

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA PRÉSENCE À LA RELIANCE : L'EXPÉRIENCE DES RENCONTRES
ARTISANALES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
ARIANE DUBÉ-LAVIGNE

JANVIER 2024

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.04-2020). 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 ressens une gratitude immense pour les participantes du projet *Rencontres artisanales*. Merci pour l'ouverture et la générosité de vos présences. Merci pour votre engagement à être en contact et à décrire vos expériences. Chaque rencontre reste gravée dans ma mémoire comme un événement unique et significatif. Vos mots m'ont aussi accompagné toute l'année. J'ai tenté du mieux que j'aie pu de leur rendre honneur. Merci aux trois artistes-alliées de suivre vos élans et d'avoir inclus les miens dans vos parcours fascinants.

- Merci à B pour la générosité.
- Merci à C pour l'importance de ce qui traverse le temps.
- Merci à D pour la profondeur.
- Merci à E pour la sensibilité.
- Merci à F pour la présence sans complaisance.
- Merci à G pour l'amitié.
- Merci à H pour l'accueil.

Merci à Andrée Martin, ma superviseure, pour ses lectures et relectures attentives et pour le partage de son immense bagage culturel, intellectuel et sensible. Merci aussi de m'avoir permis de cheminer comme interprète-auxiliaire de recherche à tes côtés. Cette expérience m'a permis de goûter aux transformations qui nous dépassent et qui viennent par et avec le temps. Merci pour la rigueur, la générosité et la sagesse. Merci aux membres du jury. Merci à Guy Cools pour notre rencontre hivernale marquante et pour ses retours inspirants et stimulants pour l'avenir. Merci à Emmanuel Jouthe pour notre rencontre automnale touchante ainsi que pour la sensibilité, la profondeur et la justesse de ses retours.

Merci à Nicole Harbonnier qui a été un support important dans mon projet d'intégration au D.E.S.S. en éducation somatique et dans la transition vers la maîtrise. Merci pour ton enthousiasme et ton support. Merci au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), au département de danse de l'UQAM et à la Fondation de l'UQAM pour leur soutien financier qui m'aura permis de créer et d'écrire à l'abri.

Merci à toutes les élèves que j'aie pu accompagner durant les dix dernières années. Vous m'avez beaucoup appris sur la beauté du vivant. Vos questionnements ont donné du sens aux miens.

Merci à toutes les chargées de cours que j'aie pu assister ; côtoyer vos sensibilités m'a fait grandir :

- Merci à Caroline Laurin-Beaucage (merci aussi d'avoir été mon premier contact, intègre et intrigant, avec la danse contemporaine).
- Merci à Kelly Keenan (merci aussi pour ces espaces de mouvements que tu as cultivés au cours des années et dans lesquelles je me suis découverte et épanouie comme chercheuse et artiste).
- Merci à Catherine Lavoie-Marcus (merci pour la radicalité explosive).
- Merci à Myriam Saad (merci pour la culture somatique, la minutie et la confiance).
- Merci à Katya Montaignac pour ta sagesse et ta présence aux premiers moments.
- Merci particulièrement à Geneviève Dussault auprès de qui j'ai passé plusieurs années et de qui j'ai appris que la joie nourrit la joie. Merci pour ton ouverture, ta générosité, ta rigueur, ta passion, ta confiance, notre folie.

Merci au professeur-chercheur-chorégraphe de la première heure, Mario Veillette, de m'avoir fait sentir qu'être originale et authentique n'était pas un défaut.

Merci à toute la communauté de Continuum de Montréal et au-delà. Merci particulièrement à mon petit groupe de mentorat, appelé Communituum, avec lequel il fait bon apprivoiser l'inconnu.

Merci à Linda Rabin pour ton engagement qui se transforme et se renouvelle sans cesse, mais qui arrive

toujours à s'ancrer dans la terre et à s'élever vers le ciel en même temps.
Merci à Diane Denis d'être, tout simplement, merci.

Merci à toute la communauté de Mouvement authentique de Montréal ainsi qu'aux membres de mon groupe de formation avec qui j'ai tissé des liens sincères.
Merci à Sarah Dell'Ava d'avoir enflammé cette communauté et de continuer à la cultiver.
Merci à Catherine Fabiola Lessard de l'avoir fait naître. Merci pour ces ponts de connaissances que tu as construits et qui m'ont tant aidé et qui m'aident encore aujourd'hui à continuer le chemin avec courage.

Merci à mes collègues de séminaire, particulièrement celles qui ont osé goûter aux premières étapes de *Rencontres artisanales*. Votre accueil m'aura aidé à prendre mon envol.

Merci à ma précieuse équipe de guérillères du quotidien de rédaction :

- Merci à Philippe Poirier, pour la proximité quasi instantanée et pour le soin attentionné au monde.
- Merci à Alice Sanz, pour la clarté de ta vision. Travailler aux côtés de ta lumière a tranché beaucoup de mes nuages.
- Merci à Kerwin Barrington, merci pour ton cœur immense, merci de m'avoir vu et de m'avoir dit un jour que j'étais poète. Merci d'être qui tu es, merci pour toutes ces spirales que tu multiplies et que tu affirmes et qui me donnent envie de danser et de célébrer un peu plus chaque jour.
- Merci à Audrey Rochette. Merci d'avoir été là, d'être là, de briller de tes mille feux qui m'inspirent. Merci d'avoir partagé de si proche cette aventure parfois angoissante d'être artiste-chercheuse. Merci pour ta force, pour ton intégrité, pour ton regard bienveillant devant lequel j'apprends petit à petit à apparaître. Ce mémoire est rempli de nos conversations, de nos fous rires et de nos délires, de nos silences, de nos pleurs, de nos rêves et de nos rébellions présentes et à venir.

Merci à mon amie Angélique Poulin pour le grand respect mutuelle.

Merci à l'ange gardienne Aurée Foucher.

Merci à Marijoe Foucher, pour nos aventures rocambolesques bien sûr, mais surtout pour ton souffle unique qui laisse respirer les intuitions naissantes avant même qu'elles ne savent parler.

Merci à mon petit frère très grand, Jérémie Dubé-Lavigne, pour ses conseils méthodologiques et pour être un humain extraordinaire et unique auprès de qui je me sens entière.

Merci à mes parents, merci pour la transmission de cette curiosité infinie pour la profondeur et l'immensité des choses.

Merci à ma mère, Anne Lavigne, pour ses recherches qui ont abouti à ce grand puit de textes imprimés à côté de mon bureau. Merci plus largement de m'avoir ouvert des horizons dans lesquels je peux maintenant avancer avec un pas plus sûr.

Merci à mon père, Gilles Dubé, pour sa confiance et son support dans le chemin. Merci de comprendre, d'entendre et d'inventer du possible et du beau.

Merci à ma grand-mère Françoise Maillet.

Merci à mon grand-père Jacques Lavigne.

Merci à ma grand-mère Mireille Thomas.

Je découvre un peu plus chaque jour comment chacune de vos trajectoires se relie à la mienne.

Merci à chaque personne qui prendra le temps de lire une partie de ce mémoire pour s'en rapprocher ou s'en éloigner. J'ai espoir que les idées continuent ainsi à danser.

DÉDICACE

À mon grand-père, André Dubé, qui est parti au moment où ce projet voyait le jour et qui, je crois, comprenait bien qu'on puisse s'intéresser aux gences et à la température.

AVANT-PROPOS

Ce mémoire-crédation a pris racine sur des territoires avec lesquelles les membres des Premières Nations ont construit et construisent des relations que je souhaite honorer. J'aimerais souligner la relation que la nation Mi'gmaq entretient avec Gespeg (là où la terre prend fin, Gaspé), la relation des premiers peuples avec l'Outaouais et Lanaudière, notamment celle des Weskarinis avec la rivière Petite-Nation qui porte ce nom en leur honneur et la relation des Anishnaabeg avec la rivière Ouareau (au loin), ainsi que la relation de la nation Kanien'kehà :ka avec Tio'Tia'ke (là où les rivières se rencontrent, Montréal). Je souhaite encourager les personnes qui liront ce mémoire à poursuivre leur recherche en s'informant sur les liens entre les terres, les eaux et les langues que les cultures des Premières Nations ont créés et continuent à créer.

-

Ce mémoire utilise des règles d'accord de genre qui ont pour but l'inclusion de la diversité des genres ainsi que la visibilité du féminin.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iv
AVANT-PROPOS	v
LISTE DES FIGURES.....	x
RÉSUMÉ.....	xii
ABSTRACT	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	2
1.1 Germination	2
1.2 Parcours de découvertes.....	4
1.2.1 <i>Le fil d'Ariane</i> : Improvisation, processus de création et performance installative ou la découverte d'une danse qui dépend de la présence de l'autre	5
1.2.2 <i>Danser nos souvenirs</i> : Relation, écoute et ignorance joyeuse ou la découverte d'une danse qui m'échappe et me surprend	7
1.2.3 <i>K-Kalos, eîdos, skopeîn</i> et <i>L-Libération</i> : Attention à l'autre, aux liens et au monde ou la découverte d'une danse de l'ouverture	9
1.3 Les interstices relationnels en arts vivants : Triangulation entre la posture de l'artiste, celle de la personne spectatrice et celle de la préposée à l'accueil	12
1.3.1 Un contexte social et culturel	12
1.3.2 Voir les gens qui regardent.....	12
1.3.3 Rituels, seuils et poésie de l'ordinaire	14
1.4 <i>Rencontres artisanales</i> , un terrain de recherche : de l'élaboration d'un dispositif à la consolidation d'une proposition artistique.....	16
1.5 Au carrefour : Question de recherche, objectifs et buts.....	18
CHAPITRE 2 HALTE MÉTHODOLOGIQUE	20
2.1 Le chemin une fois parcouru	20
2.2 Paradigme de la recherche-crédation.....	20
2.3 Outils méthodologiques	23
2.3.1 Prises de données autoethnographiques.....	23
2.3.2 Prises de données ethnographiques	23
2.4 Corpus de rencontres : situations géographiques et relationnelles	24
2.5 Construction de sens : mise en relation des données.....	25

