stratégies qui favorisent la reconnexion avec le

corps et la relation avec l'autre. La question principale de la recherche-création est la suivante : quelles sont les meilleures stratégies et modalités qui permettraient aux participants d'une expérience relationnelle artistique de reconnecter avec le langage de leur corps, à des fins d'échange et de communication avec l'autre? Pour répondre à cette question, il faut donc tester des stratégies intuitives et inspir es des pratiques courantes, afin d'observer lesquelles sont les plus propices à la rencontre et à l'écoute du corps et des sensations. La méthodologie de travail appliqu e à ce processus perceptif et qualitatif est une démarche heuristique, li e à une approche phénoménologique pour la cueillette et l'analyse des données sensibles.

Le premier chapitre est d di e à la communication par le corps via la kinesthésie et la sensorialité, et plus précisément à l'apport du toucher et des sensations haptiques dans la communication. Pour en arriver au cœur du propos, il faut d'abord préciser la notion de corporéité notamment abord e par Michel Bernard et Maurice Merleau-Ponty, en passant par la compréhension du schéma corporel et de l'image du corps. Ensuite, pour tenter de redéfinir le rôle du spectateur, le deuxième chapitre est consacré au concept de coprésence qui offre la possibilité de modifier la relation entre acteurs et interprètes. Sont aussi abordés le concept d'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, et la notion d'expérience en référence à la pens e de Hans-Georg Gadamer, pour en arriver à la formule personnalis e d'expérience relationnelle artistique. Finalement, le troisième chapitre présente le projet de création, soit l'expérience relationnelle artistique (*Mains)tenant : Rencontre au-delà des mots*, prenant la forme d'un laboratoire public participatif. Le chapitre se concentre d'une part sur le processus de création et la méthodologie de travail appliqu e, et d'autre part sur l'analyse des laboratoires finaux.

CHAPITRE I

COMMUNICATION PAR LE CORPS ET LA SENSORIALITÉ

Dans le cadre de ce mémoire-création, l'un des thèmes prédominants est le langage du corps et les capacités communicationnelles qui y sont rattachées. Dans certaines pratiques actuelles en théatre, et plus particulièrement en danse, le corps transmet son propre sens, malgré l'absence de parole. Une approche du théatre qui met en valeur la performance du corps et qui repose sur la corporéité de l'acteur s'est imposée depuis Antonin Artaud (*Le théatre et son double*, 1964), Jerzy Grotowski (*Vers un théatre pauvre*, 1971), Eugenio Barba (*Anatomie de l'acteur*, 1985) et de bien d'autres, qui ont renouvel e l'art th eatral du XXe siècle. Il est depuis longtemps admis que le langage du corps est la base, à différents niveaux et selon différentes techniques, de plusieurs approches th eatrales actuelles. Toutefois, les approches corporelles concernent la plupart du temps les pratiques de l'acteur, et ne sont que très rarement étudiées du point de vue du spectateur. Dans le cadre de cette recherche-création, qui met en relation les acteurs et les spectateurs dans un contexte où il n'y a pas de verbalisation, il est essentiel de bien comprendre les moyens de communication par le corps et les enjeux qui y sont reli es. Le chapitre qui suit vise donc à exposer la première sphère du cadre théorique et réflexif concernant précisément la notion de corporéité, ainsi que la communication par le corps.

1.1 La notion de corporéité

La notion de corporéité est principalement abordée par le philosophe Michel Bernard, qui a été professeur émérite d'esthétique théâtrale et chorégraphique à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Dans son essai *Le corps* (1995), il présente différentes perspectives de la corporéité vues par les sciences et par la philosophie contemporaine. Bernard s'inspire, entre autres, du grand philosophe et phénoménologue français du XXe siècle, Maurice Merleau-Ponty. En parlant du corps et «d'éprouver sa corporéité», Bernard dit :

Il est à priori inutile de justifier une réflexion sur le corps : la vie apparemment nous l'impose quotidiennement, puisque c'est en lui et par lui que nous sentons, désirons, agissons, exprimons et créons. [...] Vivre en ce sens, n'est pour chacun d'entre nous qu'assurer la condition charnelle d'un organisme dont les structures, les fonctions et les pouvoirs nous donnent accès au monde, nous ouvrent à la présence corporelle d'autrui. (Bernard, 1995, p. 7)

On comprend que Bernard ne considère pas le corps uniquement par sa réalité biologique, mais qu'il l'englobe dans l'expérience sociale, personnelle, historique, etc. Il démystifie la conception du corps vue comme une réalité close. Au contraire d'un corps qui se veut intime et centré sur lui-même, il démontre à travers son essai que le corps est plutôt en ouverture sur le monde et qu'il a une grande fonction de médiation sociale. En partant de cette affirmation, dans le contexte de ma recherche-crédation, je tenterai d'expliquer en quoi le corps d'un individu est influencé par ses relations avec les autres, et comment ses expériences peuvent changer le rapport à son propre corps. C'est ce que nous observerons à travers la définition de la corporéité. Toutefois, puisque mon sujet est en lien avec le corps, la relation et la sensorialité, il m'importe de passer d'abord par la définition de l'image corporelle, afin de traiter de l'idée personnelle d'un individu sur son corps propre, et par la définition du schéma

corporel, afin de prendre en considération l'aspect physique de la corporéité avant d'en discuter du point de vue relationnel.

1.1.1 L'image corporelle et le schéma corporel

L'image corporelle, ou l'image du corps, est la représentation consciente qu'un individu se forge au sujet de son propre corps. «L'image du corps humain, c'est l'image de notre propre corps que nous formons dans notre esprit, autrement dit la façon dont notre corps nous apparaît à nous-mêmes.» (Schilder, 1968, p. 35) Les informations qui composent l'image corporelle sont de type conceptuel, par exemple issues de la mémoire ou du raisonnement, de type perceptif, soit les informations sensorielles et proprioceptives relatives au corps, et finalement de type affectif, donc liées à l'attitude émotionnelle de la personne à l'égard de son corps.

Parallèlement, afin de mieux comprendre les aspects physiologiques et psychologiques du corps et de l'image corporelle pour l'individu, il est possible de se référer au concept de schéma corporel, établi dans les années trente par le neuropsychiatre et psychanalyste autrichien Paul Schilder. Contrairement à l'image corporelle, le schéma corporel n'est pas une représentation consciente, mais implique plutôt «l'ensemble des capacités et des habitudes motrices qui déterminent de manière dynamique la posture corporelle et l'espace des mouvements possibles.» (Dokic, 2007, p. 361) Schilder cible deux fonctions importantes qui ne s'harmonisent pas et ne s'unifient pas non plus, mais qui se juxtaposent pour former le schéma corporel complet. D'une part, il y a le rôle de l'action, ou l'unité perception-action, puis d'autre part, il y a le rôle de l'expérience émotionnelle et libidinale.

Premièrement, le rôle de l'action concerne davantage le modèle postural du corps, donc sa dimension physiologique. Cette fonction inclut les données tactiles-kinesthésiques, soit celles qui sont responsables de la sensation de position du corps, de la direction des mouvements internes et externes, et du maintien du tonus postural.

Si cette dimension concerne les fonctions et les propriétés des organes et des tissus, elle inclut aussi les organes des sens qui sont responsables de nos perceptions sensorielles. En combinant les deux pôles indissociables «action» et «perception», il en découle donc l'unité perception-action. «Ce que l'on sait, c'est qu'une pleine perception n'est possible que quand la manipulation de l'objet perçu est possible.» (Schilder, 1968, p. 80) Cette unité nous permet entre autres de localiser les contacts sur la peau. Notre corporéité est donc en partie influencée par nos actions, notre motricité et nos perceptions sensorielles.

Deuxièmement, le rôle de l'expérience émotionnelle et libidinale concerne les aspects relationnels, dynamiques et émotionnels du corps, soit sa dimension psychologique. L'image corporelle d'un individu se voit constamment modifiée et influencée par ses rapports avec le milieu physique, vital, et surtout social. «C'est un processus continu de différenciation et d'intégration de toutes les expériences incorporées au cours de notre vie, qu'elles soient perceptives, motrices, affectives, sexuelles, etc.» (Bernard, 1995, p. 30) Donc, le schéma corporel n'est plus conçu uniquement comme un modèle postural, mais est plutôt une «structure libidinale dynamique en perpétuelle auto-construction et auto-destruction interne.» (Schilder, 1968, p. 40) Ce qui nous intéresse particulièrement dans le rôle de l'expérience émotionnelle et libidinale est son caractère relationnel. Ce que Schilder a voulu exposer à travers son schéma corporel est que l'image de notre corps est constamment en rapport avec celui des autres :

La perception que nous avons du corps de l'autre et des émotions qu'il exprime est aussi primaire que la perception que nous avons de notre corps et de nos émotions qu'il exprime. Le corps propre ne diffère pas, dans le champ de la perception sensorielle, du corps des autres. (Schilder, 1968, p. 242)

Donc, notre expérience émotionnelle est imposée par la relation avec autrui. «Mon corps est vécu simultanément avec celui d'autrui à travers l'émotion qu'il exprime et

qu'il suscite en moi.» (Bernard, 1995, p. 29) Au final, les deux versants du schéma corporel sont intéressants dans le cadre de la recherche-création, puisque l'unité perception-action est li e aux sensations, et l'expérience émotionnelle est li e à la relation avec l'autre.

1.1.2 La corporéité : le corps comme « tre-au-monde»

Maintenant, il est possible de comprendre que les deux fonctions du schéma corporel, une fois mises en commun, influencent et forgent notre corporéité. La corporéité est donc la façon que nous avons de vivre notre corps en relation avec le monde. D'ailleurs, Merleau-Ponty souligne que le corps est directement lié au monde qui l'entoure. Notre corps fait vivre le monde perçu. Il est notre moyen général d'être au monde, de le comprendre et de lui donner une signification. Il nomme la corporéité : le corps comme « tre-au-monde». Selon le phénoménologue : «[...] le schéma corporel est finalement une manière d'exprimer que mon corps est au-monde.» (Merleau-Ponty, 1945, p. 117)

L'anthropologue David Le Breton aborde cette relation profondément ancr e entre le corps et le monde dans sa dimension naturelle et culturelle. Il énonce que : «Du corps naissent et se propagent les significations qui fondent l'existence individuelle et collective. Il est l'axe de la relation au monde, le lieu et le temps où l'existence prend chair à travers le visage singulier d'un acteur.» (Le Breton, 2008, p. 4) Cette consonance entre le monde et le corps présuppose qu'il y ait avant tout une unité dans le corps même. Cette unité existe d'abord entre les cinq sens, ensuite entre les sens et le mouvement, (ou le sens kinesth sique¹), puis finalement entre ce sens kinesthésique et la parole :

¹ Le sens kinesthésique, qui se réfère aux positions du corps dans l'espace et à la vitesse des mouvements, rapporte à la kinesthésie. La notion de kinesthésie sera définie plus en détail dans la section 1.2.1 de ce chapitre.

Il y a un empiètement, un enjambement constant entre voir et toucher, le visible et le tactile, à tel point que le regard est palpitation des choses, comme mes doigts peuvent les faire *voir*. Cette unité ou entrelacs de nos sens est, en fait, plus générale encore dans la mesure où chaque sensation sous-tend une activité motrice réelle ou virtuelle : voir un objet, c'est toujours anticiper le mouvement à faire pour le toucher, ce qui le rend tangible par avance. (Bernard, 1995, p. 52)

Le corps comme être-au-monde met en lumière une dimension relationnelle essentielle. Notre corporéité est forgée par nos actions et nos perceptions, ainsi que par nos expériences émotionnelles et libidinales, mais surtout par ces perceptions et expériences en relation avec autrui :

Si l'on veut expliquer cette unité ou entrelacs de nos sens, de nos mouvements et de notre langage entre eux, il faut la situer dans une unité ou entrelacs encore plus vaste encore, qui est celle ou celui de mon corps avec les autres corps humains, les autres êtres vivants, les autres choses, bref avec le monde même. (Bernard, 1995, p. 52)

Cette relation avec le monde est aussi ce qui nous permet de vivre nos expériences corporelles personnelles. Elles ne sont pas dictées par la conscience, mais elles proviennent de la vie même de notre corps dans toutes ses manifestations motrices et sensibles, en constant rapport avec les autres :

L'existence de l'homme est d'abord corporelle, elle sous-entend une mise en jeu sensorielle, gestuelle, posturale, mimique, socialement codée et virtuellement intelligible par les acteurs dans toute circonstance de la vie collective au sein du même groupe. La compréhension du monde est elle-même le fait du corps à travers la médiation des signes sociaux intériorisés, décodés et mis en jeu par l'acteur. Le corps est un vecteur de compréhension du rapport au monde de l'homme. (Le Breton, 2001, p. 9)

Une certaine communauté d'appartenance au même monde vécu est alors créée entre les corps, qui sont d'une certaine façon interreliés. La relation ou l'interaction que l'on

a avec autrui est vécue simultanément dans les deux corps et influence l'expérience corporelle de chacun.

Il y a une ouverture immédiate du corps au corps d'autrui ; ou plus exactement, je suis installé dans ce corps comme il est installé dans le mien par nos sens, notre motricité, notre expression même. [...] Notre corps non seulement est en relation avec l'espace environnant, mais ne peut se vivre que dans et par le corps d'autrui. (Bernard, 1995, p. 53-54)

Bernard qualifie cette interrelation entre les corps comme l'intercorporéité. Bref, notre corporéité n'est pas uniquement vécue de façon intime comme nous pourrions le croire, mais plutôt façonnée et investie par la société dans laquelle nous vivons.

1.1.3 Rapport au contact physique dans la société occidentale actuelle

Dans le contexte de cette recherche-crédation, le type de relations qui m'intéresse réside dans le contact physique et dans la communication par le corps. Concernant l'influence de la société sur les corps, Le Breton dit : «En fait, le corps est toujours cet objet à la fois pensé et façonné par la communauté humaine particulière qui l'entoure. Celui-ci n'est pas un fait en soi, mais une projection sociale et culturelle.». (Le Breton, 2001, p. 15) Ce qui suppose que, la tolérance aux contacts physiques qui accompagne les interactions humaines, avant même d'être liée à la sensibilité individuelle, serait d'abord culturelle et surtout fondée sur l'éducation reçue. Aujourd'hui, les contacts corporels dans un échange social sont le plus souvent formels ; par exemple, la poignée de main ou la bise. En fait, ces contacts sont façonnés par le contexte social et culturel dans lequel une personne vit. «Dans la rencontre, les variations sociales des modalités du toucher de l'autre sont considérables selon les sexes, les âges, les statuts sociaux, le degré de familiarité ou de parenté entre les individus.» (Le Breton, 2007, p. 936) Ces contacts se produisent surtout avec des membres de la famille, des amis proches ou des partenaires sexuels.

Ces conventions sociales que nous respectons en lien avec les contacts physiques proviennent d'une part de l'étiquette corporelle :

Une interaction implique des codes, des systèmes d'attente de réciprocité, auxquels les acteurs se plient à leur insu. Dans toutes les circonstances de la vie sociale, une étiquette corporelle est de mise, et l'acteur l'adopte spontanément en fonction des normes implicites qui le guident. Selon ses interlocuteurs, leur statut et le contexte d'échange, il sait d'emblée quel mode d'expression il peut utiliser, parfois non sans maladresse, et ce qu'il est autorisé à dire de sa propre expérience corporelle. (Le Breton, 2008, p. 56)

Par ailleurs, dû à notre vision plutôt intime du sens du toucher, et comme les formes de communications par le corps ne sont pas les modalités les plus couramment utilisées, le contact physique peut rapidement être mal interprété. «Le désir de proximité et la peur d'être entraîné plus loin que prévu induisent l'ambivalence du contact. Toucher l'autre, c'est se tenir au bord de l'abîme qu'il ouvre par sa présence.» (Le Breton, 2007, p. 936) Cette gêne ou réticence face aux contacts des corps peut même créer une sorte d'occultation du corps, de tentative de discrétion corporelle totale, afin de passer inaperçue ou de ne pas déranger :

D'autres travaux ont mis en évidence l'effacement ritualisé dont le corps est l'objet au cours des interactions ou plus encore dans la vie sociale. [...] En témoigne l'attitude de discrétion qui est de mise dans les ascenseurs, les transports en commun ou les salles d'attente quand des acteurs sont face à face et s'efforcent mutuellement, non sans gêne, de se rendre transparents les uns aux autres. En témoigne également la réticence à toucher ou à être touché par un inconnu, qui amène dans la rue ou le couloir d'inévitables excuses [...] Dans ces conditions, la symbolique corporelle perd provisoirement son pouvoir de conjuration. Le corps redevient une gêne, un poids. (Le Breton, 2008, p. 59)

Il en résulte que les gens adoptent généralement une attitude individualiste, en fermeture sur le monde qui les entoure. «L'individualisation de nos sociétés tend à mettre un *espace de réserve* entre soi et l'autre permettant la préservation de soi au

sein de sociétés où l'on vit de moins en moins ensemble, mais de plus en plus côte à côte.» (Le Breton, 2007, p. 936) Cette individualisation nous éloigne des possibilités de contacts physiques avec autrui et de la communication par le corps qui en découle.

1.2 Communiquer par les sens

Le langage du corps révèle une autre part de soi qui est souvent occultée dans notre société, en lien avec un état plus perceptif et sensoriel. Le langage du corps dans le contexte de ma recherche-crédation ne concerne pas un langage mimétique, ou encore un code de gestes associés à des mots pour trouver une équivalence à la verbalisation, mais plus précisément une forme de communication plus sensorielle. Je me pencherai donc sur les capacités de communications qui relèvent davantage de la sensorialité, en lien avec le sens kinesthésique. Une attention particulière sera accordée au sens du toucher et aux sensations haptiques.

1.2.1 La kinesthésie et le sens kinesthésique

Selon la définition physiologique traditionnelle, la kinesthésie est la «perception consciente de la position et des mouvements des différentes parties du corps.» (Larousse, 2019) De la kinesthésie découle le sens kinesthésique, dont on fait plus souvent mention lorsque l'on veut se référer aux positions du corps dans l'espace et à la vitesse des mouvements. C'est par ce sens, appelé aussi «sens proprioceptif», que nous sentons notre corps, son orientation, sa position et son mouvement. Le sens kinesthésique est localisé par des capteurs sensoriels, aussi appelés récepteurs proprioceptifs, situés à de nombreux endroits sur le corps. Notamment, on en retrouve au niveau des articulations, des tissus musculaires, de la peau, des oreilles et des yeux.

Ces capteurs qui nous renseignent à chaque instant sur l'attitude de notre corps, son équilibre par rapport à la pesanteur, sa disponibilité, ses postures et les différents mouvements des segments corporels, apparaissent maintenant indispensables pour la motricité, l'équilibre du corps et sa sécurité, bref pour toute action en général. (Després, 1998, p. 117)

Le champ de la danse contemporaine reproche à la définition traditionnelle des physiologues de défendre la fixité de cette notion, comme une connaissance imageante de la position du corps dans l'espace, ainsi que le manque de considération des facteurs mouvants et sensibles de la kinesthésie, en lien avec des états de corps multiples et surtout changeants.

En danse contemporaine, le sens kinesthésique est d'abord vu comme une «sensation du mouvement», qui se rapporte davantage au «sentir» et à des sensations plus internes, profondes et multiples locales. Aurore Després, danseuse, chorégraphe et chercheuse post-doctorale, définit le sens kinesthésique comme un sens qui «renvoie à une sensation du corps, de ses mouvements internes et externes, une sensation du mouvant, du vivant.» (Després, 1998, p. 459). D'ailleurs, la chercheuse rappelle la signification étymologique du sens kinesthésique : «Le sens kinesthésique, du grec «kinein» qui signifie se mouvoir, et de «aisthesis», qui signifie sensation, apparaît simplement comme «le sens du mouvement». (Després, 1998, p. 116) Le sens kinesthésique est aussi intimement lié à la mémoire, car les sensations et les états de corps sont des données ou des «archives» qui marquent notre mémoire corporelle.

1.2.1.1 Mémoire corporelle et empathie kinesthésique

Les gestes, les émotions et les sensations sont des expériences corporelles au sens où elles créent des effets et des changements physiologiques dont le corps se souvient par la suite, ce qui forge notre mémoire corporelle. Dans le même ordre d'idée, les sensations que l'on vit et que l'on enregistre sont influencées par notre histoire et notre

appartenance sociale, donc par le système de sens et de valeur de notre milieu. Prenons pour exemple la douleur, sur laquelle Le Breton nous dit :

Celle-ci ne répond à aucune essence pure, elle traduit un rapport infiniment complexe entre les modifications de l'équilibre interne du corps et leur ressenti par un acteur qui a appris à reconnaître cette sensation et à la rapporter à un système de sens et de valeur. (Le Breton, 2008, p. 63-64)

Bien que les gens ne souffrent pas de la même manière ni de la même intensité, une personne est capable d'être empathique face à la douleur de quelqu'un d'autre, car cette donnée kinesthésique (ou sensation) est une information que son corps reconnaît. Lorsque l'on parle d'empathie d'un point de vue des sensations du corps, on parle de la «capacité à ressentir les émotions et autres états internes d'autrui et capacité à se mettre à la place d'autrui.» (Austry et Berger, 2014, p. 2)²

Dans l'exemple de la douleur, il s'agit d'empathie kinesthésique qui survient lorsqu'une personne vit une expérience corporelle similaire à l'une de ses expériences vécues. Le même phénomène s'applique à toutes les sensations, qui sont des données qui forgent notre expérience corporelle. La mémoire corporelle que nous développons tout au long de notre vie nous permet donc de reconnaître des états, des émotions et des sensations chez nous ou chez les autres, en fonction de réponses physiques connues et mémorisées, ainsi que par empathie kinesthésique.

Il est d'ailleurs question d'explorer ces capacités dans le cadre du projet de création de ce mémoire. Comme la communication entre les interprètes et les spectateurs passe d'abord par le corps dans ce contexte, il m'importe de considérer l'empathie kinesthésique dans le processus de création. Cela offre d'autres possibilités de découverte et de compréhension de l'autre sans l'usage de la parole. Cela est d'autant

² Une approche empathique par le toucher, développée par les chercheurs Didier Austry et Ève Berger, sera présentée plus en détail un peu plus loin dans ce chapitre.

plus intéressant pour alimenter les retours et les échanges d'après expérience. Mais, la voie la plus importante du langage du corps dans ce contexte de recherche-crédation est la communication sensorielle, donc qui relève davantage de la sensorialité.

1.2.2 La sensorialité

L'un des facteurs importants qui constitue notre expérience corporelle et qui contribue aussi au développement de notre mémoire corporelle est la sensorialité. Par définition, la sensorialité est une «caractéristique d'un être vivant pourvu d'un système sensoriel.» (Petit Larousse, 2019) et le mot sensoriel lui «rapporte aux organes des sens, aux structures nerveuses qu'ils mettent en jeu et aux messages qu'ils véhiculent.» (Petit Larousse, 2019) La sensorialité, ou parfois appelée la perception sensorielle, peut aussi être décrite comme l'ensemble des fonctions du système sensoriel. Cette définition est celle qui correspond le mieux dans le cadre de cette recherche-crédation.

Plus précisément, le corps est parcouru par trois différents types de sensations. Ces sensations, ou sensibilités, sont perçues et décodées par le système sensoriel. Aurore Després énumère et décrit les trois catégories : celles «intéroceptives» qui sont plus viscérales et qui constituent les informations sensorielles provenant des organes de la vie végétative, notamment de la digestion, et responsables des sensations de faim et de soif ; celles «extéroceptives» qui sont tournées sur le monde extérieur et qui regroupent les cinq sens que l'on distingue généralement, soit le sens de la vue, du toucher, de l'ouïe, de l'odorat et du goût ; et finalement, celles «proprioceptives», souvent associées au sens kinesthésique, qui se rapporte aux articulations, aux tendons et aux muscles, et qui nous informent sur notre corps propre, sur sa position dans l'espace et sur ses mouvements.

À tout moment, les sens travaillent en harmonie pour créer un ensemble au niveau de la perception sensorielle. D'une certaine façon, ils sont à la fois tous interreliés et

dépendants les uns des autres. Selon les circonstances ils ont une fonction plus ou moins dominante, mais au final forment un tout, soit le système sensoriel, où chacun a sa fonction et son rôle propre dans la perception sensorielle :

La perception n'est pas une addition successive, mais une synesthésie où chaque sens, à tout instant, apporte sa contribution à l'ensemble. Le toucher ne se donne pas sans la vue ou l'ouïe, par exemple. [...] Si la vue procure un vaste espace construit d'emblée, le toucher l'élabore par une suite de contacts. [...] Une chaise par exemple est perçue d'entrée de jeu par l'œil, ses qualités, ses défauts, sa texture se donnent immédiatement. À l'inverse, la main est analytique, elle explore avec méthode, palpe les contours, pour lentement en construire l'ensemble. Si l'œil embrasse des étendues immenses même à distance, le toucher rive au réel le plus immédiat. Sans lui le monde se dérobe. Mais dans la perception courante, la vue et le toucher cheminent ensemble comme les deux faces d'une médaille. (Le Breton, 2007, p. 934)

La sensorialité a aussi une dimension culturelle et sociale. Tout comme le rapport aux contacts physiques, elle est directement influencée par l'appartenance sociale et le mode d'insertion dans un certain système culturel. En ce sens, les perceptions sensorielles ne sont pas seulement des données physiologiques rapportées par le système sensoriel, mais plutôt de l'ordre psychophysiologique :

La configuration des sens, la tonalité et le contour de leur déploiement sont de natures sociale et non seulement physiologique. À chaque instant, nous décodons sensoriellement le monde en le transformant en informations visuelles, auditives, olfactives, tactiles ou gustatives. Certains traits corporels échappent donc totalement au contrôle de la volonté ou de la conscience de l'acteur, mais ils n'en perdent pas pour autant leur dimension sociale et culturelle. (Le Breton, 1992, p. 66)

La sensorialité nous connecte à une écoute de nos sensations et de celles d'autrui. Les perceptions sensorielles peuvent alors devenir des vecteurs de relations humaines, qui se créent par exemple par l'entremise de sensations partagées et/ou de l'empathie kinesthésique. Dans ce contexte de recherche-création, il est question en premier plan

du sens du toucher et des sensations haptiques qui y sont reliées. Bien que les sens forment un ensemble dans le système sensoriel, où chacun détient sa fonction propre pour la perception sensorielle, une attention particulière est accordée au sens du toucher pour ses propriétés relationnelles. «Le toucher est dans sa fonction première un sens de la relation, et de la relation au monde.» (Austry et Berger, 2014, p. 3)

1.2.2.1 Le toucher et les sensations haptiques

Le toucher est le sens le plus ancien, le plus ancré, déjà présent chez le fœtus. Constamment, même en dormant et sur tous les lieux du corps, nous sentons le monde environnant. David Le Breton nous rappelle que nous sommes en permanence dans l'expérience sensible du monde grâce au sens du toucher :

Le sensible est d'abord la tactilité des choses, l'accès à leur contour, à leur qualité, le contact avec les autres ou les objets, le sentiment d'avoir les pieds sur terre. À travers ses peaux innombrables, le monde nous enseigne sur ses constituants, ses volumes, ses textures, ses contours, son poids, sa température. [...] Il s'agit du seul sens indispensable à la vie. Le contact avec les choses est le seul rappel possible du réel, car le corps est l'incarnation de l'acteur, son unique possibilité d'être au monde. (Le Breton, 2007, p. 933)

Ce sens nous permet en quelque sorte de voir avec les mains, et de modifier notre point de vue habituel. «La précision, normalement accordée au sens de la vue, se transmet dans la peau et dans le corps.» (Després, 1998, p. 459) En ce sens, le toucher nous permet d'être connectés à la réalité, de la découvrir et de l'appivoiser, car il nous donne accès aux objets et aux autres via les différentes possibilités de contact :

Le rapport au monde par la main est un rapport élaboré et nuancé : c'est à travers les possibilités variées de frottements, pression, contact, enveloppement, suivi des contours, que le geste manuel est à même de distinguer texture, dureté, température, poids, volume et forme globale. (Austry et Berger, 2014, p. 3)

Le toucher serait à la base de notre mémoire corporelle, affective et sensorielle, car il est déjà présent dans la vie prénatale de l'humain. Un enfant retrouve et se souvient des contacts, des frottements et des vibrations qu'il a connus dans l'utérus de sa mère. Ces facteurs sont inconsciemment marquants, et un contact est toujours susceptible de rappeler ces sensations premières via la mémoire du corps. C'est ainsi pour le reste de la vie d'une personne, où les expériences du toucher marquent la mémoire de façon permanente. «Dans la réciprocité du toucher, le corps qui apparaît n'est pas un pur substrat organique, mais le vecteur d'une relation, marqué dès son origine de l'empreinte de l'autre.» (Vinit, 2007, p. 939) Le travail concernant le toucher et les sensations haptiques dans ce contexte se fonde sur une théorie du contact défendue par certains chercheurs, dont Florence Vinit, doctorante en sociologie et professeure à l'UQAM au département de psychologie. Cette théorie amène l'idée du toucher comme initiateur de relations humaines. Le toucher peut avoir une fonction pratique, soit le toucher en tant que «je touche», mais il a aussi une fonction sensorielle et passive, soit le toucher en tant que «je suis touché». Par extension, on pourrait dire que lorsqu'on touche autrui, on est aussi touché.

Au niveau de la perception sensorielle, le fait de toucher ou d'être touché génère dans le corps des sensations haptiques. Le terme haptique fait référence à «l'étude du toucher», ou encore est utilisé comme un adjectif «qui concerne la sensibilité cutanée». (Petit Larousse, 2019) Autrement, selon François Delcourt, ostéopathe et enseignant de biomécanique et d'anatomie des systèmes tégumentaires et sensoriels, une dimension d'exploration vient compléter la définition : «Le terme haptique se réfère à la combinaison du système perceptif lié au toucher et à la kinesthésie associée aux mouvements d'exploration.» (Delcourt, 2016) Lorsque l'on parle de sensations haptiques, il est donc question des sensations provenant des récepteurs tactiles et kinesthésiques en lien avec le toucher.

Il existe aussi différentes qualités de toucher, qui sont notamment explorées dans les formations pour danseurs, pouvant servir à sentir une partie du corps ou un système corporel précis. Par exemple, comme les énumère Aurore Després, on retrouve des pressions pour le contact avec les veines et les artères ; des traçages pour la délimitation des parties osseuses ; des peignages ou des grattages pour l'activation du système nerveux périphérique ; des vibrations pour la cage thoracique ou un massage des organes internes ; des touchers fins du bout des doigts pour l'activation du système des glandes, etc.

Par ailleurs, d'un point de vue du contact avec l'autre, le toucher transmet aussi une qualité relationnelle. «Nous définirons de manière générale le contact comme capacité d'être en lien avec l'autre, le toucher étant la forme première de cette relation à autrui, établi de peau à peau.» (Vinit, 2001, p. 135) Le toucher offre une dimension charnelle, soit la matière sensible dont est généralement privé le sens de la vue. En plus du lien avec l'autre généré par le toucher, le contact ajoute donc ce facteur sensible, en lien avec les émotions et les sentiments :

La peau est enrobée de signification. Le vocabulaire du toucher métaphorise la perception et la qualité du *contact* avec autrui, il va au-delà de la seule référence tactile pour dire le sens de l'interaction. La tactilité traduit alors une qualité de *contact*. Le fait de *sentir* renvoie simultanément à la perception tactile et à la sphère des sentiments. (Le Breton, 2007, p. 936)

Cependant, toucher n'est pas toujours synonyme d'une véritable relation avec l'autre. La relation créée par le contact n'est possible que si le toucher est porté par un mouvement vers l'autre, dans un objectif de rencontre ou d'échange, et non s'il s'agit d'un contact accidentel. Aussi, dans le contexte de cette recherche-crédation, une dimension d'ouverture, de confiance, et surtout de consentement est primordiale dans le contact avec l'autre. «En effet, le toucher du corps, tissé de respect pour celui qui l'accepte en confiance, est une dimension d'un contact plus large, d'une capacité

d'écoute et de disponibilité au mystère de l'autre.» (Vinit, 2001, p. 140) Le toucher, dans une optique de relation, n'est pas de l'ordre de la banalité :

L'acte de toucher n'est pas neutre, il implique la personne dans sa globalité physique, dans ses capacités sensorielles et perceptives et dans sa présence humaine. Ainsi l'expérience du toucher est une expérience de l'humain ; le toucher est un toucher de l'autre. (Austry et Berger, 2014, p. 4)

Cette approche du toucher comme vecteur de relation humaine est l'un des ancrages principaux pour le travail entre les acteurs et les spectateurs au cœur du projet de création.

1.2.2.2 L'empathie par le toucher

L'expérience empathique par le toucher est une approche expérientielle du corps sensible, dirigée sur l'acte de soin et/ou sur la relation d'accompagnement. C'est une approche qui émerge des pratiques professionnelles et des résultats de recherche qualitative de Didier Austry et d'Ève Berger, deux enseignants-chercheurs au Centre d'étude et de recherche appliquée en psychopédagogie perceptive (Cerap) de l'Université Fernando Pessoa au Portugal. À travers leurs pratiques professionnelles en fasciathérapie³ et en somato-psychopédagogie⁴, ils ont appris à étudier le toucher comme un canal empathique à part entière. Au fur et à mesure du développement de capacités perceptives et attentionnelles, les gestes et/ou techniques provenant de cette approche permettent «de reconnaître des nuances de sensations de plus en plus fines,

³ La *fasciathérapie* est une approche manuelle et douce, pratiquée entre autres par les kinésithérapeutes, qui consiste à manipuler les fascias. Les fascias sont des membranes de tissu conjonctif, comme les tendons et les ligaments, que l'on retrouve dans l'ensemble du corps humain. (Passeport Santé, 2018)

⁴ La *somato-psychopédagogie* (SPP) est une approche centrée sur les liens entre le corps, le mouvement, l'action et la pensée. Elle étudie par quels moyens on peut grandir dans sa présence à soi et aux autres. Parmi les outils de la SPP, on compte l'accompagnement manuel, soit la fasciathérapie. (SPP Québec, 2016)

subtiles et riches de la vie silencieuse qui anime le corps humain vivant.» (Austry et Berger, 2014, p. 10)

Dans une expérience empathique de cet ordre, le thérapeute pose ses mains sur différentes zones du corps de la personne accompagnée, dans un objectif de relation, «c'est-à-dire qui tend à instaurer des conditions particulières de contact ouvrant à un niveau d'échange non verbal.» (Austry et Berger, 2014, p. 11) Tout en guidant l'attention de la personne touchée vers les perceptions possibles qui peuvent survenir à l'occasion du contact, le thérapeute s'assure que les conditions instaurées favorisent la pleine participation de la personne.

Les sensations perçues par le thérapeute et par la personne touchée lors de cet échange, entre autres grâce à l'empathie kinesthésique, peuvent être par exemple des sensations d'enveloppement, de définition des contours, de contact avec l'intériorité et la profondeur de soi, de mouvance interne de la matière corporelle, etc. Il peut aussi s'agir d'émotions et de sentiments qui relèvent de l'appartenance au vivant, d'unicité, d'originalité et d'identité individuelle, qui dans ce contexte thérapeutique sont des sentiments recherchés. De plus, la qualité du toucher peut largement dépasser les sensations extéroceptives et devenir de nature très personnelle, intérieure et qualitative. En étant attentif à la résonance, au sens où l'on se laisse atteindre par la mouvance de l'autre, il est même possible de percevoir certains états ou élans intérieurs comme la colère, la fatigue, la paix, l'envie de s'exprimer, etc.

Ainsi la communication par le toucher du corps sensible qui se noue entre les deux acteurs en présence offre-t-elle, au-delà ou plutôt au sein des sensations somatiques, un sens. Ce sens peut apparaître sous de multiples formes allant de «sensations signifiantes» sur un mode non langagier (par exemple une personne vit une chaleur au sein de son intériorité corporelle et cette chaleur lui procure un sentiment de confiance intérieure qui lui fait du bien) jusqu'à certaines pensées spontanées très élaborées [...] où sont révélés, de façon plus ou moins claire sur le plan langagier mais toujours claire sur le plan de la sensation

subjective, des manières d'être, des modes de fonctionnement, des besoins, des conflits, des désirs, etc. (Austry et Berger, 2014, p. 14)

Il peut s'agir d'états déjà connus chez la personne, mais qui les reconnaît maintenant dans son corps et non seulement de façon rationnelle. Parfois, c'est un état qu'elle découvre pour la première fois à l'occasion de cette relation. «[...] comme si la présence aiguës à son propre corps lui offrait l'accès à des zones ou états mal ou peu conscientisés par d'autres voies.» (Austry et Berger, 2014, p. 14) Cette expérience du toucher empathique permet de créer une relation sur différents niveaux entremêlés, dans laquelle un rapport singulier est créé avec un fond perceptif commun :

En effet, il n'y a pas recouvrement exact entre le vécu de l'un et le vécu de l'autre. [...] ces vécus singuliers sont échangés, chacun offrant à l'autre (par la grâce de la caractéristique du toucher d'être à la fois touché et touchant) ce qu'il éprouve en lien ou en écho à ce qu'il ressent à la fois de l'autre et de lui-même. (Austry et Berger, 2014, p. 14-15)

Ultimement, la dernière phase d'échange, soit l'altération et la transformation réciproque, est cruciale pour la qualité relationnelle qui en naît. «Chacun est en empathie avec soi-même par le biais de sa propre présence à sa propre intériorité corporelle ; chacun est en empathie avec l'autre parce qu'il est présent à l'intériorité corporelle de l'autre.» (Austry et Berger, 2014, p. 15) Le caractère empathique émerge de cette expérience sensible vu le média de communication, l'accès à l'autre et la réception de l'autre et de soi. Mais, les chercheurs mentionnent tout de même l'apport du naturel des corps humains, d'une certaine capacité innée à l'empathie :

Ce mode relationnel engage les dimensions affectives et cognitives, puisqu'un sujet est capable de devenir conscient de cette vie intérieure de son corps, d'y poser son attention, de le discriminer, et d'élaborer de sens sur la base de ce vécu. Mais il y a aussi quelque chose de plus ou de différent, sans y installer de quelconque hiérarchie de valeur : quelque chose de l'ordre d'une capacité naturelle de la chair, du corps, de percevoir celle de l'autre. (Austry et Berger, 2014, p. 15)

Dans le contexte de cette recherche-création, les fondements de cette approche expérientielle du corps sensible, ainsi que les capacités de communications kinesthésiques et sensorielles seront mis de l'avant pour créer un lien et favoriser une relation entre les acteurs et les spectateurs. Il me semble que d'utiliser ce type de communication par le corps permettrait de mettre à profit le travail corporel chez les deux partis, tout en favorisant une écoute du sensible et une reconnexion aux corps. Il s'agit donc d'une piste intéressante vers la création de relations humaines sensibles, surtout dans un contexte artistique.

CHAPITRE II

COPRÉSENCE ENTRE ACTEURS ET SPECTATEURS : VERS UNE ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE

Dans ce présent chapitre, une deuxième sphère du cadre théorique sera exposée, soit ce qui concerne la position du spectateur dans l'événement artistique et la relation entre acteurs et spectateurs. Une première partie présente le rôle du spectateur ainsi que quelques problématiques observées dans sa relation avec l'acteur, suivie d'une section sur la notion de coprésence, ses applications possibles et les modalités qui favorisent ces applications. Finalement, un sous-chapitre est dédié à l'expérience relationnelle artistique, soit une réflexion personnelle inspirée de différents concepts directement liés à cette recherche, tels que l'esthétique relationnelle et la notion d'expérience. Plusieurs références artistiques seront présentées afin de situer la présente recherche-création dans les pratiques courantes, et nommer des exemples concrets.

2.1 Spectateur actif au XXe siècle

Le rôle du spectateur et la place qu'il doit occuper dans la représentation en art vivant sont évidemment sujets à variations, dépendamment des points de vue et des époques. Toutefois, de manière générale ou du moins en Amérique du Nord et en Europe, le rôle du spectateur dans l'événement théâtral est assez bien établi dans l'imaginaire de

tous, et ce, de façon presque unanime. Son rôle essentiel consiste principalement à l'observation, à la réception et à la compréhension d'une œuvre. À ce propos, Philippe Beaufort, conseiller au travail physique et vocal pour acteur, fait un panorama des définitions évolutives de la place du spectateur et défend son rôle actif. Par ailleurs, il travaille dans les années 2000 sur une démarche artistique où le spectateur est possiblement engagé dans la création elle-même. Dans son article *De l'acteur au spectateur : la confrontation des bios scénique* (1995), il présente deux grands courants de spectateurs actifs qui émergent des pratiques du XXe siècle. D'une part, un courant où le spectateur intervient sur l'œuvre par sa réflexion, et d'autre part, un courant où le spectateur est vu comme un participant d'une rencontre.

D'abord, dans le courant du théâtre politique, Erwin Piscator cherche à rendre évidente la structure intellectuelle d'une œuvre dramaturgique, c'est-à-dire de s'éloigner d'un théâtre de divertissement, pour amener le spectateur à réfléchir au lieu de seulement «consommer» une œuvre. «Le spectateur conserve un statut actif puisqu'on l'oriente vers l'analyse de ce qu'on lui présente.» (Beaufort, 1995, p. 17) Il s'inscrit dans la même lignée que Bertolt Brecht et son Théâtre Épique, où l'acteur qui se distancie de son personnage, positionne le spectateur en observateur actif. Celui-ci critique les personnages auxquels il se distancie : «Le spectateur a l'occasion d'observer lui-même certains processus qui sont à l'origine des décisions prises par les personnages, et il peut les juger par lui-même sans être plus longtemps obligé de les voir à travers ceux qu'ils animent.» (Brecht, 2000, p. 195)

Dans les années soixante, Augusto Boal prolonge cette vision active avec le Théâtre de l'Opprimé où «le peuple reprend sa fonction d'acteur principal au théâtre et dans la société.» (Boal, 1996, p. 13) Il veut redonner un pouvoir d'action au spectateur qu'il transforme en spectateur-intervenant, agissant sur sa propre vie et sur l'histoire. Plusieurs formes théâtrales du Théâtre de l'Opprimé, où le spectateur participe de loin ou de près à l'évolution du spectacle, ont émergé de ce concept. Par exemple, le

théâtre-invisible prend une forme militante en rendant visibles les injustices qui sont normalement ignorées ; les acteurs jouent des scènes dans les lieux publics sans que les gens ne sachent s'il s'agit d'un spectacle. Autre exemple d'un théâtre participatif est le théâtre roman-photo, qui consiste à lire un roman-photo, sans indiquer aux acteurs et aux spectateurs l'origine de l'histoire, pour que pendant la lecture les acteurs jouent les scènes ; le public, à la fin du spectacle, peut comparer le jeu au récit et discuter ensemble des différences qu'ils perçoivent dans l'un et l'autre des médiums. Puis, le théâtre-forum est une forme encore plus interactive où des non-acteurs, issus d'une communauté vivant une oppression, improvisent des scènes illustrant des problématiques sociales ou économiques de leur milieu dans un objectif de conscientisation.

D'autre part, «l'idée d'un spectateur actif se retrouve également chez les praticiens qui envisagent la représentation comme un lieu de rencontre entre acteurs et spectateurs.» (Beaufort, 1995, p. 18) Par exemple, Eugenio Barba stipule que la représentation est à la fois véhicule et témoin d'une rencontre. Dans son ouvrage *Le canoë de papier* (1993), Barba va jusqu'à dire que : «La matière première du théâtre n'est pas l'acteur, l'espace, le texte, mais l'attention, le regard, l'écoute, la pensée du spectateur. Le théâtre est l'art du spectateur.» (Barba, 1993, p. 65) Dans le même sens, Antonin Artaud et son Théâtre de la Cruauté place le spectateur au milieu de l'action, comme enveloppé par elle :

C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répandre ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs. (Artaud, 1964, p. 134)

Jerzy Grotowski quant à lui, à l'époque du Théâtre Pauvre, veut que le spectateur soit viscéralement bousculé par la confrontation avec le spectacle. D'ailleurs, le spectateur est essentiel dans sa démarche : «Le théâtre peut-il exister sans public? À la limite, un

spectateur est nécessaire. [...] Ainsi, il nous reste l'acteur et le spectateur. Nous pouvons donc définir le théâtre comme «ce qui se passe entre acteurs et spectateurs»» (Grotowski, 1971, p. 31)

Un peu plus tard Tadeusz Kantor travaille à créer un espace ouvert dans lequel la création artistique continue à même la représentation. Il attend du spectateur qu'il crée des «relations artificielles qui n'existent pas dans la vie réelle» (Beaufort, 1995, p. 19), de façon inconsciente. Peter Brook de son côté, considère le spectateur comme son acolyte. Il établit une formule pour la création qui additionne «l'activité du metteur en scène pendant les répétitions et l'activité mutuelle de l'acteur et du spectateur pendant la représentation.» (Beaufort, 1995, p. 18)

Tout en arrivant aux mêmes conclusions que Beaufort par rapport aux courants des spectateurs participatifs, Marie-Madelaine Mervant-Roux apporte un éclairage nuancé en lien avec le rôle du spectateur actif. Dans son ouvrage *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur* (1998), elle énumère ces trois variations principales du portrait actif du spectateur :

Dans la première, il est un sujet relationnel, vivant intensément un théâtre qui est d'abord une co-présence, une rencontre, un échange. Le deuxième discours, de tonalité plus sociale, le considère en groupe. Sa participation collective, observation critique ou force expressive d'intervention directe, lui donne une dimension politique. Le troisième discours, fondé sur les travaux des sémiologues, montre un «*spectator in drama*» mentalement entreprenant, lecteur, décodeur, analyste du spectacle, effectuant l'ultime étape du travail, donnant le sens. (Mervant-Roux, 1998, p. 8)

Toutefois, selon Mervant-Roux, être assis dans le noir ne signifie pas que le spectateur est inactif. Lors de la présentation d'une œuvre scénique, un partenariat existe entre l'artiste émetteur et le spectateur récepteur pour le partage et l'explicitation de l'œuvre. À titre d'exemple, déjà en 1982, dans les enquêtes qu'a menées Anne-Marie Gourdon quant aux motivations, aux aspirations et aux opinions

du public français des années soixante-dix face au fait théâtral, il s'est révélé que les spectateurs eux-mêmes qualifiaient leur rôle de participatif :

[...] la notion de spectateur, si elle implique à l'origine une attitude purement statique, tend à prendre aujourd'hui un sens plus dynamique : la presque totalité du public estime qu'être spectateur, c'est aussi participer, et 70% des spectateurs qui ont répondu à l'enquête du Théâtre National Populaire déplorent l'absence de participation aux spectacles présentés dans ce théâtre. (Gourdon, 1982, p. 107)

Par le terme «participation», Gourdon entend par exemple, manifester superficiellement des réactions de type psychologique ; faire partie de la communion d'un public homogène qui partage la même idéologie ; éveiller sa créativité par des spectacles qui font appel à l'imagination ; avoir une activité créatrice immédiate et spontanée au cours du spectacle ; s'intégrer au jeu par un rapprochement, un échange, un contact ou un déplacement du public ; prendre part à une rencontre ou à un débat sur le contenu des pièces ; s'associer à la vie théâtrale et à la programmation des spectacles ; ou encore, simplement s'intéresser au spectacle. Il s'agit de différents sens du mot participation qu'elle fait ressortir dans son enquête, d'après les définitions que le public en a fait.

En résumé, ne serait-ce que par son regard porté sur une œuvre, ou par une action qu'il se doit de faire pour le bon déroulement du spectacle, le spectateur actif est nécessairement un «acteur» essentiel dans la représentation. Mais, ce qui m'intéresse particulièrement dans le cadre de cette recherche-crédation est la posture participative, dans une optique d'échange avec l'acteur. Il s'agit donc d'une approche à dimension plus relationnelle, et dans ce contexte, le spectateur est même considéré comme un participant potentiel à la création.

2.1.1 Rapport distancié entre acteurs et spectateurs

Certaines conditions freinent une possible relation en maintenant une distance entre les acteurs et les spectateurs. Il s'agit, d'une part, du rapport hiérarchique vertical qui se fait inévitablement sentir dans le domaine des arts, et d'autre part, de frontières qui s'installent à cause de coutumes et de conventions théâtrales qui persistent. Malgré les avancements et les innovations dans les pratiques théâtrales quant à la place du spectateur actif, ces conditions créent et entretiennent le rapport distancié entre acteurs et spectateurs.

2.1.1.1 Coutumes et conventions théâtrales

Les styles architecturaux des théâtres classiques, comme la scène à l'italienne ou l'amphithéâtre, ont laissé en héritage une coutume dont il est difficile de s'affranchir, soit la forte distinction entre l'espace scénique et la salle. Dans les modes habituels de la représentation et en particulier dans le contexte d'un théâtre institutionnel, la séparation scène/salle est généralement la règle, et celle-ci entretient le rapport distancié entre les acteurs et les spectateurs, en créant une frontière imaginaire. Elle marque aussi une distinction importante entre les rôles que chacun doit occuper. De plus, cette condition architecturale où les acteurs jouent sur scène, souvent surélevés, face aux spectateurs qui les observent de la salle, crée naturellement un certain rapport de force dans lequel l'acteur est adulé.

Cette grande admiration envers les artistes, qui s'avère parfois exagérée, est une autre condition qui provoque la distance entre acteurs et spectateurs. Le phénomène du vedettariat peut créer un sentiment d'éloignement entre les réalités des acteurs et celle des spectateurs, comme si les artistes admirés devenaient des êtres inaccessibles. Ce n'est évidemment pas le cas pour tous les acteurs, mais certains, qui se plaisent dans le «star système», contribuent à maintenir cette relation inégale de par leurs façons d'agir et leurs attitudes. Cette distance construite, qui existe en dehors de la scène, se

transpose sans aucun doute lors du rassemblement des acteurs et du public à l'événement théâtral.

Finalement, le décorum à respecter dans la salle de spectacle ne permet pas non plus aux spectateurs de se sentir en relation avec les interprètes, ni à participer dans le spectacle. Ceux-ci sont plongés dans le noir, presque effacés, et se voient dans l'obligation de se tenir plus que tranquilles pour ne pas déranger la représentation. L'audience tout entière est figée comme une statue muette, parfois même concentrée davantage sur la bonne façon de se tenir plutôt que sur le spectacle. Marie-Christine Lesage, professeure à l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, qui s'intéresse aux dramaturgies contemporaines et notamment à la notion de coprésence, parle de ces conventions contraignantes dans son article *Le spectateur ignoré?* (2013) :

Le théâtre a besoin de vous, chers spectateurs, pour exister, mais pour la bonne marche de notre art, il vous faut disparaître dans le noir de notre salle : ne faites plus de bruit, taisez-vous, bougez le moins possible, ne respirez pas trop fort, faites comme si vous n'existiez pas, sauf lorsque vient le temps de rire. (Lesage, 2013, p. 132)

Certaines de ces règles rigides, par exemple de ne pas faire de bruit, de ne pas sortir pendant la représentation, de ne pas manger ou boire, et autres, ont une utilité qui assure la bonne tenue du spectacle et surtout le respect de tous, artistes et spectateurs confondus, mais la plupart d'entre elles me semblent toutefois trop abusives. Elles dénaturent les réactions naturelles et modifient l'attention portée au spectacle. Encore une fois, ces conventions participent à créer le rapport distancié reproché.

2.1.1.2 Hiérarchie verticale dans le domaine des arts

Le rapport hiérarchique présent dans le domaine des arts provient, d'une part, des rôles attribués à chacun dans l'événement artistique, mais surtout du discours hermétique entretenu par des artistes et des experts du domaine.

Le discours hermétique et art qui semble s'adresser uniquement aux artistes et aux experts va même jusqu'à faire fuir certains spectateurs potentiels, qui ne fréquenteront plus les salles de spectacles ne s'y sentant pas à leur place. Le phénomène grandit, on fait de plus en plus de théâtre s'adressant à des «gens de théâtre». Philippe Guisgand, professeur à l'université de Lille et chercheur se spécialisant dans le domaine de l'analyse et de l'esthétique chorégraphique, s'est penché sur cette question des rapports hiérarchiques entre acteurs et spectateurs en art vivant. Pour Guisgand, même si le théâtre contemporain abolit les conventions théâtrales traditionnelles, le discours hermétique tenu par les artistes entretient la hiérarchie verticale avec les spectateurs. Il pointe aussi le problème de la posture experte qui est valorisée dans cette relation, aux dépens de la compréhension de l'œuvre par le spectateur :

Aussi me paraît-il nécessaire de dé-verticaliser les relations entre acteurs du monde artistique et spectateurs. Cette horizontalisation des échanges, cette dé-hiérarchisation des interlocuteurs constituent les conditions sine qua non de rupture avec un accès à la culture artistique tendant à sacraliser l'artiste, sa parole et son œuvre. Alors que l'art contemporain consiste plutôt en un affranchissement des codes et des significations traditionnelles, le discours expert (critiques, artistes, acteurs du monde de l'art) provoque trop souvent une dépendance à ce qu'il faudrait comprendre, laissant le spectateur ordinaire désarmé et ne sachant plus que faire de ses sensations devenues inutiles. C'est pourquoi le sens doit se fabriquer ensemble. (Guisgand, 2014, p. 59)

Par compréhension de l'œuvre, il entend «une forme de synthèse collective qui ne se déduit pas d'une simple interprétation ni d'une idiosyncrasie.» (Guisgand, 2014, p. 59) Une œuvre devrait donc se vivre dans un «nous» communautaire, favorisant la relation d'échange entre acteurs et spectateurs, plutôt qu'une relation unidirectionnelle, hiérarchique et verticale.