2.6 La réalité et la constitution du savoir comme processus relationnel	28
CHAPITRE 3 REPÈRES THÉORIQUES	30
3.1 Du sens des mots à l'étendue des concepts : définitions	30
3.1.1 Expérience	30
3.1.2 Rencontre.....	31
3.1.3 Relation.....	32
3.1.4 Présence.....	34
3.1.5 Conclusion	35
3.2 Revue de littérature.....	35
3.2.1 L'expérience comme centre.....	36
3.2.2 De l'art relationnel à l'art présence	39
3.2.2.1 Un contexte artistique.....	39
3.2.2.2 Critique et continuité.....	40
3.2.2.3 Un ancrage pratique.....	40
3.2.3 Présence incarnée : le support de deux pratiques	42
3.2.3.1 Le Continuum : une immersion dans la présence.....	42
3.2.3.2 Le Mouvement authentique : une oscillation de la présence.....	43
3.2.4 De la présence à la rencontre : ce qui transforme.....	46
3.2.4.1 Contours : dynamiques d'apparition et de disparition.....	46
3.2.4.2 À deux : du couple à la résonance	47
3.2.4.3 À trois : tryptique et relation.....	48
3.2.5 La relation au monde : engagement, résonance et reliance	49
3.2.6 Habiter la distance : la relation entre la danse et la spatialité.....	51
3.2.7 Conclusion	52
CHAPITRE 4 REGARDER LES VISAGES.....	54
4.1 L'artisanat des rencontres	54
4.2 Premiers visages : les rencontres	54
4.2.1 Première <i>Rencontre artisanale</i> :.....	56
Entre la participante B et l'artiste-chercheuse A	56
4.2.2 Deuxième <i>Rencontre artisanale</i> :.....	59
Entre la participante C et l'artiste-chercheuse A	59
4.2.3 Troisième <i>Rencontre artisanale</i> :.....	62
Entre la participante D et l'artiste-chercheuse A	62
4.2.4 Quatrième <i>Rencontre artisanale</i> :.....	66
Entre la participante E et l'artiste-chercheuse A.....	66
4.2.5 Cinquième <i>Rencontre artisanale</i> :.....	70
Entre la participante F et l'artiste-chercheuse A.....	70
4.2.6 Sixième <i>Rencontre artisanale</i> :.....	73
Entre la participante G et l'artiste-chercheuse A	73
4.2.7 Septième <i>Rencontre artisanale</i> :.....	76
Entre la participante H et l'artiste-chercheuse A	76
4.3 Le visage des objets	79
4.4 Les moments clés de l'expérience	93

4.5	Le visage des moments significatifs	97
4.6	L'apparition disparaissante : ce qui permet de nommer ce qui est important et d'accepter qu'il nous échappe.....	100
CHAPITRE 5 ÉCOUTER LES CERCLES		101
5.1	Introduction.....	101
5.2	Suspendre la parole pour rencontrer la poésie	101
5.3	La relation circulaire au lieu : Rencontrer le lieu par la sensorialité	108
5.3.1	Rencontrer le vent.....	109
5.3.2	Rencontrer le son	113
5.3.3	Rencontrer les couleurs.....	118
5.3.4	Rencontrer le sol.....	122
5.3.5	Conclusion	125
5.4	Conversation sur ce que l'écologie et l'art font ensemble.....	126
5.5	La relation circulaire aux objets.....	129
5.5.1	Entre force de support et force de propulsion.....	129
5.5.2	Entre matières et récits.....	132
5.5.3	Entre création de liens et part de mystère.....	133
5.6	Habiter les (c)entres : Conversation autour de l'insaisissable	134
5.7	La relation circulaire humaine	136
5.7.1	La présence oblique	136
5.7.2	Au croisement des liens préalables.....	139
5.7.3	Créer de nouvelles alliances relationnelles.....	141
5.7.4	Conclusion	147
5.8	Conversation autour d'une expérience artistique relationnelle et de la notion de prendre soin	148
5.9	L'habitation désorientée : Conversation autour des processus de réinventions des espaces et des relations	154
5.10	L'habitation dansante : La déstabilisation d'une forme sociale par la rencontre incarnée.....	158
5.11	Boucler la boucle – Chercher le fil : Choisir par où commencer et comment quitter	163
5.11.1	Chercher à atterrir	163
5.11.2	Trouver les traces.....	167
5.12	Cartographie relationnelle.....	172
CONCLUSION		174
ANNEXE A INVITATION À PARTICIPATION (ARTISTES-ALLIÉES) : EXEMPLES DE COURRIEL		180
ANNEXE B INVITATION À PARTICIPATION		182
ANNEXE C GUIDE D'ENTRETIEN		184

ANNEXE D QUESTIONNAIRE	185
ANNEXE E FORMULAIRES D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT	188
ANNEXE F FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (ARTISTES-ALLIÉES) 191	
ANNEXE G ENTENTES DE CONFIDENTIALITÉ	194
ANNEXE H CERTIFICATS D'APPROBATION ÉTHIQUE	196
ANNEXE I ALLIANCES RELATIONNELLES – EXTRAITS SUPPLÉMENTAIRES	198
BIBLIOGRAPHIE	205

LISTE DES FIGURES

Figure 4.1 Images polaroïdes prises par B et par A, 1 ^{ère} rencontre, Gaspésie, juin 2022.	57
Figure 4.2 Notes manuscrites écrites par B, 1 ^{ère} rencontre, Gaspésie, juin 2022.....	57
Figure 4.3 Notes manuscrites écrites par A, 1 ^{ère} rencontre, Gaspésie, juin 2022.....	58
Figure 4.4 Images polaroïdes prises par A et par C, 2 ^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.	60
Figure 4.5 Dessin et notes manuscrites écrites par C, 2 ^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.....	60
Figure 4.6 Notes manuscrites écrites par A, 2 ^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.	61
Figure 4.7 Images polaroïdes prises par A et par D, 3 ^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.....	63
Figure 4.8 Notes manuscrites écrites par D, 3 ^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.	63
Figure 4.9 Notes manuscrites écrites par A, 3 ^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.	64
Figure 4.10 Notes manuscrites écrites par C à gauche et réponse de A à droite, 3 ^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.	65
Figure 4.11 Image polaroïde prise par A, 4 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.....	67
Figure 4.12 Image polaroïde prise par E, 4 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.....	67
Figure 4.13 Image polaroïde prise par E, 4 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.	67
Figure 4.14 Image polaroïde prise par E, 4 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.	67
Figure 4.15 Notes manuscrites écrites par E, 4 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.....	68
Figure 4.16 Notes manuscrites écrites par A, 4 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.	68
Figure 4.17 Plume ramassée sur le lieu de la rencontre et remise dans la valise par E, 4 ^{ème} rencontre, Outaouais, 2022.....	69
Figure 4.18 Image polaroïde prise par F, 5 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.	71
Figure 4.19 Image polaroïde prise par F, 5 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.	71
Figure 4.20 Image polaroïde prise par A, 5 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.....	72
Figure 4.21 Image polaroïde prise par A, 5 ^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.....	72
Figure 4.22 Image polaroïde prise par G, 6 ^{ème} rencontre, juillet 2022.....	74
Figure 4.23 Image polaroïde prise par G, 6 ^{ème} rencontre, juillet 2022.....	75

Figure 4.24 Image polaroïde prise par A, 6 ^{ème} rencontre, juillet 2022.....	75
Figure 4.25 Notes manuscrites écrites par H, 7 ^{ème} rencontre, juillet 2022.....	77
Figure 4.26 Notes manuscrites écrites par A, 7 ^{ème} rencontre, juillet 2022.....	77
Figure 4.27 Roche ramassée par H sur le lieu de la rencontre et offerte à A, 7 ^{ème} rencontre, juillet 2022..	78
Figure 4.28 Objet 1 : Bout de collier, Montréal, été 2022.....	80
Figure 4.29 Objet 2 : Bol de verre, Montréal, été 2022.....	81
Figure 4.30 Objet 3 : Boîte de domino et jetons de bingo, Montréal, été 2022.....	82
Figure 4.31 Objet 4 : Sac de billes, Montréal, été 2022.....	83
Figure 4.32 Objet 5 : Carillon, Montréal, été 2022.....	84
Figure 4.33 Objet 6 : Kalimba, Montréal, été 2022.....	85
Figure 4.34 Objet 7 : Canard de bois, Montréal, été 2022.....	86
Figure 4.35 Objet 8 : Balle de laine, Montréal, été 2022.....	87
Figure 4.36 Objet 9: Boîte avec ange, Montréal, été 2022.....	88
Figure 4.37 Objet 10 : Tissu, Montréal, été 2022.....	89
Figure 4.38 Objet 11 : Foulard, Montréal, été 2022.....	90
Figure 4.39 Valise, Montréal, été 2022.....	91
Figure 4.40 Image polaroïde de la valise, Montréal, été 2022.....	92
Figure 4.41 Image polaroïde de la valise à demi-remplie, Montréal, été 2022.....	92
Figure 5.1 Dessin d'une cartographie relationnelle, Montréal, hiver 2023.....	173

RÉSUMÉ

Mes expériences comme interprète en danse contemporaine dans des contextes de présentation non conventionnels m'ont amené à vouloir approfondir l'expérience de la relation entre deux individus, une artiste en art vivant et une personne spectatrice, dans le cadre d'une rencontre en présence. Ce désir d'approfondissement est à la base du processus de création et d'activation du projet artistique *Rencontres artisanales* sur lequel repose l'analyse réflexive de ce mémoire.

Au cours de l'été 2022, sept *Rencontres artisanales* se sont déroulées dans sept lieux extérieurs différents choisis par autant de participantes réparties dans trois régions administratives du Québec. Trois rencontres ont eu lieu avec des artistes en danse que je connaissais préalablement et quatre rencontres ont eu lieu avec des personnes que je n'avais jamais rencontrées.

S'appuyant à la fois sur des données ethnographiques et auto-ethnographiques, une posture phénoménologique et une méthode heuristique, cette recherche-crédation a pour but de développer une expertise spécifique sur l'aspect relationnel de la pratique artistique, en plus de faire émerger les modes de reliance qui peuvent s'en dégager. Elle vise aussi à contribuer à mieux comprendre le phénomène de la rencontre en présence.