2.1.2 Spectateur actif délaissé

De manière générale dans les conceptions plus habituelles de l'événement théâtral, le spectateur est parfois actif, mais n'est pas réellement sollicité. Dans son individualité, celui-ci peut avoir une pensée très active, analyser l'œuvre qu'il voit, être émotionnellement et/ou physiquement happé par ce qu'il reçoit, mais la relation avec l'interprète en scène reste le plus souvent inexistante. Il se voit interpellé par les idées et les réflexions personnelles que le spectacle lui suscite, mais comme le dit la chorégraphe et chercheuse Katya Montaignac :

Le spectateur ne se contente plus de contempler l'œuvre, mais aspire désormais à être impliqué, à devenir participant, vedette d'un moment. À l'ère de la télé-réalité et de l'interactivité à tout va, le public veut lui aussi marquer l'œuvre de son passage et éprouver lui-même l'acte de création. (Montaignac, 2013, p. 124)

Encore faut-il que le spectateur se sente interpellé et considéré par l'acteur en scène pour qu'un intérêt de collaboration naisse, qu'il sente que l'on cherche à s'adresser à lui via le spectacle.

À ce propos, Marie-Christine Lesage fait mention de cette tendance à délaissé le spectateur, ou tout simplement à se désintéresser de lui une fois qu'il est assis dans la salle de spectacle. Dans son article, elle questionne la place que l'on reconnaît aux spectateurs dans l'événement artistique, alors qu'elle remarque qu'une fois installés dans le théâtre, ceux-ci sont contraints à de nombreuses règles qui tendent à les effacer. «Non seulement le spectateur doit faire comme s'il n'avait pas de corps, mais on ne le sollicite pas en tant que présence vivante pendant la représentation : pour les acteurs en scène, il n'existe pas, ou que très rarement.» (Lesage, 2013, p. 132) De plus, si le théâtre se veut un art vivant collectif et en lien avec la communauté, il est juste d'énoncer que le contact avec le public est vital. C'est cette rencontre véritable

entre toutes les personnes qui participent à l'événement théâtral, peu importe leur rôle, qui constitue l'essence du théâtre :

Pourquoi irait-on au théâtre aujourd'hui? Parce qu'à la différence des formes médiatisées, il met en coprésence, en face à face, des êtres humains : ceux qui jouent sur la scène, et la débordent parfois, ceux qui sont agités par le jeu, mis en mouvement intérieurement, sollicités dans leur corps sensible. (Lesage, 2013, p. 133)

Si le spectateur est réellement considéré et sollicité, une rencontre ou une relation avec l'interprète est alors possible. Toutefois, il s'agit dans la plupart des cas d'un échange plutôt unidirectionnel, puisque l'artiste agit pour le public sans nécessairement attendre un véritable retour de sa part. Par retour j'entends un échange ou un dialogue possible, et non les applaudissements qui surviennent par convention à la fin d'un spectacle.

C'est pourquoi la collaboration entre acteurs et spectateurs pour la réalisation d'une œuvre est un aspect que je souhaite développer dans ma recherche. Surtout, cela me semble une solution aux problématiques observées plus haut, puisqu'il faudra nécessairement abolir certaines frontières et dé-verticaliser les relations pour y parvenir.

2.1.3 Vers un renouvellement du rapport au public

Bien que le rôle du spectateur tend à changer et à évoluer avec les époques, il est encore plutôt inhabituel d'observer une réelle participation active du public dans l'événement théâtral. C'est encore plus rare s'il s'agit d'une implication corporelle ou d'une activation physique concrète. Toutefois, depuis quelques décennies, il y a un réel désir de renouveler ou de bousculer le rapport au public, et surtout, de redéfinir la place qu'occupe le spectateur dans les pratiques artistiques. Cette tendance s'observe surtout dans les arts vivants contemporains. Anyssa Kapelus, docteure en études

théâtrales de l'Université de Sorbonne Nouvelle Paris-III, souligne la croissance de ce qu'elle appelle les «pratiques spectatrices» dans les démarches artistiques :

En Europe comme en Amérique du Nord, nombreuses sont les propositions qui offrent à un individu d'actualiser un processus prédéfini, celui-ci devenant tour à tour «spect-acteur», «joueur», «opérateur» ou plus souvent encore «participant». Qu'il s'agisse d'installations-performances, de parcours sonores, d'environnements immersifs ou de jeux «grandeur nature», de telles productions entraînent l'engagement physique des participants, chargés de répondre à un ensemble de sollicitations. (Kapelusz, 2013, p. 58)

Mises en jeu des spectateurs, activations physiques, implications dans la création et autres grandissent en popularité. La participation du spectateur est entre autres un moyen de répondre à des désirs de relations et de socialité chez certains créateurs, désirs qui s'apparentent aux préoccupations initiales motivant ma recherche-crédation.

La participation à l'œuvre relève à la fois d'un désir ultime du spectateur en mal d'action et d'un fantasme de la part de l'artiste qui tente depuis la modernité de réinventer les formes de sa pratique ainsi que les conditions de sa réception. [...] l'artiste cherche depuis le début du XXe siècle à rapprocher les sphères de la vie et de l'art pour tenter, notamment, de renouer un lien social. (Montaignac, 2013, p. 124)

En comparaison aux formes traditionnelles de représentation, que ce soit au niveau de la liberté de déplacement ou d'action, de l'implication directe ou indirecte, ou encore de l'incidence possible sur la représentation, l'expérience du spectateur se voit renouvelée par ce caractère participatif. Ce désir d'innovation et de changement dans les pratiques artistiques se traduit donc par des spectateurs de plus en plus sollicités dans le déroulement spectaculaire auquel ils assistent.

2.2 La coprésence entre acteurs et spectateurs dans les pratiques artistiques

La coprésence entre acteurs et spectateurs dans l'événement artistique se manifeste de plusieurs manières. Cela peut se traduire par exemple par une cohabitation dans l'espace théâtral, en prenant le spectateur à témoin, par l'adresse d'une parole, d'un geste ou d'une action de l'acteur vers le spectateur, par des échanges silencieux, verbaux ou même physiques, etc. Dans tous les cas, comme le dit Marie-Christine Lesage, il faut un réel contact entre les acteurs et les spectateurs pour qu'ait lieu la coprésence :

Que l'acteur se situe à la frontière du jeu et du non jeu ou pas, l'essentiel ici réside dans la qualité du contact qui peut être noué avec la salle : c'est au cœur de ce fragile interstice qui relie acteurs et spectateurs que se joue, lorsqu'elle advient, la coprésence théâtrale. (Lesage, 2013, p. 136)

Afin de mieux définir le concept de coprésence dans ce contexte recherche-crédation, il sera question dans la prochaine section d'une approche précise pour l'interpréter et la mettre en pratique. Cette approche de la coprésence mène à l'événement, ou autrement dit à l'expérience communautaire, et le spectateur peut y participer sans nécessairement être dans une fiction. De plus, certaines modalités de coprésence courantes qui peuvent être favorables à l'apport du travail corporel et à la stimulation des sensations haptiques, soit l'interactivité et l'immersion, seront exposées et définies plus loin.

2.2.1 L'événement social artistique

Afin de mieux comprendre comment se traduit ce type de coprésence et quels sont ses effets sur le spectateur dans les pratiques artistiques en art vivant, je me réfère entre autres à la chercheuse postdoctorale de l'Université de Bruxelles et maître de conférence, Catherine Bouko. Ses domaines de recherche principaux sont la

sémiotique du numérique et des médias sociaux, la médiation des savoirs culturels, l'interactivité et les docu-fictions numériques. Dans son article *Théâtre par la chair : spectacle immersif et corps sensible* (2013), que l'on retrouve dans le recueil *Le corps sensible*, dirigé par Steven Bernas, Bouko nous rappelle comment la frontalité généralement utilisée dans le spectacle rend le sens de la vue dominant :

Le rapport frontal qui sépare le regardant et le regardé engendre une domination de la vision dans l'approche de la perception sensori-motrice du spectateur. Les mécanismes de proprioception, par lesquels le spectateur, immobile en apparence, bouge et touche par son regard, rappellent l'importance de la perception visuelle. (Bouko, 2013, p. 3)

En quête de renouvellement, certains créateurs cherchent justement à ajouter un aspect haptique à leur spectacle, et font appel à la coprésence pour y parvenir. À partir des années 60, des compagnies comme le *Wooster Group* ou le *Living Theater* créent des spectacles qui deviennent de véritables événements sociaux artistiques dans lesquels les spectateurs sont des participants à part entière. Par exemple, Bouko nous mentionne que dans *Dionysus in 69* (1968) du *Wooster Group*, les spectateurs étaient caressés, ou encore que dans *Mysteries and smaller pieces* (2007) du *Living Theater*, qui a d'ailleurs été repris en 2010, les spectateurs étaient invités à monter sur scène pour former un cercle et se tenir bras dessus bras dessous. Ceux-ci devaient alors faire un son de «humming» ensemble pendant un certain temps, jusqu'à ce que la vibration créée par le corps commun résulte à une expérience corporelle collective intense. Dans ces spectacles, on parle d'expériences communautaires qui sont créées. «Le caractère rituel de tels spectacles se combine à un profond sentiment de communauté: les corps des acteurs et spectateurs se mêlent pour laisser apparaître le groupe plutôt que l'individu.» (Bouko, 2013, p. 4) C'est un contexte où le spectacle devient une expérience à vivre et un partage du sensible, beaucoup plus qu'un objet à regarder.

Dans le même ordre d'idée, le spectacle *Écoute pour voir* (2008), conçu par Emmanuel Jouthe et présenté par la 2^e *Porte à Gauche*, est un autre bon exemple où la coprésence participative mène un événement social artistique. L'expérience sensible se produit cette fois en duos privés plutôt qu'en en groupe. L'œuvre propose de créer une relation entre un spectateur et un danseur par le biais d'un lecteur MP3, où le danseur effectue une certaine séquence chorégraphique semi-improvisée.

Le propos de cette pièce chorégraphique est de créer des moments privilégiés avec des individus et de favoriser la rencontre. [...] Réunis pour un moment, liés par le mouvement, danseurs et spectateurs vivent, chaque fois, une rencontre toute particulière où les solos se révèlent dialogues de proximité, partages uniques et bouleversants. (Jouthe, 2017)

La proximité et l'intimité du contexte permettent de contester le rapport au corps et à l'autre, et l'œuvre est alors directement influencée par les deux personnes, de par leur présence singulière, leur implication personnelle et l'échange sensible qui leur appartient.

Donc, l'événement social artistique cherche à créer une expérience communautaire et favorise un partage du sensible à travers une relation non fictive. Je m'inspire fortement de ce type d'événement pour mon projet de création qui vise entre autres à générer des relations humaines, et où il s'agit d'un spectacle à vivre plus qu'à regarder. Dans cette approche qui sort du cadre spectaculaire classique, les spectateurs autant que les acteurs sont au cœur de l'expérience, dans une visée de communion. Les possibles dispositifs et modalités mis en place via ce type de coprésence permettent aussi d'impliquer le sens du toucher, donc des sensations haptiques immédiates.

2.2.2 Modalités de coprésence favorisant les sensations haptiques

Si l'on cherche à proposer une coprésence de l'ordre de l'événement social artistique entre les acteurs et les spectateurs, qui favoriserait la communication par le corps et

l'usage de sensations haptiques, il faut pouvoir créer des conditions idéales à ce travail. Certaines modalités comme l'interactivité et l'immersion, qui ne sont pas nécessairement indépendantes l'une de l'autre et qui sont même très souvent complémentaires, s'avèrent propices. Il peut y avoir des formes d'interactivité dans une installation immersive par exemple. Catherine Bouko fait le pont et la distinction entre ces deux modalités, mais énonce avant tout que : «L'immersion exploite les signes en référence au monde représenté, tandis que l'interactivité se fonde sur la matérialité du médium» (Bouko, 2015, p. 2)

2.2.2.1 Interactivité

La notion d'interactivité est définie de plusieurs façons. On l'associe souvent à d'autres notions comme «partage», «interaction», «échange», «participation», et même «immersion». L'interactivité, au sens populaire, est la place participative que l'on accorde aux spectateurs et/ou aux récepteurs. Pour plusieurs chercheurs, dont Lev Manovich en art et Marie-Laure Ryan en littérature, l'interactivité est devenue un mot-valise de par sa popularité. Ils avancent entre autres que, l'art est par définition interactif, puisqu'il suppose une collaboration avec le spectateur, qu'elle soit mentale ou physique. Autrement, dans leur article *Art et interaction* (2011), Karine Dezainde et Jocelyn Robert énoncent que, lorsque l'on parle d'art interactif, il s'agit d'un art où le spectateur a un rôle actif dans le déroulement de l'œuvre. Pour bien illustrer ceci à travers les révolutions artistiques, ils font référence à l'inventeur des *Happenings*, Alan Kaprow, qui a remis en question le rôle traditionnel du spectateur. Le principe des *Happenings* sera d'ailleurs repris par le Living Theater qui popularisera ce type de performance. Dans cette approche interactive, les spectateurs deviennent des intervenants, car ils peuvent influencer les choses de façon irréversible avec des gestes ou des actions. Leurs décisions sont nécessairement actives, qu'il s'agisse de faire le choix d'agir ou de s'abstenir :

Les spectateurs-participants des happenings de Kaprow savent à l'avance qu'ils auront des actions à faire, même sans savoir lesquelles. [...] Les gens invités à ce type d'événement n'avaient besoin d'aucune connaissance artistique spécifique. L'art devient plus accessible ou plutôt s'ouvre à un public différent et potentiellement actif. Dans les événements de Kaprow, il fallait simplement des intervenants curieux, aventuriers et innovateurs. Cela s'est poursuivi jusqu'à *The Artist Is Present* de Marina Abramovic, au MoMA en 2010, où l'artiste et le spectateur pouvaient s'asseoir simplement l'un en face de l'autre sur des chaises séparées par une petite table. Pouvait le faire quiconque était prêt à jouer. Actif et anonyme. (Dezainde et Robert, 2011, p. 27)

Bouko présente quelques chercheurs comme Marie-Laure Ryan et Steve Dixon, qui élaborent des définitions inclusives de l'interactivité qu'ils décomposent en différents degrés. Par exemple, le modèle de Steve Dixon (2007) définit l'interactivité en quatre niveaux : la navigation, la participation, la conversation et la collaboration. Il n'y a que dans le quatrième niveau où le participant, via une action productive, a la possibilité de changer ou de modifier le cours d'une œuvre. Donc dans ce cas, le degré d'interaction surpasse ce qui est préprogrammé. À travers le facteur d'indétermination, là serait le cœur de l'interactivité. C'est à ce moment, à cette phase d'indétermination, que l'œuvre d'art peut devenir un *interstice social*, comme le dit Nicolas Bourriaud :

L'interstice est un espace de relation humaine qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système. (Bourriaud, 2001, p. 16)

Autrement, il apparaît que les définitions inclusives de l'interactivité s'appliquent parfaitement au théâtre immersif, les rendant complémentaires. Tout ce qui ne tient pas compte de l'indétermination convient aux pratiques immersives, qui atteignent rarement un réel niveau d'interaction non contrôlé. Cependant, il est important de mentionner que, comme en témoigne Dixon, le mot «interactivité» est davantage utilisé pour des dispositifs recourant aux technologies interactives. Dans ce contexte,

bien que je m'appuie sur les bases de l'interactivité comme modalités de coprésence, le terme d'«interaction» est à privilégier et me semble plus juste puisqu'il est moins connoté sur le plan de l'usage de la technologie.

2.2.2.2 Immersion

Un environnement immersif peut être généré de plusieurs façons et peut comporter des caractéristiques variées notamment impliquant l'espace, la lumière, le son, les matériaux et bien d'autres. Le spectateur, ou participant, est alors placé au cœur d'un dispositif ou d'une installation immersive. Il est important de comprendre la nuance entre les caractéristiques qui peuvent contribuer à créer cet espace immersif, et l'immersion en elle-même. «L'immersion ne constitue pas une propriété d'un dispositif, mais est un effet sur le participant que ce dispositif peut produire.» (Bouko, 2015, p. 39) En parlant du médium d'immersion, Bouko énonce :

À certains moments, le participant peut être absorbé au point de substituer l'environnement à la réalité quotidienne ; le médium lui apparaîtra transparent et le monde créé offert à lui sans médiation. À d'autres moments, il prend conscience du caractère artificiel du monde dans lequel il est plongé et adopte un positionnement extérieur à l'œuvre. C'est précisément ce jeu de va-et-vient susceptible de construire et de déconstruire une immersion physique et mentale, qui constitue la spécificité du théâtre immersif. (Bouko, 2015, p. 40)

Par ailleurs, Alain Alberganti définit aussi l'immersion comme «une rencontre du spectateur avec un lieu inhabituel, habité par des objets et par d'autres spectateurs, et, structuré par un ensemble de tensions qui fondent sa cohérence.» (Alberganti, 2013, p. 107) Travaillant sur les installations immersives, il mentionne dans son ouvrage *De l'art de l'installation* (2013) que «L'installation est le lieu de l'événement : l'expérience spatiale du visiteur.» (Alberganti, 2013, p. 107)

Pour qu'il y ait véritable immersion, Bouko nous mentionne que certains paliers doivent nécessairement être franchis. Son modèle du théâtre immersif se résume en trois paliers, soit l'intégration physique et/ou la rupture de la frontalité italienne, l'immersion sensorielle et dramaturgique, puis l'immersion et l'indétermination spatio-temporelle :

Chaque palier fait état d'un ancrage spécifique de l'oscillation entre réel et imaginaire. Lorsque le premier palier est atteint, les frontières entre réel et imaginaire sont physiquement perturbées ; l'oscillation entre réel et imaginaire n'est plus structurée par une séparation physique. Il ne s'agit cependant pas encore ici d'immersion. Un deuxième niveau d'oscillation est atteint lorsque le deuxième palier est franchi : l'immersant est plongé dans un univers scénique soutenu par une représentation dynamique qui s'adapte, à des degrés divers, à la présence de cet immersant. Le troisième palier rend compte d'une immersion absolue, lors de laquelle une confusion entre les univers réel et imaginaire est éprouvée par l'immersant, au niveau même de l'appréhension de l'inscription de son corps dans l'espace : le schéma corporel peut être manipulé ; la localisation du corps dans l'espace peut être entravée. (Bouko, 2016, p. 58)

C'est principalement le deuxième palier d'immersion qui est intéressant dans le cadre de cette recherche-crédation. Le but n'est pas de se rendre à une immersion absolue, mais plutôt de proposer une immersion sensorielle. Pour qu'une immersion sensorielle soit possible, le spectateur doit nécessairement être intégré physiquement à l'environnement et y occuper une place centrale. C'est d'ailleurs à partir de ce palier qu'il peut y avoir une forme d'interactivité avec le spectateur, soit à travers une navigation dans l'espace qui laisse place aux perceptions corporelles. «Les travaux sur l'immersion soulignent en effet combien la sollicitation corporelle et sensorielle y est centrale afin de susciter une sensation aiguë de présence.» (Bouko, 2015, p. 43)

2.2.3 Corpus pratique

Afin d'étudier et d'observer les pratiques courantes en art vivant qui font appel à la participation des spectateurs et à la coprésence, certaines références artistiques intéressantes seront présentées ci-dessous. Ont été ciblés quelques praticiens qui travaillent ou qui ont travaillé sur des spectacles et des performances davantage de l'ordre de la rencontre et de l'événement social artistique, puisqu'il s'agit du type de coprésence visé dans cette recherche-crédation. D'ailleurs, plusieurs d'entre eux ont utilisé l'interactivité et/ou l'immersion dans leurs pratiques. Les pratiques ciblées, qu'elles soient en théâtre, en danse ou en performance de rue, ont toutes comme point commun de donner une place centrale à la corporéité et au langage du corps des spectateurs dans la représentation.

D'abord, Marina Abramovic, performeuse bien connue de l'art corporel, met en place des dispositifs qui placent le corps au premier plan de l'œuvre artistique. Elle tente de redéfinir et de repousser les limites des capacités du corps par l'expérience. De plus, elle s'intéresse au rapport du spectateur à l'interprète, et surtout, à la capacité du spectateur à être dans le moment présent. Un exemple qui m'interpelle particulièrement est un dispositif installé dans le cadre de son exposition *The artist is Present*, présenté au MoMA à New York, où elle a pratiqué des faces à faces silencieux avec les spectateurs volontaires pendant deux mois et demi. Les visiteurs venaient un par un s'installer assis devant elle, faisaient l'expérience de la fixer dans les yeux sans paroles pendant le temps désiré, parfois quelques minutes, parfois des heures, puis quittaient pour laisser la place à un autre. Cette relation éphémère parsemée de regards et de micros-mouvements a suscité plusieurs réactions assez fortes chez les participants, et n'a laissé personne indifférent. Le corps du spectateur assis devant la performeuse, bien qu'il paraisse inactif et immobile, est tout au contraire grandement sollicité dans un état de présence intense. Ces corps deviennent alors le centre de l'attention des autres observateurs, et l'expérience vécue devient le sujet même de l'œuvre, créant un événement social artistique.

Autrement, dans le cadre d'un stage d'arts vivants afro-brésiliens à Salvador de Bahia en 2018, sous la direction de Ney Wendell Cunha Oliveira, j'ai eu la chance de rencontrer certains des membres d'une compagnie brésilienne de théâtre performatif de rue appelée Looping⁵. Les spectacles de Looping sont d'autres exemples éloquentes de dispositifs dans lesquels la participation du public influence directement le déroulement du spectacle. Les conférenciers nous ont expliqué que leurs créations sont principalement des performances de rue qui allient le travail du son et le travail du corps, où autrement dit, «une rencontre entre la pensée sonore et la pensée chorégraphique»⁶. Looping crée des spectacles faits pour être présentés à l'extérieur, dans les places publiques et directement inspirés de la culture, des traditions et de la mémoire des villes et des habitants des communautés de Bahia. La compagnie rappelle les contextes locaux, notamment en reproduisant des ambiances de fêtes, de foires et des nombreuses festivités qui prennent d'assaut les places publiques. Le but derrière leurs performances est d'engager les spectateurs dans un espace dramatique et de les mobiliser à ce qui leur est présenté. À l'aide d'installations sonores et lumineuses sous forme de cubes mobiles, les artistes créent des fresques et forment des structures architecturales. Ils provoquent aussi des mouvements en groupe et montent des chorégraphies que les spectateurs peuvent suivre, reproduire ou encore rejoindre. Ainsi, les mouvements proposés servent de mobilisation à la participation. Les chaînes de personnes s'agrandissent dans l'espace, se dissolvent, changent et bougent, puis les gens se touchent, dansent, se collent, fusionnent et explorent. En tout temps, le son et la musique générés en direct par certains membres de la compagnie, notamment à l'aide de tables tournantes et de pédales de «looping», contribuent à amplifier les sensations et ajoutent une puissance à l'expérience. Le

⁵ Toutes les informations relatives à la compagnie Looping proviennent de notes personnelles prises lors d'une conférence donnée à Salvador de Bahia le 16 juin 2018. La conférence était donnée par deux des membres de la compagnie, soit la co-fondatrice et performeuse Rita Aquino, et le co-fondateur et concepteur sonore Felipe de Assis.

⁶ Idem.

public peut aussi déplacer les installations sonores et lumineuses pour contribuer à créer eux-mêmes des fresques. La compagnie vise à travers leurs spectacles des rencontres vibratoires entre les corps, le son et l'espace. C'est un appel à la participation dans cet espace de coprésence. Cela dit, le spectacle n'est pas dépendant de l'implication des spectateurs, bien qu'elle ajoute grandement à l'expérience communautaire recherchée.

M'intéressant particulièrement au langage corporel et à la sensibilité des participants, je me tourne vers les créateurs Benoit Lachambre et Anne-Flore de Rochambeau. À travers leurs pratiques qui impliquent une coprésence avec les spectateurs, ils développent des techniques visant à éveiller le corps, les capacités sensorielles et proprioceptives, ainsi que l'écoute active des sensations.

Le chorégraphe et interprète Benoît Lachambre travaille précisément sur l'hyperéveil des sens, basé sur une pratique somatique et artistique à la fois :

Il propose aux danseurs et au public de reconnecter avec une écoute profonde des perceptions et des sensations. En construisant des architectures corporelles et spatiales en fluctuation, il souhaite recréer du lien entre les corps, et les accompagner vers un retour à leur fonction énergétique, organique et perceptive. (Par B.L.eux., 2016)

Par exemple, dans sa dernière création appelée *Lifeguard* (2017), présentée dans le cadre du Festival TransAmérique, Lachambre a tenté de créer un espace intime permettant un contact rapproché entre le performeur et le public. Il s'inspirait de sa perception de l'autre, des regards, des touchers et des mouvements des spectateurs pour créer une matière chorégraphique. Il fait donc appel à la sensibilité du spectateur pour créer une partition corporelle unique et dépendante des participants, sans toutefois leur demander une participation physique nécessairement active. En faisant cohabiter les sensibilités extéroceptives à la fois du danseur et des spectateurs, il fait dialoguer les corps.

Anne-Flore de Rochambeau, aussi chorégraphe et danseuse, crée à partir des interactions avec le public et avec l'environnement. Dans ses créations, elle cherche à «établir un rapport sensoriel avec le spectateur par un langage organique et intuitif». (Rochambeau, 2017) Par exemple, dans sa création appelée *Lore* (2017), présentée à Montréal, elle souhaitait créer une rencontre créative et poétique autour du corps, dans une forme de témoignage dansé. Les spectateurs étaient donc invités à compléter des poèmes troués et ensuite à les lire, ce qui inspirait à l'interprète une séquence personnalisée de mouvements corporels.

Dans le travail des deux chorégraphes Lachambre et Rochambeau, la participation du spectateur n'est pas de l'ordre d'une activation physique, mais plutôt d'un appel à la participation sensible et à leur générosité pour donner sens à l'œuvre. Il y a une forme d'interactivité dans leurs créations avec la présence du facteur d'indétermination et de l'interaction non contrôlée, sans toutefois qu'il n'y ait immersion des spectateurs. Ici, les spectacles se transforment en événement où une communauté est créée le temps de la représentation.