Les pistes de résultats qui en émergent incluent l'expressivité des gestes de soins, d'accompagnement et d'écoute, la circularité des mouvements relationnels et l'appropriation de ce qui est inconnu par un ancrage corporel. Dans une perspective pragmatique et phénoménologique, *Rencontres artisanales* reposerait ainsi sur une poétique de l'habitation qui active autant le déploiement spatial et territorial de l'expérience que l'approfondissement de l'intimité du vécu de celle-ci.

Mots clés : Arts vivants, Écologie, Relation, Écoute, Spatialité, Expérience artistique, Habitation, Inconnu, Lien, Poésie, Présence, Recherche-crédation, Reliance, Rencontre, Somatique, Territoire, Soins, Traces

ABSTRACT

My experience as a contemporary dance performer in unconventional presentation contexts led me to want to deepen the experience of the relationship between two people, a performing artist and a spectator, in the context of a live encounter. This desire to delve deeper underlies the process of creation and activation of the artistic project *Artisanal encounters*, on which the reflexive analysis of this master's thesis is based.

During the summer of 2022, seven *Artisanal encounters* took place in seven outdoor locations chosen by the participants, in three administrative regions of Quebec. Three encounters took place with dance artists I knew beforehand, and four encounters took place with people I was meeting for the first time.

Drawing on ethnographic and auto-ethnographic data, a phenomenological posture, and a heuristic methodology this research-creation aims to develop specific expertise on the relational aspect of the artistic practice, as well as to bring to light the modes of connection that could emerge from it. It also aims to contribute to a better understanding of the phenomenon of live encounters.

The results that emerge include the expressiveness of gestures of care, companionship and listening, the circularity of relational movements and the taming of the unknown through bodily anchoring. From a pragmatic and phenomenological perspective, *Artisanal encounters* is thus based on a poetics of inhabiting that activates both the spatial and territorial deployment of experience as well as the deepening of the intimacy of the lived experience.

Keywords : Performing arts, Ecology, Relation, Listening, Spatiality, Artistic experience, Live in, Unknown, Poetic, Presence, Research-creation, Reliance, Meeting, Somatic, Territory, Care, Traces

Et là où la parole n'émerge pas encore, c'est notre poésie qui nous aide à la façonner.

La poésie n'est pas que rêve et vision ; elle est la colonne vertébrale de nos existences.

*Elle pose les fondations des changements futurs,
elle jette un pont par-dessus notre peur de l'inconnu.*

(Lorde, 2003, p.35)

INTRODUCTION

Vers la fin de la rédaction de ce mémoire, j'ai rêvé que je fabriquais une étoile. Dans ce rêve, je découpais avec soin une étoile à cinq branches dans un morceau de carton. Je l'ai ensuite emballée dans du papier d'aluminium pour qu'elle reflète la lumière et qu'elle fasse du bruit. Je tenais ensuite l'étoile dans la paume de ma main. Ce rêve illustre à la fois ce que représente ce mémoire dans mon parcours, la forme sous laquelle il se présente dans ce document et le chemin qui l'a vu naître : une intuition, une attention minutieuse, un désir de rendre compte avec justice d'une certaine lumière, l'urgence de faire résonner des voies silencieuses et la possibilité de faire tout ça, de mes mains, à partir de morceaux qui semblent ne rien avoir en commun avec un astre.

Ce mémoire se déploie donc, à l'image des cinq branches de cette étoile artisanale, en cinq chapitres. Le chapitre 1 permet de poser la problématique de cette recherche-crédation en commençant par une étude de mon parcours jusqu'à l'élaboration d'un projet de création et l'établissement d'une question de recherche. Le chapitre 2 pose les assises méthodologiques du mémoire et ses limites. Le chapitre 3 explore les repères théoriques qui s'inscrivent dans le paysage de mon projet de recherche-crédation. Le chapitre 4 présente les données sommaires issues du terrain de recherche et le chapitre 5 les met en relation afin d'en faire émerger des pistes de sens. Enfin, la conclusion, comme le centre bouillant de l'étoile, résume les grands constats et trace des ouvertures vers des rayonnements futurs.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

1.1 Germination

Au cours des quinze dernières années, mes expériences comme artiste en danse ont fait évoluer mon rapport à l'expérience de la rencontre dans le contexte des arts vivants. De ma formation initiale jusqu'à mes expériences professionnelles comme interprète, comme chorégraphe et comme enseignante, les multiples formes que peut prendre la rencontre ont toujours été au cœur de ma pratique.

En 2017, le désir d'entreprendre une démarche intellectuelle, d'entamer un processus de guérison et d'enrichir mes activités de création m'a amené à poursuivre des études supérieures en éducation somatique au département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Dans le cadre du projet d'intégration final qui a conclu mon parcours académique dans ce programme, j'ai conçu un stage intensif d'une semaine faisant cohabiter une pratique somatique collaborative et des processus de création personnels.

Intitulé *Les danses artisanales*, ce projet m'a permis d'explorer les notions de perception, de transmission et de relation, à travers des zones d'indétermination¹ dans lesquelles se rejoignent les rôles d'éducateur·trice, de créateur·trice, et de spectateur·trice. La conclusion du rapport portant sur cette exploration partagée avec six artistes en danse a fait émerger les interrogations suivantes :

Comment les expérimentateur·trice·s somatiques peuvent-ils ou peuvent-elles se réapproprier l'univers des représentations ? Comment les observateur·trice·s du mouvement peuvent-ils ou peuvent-elles développer un contact privilégié avec leurs expériences somatiques ? [...]

Comment favoriser le support [d'une] communauté et comment être soutenu par elle ? Comment construire un réseau de support qui soit cohérent tant au niveau gravitaire que communautaire ? [...]

¹ Deleuze et Guattari (1991) définissent ainsi ce concept : « [...] ce n'est pas une imitation, une sympathie vécue ni même une identification imaginaire. Ce n'est pas la ressemblance, bien qu'il y ait de la ressemblance. [...] C'est plutôt une extrême contiguïté, dans une étreinte de deux sensations sans ressemblance, ou au contraire dans l'éloignement d'une lumière qui capte les deux dans un même reflet. [...] Seule la vie crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et y pénétrer dans son entreprise de co-création. C'est que l'art vit lui-même de ces zones d'indétermination, dès que le matériau passe dans la sensation [...] (p.163-164)

Comment conjuguer le mouvement que nous sommes et celui que l'on présente ? Comment porter sa danse comme une conviction fluide et non pas comme un objet à conquérir ? (Dubé-Lavigne, 2019, p.40-42).

Ces questionnements illustrent mes préoccupations pour les rapports binaires, parfois tendus, entre les concepts de représentation et de vécu, d'individualité et de collectivité, de supporté et de supportant, de socialité et de somatique. Elles déclinent autant de variations contemporaines de la conception occidentale traditionnelle de la dualité corps/esprit qui persistent, dans mon expérience, malgré mes tentatives pour la dissoudre. Les questionnements cités ci-haut font partie de ces pistes de conciliation, voire d'unification, des différentes polarités qui traversent ma pratique du mouvement.

La pensée d'Edgar Morin participe aussi à cette entreprise en m'offrant des repères conceptuels pour accueillir l'existence de vérités opposées ainsi que la présence de l'unité dans la multiplicité et de la multiplicité dans l'unité, comme le résume l'extrait suivant :

L'idée de dialogique permet quant à elle de relier des thèmes antagonistes, qui semblent à la limite contradictoires. Cela veut dire que deux logiques, deux principes sont unis sans que la dualité se perde dans cette unité : d'où l'idée d' « unidualité » que j'ai proposée dans certains cas ; ainsi l'homme est un être unidual, à la fois totalement biologique et totalement culturel. L'important me semble ici en ce qu'il y a dépassement des alternatives *ou bien ou bien* : ou bien l'Unité, ou bien la multiplicité. La dialogique est la complémentarité des antagonismes. Ceci trouve sa filiation dans la dialectique ; mais la source profonde doit être cherchée dans la pensée contradictoire d'Héraclite, qui conçoit la pluralité dans l'un. L'unité d'un être, d'un système complexe, d'une organisation active n'est pas comprise par la logique identitaire, puisqu'il y a non seulement diversité dans l'un, mais aussi relativité de l'un, l'altérité de l'un, incertitudes, ambiguïtés, dualités, scissions, antagonismes. Il faut comprendre que l'un est en réalité relatif par rapport à l'autre. Il ne peut être défini seulement de façon intrinsèque. Il a besoin, pour émerger, de son environnement et de son observateur. L'un est donc complexe. Il est une identité complexe. Il est, comme tout, ce qui produit de l'individualité, de l'autonomie, de l'identité, de la permanence dans ses formes, une *Unitas multiplex*. (Morin dans Morin et Vallejo-Gomez, 2008, p.250-251)

Dans ces mouvements de pensée qui ne cessent de relier, Morin construit donc des ponts entre l'idée de dialogique et celle de l'unidual, entre la dialectique et la complémentarité, entre l'unité et la pluralité, entre l'identité et l'altérité, jusqu'à rendre inévitable la notion de complexité dans l'organisation du vivant.

En 2014, je présentais à Tangente la pièce *Se bercer dans la vase* qui se penchait sur la dynamique qui existe entre l'unité du corps et la multiplicité des identités qui le traverse, résonant ainsi avec les thématiques évoquées par Morin. La citation suivante, tirée de la description de la pièce solo disponible sur le site de

Tangente², témoigne du vécu conflictuel de cette dynamique : « De l'intérieur du corps, on est en lutte pour en repousser les contours, car ils sont des millions à l'habiter, à le secouer, à le morceler, à le suspendre ».

À partir de ce champ de bataille du multiple en soi, plusieurs expériences professionnelles subséquentes m'ont ensuite amené, sans le savoir, à faire de la *reliance*³ à la fois une pensée et une pratique fondamentale. Mes préoccupations se sont complexifiées, m'amenant à vivre d'abord la danse comme lieu privilégié d'observation de la nature chiasmatisée de la perception. Travaillant à relier, ou plutôt à suivre les liens qui unissent le senti et le sentant, le regardé et le regardant (Merleau-Ponty, 1945), mes réflexions se sont ensuite élargies pour inclure la porosité des relations entre intérieur et extérieur, pluralité et unité, environnement et individu.

Si j'ai travaillé la matière de la danse à partir de différentes perspectives (interprète, chorégraphe, improvisatrice, médiatrice, éducatrice somatique, chercheuse, professeure ou étudiante) un élément commun à toutes ces expériences les relie tel un fil rouge : la présence de l'autre. Car la danse est avant tout un lieu commun où l'on peut être ensemble et construire une pensée commune, selon Ginot (2003, p.6). De plus, la danse tisse, selon Montaignac (2014) « [...] un jeu de relations, mouvant, trouble et complexe, entre ceux qui montrent et ceux qui regardent, un point de rencontre (et de friction) qui ouvre un espace de dialogue et de débat. » (paragr. 24).

1.2 Parcours de découvertes

Dans le cadre de la présente recherche-crédation, je me pencherai sur trois expériences professionnelles que j'ai vécu en tant qu'interprète et qui m'ont amené à glisser d'une conception de la danse comme lieu de rencontre vers une curiosité pour la rencontre comme déclencheur de danse. À travers ce parcours, je tracerai d'abord des liens entre les notions d'improvisation, de présence et d'absence. Puis, je ferai ressortir les rapports entre relation, écoute et ignorance joyeuse. Je terminerai ensuite en explorant la circulation entre attention à l'autre et à l'environnement.

² <https://tangentedanse.ca/evenement/danses-buissonnieres-classe-2013/>

³ « Je dirais que la pensée complexe est tout d'abord une pensée qui relie. C'est le sens le plus proche du terme *complexus* (ce qui est tissé ensemble). Cela veut dire que par opposition au mode de penser traditionnel, qui découpe les champs de connaissances en disciplines et les compartimente, *la pensée complexe* est un mode de *reliance*. Elle est donc contre l'isolement des objets de connaissance; elle les restitue dans leur contexte et, si possible, dans la globalité dont ils font partie. » (Morin cité dans Morin et Vallejo-Gomez, 2008, p.249)

1.2.1 *Le fil d'Ariane* : Improvisation, processus de création et performance installative ou la découverte d'une danse qui dépend de la présence de l'autre

À l'été 2015, la chorégraphe Rebecca Rehder m'a invité à prendre part en tant qu'interprète à un processus de création s'intéressant à la porosité entre le visible et l'invisible. Au cours des répétitions, nous nous sommes attardées à plusieurs tâches, telles que ; tracer des réseaux racinaires, prendre différentes postures et les laisser affecter notre marche ; évoquer des personnages, des ancêtres, leur donner forme et créer des boucles de mouvements qui puissent se répéter à l'infini. À travers ces différentes explorations, nous avons découvert une temporalité particulière, semblable à celle que Ginot (2015) décrit en parlant de celle caractéristique du Feldenkrais : « Ainsi la temporalité qui émerge est non linéaire, ancrée dans un présent qui, épais des multiples tendances au mouvement, est le terrain d'expérience des nouages des habitudes et des nouveautés, et se compose de dynamiques *en train de s'effectuer* à travers une variabilité infime et puissante à la fois. » (p.71).

Au mois de décembre suivant, en commençant une résidence d'une semaine dans un petit espace du Théâtre aux écuries⁴, notre travail de création s'appuyait donc déjà sur cette épaisseur du présent constituée de plusieurs couches : des séquences gestuelles, des expériences sensorielles, des trajets spatiaux et des références mythologiques et historiques. Ces fragments de processus se sont ensuite cristallisés autour d'une performance de trois heures présentées à trois reprises dans le cadre de l'événement *Nous sommes ici* organisé par les productions LA SERRE-Arts vivants⁵.

Lors de cette performance, mon rôle comme interprète-improvisatrice consistait à naviguer entre deux pôles temporels : celui de l'espace-temps mythologique que nous avons élaboré pendant les mois précédents et celui concret et instantané qui s'incarnait en compagnie des spectateur·trice·s présent·e·s. Ce travail d'hybridation fait écho à celui du danseur bûto, dont le corps, selon Doganis (2013), est « un terrain d'exploration et d'expérimentation où se mélangent par hybridations imaginaires et sensorielles les natures respectives du danseur et de l'élément évoqué en référence. » (p.72).

⁴ « Le Théâtre aux écuries est un incubateur théâtral. Un centre de création à l'écoute des rythmes, des besoins et des rêves des créateur·trice·s. Un lieu de diffusion pour les compagnies émergentes. Un théâtre qui offre au grand public des découvertes toujours plus singulières, étonnantes et poétiques. » <https://auxecuries.com/>

⁵ « LA SERRE est un pôle de création de création pour les artistes émergent·e·s, dédié à l'expérimentation, la fabrication et le rayonnement des pratiques en arts vivants. » <https://laserre.ca/>

En tant que chorégraphe, Rebecca habitait et animait aussi cet espace à l'aide de la manipulation d'autres médiums que celui de la danse. Elle utilisait un rétroprojecteur, des acétates de couleurs, différents choix musicaux ainsi que la projection de citations et de textes issus du processus. Par ses actions, elle rendait tangibles, pour moi comme pour les personnes spectatrices, les croisements invisibles de temporalité et de spatialité qui traversaient la performance.

Permettant d'accueillir trois ou quatre personnes sur un banc, plus quelques personnes assises au sol ou se tenant debout dans l'encadrement de la porte, l'espace de présentation restreint pouvait accueillir d'une à douze personnes. De plus, la distance physique entre nous était réduite, ne dépassant jamais deux mètres et pouvant aller jusqu'à aussi peu que quelques centimètres. Les personnes spectatrices choisissaient également la durée de leur expérience en entrant et en quittant l'espace au moment où elles le souhaitaient.

En tant qu'interprète, ce dispositif de présentation était différent de ce que j'avais pu vivre auparavant. J'expérimentais donc pour la première fois une performance installative durant laquelle je pouvais distinguer chacune des présences qui m'entouraient. J'ai alors pris conscience de l'influence des arrivées et des départs de chaque personne autant sur ma perception de l'espace physique (espace vide vs espace occupé), que sur ma perception de l'espace imaginaire (s'approcher/être approchée, s'éloigner/être quittée) ainsi que dans la gestion de mon énergie. En effet, dans la fatigue, voire l'épuisement, l'arrivée d'une nouvelle présence ou la constance d'une présence qui demeurait me permettait de renouveler mon énergie.

D'ailleurs, Rebecca et moi avons tenté, en guise de général, de faire un enchaînement d'une durée de trois heures sans public. Après une heure, je me suis effondrée au sol par fatigue autant que par manque de direction et de motivation. La performance n'avait non seulement aucun sens sans la présence de témoins, mais sa durabilité et son écologie intrinsèque en étaient atteintes. En effet, ma capacité à improviser dans ce contexte reposait sur la relation entre deux aspects : d'une part, mon attention à un univers invisible et d'autre part, mon intention de le raconter et de le rendre perceptible à l'autre. Sans ce deuxième aspect, le projet tombait dans une certaine complaisance, voire un rapport presque psychotique à la réalité dans lequel le fil qui tissait une cohérence et une continuité entre les fragments issus du processus de création ne tenait plus. Cette équation entre l'absence du public et celle de l'œuvre m'a amené à vouloir mieux comprendre quelles forces étaient en jeu dans le phénomène de coprésence et comment celles-ci affectaient ma propre présence au mouvement.

1.2.2 *Danser nos souvenirs* : Relation, écoute et ignorance joyeuse ou la découverte d'une danse qui m'échappe et me surprend

À l'été 2018, j'ai participé à un projet de médiation artistique élaboré par la chorégraphe Chloé Bourdages-Roy en collaboration avec l'organisme de médiation artistique et intellectuelle EXEKO. Inspiré par un processus de création passé qui s'articulait autour de la thématique du souvenir, le projet *Danser nos souvenirs* a pris place dans plus d'une vingtaine de lieux publics au Québec et en Ontario⁶, permettant des rencontres entre six artistes en danse et plus de quatre cents citoyen-ne-s. Cette proposition artistique pouvant inclure jusqu'à cinq danseuses et un musicien offrait au public de courtes performances dansées inspirées par des souvenirs partagés par un-e spectateur-riche. Un grand cube de bois de six pieds servait de point d'ancrage scénographique bien qu'il ne délimite pas l'espace de performance.

En tant qu'interprète, j'ai fait l'expérience de rencontres marquantes dans le cadre de ce projet. Je me souviens particulièrement de quelques rencontres que j'ai faites seule, sans musicien ni collègues danseuses à mes côtés. Je me retrouvais alors face à face avec un-e passant-e avec qui j'échangeais verbalement avant de lui offrir une danse. Pour déterminer le début de la performance, il n'y avait pas d'éléments circonstanciels extérieurs à l'action du corps. C'est-à-dire qu'il n'y avait pas de musique, ni de délimitation d'un espace scénique, ni de déclenchement d'une atmosphère lumineuse ou ni même la fin d'un caucus de préparation. L'échange verbal et la danse s'inscrivaient dans le fil continu de l'expérience. Ils agissaient comme deux types d'expression d'une seule et même substance, soit la relation. Dans mon expérience, la transition entre ces deux modes prenait la forme d'un glissement de mon attention entre deux postures d'écoute : l'une qui se faisait « à partir » de mon corps et l'autre qui passait « par » le corps.

L'écoute « à partir » de mon corps m'amenait à vivre mon corps comme un point de départ. À partir de lui, je parcourais le chemin pour me rendre vers l'autre ; d'abord par une marche en sa direction, puis par la salutation et l'invitation à partager un souvenir. La recherche puis l'évocation d'un souvenir par la personne participante invitaient entre nous un autre lieu et un autre temps que celui que nous partagions. De plus, je ne possédais aucune information préalable sur ce que la personne racontait. Elle possédait un savoir et des connaissances sur son expérience personnelle qui m'échappaient. Dans ce rapport face à face, je me plaçais en position d'apprenante. Je me mettais à l'écoute de sa gestualité ainsi que des affects et des percepts liés

⁶ Les lieux publics qui ont été investis comportent entre autres des parcs, des places publiques, des rues piétonnes, des ruelles, des parvis d'église, des centres de loisirs, des centres communautaires et des écoles. Des collaborations ont eu lieu autant avec des organismes à vocation artistique que sociale.

à son souvenir. En étant dans ce premier mode d'écoute, je m'engageais aussi par des réactions et des questions avec ce qui m'était conté.