Dans l'optique de placer directement le corps des spectateurs actifs au centre de la représentation, le travail de Roger Bernat est particulièrement intéressant. Depuis 2008, le metteur en scène et chorégraphe catalan crée des dispositifs dans lesquels les spectateurs deviennent les protagonistes en occupant la scène. Ils s'y voient conviés à obéir ou à conspirer pour la mise en œuvre du spectacle dans lequel ils participent et engagent leur corps. À titre d'exemple récent, Bernat a présenté l'une de ces installations appelée *Le Sacre du Printemps*, en 2018 à l'Agora de la Danse. Il s'agissait d'une version personnalisée, inspirée de la célèbre chorégraphie de 1975 de Pina Bausch. Toutefois, dans cette version, le public est le seul interprète de la représentation et celui-ci se voit guidé à l'aide d'écouteurs. Le déroulement du spectacle est donc soumis à la volonté des participants. Les spectateurs font tous partie intégrante de l'œuvre, mais demeurent complètement maîtres de leurs actions.

Des écouteurs sont à la disposition de tous, dans lesquels on peut entendre une voix qui commande des actions et qui dicte des mouvements de la chorégraphie originale de Pina Bausch. Les gens sont donc invités, s'ils le désirent, à prendre l'espace et à suivre les directives pour recréer la chorégraphie à leur façon. Les écouteurs n'étant pas tous synchronisés et n'ayant pas tous la même trame de directives, les spectateurs exécutent des mouvements singuliers, sur des rythmes et des tensions différentes. Il n'y a pas de formule idéale à atteindre, il s'agit plutôt d'un appel à la liberté et à l'abandon à travers la musique et l'inspiration du moment. Comme le précise le chorégraphe : «le mécanisme de l'œuvre tend à vous libérer de toute forme d'autorité.» (Bernat, 2018) Les spectateurs pourraient même, s'ils le voulaient, défier les directives de la voix et s'inventer un nouveau rôle. Le facteur d'indétermination dans ce dispositif basé sur l'interactivité est donc l'élément sur lequel repose le sens de l'œuvre. L'événement artistique est alors créé durant ces 45 minutes où les gens vont jusqu'à courir à toute vitesse, à avoir chaud, à se toucher, à s'étreindre, à danser, à se regarder et même à rire de bon cœur.

Finalement, le spectacle *Nos corps*, créé par le collectif *Castel Blast* en 2019, est probablement la création avec laquelle il y a le plus de points communs avec ma démarche. Je m'inspire énormément de leur proposition artistique qui s'appuie sur l'appel à la participation physique des spectateurs dans l'espace de jeu, et qui place le corps au centre de la représentation. Le spectacle commence par les interprètes-danseurs qui racontent la légendaire histoire d'une manie dansante épidémique, survenue en 1518 à Strasbourg. La légende dit que plus de 500 individus ont dansé pendant deux mois, jusqu'à en mourir de fatigue, d'épuisement et de famine. «Ils dansaient, car ils n'avaient plus les mots pour exprimer tout ce qui les opprimait. Elles dansaient parce que leur désespoir était si grand que seuls leurs corps pouvaient en témoigner.» (Castel Blast, 2019) Pour une durée d'environ une heure, accompagnés de musique «techno house électronique» mixée en direct, les interprètes dansent et bougent dans l'espace de jeu sans jamais s'arrêter. Il s'agit en fait d'une

invitation aux spectateurs à joindre le corps collectif qui se forme, à danser sans retenue avec lui, et à répondre à cet appel incontrôlé du mouvement. Pour le collectif Castel Blast, danser sans relâche symbolise la révolte de notre société et un moyen de défense face à l'oppression de toute sorte. On sent dans ce regroupement de corps qui dansent un besoin de solidarité, d'unité et de collectivité.

Ce spectacle immersif confronte donc le public qui a le choix de se joindre au groupe ou de garder sa place d'observateur. Il s'agit d'un véritable événement social artistique dans lequel les interprètes et leur danse servent de moteur d'engagement pour les spectateurs. Dans cet espace commun où des liens se créent, où se forme un langage entre les corps, une microsociété émerge. «Nos corps s'unissent, se rassemblent, s'enlacent, s'entraident, s'appriivoisent, s'acceptent, se réconcilient, se lèvent, se soulèvent, s'accumulent, se resserrent, se mélangent, se rallient, se recueillent.» (Castel Blast, 2019) Bien qu'il soit légèrement encadré par la présence d'interprètes, le facteur d'indétermination domine dans cette expérience humaine. De cette communauté éphémère qui est créée, de cette union invisible et de ces corps engagés émerge le sens de l'œuvre.

Plusieurs méthodes et stratégies créatives utilisées dans ces pratiques révèlent des pistes relationnelles et corporelles intéressantes. D'ailleurs, placer le corps et son langage au centre d'une œuvre semble une stratégie très efficace pour créer une communauté de créateurs impliquant les spectateurs, tout en favorisant la stimulation de sensations haptiques. Parallèlement, les spectacles et performances présentés dans cette dernière section sont pour la plupart de l'ordre de l'«esthétique relationnelle», un concept clé dans cette recherche qui sera défini sous peu.

2.3 L'expérience relationnelle artistique

L'expérience relationnelle artistique est une formule que j'utilise pour décrire ma pratique, soit la forme artistique la plus appropriée dans le cadre de cette recherche. Il s'agit du résultat de la combinaison de différents concepts charnières qui seront présentés ci-dessous. Il faut d'abord définir ce qu'est le concept d'esthétique relationnelle, et ensuite s'attarder à la notion d'expérience afin de mieux comprendre pourquoi je me permets de faire le glissement du mot esthétique vers celui d'expérience dans ma définition.

2.3.1 Le concept d'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud

Nicolas Bourriaud décrit l'esthétique relationnelle comme un processus actif où la rencontre avec l'autre devient une matière artistique. Il s'agit d'une esthétique de la rencontre et de la proximité. Dans son ouvrage *Esthétique relationnelle* (2001), Bourriaud fait allusion aux formes d'arts issues des Beaux-Arts, soit aux «pratiques dérivées de la peinture et de la sculpture, et qui se manifestent sous la forme d'une exposition», (Bourriaud, 2001, p. 13) mais le concept s'applique à tous les *arts* se présentant comme relationnels. Pour faciliter la compréhension du lecteur, un glossaire se retrouve à la fin de l'ouvrage dans lequel on retrouve la définition du mot *art* : «l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets.» (Bourriaud, 2001, p. 115) Lorsqu'il parle d'un art relationnel, il entend : «un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé.» (Bourriaud, 2001, p. 14) Selon lui, l'art relationnel est un «état de la rencontre» qui implique que l'artiste s'engage à un dialogue à travers une œuvre. À l'instar de Bourriaud, une œuvre est perçue comme un interstice social, un espace de relations humaines qui suggère d'autres possibilités d'échanges que

celles du quotidien. L'art relationnel prend pour thèmes centraux l'«être-ensemble», la «rencontre» et l'«élaboration collective du sens», et est une forme d'art qui repose sur l'intersubjectivité et sur l'invention de relations entre des sujets.

Donc l'esthétique relationnelle, soit une forme qui relève de l'art relationnel, est une esthétique de la coprésence. La rencontre, les échanges et l'interactivité qui y sont proposés deviennent la matière artistique et donnent un sens à l'œuvre. «Le sens de l'œuvre naît du mouvement qui relie les signes émis par l'artiste, mais aussi de la collaboration des individus dans l'espace d'exposition.» (Bourriaud, 2001, p. 87) Cela dit, les artistes dont le travail relève de l'esthétique relationnelle n'ont pas nécessairement un style ou une thématique commune qui les relie. Chacun a son univers, ses problématiques et ses thèmes qui lui appartiennent. Ce qu'ils partagent en commun est en fait le postulat de base de l'art relationnel, soit «la sphère des rapports interhumains comme horizon pratique et théorique, et comme lieu de l'œuvre d'art.» (Bourriaud, 2001, p. 46) Les œuvres issues de l'esthétique relationnelle ouvrent à des dialogues, à la discussion et créent des espaces-temps relationnels qui sortent des contraintes de la communication de masse.

Les œuvres mettent en jeu les modes d'échanges sociaux, l'interactivité avec le regardeur à l'intérieur de l'expérience esthétique qu'il se voit proposer, et les processus de communication, dans leur dimension concrète d'outil servant à relier des individus et des groupes d'humains entre eux. [...] Elles tentent de créer des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques et des moments de convivialité construite. (Bourriaud, 2001, p. 45 à 46)

Dans cette esthétique, l'essence des œuvres d'art s'est donc déplacée vers le public. Les artistes prennent en compte dans leur processus de travail la présence de la micro-communauté qui y prendra part. L'œuvre crée ainsi une collectivité instantanée de regardeurs-participants. L'artiste incite le «regardeur» ou le spectateur, «à prendre place dans un dispositif, à le faire vivre, à compléter le travail et à participer à

l'élaboration de son sens.» (Bourriaud, 2001, p. 63) C'est grâce au temps de manipulation, de compréhension et de prise de décision, que l'on surpasse l'acte de compléter l'œuvre uniquement par le regard.

2.3.2 La notion d'expérience de Hans-Georg Gadamer

Ce qui fonde l'expérience artistique est «la coprésence des regardeurs devant l'œuvre». (Bourriaud, 2001, p. 61) Que l'action de cette coprésence soit très active ou plutôt de l'ordre du regard critique porté sur l'œuvre, le spectateur vit une expérience puisque ce qu'il voit, entend ou touche ne le laisse pas indifférent. Le terme d'expérience représente bien et de façon simple ce que je cherche à proposer comme événement artistique : une pratique vécue et ressentie aussi par le corps.

Je décide d'utiliser le terme *expérience* pour nommer la forme artistique que j'imagine, soit l'expérience relationnelle artistique, en me référant à la pensée de Hans-Georg Gadamer, philosophe qui s'est spécialisé sur l'herméneutique non méthodologique des sciences humaines. Le domaine des arts, selon Gadamer, est un domaine humaniste, un mode de connaissance qui nous permet de nous repositionner dans le monde, sans toutefois se baser sur des faits mesurables et quantifiables comme dans les méthodologies en sciences exactes. L'art peut nous ramener à une essence de l'être, à des relations de vivants à vivants.

Dans son ouvrage *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (1996), Gadamer s'éloigne d'une conscience esthétique de l'art. Il s'oppose à l'approche de l'art vu comme un divertissement. Il mentionne plutôt que l'œuvre d'art est une expérience du présent. Elle agit ou opère sur le sujet, et c'est celui-ci qui vit l'expérience du présent, l'expérience de l'être. C'est de cette façon que le spectateur rencontre la vérité et peut se comprendre lui-même :

Or, l'expérience de l'art, qu'il nous faut défendre contre le nivellement de la conscience esthétique, consiste précisément en ce que l'œuvre d'art n'est pas un objet placé en face du sujet existant pour lui-même. Ce qui fait l'être véritable de l'œuvre d'art, c'est qu'elle devient l'expérience qui métamorphose celui qui la fait. (Gadamer, 1996, p. 120)

En faisant l'expérience de l'art non pas de façon mentale et intellectuelle, mais plutôt incarnée, la connaissance vient à nous. Il perçoit l'art comme un lieu de connaissance, avec une conception participative de la compréhension. Cela dit, la participation ne veut pas nécessairement dire d'être actif physiquement, mais implique aussi une réflexivité et une présence à l'œuvre :

Nous voyons à l'œuvre dans l'expérience de l'art une expérience véritable, qui n'est pas sans changer celui qui la fait, et nous nous interrogeons sur le mode d'être de ce que l'on apprend ainsi. Nous pouvons espérer de la sorte une meilleure compréhension de ce qu'il en est de la vérité de l'art, qui vient à notre rencontre. (Gadamer, 1996, p. 118)

L'art est donc selon lui une opération de «transmutation». Une œuvre déploie une expérience si forte chez celui qui la vit, qu'il y a une prise de conscience et un changement chez l'être. Une œuvre peut agir sur quelqu'un en révélant une vérité qui bouscule, éveille et transforme l'être, laissant ainsi la personne changée. Gadamer fait aussi mention de la notion du «jeu», dans le sens d'une activité physique ou mentale, comme «la manière d'être de l'œuvre d'art elle-même.» (Gadamer, 1996, p. 119) L'œuvre est un jeu de la subjectivité et de la métamorphose de l'être. Comprendre une œuvre d'art c'est se laisser entraîner dans son jeu. L'œuvre théâtrale s'insère aussi dans cette notion :

Celui qui joue éprouve le jeu comme une réalité qui le dépasse. [...] Même le spectacle de théâtre reste jeu : autrement dit, il présente la structure du jeu, qui en fait un monde fermé sur lui-même [...], mais ouvert en direction du spectateur. C'est dans le spectateur seulement qu'il parvient à la plénitude de son sens. [...] En fait, c'est celui qui ne participe pas au jeu et se contente de regarder qui fait du jeu l'expérience

la plus authentique : c'est à lui que le jeu se présente tel qu'on l'«entend».
(Gadamer, 1996, p. 127)

Le point de vue plus classique du spectateur qui regarde les acteurs en jeu est alors renversé. Le sujet ne regarde pas l'œuvre, mais l'œuvre regarde le sujet. Là est la vraie expérience. L'œuvre agit et s'impose au sujet qui doit être ouvert et disponible au jeu. Il y a transposition, puisque l'expérience doit être chez le spectateur et que l'acteur sert en partie à lui présenter le jeu. Ce sont donc sur les fondements sur lesquelles je me base pour utiliser le terme d'expérience dans mon approche. Les rôles des acteurs et des spectateurs se voient complètement modifiés, sans toutefois perdre l'essence d'une expérience qui agit sur les participants d'une œuvre.

2.3.3 Redéfinir les rôles dans la pratique théâtrale

À la lumière des propos, des concepts et des références exposées dans ce chapitre, il est plus facile de situer ma démarche dans les enjeux artistiques réels, en fonction de mes intentions de recherche. Ce projet de recherche-crédation sert en partie à questionner, voire à modifier la relation existante entre les acteurs et les spectateurs dans l'événement théâtral, surtout d'un point de vue du rapport aux corps.

D'une part, une voie est déjà tracée par des pratiques artistiques qui redéfinissent le rôle du spectateur et qui l'impliquent dans l'œuvre comme un participant. Le but de ce mémoire-crédation est de continuer dans cette voie en imaginant une participation active des spectateurs qui soit un facteur essentiel à l'événement artistique. D'autre part, la coprésence entre acteurs et spectateurs est assurément une notion indispensable dans cette quête puisqu'elle offre la possibilité de générer des événements sociaux artistiques qui vont dans le sens de mon désir de renouvellement et de reconnexion au corps.

Cela nous mène au point de rencontre entre les deux sphères théoriques importantes de cette recherche, soit le langage du corps d'un côté, et la coprésence entre acteurs et spectateurs de l'autre. Explorer et développer la forme d'expérience relationnelle artistique qui permet aux acteurs et aux spectateurs en coprésence d'utiliser les possibilités communicationnelles qu'offre le langage du corps dans un contexte de création, là est en quelque sorte le nœud de ma recherche. Cette fusion me semble une solution évidente qui répond aux préoccupations initiales motivant cette recherche, tant au niveau relationnel qu'artistique. De plus, comme la pratique artistique que je propose à travers ce mémoire-crédation repose sur la création commune, sur le partage, sur l'expérience sociale et sur la rencontre, soit des notions qui s'apparentent énormément aux fondements de l'esthétique relationnelle et de ceux des événements sociaux artistiques, je vise à ce que celle-ci s'insère dans le courant de l'art relationnel.

Finalement, ces objectifs m'amènent à devoir trouver de nouvelles conditions de mises en relation entre acteurs et spectateurs, et du coup, à renommer et à redéfinir les rôles de chacun. Dans le cadre de ce projet de création, les spectateurs et les interprètes deviennent dorénavant tous des *participants*, et sont des co-créateurs d'une œuvre. Dans mon idéal, les termes «acteurs» et «spectateurs» disparaissent, tout comme la distinction entre leur rôle respectif ; tout le monde devient participant d'une expérience. Une dernière nuance s'impose, au cours du processus de création, entre deux types de participants différents appelés «participants-guidés» et «participants-guides». La différence entre ces deux types de participants sera précisée au prochain chapitre.

CHAPITRE III

(MAINS)TENANT : RENCONTRE AU-DELÀ DES MOTS L'EXPÉRIENCE RELATIONNELLE ARTISTIQUE

Le chapitre qui suit aborde le processus de création ayant mené à la réalisation de l'expérience relationnelle artistique *(Mains)tenant : Rencontre au-delà des mots*, présentée à la salle Marie-Gérin-Lajoie à l'hiver 2019. D'abord, une première partie concerne le projet, les objectifs de la démarche de création intuitive et les hypothèses de mise en pratique qui y sont associées. De plus, la méthodologie de recherche adoptée, soit une approche heuristique et phénoménologique, y sera présentée. Par la suite, il sera question des stratégies imaginées pour la réalisation de ce type d'approche relationnelle, ainsi que de la description des différentes étapes de travail. Finalement, le chapitre présente une analyse des laboratoires publics participatifs qui résultent de ce processus de création, faite à partir des retours perceptifs et des échanges avec les participants de l'expérience. Cette analyse a pour but de mettre en relief les stratégies et les modalités qui ont été effectives et qui ouvrent la voie vers de nouvelles possibilités artistiques et relationnelles.

3.1 Projet, hypothèses et méthodologies de la création

Derrière l'expérience relationnelle artistique dont il est question dans ce projet se trouve une démarche de création intuitive qui allie le langage du corps et la

coprésence. Mon hypothèse est que d'utiliser ces deux sphères comme moteur de création permet d'explorer et de renouveler l'expérience théâtrale des spectateurs et des acteurs, tout en favorisant la rencontre par la reconnexion avec le corps.

Suite aux réflexions du chapitre II concernant cette formule personnalisée d'expérience relationnelle artistique, qui doit proposer des moyens de communication par le corps à des participants en coprésence, la question de recherche-crédation a été établie : quelles sont les meilleures stratégies et modalités qui permettraient aux participants d'une expérience relationnelle artistique de reconnecter avec le langage de leur corps, à des fins d'échange et de communication avec l'autre?

J'ai procédé par laboratoires d'expérimentations pour en arriver au final à une forme d'expérimentation publique, qui n'était pas définitive, mais bien exploratrice. Pour répondre à la question de recherche-crédation, l'expérience relationnelle artistique a donc pris la forme d'un laboratoire public participatif, suivi d'une discussion de groupe ouverte.

3.1.1 Description du projet de création et objectifs

Les laboratoires publics participatifs étaient une forme idéale pour créer un espace d'exploration et de travail continu, à travers lequel il y avait bien sur place à la création. Des personnes invitées avaient pour rôle d'être participants aux laboratoires d'expérimentations afin de tester les différentes stratégies et modalités mises en pratique, et faire un retour sur leur expérience lors d'une discussion de groupe ouverte. Mon rôle en tant que chercheuse dans ce projet a été de guider les séances, soit les laboratoires d'expérimentations qui me servaient de plateforme de recherche pratique, et d'en analyser les résultats. J'ai d'ailleurs dirigé les séances uniquement avec ma voix. Cette voix, qui revenait à quelques reprises durant l'expérience, devenait un repère pour les participants que nous appelions «la voix maîtresse».

Ayant établi la question de recherche-création et la forme pour tester la démarche de création, les objectifs du projet de création à atteindre dans le cadre de cette maîtrise sont les suivants :

- Confirmer une hypothèse quant à une démarche de création empirique qui allie langage du corps et coprésence entre acteurs et spectateurs.
- Explorer et déterminer quelles stratégies et modalités favorisent le plus la rencontre et les dialogues par le corps entre les participants d'une expérience relationnelle.
- Proposer une expérience relationnelle artistique à partir des stratégies et des modalités explorées, dans laquelle les participants donneront un sens à l'œuvre en communiquant par le corps. Plus précisément, proposer une structure et des repères appropriés dans l'expérience afin de bien encadrer les participants, et surtout, d'encourager leur participation.

3.1.2 Phases d'explorations : vers des laboratoires publics participatifs

Afin d'atteindre les objectifs de création, il y avait une nécessité de scinder le temps d'expérimentation et de conception en deux phases distinctes, d'une part pour permettre une exploration maximale avec peu de contraintes, et d'autre part, pour faciliter l'intégration des participants qui auraient autrefois détenu le rôle de spectateurs.

Dans un premier temps, la phase I s'est déroulée avec un groupe de participants ciblés, choisis et recrutés pour leurs habiletés corporelles connexes au contenu du projet et pour leur sensibilité artistique. Pour cette première phase exploratoire, il était nécessaire de travailler avec des personnes ayant une formation ou une expertise dans le domaine des arts de la scène (théâtre corporel ou danse), et qui avaient l'habitude

des séances d'exploration et d'improvisation. Ce groupe de participant a ainsi permis d'explorer plus en détail certaines avenues, se permettre l'essai-erreur, et faire des découvertes avant de proposer les laboratoires à des participants moins familiers avec les domaines du théâtre, de la danse et de la performance.

Dans un deuxième temps, la phase II incluait des personnes avec des postures différentes, soit des «participants-guidés» et des «participants-guides». Les participants-guides, qui eux connaissaient le travail pour l'avoir préalablement exploré, servaient de guides et de repères pour les participants-guidés qui en étaient à leur toute première expérience. Une partie des participants de la première phase ont donc poursuivi le processus et sont devenus des participants-guides, tandis que de nouveaux participants-guidés invités, cette fois-ci sans expériences pré-requises, sont aussi venu prendre part aux laboratoires. Ces laboratoires étaient dorénavant appelés «laboratoires-tests» et étaient plus élaborés grâce aux explorations déjà effectuées dans la phase I. Cette deuxième phase impliquait des rencontres d'élaboration avec l'équipe de conception⁷ formée du concepteur sonore, de la directrice de production, de deux participants-guides et de moi-même, ainsi que des périodes de laboratoires d'exploration.

La phase II s'est conclue avec l'expérience relationnelle artistique finale présentée à la salle Marie-Guérin Lajoie en mars 2019. L'expérience appelée *(Mains)tenant : Rencontre au-delà des mots*, prenant la forme d'un laboratoire public participatif, aura été réalisée cinq fois en comptant la générale, avec des participants différents à chaque fois.

⁷ L'équipe de conception a travaillé sur les quelques éléments scénographiques de l'expérience finale, mais a surtout servi d'équipe de remue-méninges pour permettre un partage d'idées lors de l'élaboration des laboratoires-tests de la phase II.

3.1.3 Approche heuristique et phénoménologique

Dans le cadre de la présente recherche-création qui porte entre autres sur le langage du corps et la sensorialité comme modalit  de communication et de relation dans une pratique artistique th atrale, une méthodologie en lien avec l'analyse des perceptions est nécessaire. C'est pourquoi la méthodologie de travail la plus appropri e pour ce processus a été une démarche heuristique, li e à une approche phénoménologique pour la cueillette et l'analyse des données sensibles.

Une démarche heuristique a été adopt e tout au long du processus, en empruntant un aller-retour continu et nécessaire entre «d'une part, le pôle d'une pens e expérientielle, subjective et sensible, d'autre part, le pôle d'une pens e conceptuelle, objective et rationnelle.» (Gosselin, 2006, p. 29). Pierre Gosselin, dans *La recherche en pratique artistique* (2006), mentionne l'importance des processus subjectifs expérientiels de la pens e dans les pratiques artistiques. Il y a nécessité de tester la matière, d'observer et d'analyser les résultats, pour ensuite élaborer le prochain contenu à tester. Les réflexions tir es d'une première expérience mènent à une autre exploration, et ainsi de suite, toujours en étant dans une approche intuitive et compréhensive. L'approche heuristique s'est confirm e pendant le processus. La planification des laboratoires s'est effectu e à la lumière des recherches théoriques, qui ont permis de cibler et de déterminer des stratégies et des modalités à explorer. Suite à de premières explorations, la cueillette de donn es⁸ pendant les laboratoires permettait d'effectuer une analyse, de faire des constatations en fonction des résultats, et d'en faire ressortir certaines évidences quant aux stratégies explor es. Puis, le cycle recommençait avec un retour à la préparation des laboratoires, en y proposant des ajustements et en y appliquant de nouvelles idées.

⁸ La nature de cette cueillette de donn e sera pr sent e un peu plus loin dans le chapitre.

L'approche phénoménologique permet de passer par l'expérience incarnée pour laisser surgir des phénomènes, et ensuite les observer. Ici, lorsque l'on parle de phénomène, on entend tout ce qui survient qui est de l'ordre de l'expérience du corps :

Le phénomène relève de l'expérience sous toutes ses couches (de la plus sensible et sensuelle, et même animale, à la plus intellectuelle). Le phénomène est à penser comme relation d'une vie humaine à toute objectivité qui l'entoure, celle des choses perçues ou même irréelles de l'imagination [...]. (Ducros, 2015, p. 2)

Dans le cadre de ma recherche-crédation, les phénomènes sont d'ordre sensoriel et relationnel, plutôt qu'intellectuels, et sont associés à l'expérience des participants. Chantal Deschamps, qui a été professeure au département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, présente cette méthodologie dans son ouvrage *L'approche phénoménologique en recherche, comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine* (1993) :

La contribution de la phénoménologie en recherche est de permettre l'apparaître du phénomène ainsi que l'auto-explicitation de sa signification. Il s'agit donc de laisser se dérouler l'expérience et de rendre manifeste la signification du phénomène, le saisir tel qu'il se montre. [...] Développer une attitude pure et désintéressée qui vise la connaissance authentique du phénomène. [...] Refuser de tenir pour acquises les connaissances de sens commun que l'on a. (Deschamps, 1993, p. 16)

Il s'agit d'une méthode non interprétative dans laquelle on cherche à saisir la signification du phénomène exploré tel qu'il se présente. Le chercheur se doit d'être à proximité du phénomène pour l'observer, sans le modifier, l'influencer ou y exercer un contrôle, et ainsi assurer la fidélité et la légitimité des données qualitatives recueillies pour la recherche. Cependant, afin de ne fermer aucun sens et de faire des observations authentiques, il faut s'assurer de garder une certaine distance, et de taire toutes préoccupations, idées préconçues, acquis et jugements, pour adopter une attitude d'observation neutre. «Pour voir le monde et le saisir comme paradoxe, il faut

rompre notre familiarité avec lui, et que cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement immotivé du monde.» (Merleau-Ponty, 1945, p. 8)

3.1.3.1 Cueillette de données sensibles

La nature qualitative et non quantitative des données sensibles recueillies passe par la description. Les données sensibles dans un travail autour du langage du corps et dans un contexte d'événement artistique peuvent être de l'ordre de retours perceptifs, de sensations vécues, d'états de corps, etc. Bref, il s'agit d'expériences corporelles et sensibles vécues chez les participants. Pour ce projet de recherche-création, j'ai ciblé deux principales méthodes pour recueillir les données lors de la pratique, soit l'observation participative, qui permet l'apparaître des phénomènes, et le témoignage personnel, qui permet de rapporter ces phénomènes de façon descriptive.