Puis, la personne participante cessait de raconter l'histoire là où elle le souhaitait. Je m'immergeais alors dans ce silence pour mieux entendre les traces (sensations, images, sentiments) qu'avait laissées en moi notre échange. Ma posture d'écoute se réorganisait pour passer d'« à partir de mon corps » à « par le corps ». C'est alors à travers le mouvement que mon corps prenait le relai en tant qu'organe d'écoute. Plus difficile à décrire, cette posture d'écoute est devenue une grande source de fascination, de curiosité et de remise en question de mon travail.

Le fait d'avoir à accueillir le souvenir d'une personne et de lui offrir une danse hors des limites du théâtre m'a amené à prendre conscience de la fragilité d'un corps unique. Sans les procédés de mise en scène conventionnels qui permettent d'orienter l'attention du public (frontalité de l'espace scénique, contrôle de l'environnement sonore et lumineux, quatrième mur, etc.), que pouvait mon corps ? Que pouvait le mouvement d'une jambe face à un souvenir d'exil ? Que pouvait le mouvement d'un bras face au souvenir d'une joie profonde ? Que pouvait la danse dans un dialogue avec les moments signifiants d'une vie ? Ces questionnements étaient chargés d'angoisse puisque lorsque je cherchais à savoir d'avance ce que je pouvais faire avec mon corps en matière d'expression, de forme, de composition, bref de danse, en réponse aux souvenirs signifiants qui m'étaient partagés, la réponse ressemblait invariablement à « si peu ».

Spinoza (1993/1677) répond ainsi à cette question : « on ne sait ce que peut un corps ou ce que l'on peut déduire de la seule considération de sa nature » (p.127). Si l'acceptation de ma non-connaissance des capacités du corps allait à l'encontre de la formation que j'avais reçue en danse, l'admettre a eu l'effet d'un grand réconfort en plus de devenir une source de créativité. En effet, en entrant dans ce nouveau paradigme, une infinité de possibilités que je n'aurais pu anticiper ont pu émerger.

Je me rappelle d'ailleurs une personne qui a partagé avec moi le souvenir d'avoir flotté dans l'eau. Lors de notre échange, aucun autre détail ne m'a été transmis. J'avais si peu d'informations pour nourrir un processus conscient que je n'ai pas eu le choix de faire autrement. J'ai évoqué la sensation de l'eau, celle de flotter, mais aussi celle de devenir un autre corps flottant que le mien.

En plongeant dans ce dispositif dans lequel j'avais la responsabilité, comme interprète, de suspendre mes doutes et de danser, le corps prenait des formes et s'appropriait des qualités qui m'échappaient et me dépassaient. Après coup, j'ai d'ailleurs éprouvé de la difficulté à me souvenir de ce que j'avais fait. Je

conservais en mémoire l'image du visage, de la posture et du regard de la personne pour qui, devant qui j'avais dansé, mais aucune image de mes propres gestes ne me restait.

Spinoza s'intéressant aux phénomènes du sommeil et du somnambulisme note d'ailleurs qu'à l'ignorance de ce que peut un corps s'ajoute l'impossibilité de connaître ce qui le meut (p.99). L'expérience décrite plus haut évoque aussi cette autre couche d'ignorance. Elle s'ancrait dans un hyperprésent sans anticipation ni souvenirs. Une fois terminée, cette danse ne pouvait plus exister, puisque je ne m'en souvenais pas, mais elle n'aurait de toute façon pas eu de sens en devenant une succession de gestes réifiés. Les traces qui en restaient étaient les sources premières : l'image et la présence de l'autre, le souvenir de ce qui avait été raconté, la sensation qu'une rencontre avait eu lieu.

Le projet *Danser nos souvenirs* a donc fait partie d'un processus de découverte et d'acceptation de mon ignorance sur les capacités et sur l'intentionnalité de mon corps dansant. Il m'a amené à vouloir approfondir l'expérience de la danse dans une posture d'écoute qui se situe hors d'une volonté de contrôle. De plus, cette expérience m'a amené à envisager la possibilité de vivre cette qualité d'abandon sans sacrifier la capacité d'être en relation avec l'autre.

1.2.3 *K-Kalos, êidos, skopeîn* et *L-Libération* : Attention à l'autre, aux liens et au monde ou la découverte d'une danse de l'ouverture

De l'hiver 2018 à l'automne 2020, j'ai participé en tant qu'interprète-auxiliaire de recherche à deux processus de création faisant partie d'un projet de recherche s'intéressant, entre autres, à créer une œuvre immersive en art vivant ayant pour but d'améliorer l'équilibre homéostatique, et donc, le mieux-être, des créateur·rice·s comme des spectateur·rice·s (Santarpia, Martin et Menicacci, 2020, p.46-47). Lors de ces deux processus, la chorégraphe Andrée Martin et l'équipe d'artistes-performeurs, Alice Bourgasser, Élisabeth-Anne Dorléans, Luiza Monteiro Souza, Angélique Poulin et moi avons travaillé, entre autres, sur la synchronisation du transfert du poids lors d'une marche lente.

En apparence simple, le temps et l'attention qui ont été dédiés à cette pratique m'ont permis d'en découvrir la complexité et la richesse. En effet, chaque personne avait une façon très personnelle de négocier ce rapport sans cesse renouvelé entre le mouvement et la gravité. Ces particularités s'exprimaient différemment selon trois phases de la marche : le transfert du poids vers un seul pied, le moment d'équilibre sur une jambe, puis le retour progressif du contact du pied au sol. La tonicité des différentes parties du corps durant ces trois étapes et la durée plus ou moins longue de chacune d'elles variait entre chaque personne. Selon Godard (1990), ces différences vont au-delà l'anecdotique :

À l'orée de chaque posture, de chaque geste, se dessine en filigrane l'organisation psychocorporelle qui a fondé notre relation particulière à la **verticalité**, à la gravité. [...] Ce qui nous intéresse, ici, c'est l'intrication constante de la manière dont s'est étayé notre « moi gravitaire » et de tous les mouvements que nous pourrions construire par la suite, y compris les mouvements de la pensée. (p.18)

Selon Godard, les gestes comme les postures agissent donc comme des échos du passé, des traces de l'histoire personnelle de chacune. De plus, ils s'inscrivent dans un bassin de postures et de gestes potentiels qui révèlent un rapport plus large au monde.

En début de processus, je sentais que la proximité physique que j'avais avec les autres me permettait de mieux observer les nuances de leur transfert de poids. Par conséquent, je trouvais plus aisé de synchroniser nos pas. Le fait de marcher dans la même direction facilitait aussi cette tâche. Cette marche synchrone, proximale et unidirectionnelle me procurait le sentiment de faire partie d'une collectivité harmonieuse et équitable.

Puis, avec la pratique, c'est-à-dire la répétition et beaucoup de temps, j'ai pu conserver ce sentiment à l'intérieur d'un rapport spatial plus éclaté. Ainsi, je pouvais continuer à être présente au mouvement de l'autre même si une dizaine de mètres de distance nous séparaient ou si je perdais l'image d'une collègue dans mon champ de vision. Je pouvais quitter, par le regard comme par la proximité, une personne ou même tout le groupe, sans rien perdre de ce lien et ainsi, « atteindre un état d'ouverture et d'échange constant, une dynamique relationnelle, en lieu et place d'une forme et d'une esthétique. » (Martin, 2020, p.54)

À travers la proximité et l'éloignement, les apparitions et les disparitions, les rencontres et les séparations ; des « liens invisibles entre les êtres » (Martin, 2020, p.53) se construisaient. Ceux-ci partageaient des modes d'existence semblables à ceux qu'utilise Weil (1942) pour parler de l'amitié : « L'amitié est le miracle par lequel un être humain accepte de regarder à distance et sans s'approcher, l'être même qui lui est nécessaire » (p.143). À ce jeu de distance, Weil ajoute qu'« [u]ne certaine réciprocité est essentielle à l'amitié » (p. 142). En essayant de suivre mes collègues au même titre qu'elles essayaient de me suivre, un rapport de réciprocité s'est installé, faisant aussi naître une confiance envers le lien qui nous reliait et qui, par conséquent, semblait se solidifier.

Si je ne voyais personne, je savais que quelqu'un me regardait et me suivait. Si je voyais quelqu'une qui tentait de tourner durant sa marche, et qui, par conséquent, prenait plus de temps pour faire un pas, je l'attendais. La fatigue physique créée par la durée et la répétition, le degré d'angulation du tronc à chaque phase du pas, la présence à proximité d'une autre personne ou la direction dans laquelle nous nous dirigeons

étaient aussi des facteurs d'influence que mon attention à l'autre décelait tout en sachant qu'ils pouvaient aussi être perçus par les autres.

D'autres facteurs que ceux liés à nos corporalités avaient aussi des impacts sur notre marche et sur les liens entre nous. La vibration de la musique, l'éclairage, les images projetées et même la température de la salle agissaient en effet sur la tonicité du corps, le déroulement des trois phases de la marche mentionnées ci-haut, ainsi que sur les transitions entre chacune d'elles.

L'attention fine que je portais aux autres afin de synchroniser notre transfert de poids en lenteur m'amenait donc aussi à développer une attention fine à l'ensemble de notre environnement immédiat. Petit à petit, j'ai eu l'impression de défaire la hiérarchie des informations sensorielles qui me parvenaient. Le regard, d'abord dirigé vers les détails du mouvement des articulations de chacune, s'est ensuite transformé en une sensibilité plus démocratique des sens : incluant les aspects sonores, lumineux et énergétiques. C'est-à-dire que le décentrement de mon attention dédié à mon mouvement vers celui du mouvement de l'autre s'est ensuite déplacé vers l'espace qui se trouvait entre nous. Par exemple, au début de la pièce *L-Libération*, la marche lente synchronisée qui nous unissait avançait à travers un épais nuage de fumée sur une trajectoire diagonale. La présence de cette fumée dense et la visibilité réduite qu'elle causait augmentaient l'acuité dont je devais faire preuve pour maintenir la direction de la marche, la synchronisation du poids ainsi que mon équilibre. Par conséquent, la tonicité de mon corps tout entier était teintée par le phénomène de précaution. Lors de ce moment, ma marche ne m'apparaissait plus exactement être mienne. Elle devenait cet objet tiers ; à la rencontre de ce que je peux faire, de ce que je reçois de la marche de l'autre, de la modulation de ma perception par la fumée et du tout qui devient autre chose que la somme de ses parties ; une œuvre qui se tient par elle-même, selon la formule de Deleuze et Guattari (1991, p.155).

À cette expérience et aux préoccupations concernant la présence et l'écoute, s'ajoutent des découvertes et des curiosités spécifiques concernant les notions de distances et d'espace, plus particulièrement, concernant la polarité proche/loin, l'espace entre-deux et l'environnement immédiat comme facteur d'influence. Plus largement, ce processus m'amène à envisager l'attention à l'espace et au temps comme partie prenante de l'attention à l'autre et, par conséquent, à les prendre en compte dans la création d'une expérience de la rencontre.

1.3 Les interstices relationnels en arts vivants : Triangulation entre la posture de l'artiste, celle de la personne spectatrice et celle de la préposée à l'accueil

La section suivante vise à faire ressortir certains aspects du contexte social et culturel dans lequel évolue la présente démarche de recherche-crédation, en créant notamment des parallèles avec mon expérience de préposée à l'accueil de spectacle. Les notions de présence, de coprésence, de dispositif, d'espaces quotidiens et spectaculaires ainsi que les rituels d'accueil et de départ seront abordés.

1.3.1 Un contexte social et culturel

Dans un contexte plus large, mon parcours à la maîtrise se sera déroulé en parallèle avec la crise sanitaire mondiale de COVID-19 qui aura eu comme effet, entre autres, de modifier certains modes relationnels des membres de la société québécoise. En tant qu'artiste en danse, les mesures sanitaires encadrant la distanciation physique, le recours accru aux technologies de communication ainsi que les stratégies de confinement ont rendu brûlants les questionnements concernant la présence qui traversaient déjà ma pratique artistique. La majorité de mes expériences en danse, tant en processus de création, qu'en contexte de représentation ou d'enseignement, ce sont en effet déroulées dans un rapport de proximité physique relative. De plus, comme décrit dans la section précédente, mes expériences comme interprètes ont souvent nécessité, à un moment ou à un autre du processus, que mon attention se tourne vers une autre personne en présence ; que ce soit un·e collègue, un·e chorégraphe ou un·e membre du public. Ces constatations trouvent un écho avec celles de Forté (2019) qui, à travers l'analyse de sa participation à quatre œuvres qui s'inscrivent dans le contexte d'un champ chorégraphique dilaté⁷, se questionne sur ce qu'elle crée et ce dont elle peut se réclamer auteure en tant qu'interprète en danse. Suite à cette analyse, Forté (2019) en arrive à définir la relation comme étant la principale matière de son travail.

1.3.2 Voir les gens qui regardent

Lesage (2013), dans son analyse de la performance théâtrale, parle aussi de la relation, plus spécifiquement celle avec les spectateur·trice·s, comme d'une responsabilité de l'acteur : « L'acteur est l'opérateur interstitiel, le seul apte à activer la relation vivante entre les deux entités qui se font face » (p.136). Dans mon expérience, les codes de la représentation traditionnelle (lieux institutionnels, frontalité, minutage du temps, adresse à un public générique et anonyme, virtuosité, etc.) peuvent, parfois, devenir un frein au

⁷ « Depuis le début des années 2010, l'attention de certain·e·s chorégraphes, théoriciennes et théoriciens des arts de la scène se tourne vers une « chorégraphie comme pratique étendue » (choreographyasexpandedpractice.wordpress.com). Ce libellé intrigant cherche à nommer le potentiel de la chorégraphie à s'étendre au-delà de son centre habituel, la danse, pour s'appliquer à des sphères nouvelles, dont le monde social, informatique, animal ou autre. » (Lavoie-Marcus, 2019, p.1)

déploiement de cette relation vivante. Lesage (2013) dénonce d'ailleurs l'effacement de la présence spectatorielle dans les théâtres montréalais du début des années 2010. Elle évoque les notions d'hospitalité, de coprésence et d'inclusion pour réhabiliter cette présence :

On parle beaucoup du théâtre comme d'un art vivant en rapport avec la communauté, mais qu'en est-il de notre théâtre ? Quelle sorte d'hospitalité offre-t-il aux spectateurs ? S'y sent-on bien accueilli, bienvenu, désiré comme spectateur pendant la représentation ? Un art en relation avec sa communauté, avant que d'être social, politique ou participatif (là n'est pas mon propos), n'est-ce pas simplement un art qui se fait accueillant pour la communauté de spectateurs ? Qui lui reconnaît une présence et lui confère un visage humain ? Mon désir de spectatrice est celui d'un théâtre qui n'envisagerait pas la collectivité venue s'asseoir dans la salle comme une masse anonyme sur laquelle on pose un regard neutralisant. Un théâtre où ce qui se joue sur la scène passerait par une reconnaissance du spectateur venu assister au jeu, et où l'acteur serait l'opérateur essentiel de ce possible échange symbolique. (p.132)

Je partage aussi, en tant que spectatrice, mais surtout en tant que préposée à l'accueil de spectacle, ce désir évoqué par Lesage. En effet, cinq années à accueillir des citoyen·ne·s dans les Maisons de la Culture de la ville de Montréal pour assister à une variété de spectacles en arts vivants m'ont permis de nourrir un intérêt et une curiosité pour l'expérience singulière de chaque membre du public.

Contrairement aux artistes, la personne à l'accueil du public n'a aucune capacité d'agir sur le contenu de l'œuvre. Par contre, contrairement au public, elle ne peut s'abandonner à son expérience personnelle alors qu'elle demeure dans un état de vigilance, prête, par exemple, à éclairer le chemin d'une personne qui désire quitter ou entrer dans la salle. Si, comme le dit Lesage (2013), l'acteur joue un rôle dans la reconnaissance du spectateur lors du spectacle, il délègue souvent la responsabilité de l'hospitalité et de l'accueil à une personne plutôt anonyme associée, par exemple, au lieu de diffusion.

Ce rôle particulier de préposé·e à l'accueil, à la billetterie ou de placier·ère m'a donc amené à devenir spectatrice de spectateur·trice·s, c'est-à-dire à développer une attention soutenue aux phénomènes se déroulant en salle plutôt que sur scène. J'ai ainsi pu nourrir un intérêt et même une fascination pour le vécu de l'expérience artistique ainsi que pour son expression de manière immédiate. En effet, lors du déroulement des spectacles, la corporéité de chaque personne s'exprimait par des mouvements anodins ou à peine perceptibles, par des modulations toniques, par la modification des appuis du corps sur la chaise, ainsi que par de nombreuses variations du regard et des expressions du visage. Bien que cette danse du·de la spectateur·trice n'aspire pas à être vue, elle suscitait chez moi une intrigue souvent plus grande que l'action sur scène.

La pièce *The only reason I exist is you, also : why dogs are successful on stage ?* de l'artiste interdisciplinaire Maria Kefirova met en scène cette corporéité des spectateur·trice·s en s'attardant particulièrement à la capacité expressive du visage. Lors de la représentation à laquelle j'ai assisté à Tangente en 2016, une spectatrice était assise sur scène et regardait une performeuse danser. Cette performeuse était toutefois cachée au reste du public par un écran sur lequel étaient projetées des images du visage de la spectatrice en gros plan. Si la chorégraphie dansée par la performeuse demeurait inaccessible pour le public ; les mouvements des yeux et de la tête de la spectatrice nous mettaient en lien avec son vécu face à cette danse. J'ai été captivée par cet écho dansé par le visage de la spectatrice. Comme lorsqu'on observe la surface d'un lac, j'avais l'impression de découvrir des mouvements dont je ne pouvais déterminer avec précision s'ils étaient provoqués par des courants souterrains (imaginaires, réminiscences, désirs, attentes, etc.) ou par la poussée du vent (la forme, le rythme, les qualités dynamiques ou la spatialisation de la danse qui se déroulait devant elle). J'ai alors ressenti un sentiment contradictoire de proximité et d'inaccessibilité face à l'expérience de l'autre. Comme une loupe mise sur l'expression d'une spectatrice singulière, cette démarche artistique ainsi que ma propre expérience d'observatrice de personnes spectatrices ont nourri ma conception d'un public constitué de singularités complexes plutôt que d'une collectivité anonyme.

1.3.3 Rituels, seuils et poésie de l'ordinaire

En plus de l'expérience reliée au spectacle lui-même, cette réhabilitation de la présence du public inclut le moment d'accueil et celui du départ du lieu de diffusion. De nouveau, ma position de préposée à l'accueil m'a permis d'être présente auprès des spectateur·trice·s lors de ces moments et en ces lieux qui agissent comme des seuils entre la vie ordinaire et l'art. Par exemple, le rituel du processus de vérification des billets entraîne un moment de contact privilégié avec chaque individu lors de son entrée dans la salle, déboulonnant par le fait même l'illusion d'un public homogène : rencontrant parfois la tension de quelqu'un qui craint de ne pas trouver son billet suivi de près par un retardataire nonchalant. Puis, à la fin de la représentation, à l'ouverture des portes, je devenais témoin de la sortie de chaque spectateur·trice. Certain·e·s confiant leur appréciation, d'autres, même sans parler, exprimaient un état différent par leur posture, leur expression faciale ou le rythme de leur marche. Entre le hall d'entrée et la salle de spectacle ; entre le temps de la vie ordinaire et celui de l'expérience artistique, j'ai pu être témoin des transitions parfois fluides, parfois conflictuelles, entre deux modes d'existence qui s'influencent sans pourtant chercher à se connaître.