D'une part, j'ai procédé par observation participative en étant présente à chacun des laboratoires pour d'un côté diriger les exercices, mais surtout pour en observer le déroulement et prendre quelques notes sur le vif. En faisant une observation active, j'ai pu faire ressortir mes propres impressions, perceptions et sensations par rapport à l'expérience vécue chez les participants. Des captations vidéos⁹ de chaque laboratoire ont été faites afin de limiter la prise de note, et ainsi privilégier l'observation. Je pouvais aussi les visionner à nouveau, plus tard, à tête reposée. De plus, j'ai tenu un journal de bord tout au long du processus dans lequel j'inscrivais mes idées, mes réflexions, mes découvertes et autres.

D'autre part, pour tenter de rapporter et de décrire les phénomènes survenus chez les participants, j'ai utilisé la méthode du témoignage personnel. Chaque laboratoire se concluait par une discussion de groupe semi-structurée, à laquelle tous les

⁹ Vu la nature de la recherche, nécessitant un travail direct avec des personnes, ainsi qu'une prise de données sensibles sous forme de témoignages, une demande de certificat éthique a été complétée au préalable. Voir Annexe F, p. 107 pour le certificat éthique et Annexe G, p. 108 pour le formulaire de consentement éthique qui a été remis et complété par tous les participants du projet.

participants étaient invités à prendre part. Dans ces discussions, ils étaient encouragés à décrire leurs sensations, leurs impressions, leurs perceptions et ce qu'ils ont vécu ou expérimenté durant le laboratoire. Engager une discussion ouverte avec eux m'a permis d'obtenir des retours perceptifs différents. Les discussions portaient sur différents thèmes afin d'alimenter les retours réflexifs. Nous discutons, par exemple, des possibilités et/ou des limites du langage du corps et de la coprésence ; des découvertes et/ou des difficultés d'exécution ; des exercices qui se sont révélés concluants et pertinents ou non ; de tout autre élément qui pouvait soutenir la réflexion sur les stratégies et modalités relationnelles explorées. Encore une fois, les discussions post-laboratoires ont été filmées pour permettre de compléter l'explicitation des sensations plus tard, et pour conserver les commentaires des participants. Lorsqu'un bon nombre de données sensibles étaient recueillies, l'analyse était alors possible.

3.1.3.2 Analyse phénoménologique et intersubjectivité

Dans une démarche phénoménologique, l'analyse s'effectue dans le croisement des subjectivités entre le regard du chercheur sur le phénomène exploré et la compréhension des participants qui font l'expérience du phénomène. C'est à ce moment d'analyse que la méthode du témoignage personnel prend tout son sens :

La méthode s'avère indispensable au chercheur qui désire pénétrer le sens d'une expérience vécue tout en préservant le caractère intersubjectif de son rapport à l'autre dans l'obtention des informations que celui-ci transmet. [...] Le danger qui guette alors le chercheur phénoménologue dans la pratique de cette méthode est celui de se contenter de la connaissance préétablie qu'il a du monde de l'autre. [...] Le chercheur devra faire preuve de vigilance et de perspicacité pour éviter de prendre confortablement appui sur ce qui, du monde de l'autre, lui est devenu familier. (Deschamps, 1993, p. 59-60)

Dans cette perspective, la recherche s'effectue forcément dans l'intersubjectivité entre tous les participants qui font partie du processus. Ce contact privilégié permet donc de mettre en dialogue mes perceptions avec celles des participants, et d'en faire émerger un sens. Pour faciliter l'analyse des retours perceptifs des participants, chacune des discussions a été réécoulée pour en compléter une synthèse¹⁰ à l'écrit. Ces synthèses ont permis de conserver les données sensibles et de suivre l'évolution du processus à travers tous les laboratoires. C'est à cette étape de synthèse qu'il était possible d'effectuer une analyse sommaire, de repositionner certains angles de création au besoin, et d'imaginer le prochain laboratoire en fonction des résultats obtenus.

L'hybridation entre l'approche par cycles heuristiques et une approche phénoménologique a grandement contribué à créer un équilibre entre la nature sensible du contenu de la recherche et le besoin de maintenir une structure et un cadre rationnel pour la conception de la création.

3.1.4 Hypothèses de stratégies favorisant la rencontre et le dialogue par le corps

À partir du corpus pratique et des théories abordées dans les chapitres I et II, j'ai pu dégager certaines stratégies et modalités favorisant la rencontre et le dialogue corporel entre les participants d'une œuvre artistique. C'est en mettant en parallèle ces stratégies avec ma vision, mes idées, mes connaissances acquises et mes réflexions personnelles sur les relations humaines, que je suis arrivée à cibler cinq stratégies de départ, soit mes premières hypothèses conceptuelles :

- Stratégie 1 : retirer le sens de la vue pour éveiller le sens du toucher
- Stratégie 2 : contacts par l'entremise des objets
- Stratégie 3 : relations en duo et en groupe

¹⁰ Voir Annexe B, p. 98.

- Stratégie 4 : espace immersif créé par le son
- Stratégie 5 : pluralité des pratiques artistiques

3.1.4.1 Stratégie 1 : retirer le sens de la vue pour éveiller le sens du toucher

La stratégie la plus intuitive pour engager ce type de relations et de dialogues corporel entre les gens réside dans l'éveil de la sensorialité. Comme explicité dans le premier chapitre, la sensorialité favorise le langage du corps, car elle nous ramène à une écoute et une reconnaissance de nos sensations et de celles d'autrui. Dans le cadre de cette expérience, une attention particulière est accordée au sens du toucher, notamment pour ses propriétés relationnelles.

Toutefois, un obstacle commun chez plusieurs personnes influence grandement le rapport aux contacts physiques avec autrui, et donc freine cette possibilité de rencontre et de communication par le toucher entre les participants. Il s'agit du jugement lié à la vue qui passe par l'entremise du regard sur l'autre, des premières impressions et des observations. Ce jugement a pour effet de nous faire réfléchir davantage, plutôt que de nous garder ouverts et sensibles à ce qui nous entoure. De plus, le regard porté sur soi peut engendrer une certaine timidité ou une retenue vis-à-vis les autres.

Ainsi, la première stratégie imaginée est de retirer le sens de la vue chez les participants. Sans la vue, qui est habituellement le sens sollicité lors d'une première rencontre, il serait possible d'éliminer le jugement qui y est lié. Grâce à cette condition, le sens du toucher apparaîtra soudainement plus affiné, ce qui aura pour effet d'éveiller l'écoute sensible du corps. Les participants seront placés dans une position d'hyper attention où ils devront se fier davantage à leurs perceptions sensorielles, et du coup à leurs sensations haptiques. Ainsi, ils pourront redécouvrir les possibilités relationnelles qu'offre le toucher.

De plus, sans les repères visuels habituels, notre conscience de l'espace est différente. La conscience spatiale se voit affectée puisqu'elle ne dépend plus que de l'ouïe et du toucher. La condition sans la vue donne l'opportunité de faire une redécouverte de l'espace plus sensorielle, et du coup, de comprendre l'environnement différemment.

Éveiller le sens du toucher en retirant le sens de la vue semble donc une stratégie idéale pour proposer une forme de communication uniquement corporelle et dépourvue de verbalisation. Il sera question de s'inspirer d'approches expérientielles du corps sensible, notamment de l'expérience empathique par le toucher, pour proposer aux participants des rencontres différentes de l'habitude. Toucher l'autre pourrait leur permettre de se rencontrer autrement, ou encore de percevoir certains états intérieurs chez l'un et l'autre, et enfin, de communiquer pour créer. À partir de ce constat, j'ai imaginé un exercice où la découverte de l'environnement se fait avec l'aide d'un partenaire, générant ainsi une forme de relation d'entraide entre les participants.

3.1.4.2 Stratégie 2 : contacts par l'entremise des objets

Il peut être difficile ou intimidant pour certaines personnes d'entrer immédiatement en contact physique avec un partenaire, surtout avec un inconnu. Le niveau de pudeur et la limite personnelle de chacun par rapport au contact physique ne sont évidemment pas les mêmes, puisqu'ils sont influencés par nos cultures et notre éducation, comme il a été mentionné dans le premier chapitre.

Comme il est question de travailler avec des modalités de rencontre moins habituelles, il est possible que certaines personnes se sentent vulnérables. Bien que cette vulnérabilité donne accès à une sensibilité souvent occultée, il faut toutefois éviter que les participants se sentent déboussolés ou mal à l'aise. Dans ce contexte de recherche-création, les notions de limite et de respect sont une priorité, alors cette

stratégie est imaginée pour proposer de rencontrer l'autre en douceur. Passer par la découverte d'objets inusités et/ou quotidiens pour échanger et dialoguer avec l'autre favoriserait un premier contact plus ludique, et probablement moins intimidant.

En mettant l'attention sur des objets avant de se concentrer directement sur l'autre, il est peut-être possible de se familiariser avec le toucher les yeux bandés, et surtout, de désamorcer le stress qui pourrait être causé par cette condition inhabituelle ou par l'idée du contact physique avec l'autre. Avec les yeux bandés, les textures, les formes, les matériaux, les tailles et toutes les autres caractéristiques des objets se révèlent à nous par l'entremise du toucher. Quelques exercices possibles pourraient être, par exemple, de découvrir un objet commun à deux sans la vue, puis de chercher à le trouver par la suite, avec ou sans la vue ; de faire découvrir un objet à son partenaire qui lui ne voit pas ; de raconter une histoire sans paroles à l'aide des objets, etc. Dans de tels exercices, les participants devront nécessairement s'écouter, partager l'espace et accorder leur attention autant à l'objet qu'à leur partenaire. Aussi, les objets permettent d'être imaginatifs en profitant de toutes les possibilités qu'ils offrent dans leur utilisation ou leur malléabilité. Les objets serviraient de prétexte, d'entrée en matière vers la rencontre de l'autre, et aussi d'une façon de créer et communiquer avec un partenaire, autrement que par les mots.

3.1.4.3 Stratégie 3 : relations en duo et en groupe

Une autre stratégie importante concerne les relations qui seront générées entre les participants. En considérant le facteur intimidant du travail de la communication par le corps avec les yeux bandés, il me semble essentiel de miser sur une confiance qui se développe à travers le laboratoire, jusqu'à en arriver à un état de laisser-aller. C'est pourquoi, pour la majeure partie de l'expérience, les participants seront jumelés. Travailler avec le même partenaire permettra probablement aux participants de développer une relation privilégiée, et éventuellement d'être moins intimidés. En

favorisant cette mise en confiance mutuelle, le déroulement de la plupart des exercices imaginés sera facilité. De plus, la relation un à un change considérablement le rapport acteur/spectateur habituel. Le rapport habituel entre l'acteur et un public est plutôt impersonnel, tandis qu'ici, on se concentre davantage sur l'intimité et l'exclusivité d'une relation entre deux participants.

Par ailleurs, il serait aussi intéressant de proposer des interactions en groupe. Pour générer des relations de groupe, j'imagine des exercices qui obligeraient les participants à travailler ensemble et à coopérer pour arriver à un but ou à un objectif commun. Toujours dans le but de favoriser une écoute active, un exercice pourrait rassembler des tâches à réaliser ensemble, ou simplement des moments d'improvisation. Les exercices pourraient prendre la forme de défis, comme former un cercle en groupe, trouver un certain objet, une personne ou un lieu précis, former des chaînes pour transporter des objets d'un espace à un autre, transmettre un signal non verbal d'une personne à une autre, compléter des suites de mouvements, etc.

La relation de groupe peut avoir pour effet de dynamiser l'expérience et même de détendre les participants, en particulier en passant par des activités ludiques, par la musique, la danse ou un échauffement commun. Une autre proposition intéressante serait de volontairement séparer les duos formés au cours de l'expérience, de rassembler tout le monde en groupe, et que les participants tentent de retrouver leur partenaire initial autrement qu'en utilisant le sens de la vue. En tentant de retrouver leur partenaire original dans le groupe, chaque participant serait amené à tester et à utiliser sa mémoire corporelle et sensorielle.

3.1.3.4 Stratégie 4 : espace immersif créé par le son

Comme le sens du toucher est le sens dominant que l'on cherche à explorer dans le cadre de cette expérience, plusieurs des stratégies ont été imaginées en fonction de ce sens. Mis à part le toucher, l'éveil d'autres sens, notamment l'ouïe, pourrait

encourager la relation et stimuler la créativité. De ce fait, la prochaine stratégie est axée sur l'espace immersif sonore.

L'objectif est de créer une trame sonore authentique et mouvante qui accompagnerait les participants tout au long du laboratoire et qui s'adapterait à son contenu émergent. En fonction des événements créatifs qui surviennent, cet environnement sonore serait variable et s'adapterait aux propositions mêmes des participants. L'hypothèse est qu'en accompagnant les participants avec du son à travers la rencontre, leur sensibilité serait stimulée de façon consciente ou non. L'environnement immersif sonore pourrait être subtil et discret, ou très présent et envahissant. Il pourrait être composé de chansons, de musique d'ambiance, de musique jouée en direct, d'effets sonores de bruit blanc, de sonorités, ou encore de silence volontaire.

De plus, une trame sonore immersive peut avoir un effet au niveau des états physiques et émotionnels, ainsi que sur le degré d'intensité des exercices. L'environnement sonore doit être conçu et choisi intelligemment en fonction des effets désirés, et placer les participants dans un certain état de bien-être et de confort. En plus d'influencer la sensibilité des participants, cela peut jouer sur leur imaginaire et laisser place aux idées créatives.

Il serait aussi intéressant de donner la possibilité aux participants de générer eux-mêmes un accompagnement sonore. Encore une fois de manière consciente ou non, des sons, des voix ou des rythmes pourraient être amplifiés à l'aide de micros et de micros-contacts, puis projetés par des haut-parleurs, ou même être enregistrés et rejoués par la suite. Il s'agit en soi d'une autre façon de générer du matériel créatif. Il serait aussi possible de volontairement plonger les participants dans le silence complet, ce qui est une expérience tout aussi intéressante. Le silence permet de ramener l'attention à des détails sonores comme la respiration, le souffle, les rires, le bruit des pas et des mouvements des corps, et du coup nous faire réaliser qu'il n'y a pas véritablement de silence.

3.1.3.5 Stratégie 5 : pluralité des pratiques artistiques

Finalement, la dernière stratégie imaginée est de passer par une mixité des pratiques artistiques comme la danse, le chant ou l'art plastique pour stimuler l'échange créatif et la communication avec l'autre par le corps. Proposer des exercices provenant de certaines disciplines artistiques précises et ciblées pourra favoriser la rencontre et la créativité, même chez les participants qui n'auraient pas d'expérience dans ces champs artistiques. Au contraire, il ne serait jamais question de miser sur la performance et sur le talent, mais plutôt sur l'échange authentique et sur la créativité personnelle adaptée à tous les niveaux.

D'une part, j'imagine plusieurs exercices axés sur le mouvement et la danse. Dans tous les cas, le niveau et le degré de participation reste libre à chacun ; les mouvements pourraient être très simples et minimes, ou encore plus complexes et amples selon l'envie de chacun. Par exemple, toujours sans parler, des participants pourraient créer une séquence chorégraphique ensemble ou tenter de transmettre une séquence de mouvements à un partenaire qui lui aurait les yeux bandés. Que le niveau de complexité et d'intensité soit élevé ou non, les participants devront trouver le moyen de communiquer autrement que par l'usage de la parole et devront nécessairement passer par le langage corporel pour se comprendre et créer ensemble.

D'autre part, il pourrait y avoir certains exercices de création inspirés des arts plastiques, toujours en gardant en tête la stimulation des sens, la communication par le corps, ainsi que les objectifs relationnels. Je pense notamment à la peinture, au dessin et à la sculpture, qui pourraient être proposés avec des modalités d'application différentes de l'habitude afin de complexifier la tâche. Par exemple, toujours avec les yeux fermés, les participants pourraient avoir à peindre avec les doigts ou avec d'autres parties du corps, à dessiner avec la main opposée, à sculpter dans l'argile en travaillant en équipe, etc.

Puis, dans la continuité du travail en groupe, j'imagine des exercices en lien avec des chants et des rythmes, de manière à encourager une écoute globale. Des voix mises en commun pourraient générer des chants, des harmonies, des rythmes, des chœurs ou simplement de courtes phrases sonores. Chacun aurait la possibilité de participer à son niveau et selon ses envies. Ce pourrait être aussi simple que de taper des mains ou du pied pour suivre un rythme, comme ce pourrait être un solo de chant.

3.2 Les laboratoires de la phase I et de la phase II

Avant même l'aboutissement d'une création finale, d'une partition théâtrale ou d'une autre forme spectaculaire dédiée à la représentation devant public, l'objectif de ce mémoire-crédation était avant tout d'explorer certaines stratégies et modalités spécifiques pour ce type d'expérience. Grâce à la participation de nombreuses personnes à ces laboratoires, il a été possible d'expérimenter les stratégies et les modalités ciblées, et ainsi valider lesquelles étaient réellement favorables aux relations, aux dialogues corporels et à la reconnexion avec nos capacités sensorielles et perceptives. C'est donc en imaginant un dispositif relationnel de cet ordre, une expérience relationnelle artistique sous forme de laboratoire, que j'ai voulu tester les premiers rouages de cette démarche de création intuitive.

3.2.1 Phase I : premières explorations

Tout d'abord, la première phase du projet de création consistait en une période d'exploration durant les mois de novembre et décembre 2018, à l'occasion de deux laboratoires par mois, effectués avec un groupe d'environ vingt participants ciblés ayant une certaine expérience scénique. Chaque laboratoire, d'une durée d'environ 3h chacun et animé par moi-même, servait à explorer une ou quelques stratégies précises

à la fois. Tous les laboratoires étaient préalablement conçus selon un horaire préétabli en fonction des stratégies à explorer¹¹, qui pouvait se modifier selon l'évolution de la recherche.

Ensuite, une feuille de route officielle était créée avec le déroulement à suivre étape par étape¹². En fonction des résultats survenus dans certains laboratoires, des changements méritaient parfois d'être apportés au déroulement. Une fois la synthèse complétée, le contenu des discussions avec les participants faisait l'objet d'une analyse, en ciblant les difficultés ou les découvertes. Cette synthèse incluant des verbatim permettait de tirer des premières conclusions sur les paramètres explorés, de faire un premier tri dans les idées proposées, et d'en faire surgir de nouvelles pour la phase II.

3.2.1.1 Premières constatations et stratégies effectives

Premièrement, la meilleure stratégie jusqu'ici, qui mérite d'être explorée davantage, est la stratégie qui cherche à éveiller le sens du toucher. Il y a de très belles trouvailles en lien avec le travail du toucher. Tout ce qui concerne la découverte de l'autre par le corps et le contact, que ce soit via les mains, les bras, le visage, la respiration, le souffle, les vibrations, les battements de cœur et autres, sont des avenues très intéressantes qui aboutissaient à des propositions créatives personnelles. Ces rencontres haptiques se sont avérées révélatrices pour plusieurs participants ; parfois très dirigés, parfois laissés à eux-mêmes, ceux-ci semblaient profondément émus et surpris par la rencontre du corps de l'autre. D'un commun accord, certains arrivaient même à dialoguer et à s'aventurer plus loin dans la découverte, par exemple en se déplaçant dans l'espace, en se serrant dans leurs bras ou même en dansant.

¹¹ Voir Annexe E, p. 106. Il s'agit de la version finale de l'horaire, qui a été adapté en cours de route.

¹² Voir Annexe A, p. 96.

Deuxièmement, les moments en duo ont réellement permis de développer une relation de confiance et d'échange entre les partenaires. Le travail à deux sur une bonne durée amenait les participants à vivre l'expérience à leur rythme, sans nécessairement suivre celui des autres. Les exercices de découverte de l'espace en duo ont généré des rires, de l'excitation et de l'engouement, mais aussi quelques moments d'appréhension ou d'incompréhension.

En contrepartie, les moments de groupe se sont avérés souvent incontrôlés et peut-être pas suffisamment structurés. À quelques reprises, l'espace devenait chaotique : certains se sentaient épanouis et en confiance, alors que d'autres étaient complètement déboussolés. Lorsque les repères dans l'espace se clarifiaient et que l'état général était plutôt calme, les exercices en groupe fonctionnaient alors beaucoup mieux. De beaux moments créatifs en sont ressortis, notamment des chorégraphies de pieds ou de mains, et des improvisations chantées. J'ai choisi de conserver cette stratégie quant aux relations en duo et en groupe, en accordant plus de temps aux moments à deux.

Ensuite, l'utilisation d'objets s'est avérée moyennement favorable au contact et à la relation avec l'autre. Au contraire, les objets créaient, dans la majorité des cas, une certaine distance entre les participants puisque ceux-ci accordaient davantage d'attention aux choses qu'à leur partenaire. Il a été possible d'observer que le niveau d'écoute et de bienveillance des participants les uns envers les autres diminuait considérablement, car la concentration était dirigée sur la découverte tactile des objets. Il est même survenu quelques maladresses au niveau des contacts entre partenaires, comme d'accrocher le ventre ou le visage. Certains exercices étaient toutefois très intéressants à vivre de l'intérieur pour les participants qui voyaient leurs sensations haptiques très stimulées. Mais, en général, ces propositions n'encourageaient pas les rencontres et les relations. De plus, la découverte des objets, bien que stimulante, s'épuise rapidement. Se servir d'un objet pour désamorcer le tout

premier contact intimidant est une option utile, mais les exercices axés sur la découverte des objets à deux et sur le théâtre d'objet ne seront pas retenus.

Par ailleurs, les stratégies concernant l'espace immersif sonore et la pluralité des pratiques artistiques n'ont pu être explorées autant que souhaité, et devront définitivement être testées davantage dans la deuxième phase. Il sera priorisé l'exploration d'exercices en lien avec le chant et l'art plastique. Les quelques exercices concernant les pratiques de la danse et de la musique qui ont été testés, dont une première mise en commun de gestes et un jam improvisé, ont donné des résultats intéressants et plutôt positifs.

Après quelques laboratoires, il est apparu que les participants sont devenus moins à l'écoute les uns des autres. En connaissant de plus en plus le style d'exercices proposés et les stratégies à l'étude, ils ne se laissaient plus du tout surprendre par l'inconnu. Cette condition affectait clairement leur manière d'entamer les exercices, l'attention qu'ils y portaient et surtout, leur écoute globale de l'espace et des autres. Pour le bon déroulement du processus d'exploration et pour encourager les réactions naturelles et authentiques, il était préférable que les participants-guidés soient différents d'un laboratoire à un autre. Par contre, les participant-guides seront toujours les dix même, choisis pour poursuivre le travail jusqu'aux présentations finales.

Aussi, j'ai pris la décision de favoriser la participation de gens provenant de milieux diversifiés, et non uniquement des gens œuvrant dans le domaine des arts. Comme il s'agit d'un type de conditions familières pour les acteurs, les danseurs et les performeurs, ceux-ci ont de la facilité à s'abandonner aux directives et à avoir une confiance aveugle envers les autres ; ils sont généreux dans leur participation, puis leur engagement est le plus souvent total. Tester l'expérience avec des participants-guidés n'ayant pas ou peu d'expérience dans le domaine des arts permettra d'obtenir des résultats plus représentatifs, en se rapprochant au mieux de la forme finale qui s'adresserait à toutes les personnes curieuses et intéressées de vivre l'expérience.

Pour terminer, la plus importante constatation concerne le type de consignes données par la «voix maîtresse». Dans les premières expérimentations, la voix maîtresse dirigeait la rencontre des mains en proposant des repères sur lesquels se concentrer comme la texture, la température, la dimension, les contours, l'énergie, ou encore des endroits précis sur le corps comme les mains, les bras, les coudes, les épaules, le front, la mâchoire, etc. Cette méthode, bien qu'elle servait à offrir des avenues aux participants, s'est avérée moins efficace puisque la suggestion prend le dessus sur l'imagination et la prise de décision personnelle. À chaque fois qu'une directive était trop précise au niveau des états de corps à adopter, des émotions sur lesquelles s'inspirer ou des mouvements à reproduire, l'exercice devenait inaccessible et certains participants se sentaient brimés. Paradoxalement, lorsqu'une liberté absolue était accordée aux participants, des moments de blocage, d'inaction, d'inconfort ou de confusion totale survenaient. Il était cependant difficile de savoir jusqu'où aller dans les directives proposées par la «voix maîtresse», puisque certains participants semblaient inspirés par celles-ci, tandis que pour d'autres, elle pouvait freiner des élans créatifs. Au final, si les propositions émergent des participants à la suite d'une consigne simple, ils deviennent maîtres de leurs actions. Avoir moins de directives offre une plus grande liberté aux participants. Comme le laboratoire cherche à s'adresser à tous les types de participants et toutes les personnalités, les exercices doivent être accessibles, clairs, mais stimulants dans leur simplicité, tout en offrant une belle liberté.

3.2.2 Phase II : conception et mise en pratique

Avant d'en arriver à l'expérience relationnelle artistique (*Mains*)tenant : *Rencontre au-delà des mots* présentée dans le cadre de ce mémoire-crédation, de nouveaux laboratoires-tests prenaient maintenant en compte l'arrivée de participants-guidés. La décision a été prise que les duos seraient toujours formés d'un participant-guidé et d'un participant-guide. Suite aux expériences de la phase I, j'ai fait la distinction entre

deux types de participants. Dans le but d'assurer une bienveillance extrême, le respect des limites de chacun et une écoute plus que sensible dans le travail entre les partenaires des duos formés, il est nécessaire de prendre les moyens pour éviter au maximum le risque de créer une mauvaise expérience chez les participants. Ce risque est possiblement élevé avec le fait de former au hasard des duos d'inconnus. La solution était donc d'assurer qu'un participant-guide plus expérimenté accompagnerait son partenaire en s'adaptant aux limites de celui-ci. Le rôle précis des participants-guides durant les laboratoires consistait à encadrer les participants-guidés, à créer des liens, à les encourager à participer, et à les diriger à travers le déroulement. L'idée d'un spectateur actif et participatif que je défends dans cette démarche se transpose donc dans la posture des participants-guidés. Ceux-ci n'ont ni un rôle de témoin, ni un rôle d'observateur, mais bien un rôle participatif pour la réalisation de l'expérience. Seules les notions d'inconnu et de découverte de l'expérience sont ce qu'ils gardent en commun avec le rôle habituelle du spectateur. Afin de faciliter la lecture de ce texte, à partir d'ici le terme de «participant» est utilisé pour parler des participants-guides et des participants-guidés confondus, à moins qu'il n'y ait une information spécifique à préciser concernant leur rôle. Dans tous les cas, même si les participants-guides sont plus familiers avec la proposition, ils revivent toujours l'expérience comme si c'était la première fois puisque les personnes, les rencontres et les résultats créatifs des laboratoires sont authentiques et différents à chaque fois.