S'intéressant à ces liens qui se tissent entre l'art et la vie, entre la vie et l'art, Formis (2010) propose que « [l]'ordinaire [soit] réévalué et considéré comme source d'étonnement philosophique et d'émerveillement esthétique » (p.8). Selon Formis (2010), l'événement banal qu'on regarde parfois avec désintérêt, comporte donc aussi sa part de miracle, de complexité et de qualités esthétiques. En amont et en aval du spectacle, je

découvrais parfois avec déception le manque de curiosité de la part de certain·e·s artistes pour le vécu intime et personnel de la vie comme de l'expérience artistique des spectateur·trice·s. De plus, durant la représentation, l'absence de reconnaissance par certain·e·s artistes des présences incorporées des personnes assises dans la salle ainsi que du potentiel poétique de leur vécu me donnait l'impression d'assister à un rendez-vous manqué. Comment était-ce possible de mobiliser tant d'énergie et de ressources collectives pour mettre en présence tant de personnes sans que la coprésence soit prise en considération, sans que l'expérience de la rencontre ne puisse rayonner ? En ce sens, Lesage (2013) conclut :

Et je me demande, en terminant, dans quelle mesure un théâtre fondé sur la mise à distance du spectateur ignoré ne partagerait pas, implicitement, certains traits avec une politique de la communauté qui serait fondée sur une mise en ordre des sujets. Autrement dit, le théâtre ne proposerait pas d'autres positions sensibles que celles dominantes dans notre société, où chacun est invité à consommer sagement les mises en images préfabriquées de son devenir. (p.138)

Tant comme spectatrice que comme interprète en danse, j'ai pu souffrir de cette mise à distance qui me fait apercevoir, de loin, les axes de résonance⁸ évoqués par Rosa (2021) sans toutefois ressentir que les conditions sont réunies pour qu'ils puissent vibrer. Tantôt contrainte à une posture de consommatrice puis réduite à celle d'objet de consommation, je cherche, pour ma part, à favoriser un contexte dans lequel la création artistique désaliène nos relations afin de permettre à l'expérience de la rencontre d'advenir et de transformer la matière des corps en présence.

C'est donc avec cette intention que j'ai conçu au printemps 2021 l'expérience artistique *Rencontres artisanales*. Destinée à un·e spectateur·trice unique, ce projet puise à la fois dans les ressources de la danse, de la somatique, de l'art action et de l'esthétique relationnelle. Il s'intéresse à l'expérience de la rencontre dans son entièreté, de l'accueil au départ, en passant par l'activité spontanée de la personne spectatrice ainsi qu'à la sensibilité spécifique au fait d'être en présence.

⁸ « En art, les relations de résonance viennent de la capacité d'une œuvre à toucher son destinataire. De même, que dans la prière un axe de résonance particulier se forme par la connexion d'un dedans et d'un dehors – la personne en prière s'absorbe en elle-même tout en s'adressant à un *Tu* situé en dehors d'elle [...], de même que la voix de la nature semble établir une connexion entre nos strates intérieures profondes et la nature extérieure, de même l'œuvre d'art, qu'elle soit image, sculpture, poème, film, ou morceau de musique, crée un lien entre le monde intérieur du sujet percevant et le phénomène mis en forme du monde extérieur. » (Rosa, 2021, p.447)

1.4 *Rencontres artisanales*, un terrain de recherche : de l'élaboration d'un dispositif à la consolidation d'une proposition artistique

Dans le cadre du séminaire de maîtrise intitulé *Atelier de création*, j'ai donc choisi de m'attarder à certains aspects de la rencontre afin de concevoir un dispositif qui supporte mes intérêts pour une danse qui émerge de l'attention portée à l'autre. Le rendez-vous, l'amorce de la rencontre ainsi que sa conclusion sont trois moments clés sur lesquels j'ai porté mon attention. J'ai ensuite précisé six paramètres y étant reliés : le choix du lieu et du moment, la construction de l'espace et de ses modes d'habitation, puis la mise en place de gestes de clôtures, incluant ceux permettant de matérialiser des traces de l'expérience. Ces paramètres avaient l'ambition de devenir des points d'appui qui supporteraient l'expérience vécue par les personnes participantes tout en laissant circuler les flux issus des relations chiasmiques intercorporelles⁹. L'idée d'un objet qui en contiendrait plusieurs autres et dont le contenu pourrait être découvert et déployé progressivement dans l'espace au cours d'une rencontre a alors vu le jour.

L'image des pierres disséminées au milieu du courant évoqué par le poète de Saint-Denis-Garneau (1993/1949) en exergue de son ouvrage *Regards et Jeux dans l'espace*, illustre cette conception singulière avec laquelle je conçois ce dispositif :

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches

Par bonds quitter cette chose pour celle-là

Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux

C'est là sans appui que je me repose. (p.19)

Cette dynamique bondissante qui relie des points d'ancrage à un déplacement fluide guide aussi bien l'approche privilégiée pour aborder chaque rencontre individuellement que pour la façon dont elles se reliront éventuellement entre elles.

Foucault (cité dans Agamben, 2006) décrit d'ailleurs la notion de dispositif ainsi :

⁹ « Il y a ainsi, au sein de chaque corporéité, une intrication ou une imbrication souterraine, secrète et subtile de la sensation, de l'action, de l'expression et de l'énonciation dans la mesure où elles sont toutes autres habitées, mues et traversées par la même force singulière et permanente de production incessante de fictions. Or précisément cette force s'accroît, se démultiplie et se diversifie à l'infini lorsqu'elle interfère et se croise avec celle des autres corporéités. » (Bernard, 2002, p.533)

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. **Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments** [...]

Par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui à un moment donné a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. [...]

[I]l s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention [...] dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif donc est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. (paragr. 5)

Cette citation met en lumière l'aspect rhizomique de la notion de dispositif. Elle soulève également son intrication avec les rapports de pouvoirs et leur régulation. Se voulant une réponse stratégique aux contraintes inhérentes des dispositifs institutionnels relatifs aux arts vivants évoqués plus hauts, les *Rencontres artisanales* proposent une alternative à ceux-ci. Sans avoir la prétention que cette proposition offerte à un·e spectateur·trice unique soit plus pertinente que l'expérience collective, l'intention qui la motive est plutôt d'offrir un dispositif alternatif au spectacle de groupe et à celui se déroulant dans un théâtre, dans le but de remettre entre les mains du phénomène de la co-présence, davantage de pouvoir sur la création artistique.

De plus, la présente recherche s'appuie sur un ensemble de savoirs qui reconnaît l'art comme expérience et qui considère que, par conséquent, « l'art ne réside pas dans l'ensemble des œuvres artistiques reconnues par les experts, mais plutôt dans le contact sensible entre un individu et son environnement » (Dewey cité dans Fortin, 2001, p.43). En continuité avec cette vision, Andrieu (2013) évoque aussi plus précisément le corps vivant comme lieu d'interconnexion entre les sensations internes et l'attention au monde extérieur, dans un processus se passant en dessous du seuil de conscience. Un des défis du présent projet de recherche consiste d'ailleurs à produire des données qui permettent à une partie de ce qui se joue dans cet espace préconscient de s'exprimer de manière verbale ou écrite. L'élargissement de la notion de dispositif que fait Agamben (2006) permet d'approfondir cette réflexion :

j'appellerai dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la

littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables, et, pourquoi pas, le langage lui-même, qui est peut-être le plus ancien dispositif dans lequel, il y a plusieurs milliers d'années, un primate, probablement incapable de se rendre compte des conséquences qui l'attendaient, eut l'inconscience de se faire prendre. (paragr. 26)

Au-delà des systèmes coercitifs, Agamben (2006) étend donc la notion de dispositif à tout ce qui structure nos relations, tant humaines que sociales, culturelles et environnementales. Il propose d'ailleurs la possibilité que le langage en soit la forme la plus ancienne et spéculé sur son émergence potentiellement spontanée. Cette définition illustre bien que toute proposition artistique constitue aussi un dispositif et que, par conséquent, celle-ci oriente et est influencée par les conduites des humains qui l'activent. En tant que proposition artistique, *Rencontres artisanales* convoque donc aussi cette notion de dispositif. Bien que les intentions à la base de son élaboration aient été expliquées au cours de ce chapitre, les effets réels de la proposition artistique sur l'expérience des personnes qui la vivent n'avaient pas, à ce jour, été étudiés.

1.5 Au carrefour : Question de recherche, objectifs et buts

Je me retrouve alors à une jonction entre savoir, expérience, intuition et curiosité. En effet, les savoirs sensibles développés dans ma pratique au cours des dix dernières années et décrits précédemment me confirment la part signifiante de la présence de l'autre dans mon processus créatif. De plus, les observations préliminaires concernant les premiers essais de la proposition artistique des *Rencontres artisanales* me confirment la transversalité, la complexité et la richesse de l'expérience de la rencontre comme moteur de création. Finalement, ces deux pôles expérientiels me poussent à vouloir étudier plus spécifiquement les chemins qui sont pris pour se relier et pour se sentir reliée dans le contexte de ma création.

La notion de reliance évoquée précédemment en référence à la pensée complexe de Morin (Morin et Vallejo-Gomez, 2008) est définie ainsi par Bolle De Bal (2003) : « la reliance possède une double signification conceptuelle : 1. L'acte de relier ou de se relier : la reliance agie, réalisée, c'est-à-dire l'acte de reliance; 2. Le résultat de cet acte : la reliance vécue, c'est-à-dire l'état de reliance » (paragr.15). Cette notion de reliance à la fois comme acte et comme état permet aussi de circonscrire ce qui m'intrigue dans la rencontre en présence. En prenant en considération cet angle conceptuel, les préoccupations passées et exposées précédemment ainsi que le désir de mieux connaître les effets de la création en cours, la question de recherche suivante s'est imposée :

Comment l'ensemble des personnes activant la proposition artistique *Rencontres artisanales* vivent-elles cette expérience et comment se relient-elles et se sentent-elles reliées dans ce contexte ?

Cette première question m'amène également à devoir élaborer les sous-questions suivantes :

- **Quel vécu émerge chez les personnes qui activent la proposition artistique *Rencontres artisanales* ?**
- **Quelles caractéristiques se dégagent de ce vécu et en quoi ce vécu constitue-t-il une expérience ?**
- **Quels modes de reliance émergent de l'expérience d'une personne spectatrice participant à une *Rencontre artisanale* ?**
- **Quels modes de reliance émergent de mon expérience en tant qu'artiste lors d'une *Rencontre artisanale* ?**

La recherche-crédation sur laquelle porte ce mémoire a donc pour objectif de me permettre de développer une expertise spécifique sur l'aspect relationnel de ma pratique en art vivant. Elle vise aussi à développer des outils de réflexion et de création sur la proposition artistique *Rencontres artisanales*. Bien que cette recherche porte sur une pratique artistique idiosyncratique et que, par conséquent, ses résultats ne puissent être étendus à d'autres pratiques, ceux-ci participeront à enrichir le corpus de connaissances disciplinaires portant sur la relation entre un·e artiste et une personne spectatrice lors d'une proposition en arts vivants. Plus largement, elle a aussi pour but de contribuer à mieux comprendre le phénomène de la rencontre en présence et les modes de reliance y étant associés.