Pour cette deuxième étape d'exploration, dix membres du groupe d'exploration initial ont continué le processus pour dorénavant prendre le rôle de participants-guides. Au total, cinq laboratoires-tests ont eu lieu à la salle Marie-Gérin-Lajoie lors de cette deuxième phase durant les mois de février et mars 2019, avant d'aboutir à l'expérience finale (*Mains*)tenant : *Rencontre au-delà des mots*, prenant la forme d'un laboratoire public participatif.

La première étape pour bien entamer le travail de la phase II a été d'imaginer un canevas de base. Le canevas, soit le fil conducteur du laboratoire, se divisait en quatre grandes étapes placées dans un ordre précis : la rencontre des mains, les exercices de création, les exercices de groupe et les retrouvailles. Aussi, une partie très importante d'accueil et de mise en contexte allait précéder ces étapes. Toujours en respectant le canevas établi par l'équipe de conception, il allait falloir explorer différents choix d'exercices, de variantes, et de transitions.

3.2.2.1 Résultats et découvertes

L'équipe de conception et moi avons construit des trames différentes afin de tester toutes les possibilités qui s'offraient à nous, mais toujours en respectant le canevas de base établi. J'y ai fait plusieurs découvertes qui ont su mieux aiguiller le choix des exercices, de la succession des étapes et des consignes données. J'ai surtout constaté l'importance d'avoir un fil conducteur clair qui relie bien toutes les étapes du canevas en laissant toutefois une grande liberté de réalisation. Parfois, un exercice qui se voulait très pertinent à la base ne l'était plus dans certains laboratoires à cause de la manière dont il était amené, ou dû au contexte dans lequel il était réalisé. Il fallait donc repenser l'exercice et sa mise en contexte pour le proposer différemment, ou encore le retirer tout simplement si nous considérions qu'il ne faisait plus sens.

D'abord, le plus gros questionnement concernait l'introduction des participants-guidés. Différentes formules ont été testées en lien avec tout le rituel de départ, c'est-à-dire, l'accueil des participants, la descente au sous-sol de l'EST¹³ vers le lieu du laboratoire et l'installation pour donner les directives. Finalement, lors des laboratoires-tests, les participants se voyaient donner rendez-vous dans un local de répétition de l'EST pour une introduction, et ils étaient ensuite conduits à la salle de

¹³ L'accès à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM (EST), en dehors des représentations finales, se fait par le sous-sol. Il s'agit d'une condition particulière et non habituelle pour un spectateur, qui contribue d'ailleurs à le détacher de son rôle conventionnel.

spectacle par le sous-sol. Pour l'expérience relationnelle artistique finale, ceux-ci étaient accueillis plus conventionnellement dans le hall du théâtre, où se faisait l'introduction.

Il fallait aussi considérer le lavage des mains des participants-guidés avant de commencer pour assurer une hygiène en vue des exercices à venir. Après avoir testé une version où les participants-guides lavaient les mains de leur partenaire, qui eux avaient les yeux bandés, j'ai constaté que cela était beaucoup trop intime pour un premier contact. Il y a quelque chose de très intéressant dans le fait de prendre soin de l'autre, de laver les mains de quelqu'un, du contact des mains avec l'eau, de la douceur et de l'attention portée, surtout les yeux fermés, mais cela demande un niveau d'aisance et de confiance plus élevé pour être réellement bénéfique et stimulant. Alors, un temps sera simplement accordé dans l'introduction pour permettre aux participants-guidés d'aller se laver les mains.

Une autre interrogation concernait le meilleur moment pour bander les yeux des participants. Auraient-ils les yeux bandés dès le départ ou non? Verraient-ils leur partenaire avant de commencer le travail? Verraient-ils l'espace de laboratoire avant d'y entrer? Après avoir testé plusieurs options, il a été décidé de laisser les participants voir le plateau en y entrant les yeux ouverts, de prendre le temps de s'y installer, puis de bander leurs yeux une fois qu'ils étaient prêts. C'était la meilleure sécuritaire pour faciliter l'installation de tout le monde sur le plateau sans avoir à toucher et à déplacer les participants dans l'espace. Les participants-guidés ont pu entrer dans un travail sensoriel plus progressivement, tout en respectant leur temps d'adaptation personnel. Pour que les participants-guides vivent aussi l'expérience de la rencontre, ils allaient être à l'extérieur du plateau, les yeux bandés au préalable, et une fois les participants-guidés bien installés et prêts, je les dirigerais tranquillement sur le plateau, positionnés devant un partenaire qu'ils n'auraient jamais vu non plus.

En ce qui concerne la première étape du canevas, soit la rencontre des mains, j'ai pris la décision de ramener l'utilisation d'un objet servant de pont vers le premier contact. Après avoir d'abord tenté de placer les partenaires à proximité, que ceux-ci se trouvent les mains à tâtons dans l'espace, j'ai constaté trop d'accrocs ou d'incertitudes. En tenant chacun le bout opposé d'une corde, les deux personnes finiraient par se retrouver au centre, par les mains. De plus, la corde offre une possibilité de jeu, d'échange et de communication non verbale. J'ai aussi conclu qu'il ne fallait pas donner de directives trop précises lors de cette étape. Les directives simples favorisent davantage la création, l'écoute active et le respect des limites de l'autre dans un duo.

Pour la deuxième étape du canevas, soit les exercices de création, différentes avenues ont été testées pour encourager le travail créatif en duo. Lors de cette étape, les participants-guides enlevaient leurs bandeaux afin de mieux encadrer les exercices. Après les expérimentations, un exercice de transmission de mouvements a été conservé. Les mouvements proposés par les participants-guides provenaient d'une séquence de mots comme «tête», «genou», «tour», «nez», «fleur», «saut», «reculer», de façon à laisser une complète liberté dans l'adaptation des images en mouvements. Cette liberté permettrait de stimuler l'imaginaire de chacun et de créer des séquences chorégraphiques complètement différentes les unes des autres, tout en provenant des mêmes bases de départ.

L'exploration en arts plastiques a consisté en un exercice de dessin sur tissu. La simplicité d'utiliser un crayon feutre et de dessiner sans l'usage de la vue est déjà très stimulante. D'autant plus si le papier est remplacé par du tissu pour ajouter des textures. Les participants-guides pouvaient alors inventer différentes techniques pour diriger leur partenaire : prendre leur main directement, tracer du doigt dans leur dos pour que les participants tentent de transposer le dessin sur le tissu, leur mettre des crayons dans les deux mains en même temps, etc. Autant pour l'art plastique que pour

la séquence de mouvements, l'exploration en duo a été priorisée afin de favoriser le développement de la relation à deux, ainsi que pour assurer la sécurité et le confort de tous les participants-guidés.

La troisième étape du canevas composée des exercices de groupe demandait beaucoup plus de gestion et d'écoute globale. Pour cette étape, tous les participants allaient de nouveau avoir les yeux bandés, afin que personne ne se sente observé par le groupe et n'en soit intimidé. J'ai opté pour des exercices de rythmes et de chants misant sur l'écoute, sur place, sans déplacement dans l'espace. Toutefois, il a fallu un certain temps et plusieurs essais-erreurs pour bien établir cet exercice de chants et de rythmes générés en groupe, et surtout pour trouver la meilleure formule pour y arriver. Lors des premiers laboratoires-tests de la phase II, tous les participants étaient séparés et isolés dans leur espace pour débiter l'exercice, ce qui ne favorisait pas la cohésion du groupe et n'encourageait pas la participation. Il a fallu créer un meilleur contexte pour entamer des chants en proposant une atmosphère plus conviviale, dans laquelle les participants se sentiraient plus à l'aise. J'ai d'abord proposé un exercice ludique, un défi de groupe, soit de se positionner en cercle alors que tout le monde avait encore les yeux fermés. Cette tâche cocasse engendrait des rires, des moments de complicité et surtout une grande coopération au sein du groupe, donc une meilleure atmosphère pour débiter des chants et des rythmes.

Pour la dernière étape du canevas, soit le moment des retrouvailles, l'objectif était de proposer aux participants de retrouver leur partenaire parmi le groupe, sans se voir et en utilisant leurs repères corporels et sensoriels créés tout au long du laboratoire. Plusieurs propositions avaient été évoquées, par exemple que les participants-guidés ne voient jamais leur partenaire, et quittent le laboratoire avec la seule idée mentale et physique de leur nouvel ami, ou encore que le laboratoire se termine sur une grande fête et sur un partage de création. Ultimement, les moments de retrouvailles s'avéraient optimaux quand ils étaient simples et où aucune action n'était forcée. J'ai

donc choisi de proposer un moment ludique d'identification du partenaire par les mains parmi le groupe, alors que tout le monde avait les yeux fermés. Cette activité dynamique se terminait par un moment personnel de retrouvailles, dans le calme et la simplicité. Les participants-guides étaient invités à donner en cadeau le chandail sur lequel leur partenaire avait préalablement dessiné, pour ensuite les laisser seuls. Une fois prêts, les participants-guidés pouvaient ouvrir les yeux et chercher leur partenaire pour une dernière fois, mais cette fois-ci en les voyant. La suite était libre et personnelle à chaque duo, bien qu'un dernier exercice de regard était suggéré.

De plus, les laboratoires-tests ont permis d'approfondir la conception sonore. Le concepteur sonore et musicien du projet s'est servi de cette plateforme d'exploration pour faire la recherche de sonorités et de sons qui encouragent la détente, le laisser-aller et le bien-être, sans toutefois tomber dans les stéréotypes de musique de relaxation, comme on peut entendre au spa ou en yoga. L'objectif était que l'accompagnement sonore immersif soit en arrière-plan, qu'il influence l'état général des participants sans qu'ils ne s'en rendent compte. À certains moments, les trames sonores suggéraient des changements d'état qui, d'une certaine façon, dirigeaient les participants dans une énergie ciblée. De plus, le concepteur sonore jouait en direct avec ses propres instruments. La musique jouée en direct permet de s'adapter au déroulement du laboratoire, en composant des sons et des mélodies qui s'arriment aux propositions des participants et à leur énergie. Travailler avec des micros-contacts installés au sol et avec des amplificateurs de voix s'est avérée très enrichissant. Les sons, les voix, ainsi que les vibrations du plancher qui sont amplifiés, permettent d'éveiller l'ouïe, de stimuler la création et d'encourager les participants à générer des rythmes.

Finalement, la phase II nous a permis de fixer le canevas du laboratoire final (*Mains*)tenant : *Rencontre au-delà des mots*, qui mettrait en pratique le plus efficacement possible les stratégies et les modalités retenues. Le nombre de

participants total a été fixé à vingt, soit dix participants-guidés et dix participants-guides, pour permettre de vivre des moments de groupe, sans toutefois que les gens se sentent intimidés par un nombre trop élevé ou trop bas de personnes.

Le résultat de l'expérience dépend donc de la participation de chacun, de leur degré d'engagement, de leur état du moment et surtout de leurs envies. Bien que le laboratoire soit encadré, ceux-ci en influencent même le déroulement. L'essentiel est surtout de voir ce qui émerge naturellement chez eux et ce qu'ils sont portés à créer par eux-mêmes. Le laboratoire a été conçu pour permettre aux participants de s'y repérer et d'avoir confiance, sans toutefois leur imposer des actions ou des comportements. Le facteur d'indétermination lié à l'interaction et à l'immersion a d'ailleurs été considéré dans la conception de l'expérience, qui se doit d'être malléable et adaptée aux propositions des participants. Tout est suggéré, libre à chacun de suivre les consignes et les propositions comme il le veut.

3.3 Retour sur l'expérience relationnelle artistique finale (*Mains*)tenant : *Rencontre au-delà des mots*

À partir des résultats des laboratoires-tests et avec la collaboration de tous les participants, il a été possible de mettre en pratique l'expérience relationnelle artistique finale (*Mains*)tenant : *Rencontre au-delà des mots*, qui a eu lieu du 27 au 30 mars 2019. Une feuille de route officielle¹⁴ a été créée pour permettre à la voix maîtresse et au concepteur sonore à la régie d'assurer le bon déroulement de l'expérience, en gardant toujours une liberté d'exécution, et en étant prêt à s'adapter aux propositions des participants.

¹⁴ Voir Annexe C, p. 100.

Au total, environ 60 personnes ont pu vivre l'expérience finale. Tous les laboratoires se sont bien déroulés, entre autres grâce aux mesures mises en place concernant l'introduction à l'atelier, la mise en contexte, la sécurité, la liberté de participation et le retour en groupe. Afin d'assurer le respect et la sécurité des participants, plusieurs étapes techniques ont précédé les laboratoires.

D'abord, chaque participant devait préalablement avoir pris connaissance et signé le formulaire de consentement certifié par le CERPE, dans lequel ils y retrouvaient toutes les informations relatives au projet et à leur participation. Tous étaient donc convenablement informés des détails du projet et s'étaient inscrits sur une base volontaire. Le laboratoire débutait par une introduction, une mise en contexte conviviale dans laquelle les informations pertinentes au bon déroulement de l'expérience étaient répétées, et où un temps était pris pour répondre à toutes les questions. Comme mentionné dans le formulaire de consentement, tous les participants étaient libres de participer à leur niveau, selon leurs limites et leurs désirs, de se retirer au besoin, de faire des pauses ou finalement d'être simplement observateurs. Trois membres de l'équipe de conception, dont moi-même, étions en tout temps aux abords du plateau afin d'assurer la sécurité et le confort de tous. Les laboratoires nous ont permis de faire de surprenantes découvertes à propos de cette démarche de création intuitive, de générer encore plus de données sensibles pour enrichir et approfondir les réflexions qui soutiennent cette pratique, mais surtout, de créer de beaux moments artistiques et humains.

3.3.1 Discussions de groupe : témoignages et production de données sensibles

La discussion de groupe semi-dirigée qui suivait chaque laboratoire s'est avérée le moment le plus important et nécessaire dans cette démarche. C'est lors de cette heure de discussion ouverte que chaque participant a pu, s'il le désirait, partager son expérience avec le reste du groupe. Les retours sur leurs perceptions, leurs émotions

et leurs sensations durant le laboratoire ont été les données les plus révélatrices pour analyser les résultats de ce processus. D'une discussion à l'autre, certains commentaires revenaient fréquemment, parfois exprimés de différentes manières, mais qui voulaient nommer le même phénomène expérimenté. Trois types de données provenant directement des retours des participants ont pu être recueillis : l'écriture ou le dessin sur papier, le témoignage verbal et la gestuelle.

D'abord, afin de briser la glace et d'entamer les échanges, chaque discussion débutait avec un simple exercice d'écriture. Tous les participants, de manière personnelle, devaient résumer leur expérience sur un bout de papier en un ou quelques mots, ou encore avec un dessin. Ces mots étaient ensuite lus au groupe, toujours en respectant l'anonymat de l'auteur, pour partager, échanger, alimenter la réflexion et inviter les gens à s'exprimer là-dessus. Certains mots sont revenus à plusieurs reprises comme «confiance», «douceur», «laisser-aller», «découverte», «bien-être» et «curiosité». Certains participants se sont aussi permis de décrire leur expérience avec des phrases telles que : «une vague d'émotions», «l'autre me manque», «proximité et plaisir au pluriel», «combattre ses peurs», «plus nécessaire de voir pour vivre», «une rencontre chaleureuse au-delà des normes», «une coopération de corps» et «dramaturgie du sensible». Généralement, les premières impressions à l'écrit reflétaient des sensations très positives chez les participants.

La majeure partie de la discussion se faisait librement ; un volontaire à la fois s'exprimant verbalement sur son expérience et les autres qui peuvent y répondre, compléter ou encore rebondir sur un commentaire. L'exercice consistait à nommer une expérience du non verbal. Certains phénomènes et sensations se nommaient facilement par les participants qui trouvaient des mots justes pour décrire leur ressenti. Il n'était pas rare d'observer certaines personnes se fermer les yeux en parlant afin de se replonger dans l'état du laboratoire sans la vue. La concentration sur le corps et sur les stimuli sensoriels est alors plus facile.

Toutefois, dans certains cas, les mots devenaient des obstacles pour s'exprimer de façon juste. Les gestes et les expressions non verbales des participants se révélaient plus éloquentes dans ce contexte. Ensemble, en discutant et en tentant du mieux possible d'exprimer leur ressenti, les participants arrivaient à se comprendre et à se compléter, en mots ou en gestes. Parfois, ils arrivaient même à décrire certaines sensations au départ indescriptibles, grâce aux expériences similaires partagées par les autres participants. Par exemple, certains retours transcrits en verbatim sont incompréhensibles et semblent même incomplets à la lecture. Cependant, en regardant la captation vidéo de la discussion pour voir physiquement le participant s'exprimer, on observe les gestes et les expressions qu'il fait en tentant de nommer les sensations, puis tout se clarifie. Ses gestes sont compris de tous grâce à l'association ou à l'empathie kinesthésique. Par exemple, un geste des mains sur la poitrine, des bras qui miment une accolade, des mains sur les yeux, une respiration, ou encore des bras grands ouverts avec les paumes vers le ciel sont des gestes qui étaient récurrents dans le non verbal des participants. Leurs mains pointent et ciblent sur leur corps l'endroit physique où ils ressentent une émotion ou une sensation. À titre d'exemple, je cite ici un participant qui s'exprimait sur un moment précis de l'expérience : «À un moment donné, j'ai atteint une extase, un plaisir fou, tellement, que vers la fin quand on s'est retrouvé, il y avait comme un...(geste) oh mon dieu, oui oui... (geste) c'est elle, c'est elle! (geste)». (Personne E, 29 mars 2019) En parlant, ce participant faisait beaucoup de mouvements, il était très expressif dans son visage, ses gestes étaient précis et il laissait s'échapper beaucoup de sons ou d'onomatopées. En l'écoutant et en l'observant, le moment qu'il venait de vivre devenait très clair pour tout le monde. De mon côté, en tentant de mettre des mots sur son expérience, j'en comprends qu'il a vécu un moment fort avec sa partenaire à l'étape des retrouvailles. Avant de la retrouver, les contacts sans la vue avec les autres membres du groupe créaient en lui une forme de répulsion, comme s'il devait absolument retrouver la bonne personne. Une fois cette bonne personne retrouvée, cela lui a procuré une forte sensation de

bien-être, de soulagement, et clairement dans son visage et dans son corps on sentait la joie et l'extase jusqu'à en être ému.

3.3.2 Résultats finaux

En analysant les retours des participants et en réécoutant la captation des laboratoires, il est possible de faire ressortir des évidences quant aux stratégies adoptées, aux choix d'exercices et aux effets sur les participants. D'abord, ceux-ci ont été très généreux dans leurs témoignages¹⁵. En voici d'ailleurs deux extraits, qui sont de bons exemples des retours en général :

J'ai tant appris/réappris sur notre capacité à se rencontrer/se retrouver soi-même et l'autre, au-delà de l'âge, du sexe ou des convictions, et ce, dans la pure bienveillance. Quel bonheur que d'être sans mots mais tout en paroles, de s'abandonner et de faire confiance avec et dans l'inconnu! Et puis, ces moments uniques de danse et de chant qui m'ont remplie de joie par le simple plaisir d'être ensemble, à la fois tous étrangers les uns aux autres et intimement liés par notre authentique humanité. (Personne D, 29 mars 2019)

Dans le fait de ne pas voir notre partenaire, ce qui est vraiment intéressant c'est que je sentais qu'il n'y avait pas de barrière de l'âge, sexe, religion, politique, culture. Si on s'abandonne, si on fait confiance, c'est une expérience extrêmement bienfaisante et qui permet une communication imaginative je trouve. (Personne C, 28 mars 2019)

En général, les exercices du laboratoire les plus marquants chez les participants concernent la rencontre inhabituelle, la relation créée non conventionnelle et la communication par les sens.

Concernant la rencontre par les mains, le premier exercice de contact du laboratoire, plusieurs participants ont noté la facilité et l'abandon avec lesquels ils ont plongé dans

¹⁵ Pour lire d'autres extraits de témoignages en complément à ceux présentés dans le corps du texte, voir Annexe D, p. 103.

cette rencontre les yeux fermés, alors que normalement ils ont des craintes ou de la pudeur à toucher les autres dans la vie en général. Les participants nous ont aussi parlé du travail sur les sens, notamment le retrait de la vue, comme d'un point tournant vers la confiance et le laisser-aller dans la rencontre :

Moi au départ, je suis quelqu'un qui n'aime pas le toucher et qui n'aime pas toucher, donc l'expérience était un peu angoissante. J'ai décidé de faire abstraction de tout ça. Et ça m'a agréablement surprise parce que le premier contact a été avec les mains, et instantanément j'ai su que c'était une femme, la chaleur m'a envahie et j'ai dit ça y est, je me laisse aller. (Personne O, 30 mars 2019)

L'exercice d'apprentissage d'une séquence de mouvements transmise par le participant-guide fut pour certains intéressant ou rigolo, et pour d'autres, se fut davantage un moment de création de codes bien personnels et uniques à leur duo, ou encore de création de nouvelles séquences à deux. Dans tous les cas, il s'agissait d'un pas de plus vers une complicité et une confiance en duo :

Avec mon partenaire, on a développé un code. Puis on retrouvait notre code! Comme mon partenaire disait, un moment donné il n'y avait pas de guide ou de guidé, il y avait deux personnes qui allaient quelque part, on ne sait pas où, mais qui allaient quelque part. (Personne D, 29 mars 2019)

Pour d'autres participants, l'exercice du dessin était un moyen plus concret pour tenter de communiquer et de créer ensemble sans l'usage de la parole. Ils se sentaient davantage comme le prolongement de l'autre :

C'était plus seulement des mouvements, c'était presque comme si on voyait la même chose. Au moment de dessiner, j'étais ému d'être le pinceau de l'autre, j'étais un instrument, il y a des choses que j'ai besoin de dire, mais pas juste ça, je suis là car l'autre aussi à des choses à dire à travers moi! (Personne C, 28 mars 2019)

Par ailleurs, l'exercice de rythmes et de chants en groupe a été un pivot important pour que les participants se sentent aussi en union avec le groupe, et non seulement

avec leur partenaire respectif. Plusieurs ont mentionné comment le fait d'être avec tout le monde, de sentir l'énergie du nombre, d'entendre les autres fredonner, chanter, taper du pied, leur a donné confiance pour s'y mettre aussi et ajouter leur voix à l'ensemble. L'amplification des vibrations au sol et des voix grâce aux micro-contacts a probablement aidé les participants à s'investir dans l'exercice et à y trouver du plaisir. Certains l'ont décrit comme «un magnifique moment humain de vivre-ensemble», ou «presque un état de transe». «Il y a vraiment une communion, c'est de là que vient notre sentiment d'être ensemble.» (Personne A, 28 mars 2019) Être en groupe a aussi augmenté chez les participants le sentiment de complicité et d'appartenance envers leur partenaire. La plupart d'entre eux ont témoigné être impatientes de retrouver leur «ami», qu'ils avaient absolument besoin d'être avec lui et pas avec personne d'autre. C'est la relation de confiance construite avec l'autre sur la durée qui semble avoir créé cet effet. Au moment des retrouvailles, certains témoignent qu'ils étaient contents de finalement se voir, alors que plusieurs ont trouvé difficile le moment de retour à la vue, un moment pour eux intimidant et gênant avec leur partenaire, comparativement aux exercices précédents avec les yeux fermés.

En observant chacune des expériences qui ont eu lieu, il est possible de voir la singularité de chaque participant, de chaque duo à travers leur appropriation des exercices proposés. Qu'il s'agisse d'exercices axés sur le mouvement chorégraphique, le dessin, la musique, le chant ou autres, ceux-ci ne servent de prétexte à la rencontre et à l'échange créatif. En offrant une ligne directrice simple, sans forcer ou trop diriger son développement, les participants peuvent se laisser aller librement dans la pratique créative sans ressentir la pression de performance. C'est d'ailleurs dans ce contexte que ressortent les plus belles trouvailles. Par exemple, certains duos ont surpassé l'exercice d'apprentissage d'une séquence chorégraphique en transformant celui-ci en véritable «valse exploratoire» ou «danse des corps», toujours en misant sur l'écoute, la complicité et la découverte de l'autre sans pression. Grâce à la confiance établie, certains ont même brisé la convention du guide et du guidé, pour être en

échange mutuel constant où chacun propose et se laisse conduire à la fois. Certains participants-guides ont aussi partagé leur expérience quant à leur rôle en nous disant par exemple que : «Habituellement, je tente toujours de conserver le rôle de guide, mais là ça a été spécial, j'avais vraiment l'impression qu'on construisait ensemble, une histoire.» (Personne P, 30 mars 2019)

Le laboratoire nous montre que la communication par le corps, notamment via la sensorialité, est un excellent moyen de communication sensible dans le cadre d'une expérience artistique comme celle-ci. De manière presque unanime, les participants ont été fortement étonnés de leur capacité à connecter et à communiquer aussi aisément avec l'autre par le corps. En fait, ce sont leurs capacités de communications kinesthésiques et sensorielles qui ont été sollicitées et qui leur ont réellement permis de créer un lien avec l'autre. Ces capacités de communications par le corps sont tellement délaissées au quotidien qu'il est surprenant pour les participants d'en faire l'expérience et d'en voir les réels effets. Il est très intéressant d'observer les réactions personnelles de chacun et les changements dans leur corps, qui sont influencés par leur relation avec l'autre et par l'expérience émotionnelle personnelle qu'ils développent ensemble. La plupart d'entre eux anticipaient la gêne et l'inconfort face au contact de l'autre et à l'impossibilité de se parler ou de se voir, mais ils ont été surpris de la rapidité et de la facilité avec lesquelles ils ont plongé dans l'environnement et dans les conditions proposées. Plusieurs ont été marqués par les sensations de bien-être, de sécurité et de réelle connexion qu'ils ont vécus à travers l'expérience. J'ai été très étonnée de l'efficacité de ces explorations en lien avec la sensorialité et la coprésence, qui ont surpassé mes attentes de départ. L'expérience confirme ma façon d'envisager le travail sensible entre acteurs et spectateurs, qui s'avère à être une avenue encore plus fertile et accessible que je ne l'avais imaginé. Des résultats positifs sont observables chez presque la totalité des participants.

3.3.3 Réflexions personnelles sur l'œuvre commune résultante

Sans même s'en rendre compte, les participants sont générateurs de contenu artistique éphémère, qui dans ce cas n'était pas destiné à être regardé, mais uniquement à vivre de l'intérieur. Même si cette expérience prend la forme d'un laboratoire exploratoire, il en découle une œuvre artistique personnelle au groupe de participants. Il s'agit d'une œuvre éphémère, destinée à être vécue par les participants et non observée par des spectateurs extérieurs. Cette œuvre est une rencontre empreinte de découvertes, de moments précieux, d'accomplissements et de partage créatif. De l'art relationnel résulte une œuvre commune créée par le partage et la collaboration d'individus dans une sphère de création, mais il s'agit surtout d'un processus actif où la rencontre devient matière artistique. En tant qu'observatrice privilégiée de ces moments humains, sensibles et éphémères, j'en garde en mémoire une performance momentanée. C'est une chance que nous avons, ma petite équipe de conception et moi-même, d'être présents lors de ces expériences qui devenaient de véritables fresques artistiques passagères.

Au-delà de l'expérience relationnelle artistique elle-même, ces rencontres sont véritablement théâtrales dans la forme que prennent les interactions, et surtout dans les postures et les mouvements créés entre les partenaires. Il y avait là de belles histoires que les participants se créaient à travers leur imaginaire, mais surtout avec l'autre. Ils acceptaient en un temps et un lieu précis, la convention donnée et les exercices de rencontre qui leur étaient proposés dans cet univers expérientiel.

CONCLUSION

À la lumière des résultats de l'expérience relationnelle artistique (*Mains*)tenant : *Rencontre au-delà des mots*, je ferai un court récapitulatif de la recherche et de mes réflexions à travers le processus de recherche-crédation.

D'une part, j'ai fait des recherches sur la corporéité, sur les capacités de communication par le corps, sur la sensorialité, et plus précisément sur le sens du toucher et les sensations haptiques. D'utiliser davantage ces capacités au quotidien pour communiquer les uns avec les autres me semblait une solution aux défaillances relationnelles que j'observe, et qui depuis longtemps me préoccupent. Le théâtre et les arts vivants proposent déjà d'ailleurs des espaces où le langage du corps est utilisé à part entière. Cependant, j'ai constaté que les spectateurs dans ces contextes artistiques occupent le plus souvent une place de récepteurs ou d'observateurs comparativement aux artistes de la scène, qui eux, peuvent être appelés à solliciter les capacités communicatives de leur corps à travers leurs pratiques. Une coopération se fait entre les acteurs et les spectateurs, mais celle-ci est davantage intellectuelle et imaginaire que réelle et concrète. J'ai donc questionné le rôle des spectateurs, la relation acteurs/spectateurs plus habituelle des modes actuels de représentation théâtrale, et les modalités de communications qui y sont généralement utilisées.

D'autre part, je me suis penchée sur la notion de coprésence et sur le travail de certains artistes qui en font l'application dans leurs pratiques. J'avais l'intuition que la coprésence entre acteurs et spectateurs dans l'événement théâtral pourrait favoriser une communication par le corps. J'ai ensuite découvert le concept d'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud qui m'interpellait particulièrement et auquel je me suis associée. Cette approche, que je me suis appropriée en la renommant *expérience*

relationnelle artistique dans mon contexte, mais dont j'ai conservé les fondements originaux, m'a permis de modifier le rôle que jouent habituellement les spectateurs, en misant sur la rencontre, sur le partage et sur la participation pour donner sens à une œuvre. J'en suis donc arrivée à une démarche de création intuitive alliant le langage du corps et la coprésence entre acteurs et spectateurs. La démarche de création s'est développée par le biais de l'expérience relationnelle artistique. C'est ainsi que le laboratoire public participatif (*Mains*)tenant : *Rencontre au-delà des mots* a été créé.

Je voulais donc, à travers cette création, m'inspirer des pratiques artistiques courantes issues de l'esthétique relationnelle et des événements sociaux artistiques, m'approprier et tester certaines stratégies artistiques et relationnelles, puis observer lesquelles étaient les plus propices à la rencontre et à la communication par le corps entre les participants. Deux phases d'exploration et de création ont permis de déterminer quel serait le contenu de l'expérience relationnelle artistique finale, afin que celle-ci permette aux participants de créer des relations et des échanges avec les autres, et possiblement redécouvrir les capacités du langage du corps dans une approche corporelle et sensorielle.

Finalement, il a été possible de répondre partiellement la question de recherche-création. Déjà lors de la première phase d'exploration, plusieurs stratégies imaginées en fonction de la recherche préalablement faite et des références artistiques ciblées, ont été délaissées et/ou modifiées. À cette première étape, il était possible de conclure que certaines stratégies n'étaient pas aussi efficaces et favorables que d'autres. Le tri a donc été fait une première fois, puis certaines stratégies et modalités ont été retenues pour la deuxième phase d'exploration, qui inclut l'expérience finale. Suite aux résultats obtenus, il est possible de dire que les stratégies #1, #3 et #4, soit de retirer le sens de la vue pour éveiller le sens du toucher, de proposer des relations en duo et en groupe, et d'installer un espace immersif crée par le son, ont été les modalités les plus favorables à l'atteinte des objectifs de création. D'ailleurs, le toucher de l'autre

dans un contexte d'échange ou de relation bienveillante, et avec certaines conditions instaurées, mériterait d'être plus encouragé. Pour toutes les possibilités de compréhension, de découverte, de dialogue, de révélation et de bienfaits sur soi et sur l'autre, il s'agit là d'une forme de communication par le corps à notre portée, que nous avons tout intérêt à utiliser davantage.

Les autres stratégies, soit l'utilisation d'objet pour le contact et la pluralité des pratiques artistiques, dégagent aussi certains aspects positifs et utiles même, mais se sont avérées un peu moins efficaces que les autres. Bien que nous avons eu recours à un objet particulier pour générer la rencontre des mains, soit une corde, celle-ci n'a servi que quelques minutes et était surtout utilisée comme un pont, simplifiant certaines manœuvres. De plus, les possibilités amenées par les objets pour favoriser la rencontre sont loin d'être infinies, tandis que la découverte directe d'une autre personne via le toucher est pratiquement inépuisable. Ce sont ces qualités de mouvance et de vibration des êtres vivants qui nous intéressent dans cette démarche, et qui permettent un renouvellement constant de l'expérience. La même chose s'applique pour le matériel utilisé lors de l'exercice des dessins, il s'agissait là de matériel essentiel à la pratique artistique, mais non essentiel à la relation avec l'autre. D'ailleurs, les exercices comme la danse, le dessin, le chant et la musique, s'inspirant de pratiques artistiques précises, semblent avoir été favorables aux relations, mais au final on remarque qu'ils ont surtout servi de prétextes. Ces exercices ont fait office de prétexte à la rencontre, à l'échange et au dialogue entre des personnes, qui rapidement surpassaient les consignes pour s'approprier ces moments. Les échanges créatifs émergeaient de leurs propositions singulières et personnelles. Donc, se sont les conditions de la rencontre, soit l'environnement immersif sonore, les yeux bandés et les relations en duo et en groupe, qui ont réellement été favorables à ces échanges créatifs, plus que les exercices eux-mêmes.

Cependant, je dis que l'expérimentation nous a permis de répondre partiellement à la question de recherche, car évidemment, toutes les stratégies et modalités possibles et imaginables n'ont pas été mises en pratique dans le cadre de cette expérience. Il y a certainement encore plusieurs possibilités et/ou de déclinaisons de ces stratégies qui n'ont pas encore été explorées. Surtout, ces stratégies proposées sous d'autres formes d'expériences et avec d'autres conditions ne donneraient probablement pas les mêmes résultats. Donc, il est seulement possible d'énoncer que dans ce contexte précis d'expérience relationnelle artistique, uniquement parmi les stratégies et modalités imaginées, les meilleures permettant aux participants de se reconnecter avec le langage de leur corps, à des fins d'échange et de communication avec l'autre, sont les trois stratégies nommées ci-dessus.

En relisant les témoignages des quelque soixante personnes qui ont pris part aux expériences finales, et je constate que ce travail a largement dépassé mes attentes. Après plusieurs mois à imaginer, à déduire et à poser des hypothèses intuitives sur une démarche artistique empirique, le contact avec les participants, avec leurs idées, avec leurs opinions, et surtout avec leurs corps sensibles, m'a éclairé et me permet même de confirmer certaines hypothèses. De voir émerger de si belles rencontres humaines, des échanges créatifs inspirants et des moments de communions précieux, me prouve que cette démarche a réellement permis de renouveler l'expérience théâtrale des acteurs et des spectateurs, tout en favorisant la rencontre par la reconnexion avec le corps. Par ailleurs, les laboratoires qui ont été réalisés nous démontrent que cette démarche artistique, qui allie la communication par le corps et la coprésence, non plus des acteurs et des spectateurs, mais plutôt de tous les participants d'une expérience, s'avère extrêmement fertile à la création. En plus d'ouvrir sur de vastes possibilités artistiques, l'expérience relationnelle artistique propose surtout de renouer concrètement avec le sensible, avec son corps et avec celui des autres, dans une société où ces éléments se voient de plus en plus délaissés.

Pour conclure, il serait possible d'imaginer une suite à ce processus de création. En regardant ces moments de laisser-aller créatif et de complicité, il est certain que la question me vient à l'esprit concernant la possibilité d'ajouter des observateurs extérieurs à l'expérience. Il s'agit d'une œuvre éphémère tellement précieuse et intéressante que je me demande si elle pourrait être destinée à être vue par d'autres, ou si au contraire elle doit seulement être gardée en mémoire par les participants.

Toutefois, la véritable prochaine étape du projet serait de se servir des découvertes faites lors des premières expérimentations pour pousser plus loin la réflexion autour de l'art relationnel, pour ensuite créer une deuxième version de l'expérience cette fois peut-être plus performative. Vu les résultats positifs et concluants de cette première étape de création réalisée dans le cadre de la maîtrise en théâtre, l'expérience relationnelle artistique (*Mains*)tenant : *Rencontre au-delà des mots* pourrait devenir une proposition artistique s'adressant à des groupes de participants plus nombreux. L'expérience pourrait éventuellement proposer aux gens une totale liberté, soit de s'investir et de participer à certains moments, ou plutôt de conserver une posture d'observateur extérieur à d'autres moments. Tout en étant dépendant de la participation des gens, le laboratoire pourrait être conçu de façon à permettre un va-et-vient plus souple et naturel dans le degré d'implication des participants.

Dans cette optique, le prochain objectif serait de retirer le rôle des participants-guides et que simplement la voix maîtresse fasse office de guide. Contrairement aux craintes de départ qui ont justifié l'apparition des participants-guides, j'ai réalisé, grâce à l'observation et aux commentaires post-laboratoires des participants, que les personnes qui décidaient de plonger dans ce travail sur une base volontaire faisaient preuve d'une grande sensibilité et d'une extrême écoute. La mise en contexte et le déroulement de l'expérience semblaient favoriser le respect et à la bienveillance, envers tous les participants. Travailler avec l'inconnu et avec le sensible, notamment avec les yeux fermés, crée naturellement une atmosphère d'attention et de soucis de

l'autre. Une supervision serait toujours nécessaire pour prévenir et intervenir si des cas particuliers survenaient. Dans ces conditions, il serait possible d'élargir le nombre de participants et d'accroître l'accessibilité.

Ce processus de recherche-crédation m'a permis de consolider des intuitions artistiques, en plus d'élargir ma pratique personnelle de comédienne et de créatrice vers de nouvelles possibilités. L'art relationnel est une véritable révélation pour moi. Avec un contexte bien précis, cette forme que je me suis appropriée pour créer une expérience relationnelle artistique, est une clé importante selon moi au renouvellement des pratiques artistiques théâtrales. En y additionnant les capacités de communication par le corps et une approche plus sensorielle, j'ai trouvé une pratique qui répond à mes envies de créatrice, et qui semble aussi correspondre aux envies des gens à la recherche de nouvelles expériences artistiques participatives.

Pour plusieurs participants, le laboratoire a été un moment de reconnexion humaine. Bien que cette forme puisse se rapprocher de l'art thérapie ou du moins de ses fondements, là n'était pas son objectif. Mais, il semble que même sans le vouloir, travailler avec le sensible, avec les corps et à partir des rapports humains, sert de remède contre plusieurs problèmes communicationnels de notre société. C'est d'ailleurs ce que mon équipe création et moi avons réussi à faire via l'expérience *(Mains)tenant : Rencontre au-delà des mots*, soit proposer comme œuvre d'art des moments de socialité.

ANNEXE A

EXEMPLE D'UNE FEUILLE DE ROUTE D'UN LABORATOIRE D'EXPÉRIMENTATION

Laboratoire 1 **26 Novembre 2018** Feuille de route

Introduction :

Mise en contexte, déroulement des laboratoires, procédures, formulaires de consentement, courriels, questions. (Maximum 15 minutes)

Stratégie 1 : *Retirer le sens de la vue pour éveiller le sens du toucher*

Exercice 1 : Première rencontre par les mains (avec voix maîtresse)

- Commencer par faire laver les mains de tout le monde.
- Donner un bandeau à chacun.
- Chacun trouve son espace, se concentre sur lui-même, état calme.
- Mettre le bandeau. Se concentrer sur soi, sur sa posture, sur son état de la journée. Rappeler que les exercices se font sans mots, sauf en cas de besoin. (Tamiser les lumières + accompagnement musique douce)
- Déplacer les participants dans l'espace tranquillement (confiance dans le déplacement, écoute des limites) et les placer deux par deux, un en face de l'autre.
- Indiquer verbalement qu'il y a une personne devant eux. Tenter d'entrer en contact avec cette personne, uniquement en prenant ses mains. Rencontre des mains de l'autre. (Les diriger dans la découverte, découvrir les mains, la texture, la température, les détails, la qualité du toucher, l'énergie, etc. Connaître les détails par cœur, indiquer à l'autre qu'il peut prendre nos mains.) Laisser vivre l'exercice.
- Proposer de découvrir les bras, si confortables seulement. Indiquer à son partenaire ce qu'il peut faire, lui montrer le chemin, se présenter à lui, bien indiquer nos limites. Aller jusqu'au visage si cela est possible. Les contours, les détails, (mâchoires, menton, front, nez, ne pas toucher les lèvres)
(Environ 20 minutes)

- Après un certain temps, diriger l'exercice vers une écoute plus précise et spécifique de l'autre. Mettre l'attention sur les qualités nommées. Libre de bouger, de faire des sons, toujours en écoute, à deux.
 1. La respiration. (Où la respiration se sent? Entendre le souffle? Au diapason? Connexion à deux ou non? Résonnance? Etc.)
 2. Battements de cœur. (Même principe, toujours dans l'écoute de l'autre. Montrer le chemin pour s'assurer de respecter les limites de chacun)
 3. Vibrations. (Utiliser des sons, du «humming». Changement de rythmes, de hauteurs, de position)
 (Environ 30 minutes d'exploration dirigée et libre)
- Clore l'exercice en se séparant (Se dire au revoir? Merci? Comment se quitter?) Revenir à un espace individuel.
- Re-déplacer les participants dans l'espace.
- Chacun à son rythme, retirer les bandeaux et retrouver la vue.
- Toujours sans mots, s'observer, et tranquillement, tenter de retrouver son partenaire. (Repères physiques? Éléments marquants? Aller toucher les mains pour retrouver? Plus difficile les yeux ouverts? Plus facile?) Fin de l'exercice.

Pause (10 minutes)

Exercice 2 : Continuité des explorations à deux, avec son partenaire, les yeux ouverts.

- Voix maîtresse qui donne une indication, puis ensuite se tait, laisser libre. D'abord, tenter de retrouver certaines explorations précédentes, des moments plus révélateurs au niveau de la respiration, la vibration, les battements de cœur, etc. Aller plus loin dans l'exercice en se permettant de bouger dans l'espace, de tester différentes avenues avec les yeux ouverts cette fois. Toujours dans une grande écoute et respect de l'autre. (Environ 10 minutes)
- Ensuite, tenter de se servir d'un moment fort, d'une découverte, pour créer à deux une mini partition, une phrase corporelle, un état, quelque chose de forme libre qui s'inspire des observations précédentes. Très libre, pour soi, à deux. (Environ 10 minutes)

Fin de l'exercice. (Pause de 5 minutes.)

Retour ensemble pour discussion de groupe. (Environ 1h)

ANNEXE B

EXEMPLE DE SYNTHÈSE D'UNE DISCUSSION DE GROUPE

Laboratoire 3
3 décembre 2018
Synthèse discussion

Observations personnelles, modifications en cours de route et/ou choses qui sont survenues :

- La relation aux objets s'épuise rapidement, contrairement à une rencontre avec un être humain.
- Les participants commencent à être trop habitués aux types d'exercices. Ils s'y attendent et surtout, ils prennent moins le temps.
- L'importance de prendre le temps. Le temps de vivre les choses, de laisser les phénomènes se produire, le soin de l'autre. C'est un travail sensible et il ne faut pas aller trop vite. Bien important de s'en souvenir, car éventuellement sera fait avec des participants qui n'ont jamais fait ce travail.
- Stratégie utilisée par certains pour raconter une histoire : se servir du corps de l'autre comme plateau.
- La place de la voix maîtresse? Diriger la rencontre ou laisser complètement libre? Certains ont beaucoup de laisser-aller et sont très entreprenants, mais d'autres ont besoin d'un cadre très clair et préfèrent se faire diriger, car c'est moins intimidant.

Points importants de la discussion :

- Découverte de l'objet = petits sprints explosif, pop d'idées, s'épuise rapidement. Découverte de l'autre = longueur, lenteur, délicatesse, s'épuise moins vite.
- «L'objet ne permet pas de désinhiber tant que ça. Il n'est pas un bon lubrifiant social.»
- Ne pas oublier que l'objectif est la rencontre entre les gens. «Dans la vie, on est entouré d'objets et on essaie de s'en détacher un peu. Alors, le fait que le premier contact se fasse via un objet, la relation humaine perd son sens.»
- «On ne sait pas si le contact est correct.» Comme il n'y a pas de consignes sur la manière de toucher le corps de l'autre (comme dans les premiers laboratoires par exemple) on fait moins attention et cela peut créer des

malaises. Les corps s'accrochent et sont moins attentionnés. «On identifie moins bien les limites et on met moins d'importance au soin apporté au corps de l'autre parce qu'on touche aussi un objet. Notre attention est ailleurs, alors on est moins sensible au corps de l'autre.»

- Exercice 3 : incompréhension au début chez le participant aveugle. Manque de directives. Que dois-je faire? Imiter? Faire des sons? «Je ne savais pas quoi faire alors je me suis dit je vais l'écouter, et là j'ai trouvé ça vraiment le fun!» Elle raconte une histoire. Donc, important de laisser une liberté, mais être clair dans les objectifs et les consignes, qu'elles soient verbales ou physiques. Est-ce que l'histoire pourrait être créée ensemble plutôt?
- Moments de connivence, de groupe, de partage des objets, intéressant. Créer plus de moments de groupe? «Le partage, le résultat fait que ça devient plus concret et le fait d'avoir eu les yeux fermés prend son sens.»
- La VUE = serait vraiment intéressant de voir ce qui se produit si on la retrouve après un long moment. Se regarder simplement et ne rien faire d'autre, encore plus enrichissant suite à la rencontre d'une personne, de la rencontre des mains. «Quand on enlève le bandeau, on est tout de suite dans la continuité d'une action, donc on perd quelque chose. C'est intimidant, confrontant, mais tellement vrai et révélateur de juste se regarder sans rien faire.» «Retrouver la fonction pure de la vue. Elle est constamment brouillée en société. Quand est-ce qu'on regarde vraiment les choses? Les gens? Les yeux passent rapidement sur tout de façon très fonctionnelle, pour scanner, pour analyser rapidement.»

Éléments importants à en retenir et exercices les plus concluants :

- Il est vraiment plus intéressant d'entrer en contact avec l'autre avant d'ajouter des choses externes comme des objets, ou même de créer quelque chose.
- Importance particulière à accorder sur le moment de fin, sur l'au revoir des partenaires. Le «merci», le rituel pour se dire «bye-bye». On vient de vivre des «micros-moments» assez forts, c'est important de ne pas terminer trop rapidement sans prendre soin de ce qui vient de se produire.
- Conclusion sur les objets : ceux-ci amènent un rythme plus rapide et demandent une moins grande sensibilité qu'avec un humain. Attention à son effet sur le contact avec l'autre. Il est intéressant uniquement dans une approche de création ou de complicité avec notre partenaire déjà connu. Dans tous les cas, ce n'est pas un bon médium de départ.

ANNEXE C

FEUILLE DE ROUTE OFFICIELLE DU LABORATOIRE FINAL

Laboratoire final
27 au 30 mars 2019
Feuille de route

1. Accueil des participants-spectateurs (foyer MGL)
 - Introduction (Mise en contexte, explications, formulaire de consentement, procédures, participation libre, etc)
 - Leur demander d'aller se laver les mains. (Station de lavage)
 - Distribuer des bandeaux à chacun. Entrée dans l'espace, les participants doivent prendre place devant le bout d'une corde. Lorsqu'ils sont prêts, ils mettent leur bandeau et ça débute. **Plus de parole, sauf pour la voix maîtresse.**
2. Moment seul (10 minutes)
 - 5 minutes où les participants sont seuls, concentrés sur eux-mêmes, libres dans leur mouvement tout en restant devant la corde.
 - Guides cachés, yeux fermés. Amener les guides dans l'espace et les placer à l'autre bout d'une corde, de façon à former un duo. Laisser vivre le moment seul 5 minutes de plus.
3. Rencontre des mains (environ 10-15 minutes)
 - **La voix maîtresse mentionne :** *«Maintenant, vous allez prendre la corde qui se trouve à vos pieds. Au bout de cette corde se trouve une autre personne, un autre participant qui saura vous guider. Cet autre participant sera à partir de maintenant, votre partenaire. Toujours en gardant vos yeux fermés et sans utiliser la parole, vous allez, à votre rythme, aller à la rencontre de cette personne.»*
 - Rencontre de l'autre par le toucher. Libre à chaque duo de gérer le degré de rencontre, si cela reste aux mains ou va plus loin. Possibilité de proposer l'écoute du cœur, de la respiration, etc.
4. Ange-gardien (environ 10 minutes)

- **La voix maîtresse mentionne :** *«Maintenant, votre partenaire va retirer son bandeau. Tout en gardant vos yeux fermés et sans utiliser la parole, laissez-vous guider par votre partenaire.»*
- Transformer l'exercice vers la découverte de l'espace. Créer la confiance dans le déplacement, le changement de rythme, toucher les choses aux alentours, etc.

5. Séquence chorégraphique (environ 10 minutes)

- Transformer l'exercice vers l'apprentissage de la chorégraphie. *Attention, les guides doivent connaître la séquence de mots par cœur : 1. **Bras** 2. **Saluer** 3. **Nez** 4. **Tour** 5. **Fleur** (Stratégie personnelle d'apprentissage, de transmission des mouvements simples)

6. Dessin (environ 10 minutes)

- Mettre fin à la chorégraphie, féliciter son partenaire et se diriger vers une table avec une planche pour débiter l'exercice du dessin. Libre dans la forme. Découverte des crayons, du tissu, dessins dans le dos, sur les épaules, transmission, écrire des choses, etc. Prendre le temps de découvrir l'exercice et de bien communiquer.

7. Former un cercle (environ 5 minutes)

- Lorsque l'exercice du dessin est terminé, retirer le matériel et placer son partenaire dans l'espace, seul. *Important, trouver le moyen de faire comprendre à son partenaire que nous allons passer à une autre étape. Vous le laisserez seul. Lui dire au revoir? Trouver comment bien le quitter.
- Les guides prennent rapidement le t-shirt avec eux, puis vont aussi se placer dans l'espace (pas avec leur partenaire) **la voix maîtresse mentionne :** *«Maintenant, vos partenaires vont remettre leur bandeau afin que tous les participants se retrouvent à nouveau les yeux fermés.»*
- Laisser les gens seuls quelques instants, puis **la voix maîtresse mentionne:** *«Maintenant, toujours avec les yeux fermés et sans utiliser la parole, vous allez tous ensemble tenter de former un cercle, main dans la main. Prenez votre temps, déplacez-vous lentement, avec précaution et douceur.»* Laisser le cercle se former et le laisser vivre quelques minutes.

8. Rythme (environ 10 minutes)

- Si le cercle n'est pas déjà en mouvement, un des guides génère un simple mouvement de va-et-vient sur le côté. Fin du son, laisser tout le monde dans le silence complet pendant un bon temps.

- Entrée des micros-contacts . Laisser les participants découvrir le sol, le son, la résonance. (Peut-être que certains ne s'en apercevront pas)
- Guides débutent l'exercice de rythme. D'abord sans voix, au sol ou sur les cuisses ou autres, puis amener la voix. Peut-être proposer à nos voisins de cercle de faire le rythme, amicalement. Observer jusqu'où va l'exercice. Tranquillement mettre fin au rythme et revenir au silence.

9. Retrouvailles des mains (environ 10 minutes)

- **La voix maîtresse mentionne** : *«Maintenant, toujours les yeux fermés et sans utiliser la parole, vous allez tenter de retrouver votre partenaire de départ. Prenez votre temps, déplacez-vous lentement, avec précaution et douceur. Lorsque vous croyez avoir retrouvé votre partenaire, prenez un moment et restez ensemble.»*
- Retour en duo dans l'espace. Dernier moment avec le partenaire. Prendre un temps pour remercier, dire au revoir, et terminer en donnant le t-shirt au participant, comme une offrande. Puis, laisser celui-ci seul dans l'espace. (Les guides retirent leur bandeau et se placent en ligne plus loin d'eux)

10. Retour à la vue (environ 10 minutes)

- **La voix maîtresse mentionne** : *«Maintenant, vous allez tous tranquillement retirer vos bandeaux en prenant le temps qu'il vous faut. Ne vous pressez pas, retrouvez la vue uniquement lorsque vous serez prêts.»*
- Lorsque tout le monde a les yeux ouverts, **La voix maîtresse mentionne** : *«Maintenant, vous allez pour une dernière fois, retrouver votre partenaire. Une fois retrouvés, rassemblez-vous et prenez simplement un moment pour vous regarder, votre partenaire et vous, en toute simplicité.»*
- Libre à chaque duo de vivre son moment. Possibilité de retrouver la chorégraphie (code) à deux, de se faire une accolade, de se prendre les mains, de regarder le t-shirt, simplement de se regarder, etc. Au bout de quelques minutes, baisser la musique, et **la voix maîtresse mentionne** : *«Je vous remercie énormément pour votre participation, c'est ainsi que le laboratoire se termine. Vous pouvez prendre le temps de vous remercier et vous féliciter.»*

Discussion de groupe (Maximum 1h)

ANNEXE D

EXTRAITS VERBATIM DES TÉMOIGNAGES DES PARTICIPANTS DE L'EXPÉRIENCE RELATIONNELLE ARTISTIQUE

Témoignages en lien à la rencontre des mains

«Ça a commencé par un état de recueillement pour être totalement à l'écoute de l'autre. Le contact des mains a fait qu'il y a eu un abandon instantané. Total abandon, totale confiance, pas de contrôle.» (Personne L, 30 mars 2019)

«J'ai beaucoup ri, c'est très drôle! Je me suis m'y en situation d'écoute totale. J'étais hyper curieuse. Les mains, j'ai vite passé! Je veux savoir c'est quoi ta silhouette, t'es un homme, une femme, tu as des cheveux, des poils, des barbes, j'étais très curieuse de savoir à qui j'avais à faire.» (Personne M, 30 mars 2019)

«J'ai aimé la facilité. On était capable de juste sentir la présence de l'autre, juste être en connexion. On cherche vraiment à explorer, découvrir les proportions, la grandeur, c'est un homme ou une femme. On se demande si on peut toucher, oui ok, car on a un besoin de connaître la texture puisqu'on a plus de visibilité. L'écoute, le côté sensitif.» (Personne A, 28 mars 2019)

«Je suis quelqu'un qui est très réservée, et dès le départ avec les yeux bandés, automatiquement on dirait qu'il n'y a plus de barrière, il n'y a plus rien, donc c'est là que tu t'abandonnes un peu plus. C'est ce qui m'a permis de m'abandonner et de faire confiance totalement et d'aller où ça va.» (Personne N, 30 mars 2019)

Témoignages en lien avec l'exercice de séquence chorégraphique

«Et après, j'ai bien aimé notre truc. Je ne savais pas trop où il voulait en venir, mais finalement j'ai proposé des choses et donc on a créé ensemble et on a ri!» (Personne K, 30 mars 2019)

«La personne est devenue mon point de repère, j'étais complètement en confiance. Il y avait tellement une belle fluidité, parfois je me disais, maintenant ce n'est plus elle qui «lead», c'est moi je pense!» (Personne F, 29 mars 2019)

Témoignages en lien avec le moment de retour à la vue

«Un moment marquant pour moi dans le bouleversement c'était quand j'ai enlevé mon bandeau et je cherchais à trouver c'était lequel. Je l'ai trouvé, mais le je ressentais comme une gêne. J'étais vraiment gênée et perdue. Ça c'était le moment moins confortable pour moi, mais qui est quand même intéressant à vivre.» (Personne I, 29 mars 2019)

«J'ai l'impression que c'est comme un décollage et un atterrissage, parce que tout le long qu'on est dans le noir c'est un rêve, on est dans l'imagination, il y a une espèce de liberté incroyable, et quand on ouvrait les yeux, c'était comme un atterrissage parce qu'on revenait dans la réalité. C'est deux types de vulnérabilité.» (Personne J, 30 mars 2019)

«Et puis, à la fin de tout quand il fallait enlever notre bandeau, je ne voulais pas! Finalement je l'ai vu, mais je voulais fermer mes yeux pour retourner «là». Maintenant qu'on en parle, je suis un peu triste parce que je me suis faite une amie dans le monde imaginaire, mais ce n'est pas elle, ce n'est pas dans le monde ici. Vous ne la connaissez pas, c'est quelqu'un que j'ai rencontré tantôt, puis quand je vais fermer mes yeux je vais la retrouver. J'ai vraiment adoré, c'était magique.» (Personne E, 29 mars 2019)

«J'étais à fond dedans, comme une enfant, et j'étais un peu déroutée que ça s'arrête. (...) J'ai été très déçue de mes premiers mots, déjà je t'es dit «Bonjour»... et tout de suite la logique revient, on s'explique, comment ça s'est passé, etc. Mais les mots étaient nuls, je les trouvais décevants et ça ne pouvait en rien englober ou toucher ce qui s'était passé.» (Personne G, 29 mars 2019)

Témoignages sur l'expérience en général

«Moi j'ai eu l'impression de me faire une histoire. La découverte, le départ, les retrouvailles.. Je trouvais ça trop touchant d'avoir découvert cette personne-là, de l'avoir laissé un instant, d'avoir eu à la retrouver, puis après ça les aux revoirs, ça m'a fait pleurer. J'ai trouvé ça beau qu'il y ait ce cheminement émotif qui se passe en si peu de temps, même si c'est quelqu'un que je ne connais pas et en voyant pas l'autre.» (Personne J, 30 mars 2019)

«Je trouve ça tellement spécial de pouvoir avoir un abandon et de se laisser aller avec l'autre. Dans la vie tu ne peux pas faire ça, là ce soir c'était comme, ok il y a un consentement entre les deux personnes, on peut se toucher, on peut se rapprocher, on peut être ensemble. C'est un moment privilégié, tellement! Tu aurais pu me conduire au bout du monde!» (Personne D, 29 mars 2019)

«Je voulais partager mon expérience et souvent c'est quelque chose de facile, mais là les mots ont eu du mal à sortir. Je pense que j'étais bien dans ma zone sans mots. Le sans mots m'a fait autant d'effets que le sans images. J'avais peur au début, d'ailleurs je me suis mise assise, comme pour une protection, je voulais écouter, ou observer avec mes oreilles. Après on s'est rencontré, et le contact physique ce n'est pas quelque chose qui est nécessairement facile pour moi, mais ça a été fait en douceur. J'étais très fébrile au début, et finalement on a trouvé quelque chose ensemble qui était vraiment bienveillant. J'ai senti que c'était un corps, comme le mien, puis rapidement j'ai eu l'impression de rencontrer quelqu'un qui ne venait pas de la même planète. Pour moi, c'était vraiment une rencontre trop extraordinaire, trop différente, pour la concevoir comme normale. Ensuite on a fait des trucs, il a fait des mouvements donc je me suis dis : oh il essaye de communiquer avec moi. Je sentais que c'était un maître très unique et différent de moi, puis on va essayer de trouver quelque chose pour se rencontrer. C'était vraiment beau. Puis ce qui m'a étonné aussi c'est qu'on s'est séparé, puis quand on s'est retrouvé, d'un coup le contact qui n'était pas facile au début était hyper rapide maintenant, ok je veux te retrouver! Et là je touchais plein de corps, qui normalement n'est pas facile, mais là je voulais absolument la retrouver. Donc ça a vraiment changé mon rapport au toucher, complètement. Les mouvements et tout c'était touchant, le dessin les hiéroglyphes, c'était wow, c'est des nouveaux mots, une nouvelle façon de communiquer. Ouais, les mouvements ça m'a beaucoup touché, vraiment ça prenait sens, c'est un nouveau type de rencontre. À la fin, moi aussi j'ai versé quelques larmes quand on s'est découvert, toujours sans mots. Ça me semble être très positif, mais c'est surtout très humain, très profond.» (Personne H, 29 mars 2019)

«L'expérience est aussi pour moi un exercice sur la présence. L'ensemble, les jeux, etc. C'est fou on est complètement dedans, je n'ai pas une seconde pensé à mon appart, mes préoccupations, j'ai pensé à aucun autre lieu que celui dans lequel je vivais en ce moment. C'est pas souvent donné d'être une heure, dans le moment présent, dans les actions que tu fais.» (Personne F, 29 mars 2019)

«Moi j'ai trouvé ça bien étonnant à quel point j'ai eu confiance. Au début j'allais petit pas par petit pas, ça a pris 5 minutes et je me sentais à l'aise. C'est devenu mon meilleur ami, mon père, mon frère, j'ai même mis ma tête sur son cœur et je n'ai jamais vu son visage! Ensuite, même quand on était seuls et qu'on devait se mettre en cercle, je n'avais plus peur, car étrangement je sentais que peu importe ce qui arrivait, il allait être là pour venir me chercher au besoin. J'ai trouvé cela bien touchant.» (Personne B, 28 mars 2019)

ANNEXE F

CERTIFICAT ÉTHIQUE

Groupe en éthique
de la recherche

Piloter l'éthique de la recherche humaine

EPTC 2: FER



Certificat d'accomplissement

Ce document certifie que

Marianne Lamarche

*a complété le cours : l'Énoncé de politique des trois Conseils :
Éthique de la recherche avec des êtres humains :
Formation en éthique de la recherche (EPTC 2 : FER)*

24 septembre, 2018

ANNEXE G

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ÉTHIQUE (PHASE II)



FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche :

Langage du corps et coprésence acteurs/spectateurs au cœur de l'expérience relationnelle artistique.

Étudiante-chercheuse :

Marianne Lamarche

Direction de recherche :

Francine Alepin, professeure, Université du Québec à Montréal.
514-987-3000 poste 2304, alepin.francine@uqam.ca

Préambule :

Ceci est une invitation à participer à un projet de recherche-crédation. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

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

S'il y a des mots ou des sections que vous ne comprenez pas bien ou que vous ne jugez pas assez clairs, n'hésitez pas à communiquer avec la responsable du projet pour poser des questions.

Description du projet et de ses objectifs :

Le projet s'articule autour de l'expérience relationnelle artistique, dans laquelle est mise de l'avant une démarche de création qui allie le langage du corps et la coprésence acteurs/spectateurs.

La recherche vise à questionner le rôle des spectateurs, et surtout, la relation acteurs/spectateurs plus habituelle des modes de représentation théâtrale actuels. Dans ce projet de création, les spectateurs sont des «participants» qui font partie d'un tout, d'une «expérience», au même titre que les interprètes. Ceux-ci seront conviés à participer à la création tout comme l'acteur. Cette approche est fortement inspirée des fondements du concept d'«esthétique relationnelle» élaboré par Nicolas Bourriaud, qui reposent sur l'intersubjectivité, ainsi que sur les rencontres et les relations pour l'émergence du sens d'une œuvre. Certains praticiens en théâtre et en danse, notamment Benoît Lachambre, Philippe Cyr et Anne-Flore de Rochambeau, travaillent dans une démarche relationnelle et participative, sans toutefois que les spectateurs n'aient à utiliser le langage de leur corps. Si les capacités de langage du corps sont généralement sollicitées chez les acteurs au théâtre, il n'en est pas de même pour les spectateurs, qui eux, sont plus souvent dans une situation de passivité.

L'hypothèse est donc d'utiliser le corps et son langage, ainsi que la coprésence entre acteurs et spectateurs comme moteur de création théâtrale. Le but est d'utiliser cette démarche de création intuitive dans le cadre d'une expérience relationnelle artistique qui proposerait des rencontres, des relations, des échanges, des communions, ou autrement dit, des communautés éphémères en dialogue. Une expérience qui prendrait la forme d'un laboratoire public participatif, où il y aurait une élaboration collective du sens de l'œuvre, de la création.

Voici, plus concrètement, les objectifs du projet de création :

1. Confirmer une hypothèse quant à une démarche de création empirique qui allie langage du corps et coprésence entre acteurs et spectateurs.
2. Explorer et déterminer quelles sont les stratégies et les modalités qui favorisent le plus la rencontre et les dialogues par le corps entre acteurs et spectateurs.
3. Proposer une expérience relationnelle artistique à partir des stratégies et des modalités explorées, où les participants devront donner un sens à l'œuvre théâtrale en communiquant autrement que par l'usage de la parole. Plus précisément, proposer

une structure et des repères appropriés dans l'expérience afin de bien encadrer les participants, et surtout, d'encourager leur participation.

Nature et durée de votre participation :

Votre participation a ce projet consiste à prendre part à l'une des phases de la démarche artistique, en tant que «participant spectateur».

Vous serez invité.e à participer à une expérience relationnelle artistique, qui prendra la forme d'un laboratoire public participatif. Lors de ce laboratoire, vous serez guidé.e à travers des exercices et des mises en situation permettant la rencontre et l'échange avec l'autre en utilisant uniquement le langage du corps. Vous serez accompagné.e de «participants interprètes» tout au long de l'expérience, avec qui vous aurez un même but commun soit, créer ensemble en communiquant autrement que par l'usage des mots. Certains exercices de rencontre et de création vous seront proposés à partir de stratégies et de modalités relationnelles différentes de celles de notre quotidien, et qui auront été expérimentées au préalable dans la phase I de cette recherche-crédation. Il s'agit d'une expérience dans laquelle les relations et la mise en collectivité donneront un sens à l'œuvre qui surgira.

Le laboratoire se déroulera à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM durant la semaine du 25 mars 2019, soit à la date à laquelle vous vous êtes préalablement inscrit. Il est aussi possible que vous ayez été convoqué.e à une autre date pour un laboratoire-test. L'expérience sera d'une durée maximale de 60 minutes et sera suivie d'une discussion de groupe à laquelle vous êtes invité.e à participer, si vous le souhaitez. Il sera possible d'échanger avec les autres participants sur votre appréciation, vos sensations et vos perceptions de l'expérience vécue.

Le laboratoire sera filmé.

Les captations vidéos et photos du laboratoire public participatif seront disponibles au centre de documentation de l'École Supérieure de Théâtre (CEDEST) à des fins d'archives publiques.

Avantages liés à la participation :

1. Vivre une expérience relationnelle artistique de l'intérieur.
2. Expérimenter la création théâtrale en tant que «spectateur participant», et non pas seulement de spectateur observateur.
3. Prendre part au renouvellement de l'expérience théâtrale et à l'élaboration d'une démarche de création singulière alliant le langage du corps et la coprésence entre acteurs et spectateurs.

Risques et inconvénients liés à la participation :

En participant à cette recherche-crédation, vous pourriez être appelé.e à prendre part à des exercices physiques et à faire des propositions scéniques. Il y a un très faible risque de blessure physique puisque vous pourrez doser personnellement votre niveau de dépense physique selon les exercices demandés. Compte tenu du caractère émotionnel habituellement lié au travail artistique théâtral, qui implique un investissement personnel sur le plan de l'imaginaire et des relations interpersonnelles, il est possible que certains malaises affectifs surviennent pour différentes raisons. Toutefois, ceux-ci sont très rares. En toute circonstance, si vous vous sentez émotivement affecté.e par certains exercices ou contextes, vous pourrez vous retirer momentanément ou entièrement si vous le souhaitez, sans avoir à vous justifier.

Confidentialité :

Vu la nature de votre participation, il est impossible d'assurer votre confidentialité de toute part dans la réalisation du projet. La captation vidéo du laboratoire rendue publique ne peut garantir votre anonymat puisque votre présence physique en soi révèle votre identité. Voici toutefois des précisions quant aux mesures prises pour assurer le plus possible votre confidentialité dans toutes les autres sphères du projet :

1. Tous les renseignements recueillis chez les participants à des fins d'inscription sont confidentiels. Seul la chercheuse et sa direction de maîtrise y auront accès. Votre formulaire de consentement sera conservé sous clé au domicile de la responsable du projet, jusqu'à la fin de celui-ci, et sera par la suite détruit de façon sécuritaire.
2. Durant le laboratoire public participatif, vous ne pourrez pas préserver votre anonymat puisque votre présence révèle votre identité. Toutefois, vous n'aurez pas l'obligation de divulguer votre nom ou toute autre information personnelle ou d'identification aux autres participants.
3. Aucune publication écrite sur la recherche, incluant le mémoire de la chercheuse, ne contiendra de renseignements permettant de vous identifier, à moins que vous ne le souhaitiez.
4. Les captations vidéos et photos du laboratoire public participatif seront disponibles au Centre de documentation de l'École Supérieure de Théâtre et accessible au public. Aucune information personnelle pouvant servir à vous identifier n'y sera mentionnée, si ce n'est que votre présence physique.

Participation volontaire et droit de retrait :

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer sans aucune contrainte ou pression extérieure. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer du projet, vous n'avez qu'à aviser Marianne Lamarche verbalement. Les données vous concernant seront détruites, à l'exception des vidéos captées lors du laboratoire.

La responsable du projet peut mettre fin à votre participation, sans votre consentement, si vous ne respectez pas les consignes du projet ou si elle estime que votre bien-être ou celui des autres est compromis.

Indemnité compensatoire :

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

Des questions sur le projet? :

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec Marianne Lamarche, responsable du projet, au 514-893-6939 ou via l'adresse mariannelamarche@hotmail.com. Au besoin, vous pouvez aussi contacter sa directrice de recherche, Francine Alepin, au 514-987-3000 poste 2304 ou via l'adresse alepin.francine@uqam.ca.

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer.

Pour toutes questions sur vos droits en tant que participant à ce projet de recherche ou pour des informations concernant les responsabilités de la chercheuse sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains, ou encore pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE au 514 987-3000 poste 6188 ou à l'adresse cerpe-pluri@uqam.ca

Remerciements :

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet et la chercheuse tient à vous en remercier.

Consentement :

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. Je reconnais avoir eu l'occasion de contacter la responsable du projet afin de poser toutes mes questions concernant ma participation et d'avoir reçu des réponses satisfaisantes. Je comprends que je peux me retirer du projet en tout temps sans pénalité d'aucune sorte ni justification à donner. Je m'engage à respecter la confidentialité des propos partagés par les autres participants lors des laboratoires et des discussions de groupe.

Je, soussigné(e), consens volontairement à participer à ce projet de mémoire-crédation.

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

Nom et prénom (en lettres moulées)

Signature

Date

Engagement de la chercheure

Je, soussigné(e), déclare

- (a) avoir expliqué au participant les objectifs, la nature, les avantages, les risques du projet et les autres dispositions du formulaire d'information et de consentement;
- (b) avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Nom et prénom (en lettres moulées)

Signature

Date

BIBLIOGRAPHIE

Étude du corps et des sensations

Andrieu, B. (2010) *La philosophie du corps : expériences, interactions et écologie corporelle*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 382 p.

Aperghis, G., Bernhardt, C. et Aslan, O. (1993). *Le Corps en jeu et al*. Paris : Éditions du CNRS, 421 p.

Ausrty, D. et Berger, E. (2014) Empathie, toucher et corps sensible : pour une philosophie pratique du contact. Dans M. Botbol, N. Garret-Gloanec et A. Besse (dir.), *Colloque de Cerisy : L'empathie au carrefour des sciences et de la clinique* (p. 229-246). Paris: Éditions DOIN, Récupéré de http://eveberger.com/wp-content/uploads/2017/03/6.-Empathie-toucher-et-corps-ssb_Berger_Austry_2014.pdf

Barba, E. (1985). *Anatomie de l'acteur un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac, France : Bouffonneries-Contrastes, 210 p.

Bernard, M. (1995). *Le corps*. France : Éditions du Seuil, 163 p.

Biet, C. (2007). Théâtre. Dans M. Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps* (p. 921-926). (1re éd.). Paris : Presses universitaires de France, 1048 p.

Caune, J. (2014). Le corps, objet de discours, moyen de relation. *Hermès, La Revue*, (no68-1), p. 53-58. Récupéré de <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-hermes-la-revue-2014-1-page-53.htm>

Corraze, J. (1992). *Les communications non verbales* (4e éd.). Paris : Presses universitaires de France, 252 p.

- Delcourt, F. (2016) Le sens haptique et l'apprentissage du toucher. Dans *Ostéo et sciences*. Récupéré de <http://osteoesciences.over-blog.com/2016/02/le-sens-haptique-et-l-apprentissage-du-toucher.html>
- Denis, J. (2001). Mémoire corporelle et rite. Dans D. Le Breton (dir.), *Corps et société* (p.13-23). Paris : Éditions L'Harmattan, 326 p.
- Després, A. (1998) *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine* (Thèse de doctorat). Université de Paris VIII St-Denis, 561p.
- Dokic, J. (2007). Expérience corporelle. Dans M. Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps* (p. 358-362). (1re éd.). Paris : Presses universitaires de France, 1048 p.
- Figols, F. (2000) *Parcours sensible d'un processus de composition chorégraphique : sensation, improvisation, interprétation* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/10983/1/M6705.pdf>
- Institut de formation SPP et Fasciathérapie. (2016). La Somato-psychopédagogie. Dans *SPP Québec*. Récupéré de <https://sppquebec.com/somato-psychopedagogie>
- Joly, S. (2018). Fascias (fasciathérapie et fasciapulsologie). Dans *Passeport Santé*. Récupéré de https://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=therapies_fascias_th
- Le Breton, D. (2001). *Corps et sociétés*. Paris : L'Harmattan, 326 p.
- Le Breton, D. (2008). *Sociologie du corps*. (6e éd.). Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Le Breton, D. (2007). Toucher. Dans M. Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps* (p. 933-936). (1re éd.). Paris : Presses universitaires de France, 1048 p.
- Lecoq, J. (1987). Les gestes de la vie. Dans, *Le théâtre du geste mimes et acteurs* (p. 19 à 29). Paris : Bordas.

- Roy, D. (2011). *Une petite longueur d'onde : la voix sans les mots, un langage corporel à la scène*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/4332/1/M12293.pdf>
- Schilder, P. (1968). *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*. Paris : Gallimard, 352 p.
- Shusterman, R. (2007). *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*. Paris : Éditions de l'Éclat, 295 p.
- Stiegler, B. (2003). Le corps vivant selon Nietzsche ou la mémoire en alerte. Dans UNESCO (dir.), *Colloque international. Journée de la philosophie à l'Unesco: L'alerte du corps no1*. (p. 27-49). France : Éditions de l'Unesco. Récupéré de <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001423/142318fo.pdf>
- Tremblay, L. (1992). La peau, la chair et les os. *L'Annuaire théâtral* (no12), 97-104. Récupéré de <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/annuaire/1992-n12-annuaire3661/041177ar/>
- Tremblay, L. (1993). *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac, 132 p.
- Ubal-Rodriguez, A. J. (2012). *Traces : la mémoire du corps comme source pour une dramaturgie scénique engagée*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/5066/1/M12555.pdf>
- Vinit, F. (2001). Le «toucher» en milieu de soin. Histoire et anthropologie, revue pluridisciplinaire de sciences humaines. Dans D. Le Breton (dir.), *Corps et sociétés* Paris : L'Harmattan, 326 p.
- Vinit, F. (2007). Toucher et soin. Dans M. Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps* (p. 936-939). (1re éd.). Paris : Presses universitaires de France, 1048 p.

Étude du spectateur et des pratiques spectatrices

- Alberganti, A. (2013). *De l'art de l'installation: La spatialité immersive*. Paris: Éditions L'Harmattan. Récupéré de <http://www.harmatheque.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/ebook/9782343009186>
- Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 251 p.
- Barba, E. (1993). *Le canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale*. Lectoure, France : Bouffonneries-Contrastes, 240 p.
- Beaufort, P. (1995). De l'acteur au spectateur : la confrontation des bios scéniques? *L'Annuaire théâtral* (no18), 15-30. Récupéré de <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/annuaire/1995-n18-annuaire3665/041257ar/>
- Boal, A. (1996). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 207 p.
- Bouko, C. (2015). Le théâtre immersif est-il interactif? L'engagement du spectateur entre immersion et interactivité. *Tangence* (no108), 29-50. Récupéré de <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/tce/2015-n108-tce02513/1036453ar/>
- Bouko, C. (2016). Le théâtre immersif : une définition en trois paliers. *Sociétés*, 4(134), 55-65. Récupéré de <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-societes-2016-4-page-55.htm>
- Bouko, C. (2013). Le théâtre par la chair : spectacle immersif et corps sensible. Dans S. Bernas (dir.), *Le Corps sensible* (p. 39-50). Paris: L'Harmattan. Récupéré de <https://biblio.ugent.be/publication/8134476/file/8134487.pdf>
- Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*. Bruxelles : P.I.E. Lang, 258 p.
- Brecht, B. (2000). *Écrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, 1093 p.

- Caune, J. (1996). *Acteur-spectateur une relation dans le blanc des mots*. Paris : A.-G. Nizet, 222 p.
- Dort, B. (1995). *Le spectateur en dialogue le jeu du théâtre*. Paris : P.O.L., 274 p.
- Gourdon, A-M. (1982) *Théâtre, public, perception*. Paris : Éditions du CNRS, 253 p.
- Graham, C. (1995). Corps à corps. La communication acteur-spectateur. *L'Annuaire théâtral* (no18), 31-38. Récupéré de <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/annuaire/1995-n18-annuaire3665/041258ar/>
- Grotowski, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. France : Éditions Lausanne La Cité, 222 p.
- Guisgand, P. (2014). Les ateliers du spectateur, fabriques du sensible. *Quaderni* (no83), 59-72. Récupéré de <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/revue-quaderni.htm>
- Kapelusz, A. (2013). De la « participation » au « participatif » : évolution de la place du spectateur. *Jeu*, (no147), 58-63. Récupéré de <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/jeu/2013-n147-jeu0681/69477ac/>
- Lesage, M.-C. (2013). Le spectateur ignoré? *Jeu*, (no147), 131–138. Récupéré de <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/jeu/2013-n147-jeu0681/69488ac/>
- Mervant-Roux, M-M. (1998). *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*. Paris : Éditions du CNRS, 265 p.
- Montaignac, K. (2013). Le fantasme de la participation du public. *Jeu*, (no147), 124–130. Récupéré de <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/jeu/2013-n147-jeu0681/69487ac/>
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : Éditions La Fabrique, 145 p.

Expérience de l'art et esthétique relationnelle

Beauviche, M. et Dries, L. v. d. (2013). *Jan Fabre, esthétique du paradoxe*. Paris : L'Harmattan, 187 p.

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel, 123 p.

Fullum-Locat, G. (2007). *L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/840/1/M10036.pdf>

Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Éditions du Seuil, 533 p.

Wiame, A. (2015). L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie. *Tangence* (no108), 13-27. Récupéré de <https://www-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/fr/revues/tce/2015-n108-tce02513/1036452ar/>

Méthodologies de recherche

Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal : Guérin, 111 p.

Ducros, P. (2015). Le phénomène : L'équivoque du phénomène. *Philopsis*, 1-19. Récupéré de <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf/phenomene-ducros.pdf>

Gosselin, P. et Le Coguic, É. (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 141 p.

Le Petit Larousse illustré. (2019). Paris : Larousse, 2044 p.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531 p.

Moustakas, C. E. (1990). *Heuristic research design, methodology, and applications*. Newbury Park : Sage, 130 p.

Corpus pratique

Agora de la Danse. (2018). Le Sacre du Printemps de Roger Bernat. Dans *Archives*. Récupéré de <https://agoradanse.com/evenement/le-sacre-du-printemps/>

Jouthe, E. (2017). Écoute pour voir. Dans *Œuvres*. Récupéré de <https://www.emmanueljouthe.com/oeuvres/en-diffusion/ecoute-pour-voir/>

MoMA. (2010). Marina Abramovic : The Artist Is Present. Dans *Exhibitions*. Récupéré de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>

Par B.L.eux. (2016). La compagnie. Dans *Direction artistique*. Récupéré de <http://www.parbleux.qc.ca/direction-artistique/>

Par B.L.eux. (2016). Œuvres. Dans *Lifeguard*. Récupéré de <http://www.parbleux.qc.ca/portfolio/lifeguard/>

Rochambeau, A.-F. d. (2017). Créations/Collaborations. Dans *Lore 2017*. Récupéré de <https://anneflore danse.com/creations-collaborations/lore-2017/>

Rochambeau, A.-F. d. (2017). Anne-Flore de Rochambeau. Dans *À propos*. Récupéré de <https://anneflore danse.com/a-propos/>

Théâtre aux Écuries. (2019). Nos Corps de Castel Blast. Dans *Projets*. Récupéré de <https://auxecuries.com/projet/nos-corps-castel-blast/>