CHAPITRE 2

HALTE MÉTHODOLOGIQUE

« Savoir appelle une expérience d'intimité avec ce qui est su, implique qu'une rencontre a fait sens et a laissé un héritage tant sensible qu'intellectuel. » (Boutet, 2018, p.302)

2.1 Le chemin une fois parcouru

Après avoir rapproché les origines étymologiques du terme méthode avec celui de chemin et de cheminement, Morin cité dans Cortès (2008) disait ne pas apporter la méthode, mais plutôt partir à sa recherche (p.44). Dumézil cité dans Lamonde (2017) va plus loin en décrivant la méthode comme ce chemin une fois qu'il a été parcouru (p.166). Écrire sur la méthodologie du présent projet de recherche-crédation demande donc un mouvement d'arrêt, de pause, de retrait, d'observation pour pouvoir appréhender ce chemin parcouru et en partager quelques tronçons. Dans le chapitre suivant, je me pencherai sur quatre d'entre eux : le paradigme de la recherche-crédation, les outils méthodologiques, le corpus de rencontres étudié, l'analyse des données et la relationnalité comme mode de construction de sens du réel.

2.2 Paradigme de la recherche-crédation

En effet, contrairement à la recherche sur l'art qui observe à distance l'œuvre et la création, cette recherche-crédation par l'artiste même, qui s'inscrit dans la continuité de l'œuvre sur laquelle elle porte, a la même fonction et le même pouvoir instaurateur qu'elle – avec, en plus, le pouvoir révélateur de la réflexion. (Boutet, 2018, p.291)

L'ancrage de cette recherche dans le champ de la création permet d'éviter que le « processus de bricolage » méthodologique (Stewart cité dans Laurier et Gosselin, 2009, p.30) qui sera décrit dans ce chapitre ne laisse planer un doute sur la clarté des buts poursuivis. En effet, la relation que j'ai bâtie avec certains modes de pensée ou stratégies de recherche pouvant appartenir à d'autres champs disciplinaires a toujours été nourrie par mon intention de rendre plus visible les questionnements, découvertes, empreintes, etc. émergeant du terrain de ma pratique en arts vivants. Laurier et Gosselin (2009) résumant d'ailleurs ainsi leur réflexion sur la question méthodologique dans le cadre spécifique de recherches en pratique artistique :

En fait, pour nous, résoudre ou élucider la question méthodologique ne consiste pas à importer des méthodologies toutes dessinées provenant des autres champs disciplinaires. Cela consiste plutôt à habiter – et non à revendiquer – un espace situé à l'intérieur du champ d'investigation qu'est la pratique artistique afin que le développement de méthodologies s'instaure à même ce terrain de pratique. Cette prise de position est au cœur du présent ouvrage. (p.23)

Cette habitation de l'espace de la pratique artistique a mis au jour ce que Lancri (2009) découvre de ce que l'art fait aux concepts ; c'est-à-dire en révéler les contradictions (p.13). J'ai trouvé plusieurs outils précieux dans l'épistémologie complexe envisagée par Morin (2005) pour penser cette fission de l'artistique et du conceptuel, notamment la dialogique, principe qui supporte l'existence de vérités opposées :

[L]a vérité de la dialogique maintient l'opposition tout en montrant la complémentarité. Par ailleurs, j'ai souvent écrit que la pensée complexe intègre et dépasse la pensée simplifiante. Si je dis, par exemple : « vivre de mort et mourir de vie », ce qui est une formulation complexe et apparemment contradictoire, je puis la décomposer de façon rationnelle, en obéissant à une logique disjonctive. En effet, j'explique que l'organisme est vivant; comment il produit des molécules qui remplacent les molécules usées, ou des cellules qui remplacent celles qui vieillissent ; comment la mort ou la décomposition s'intègre-t-elle dans l'organisation vitale, etc., etc., etc. Soit, mais ai-je pour autant expliqué la vie? Et ce que je présente sous la forme d'éléments séparés est-il vraiment séparable? Je dirais que tout ce qui est séparé incontestablement dans le monde est d'une certaine façon inséparable. (Morin cité dans Morin et Gomez, 2008, p.256)

Dans un projet qui pourrait, de prime abord, mener vers une polarisation des postures (artiste vs participante, performeuse en mouvement vs spectatrice immobile, etc.) ou bien à l'effacement d'une part de l'expérience vécue (vécu physique plutôt que vécu affectif, perception visuelle externe plutôt qu'intéroception, etc.), l'agilité que permet la pensée complexe a été un exercice de chaque instant afin d'inclure la multiplicité du vécu expérientiel des individus sur un phénomène.

Dans une perspective phénoménologique, j'ai donc recueilli des données ethnographiques et autoethnographiques portant sur le vécu des personnes participant à la co-création de l'expérience artistique *Rencontres artisanales*. Cette multiplication des points de vue et la complexité des intersections possibles entre eux m'ont permis de rendre compte du caractère transpersonnel de l'expérience. La triangulation des données m'a donc permis de construire du savoir tout en entretenant une brèche¹⁰, selon l'expression de Morin (2005, p.102), dans l'illusion de la connaissance comme objet fini. En effet, bien que les relations créées entre les données construisent du savoir, elles laissent aussi entrevoir leur caractère incertain, notamment par la possibilité qu'autre chose soit possible : d'autres points de vue, d'autres pans de l'expérience non explicités, d'autres mots pour en parler, d'autres constructions de sens, etc. Dans l'extrait suivant, Morin décrit comment cette zone d'incertitude et même d'indécidabilité est intégrée à tous les

¹⁰ « Autrement dit, tout système de pensée est ouvert et comporte une brèche, une lacune dans son ouverture même. Mais nous avons la possibilité d'avoir des méta-points de vue. Le méta-point de vue n'est possible que si l'observateur-concepteur s'intègre dans l'observation et dans la conception. Voilà pourquoi la pensée de la complexité a besoin de l'intégration de l'observateur et du concepteur dans son observation et sa conception. » (Morin, 2005, p.102)

systèmes théoriques et comment celle-ci constitue une brèche logique qui favorise une posture d'humilité face à la connaissance :

Ici, nous entrons dans le champ classique de l'épistémologie, mais nous nous heurtons au problème de l'indécidabilité gödelienne. Le théorème de Gödel, apparemment limité à la logique mathématique, vaut *a fortiori* pour tout système théorique : il démontre que, dans un système formalisé, il est au moins une proposition qui est indécidable : cette indécidabilité ouvre une brèche dans le système, qui alors devient incertain. Certes, la proposition indécidable peut être démontrée dans un autre système, voire un méta-système, mais celui-ci comportera aussi sa brèche logique.

Il y a là comme une barrière infranchissable à l'achèvement de la connaissance. (p.63)

La complexité d'un système qui permet de contenir cette contradiction fondamentale du développement de la connaissance et de son perpétuel inachèvement nécessiterait un geste de création constructiviste pour pouvoir être appréhendée. Laurier et Gosselin (2009) associent ce geste de construction de représentations à la démarche de l'artiste :

Le premier paramètre que nous proposons est lié à la nature constructiviste du travail du praticien en création artistique. Pour bon nombre de chercheurs, faire de la recherche consiste principalement à recueillir des données et à les soumettre à un protocole d'analyse pour générer un savoir. Le travail du praticien en art serait pour sa part davantage caractérisé par la construction ou par l'élaboration de représentation que par l'analyse. (p.179)

Bien sûr, ce processus de création de sens m'a accompagné comme artiste-chercheuse lors de la rédaction de ce mémoire en relation avec les données ainsi qu'en relation avec ma propre expérience, mais elle a aussi été présente à même la verbalisation des participantes lors des entretiens ainsi que dans les écrits associés aux questionnaires. Les participantes et moi-même étions en effet invitées, dans le cadre du questionnaire, à déterminer les moments qui nous apparaissaient significatifs ainsi qu'à représenter notre expérience par une image. Ces processus de choix et d'interprétation constituent aussi des façons de construire du sens à partir de son expérience. Keenan (2020) s'intéresse, entre autres, à l'utilisation de la métaphore en danse. En parlant de la tradition orale de l'enseignement en danse, Keenan conclut que « la transmission ne se limite pas à l'interprétation du langage [...] elle engage plutôt toutes nos facultés sensorielles capables de créer du sens. » (p.211) La métaphore devient donc à la fois cette amphore, ce contenant (Keenan, 2020, p.210) qui permet de contenir et de cerner l'expérience tout en lui donnant un sens. Sans se limiter à des opérations logiques, les images présentes dans les entretiens et les questionnaires des participantes et de moi-même s'appuieraient donc sur la complexité du rapport au monde qui s'incarne dans la corporéité autant qu'elles tenteraient de la représenter.

2.3 Outils méthodologiques

2.3.1 Prises de données autoethnographiques

Des données autoethnographiques qui s'intéressent à ma perspective d'instigatrice et de créatrice du projet ont donc été recueillies. Fortin (2009) met d'ailleurs en contexte de telles données dans une situation similaire à la mienne, soit celle du cadre de recherches qualitatives menées par des étudiant·e·s inscrit·e·s dans une démarche de recherche-création aux cycles supérieurs :

[L]'autoethnographie [...] s'arrime à la perspective postcolonialiste qui rejette les métanarrations, les métathèmes, indépendamment des conditions possibles de prise de parole. Les données autoethnographiques, définies comme des expressions de l'expérience personnelle, aspirent à dépasser l'aventure proprement individuelle du sujet. (p.105)

La plongée, à la fois par la réflexion et par l'écriture, dans les détails de mon processus personnel, est motivée par un élan de dépassement de ce à quoi je m'identifie, plutôt que par un repli sur ce qui m'est déjà connu. Dans cette perspective, trois questions ouvertes portant sur mon expérience et sur les représentations que j'en faisais ont été répondues après chaque rencontre afin d'amasser des données sur mon vécu. Loin d'une quête d'objectivité, c'est plutôt à travers une recherche de transparence face à ma subjectivité propre que la validité de la recherche a pris forme. Haraway (1988) va aussi dans ce sens alors qu'elle décrit en quoi constitue l'objectivité féministe :

So, not so perversely, objectivity turns out to be about particular and specific embodiment and definitely not about the false vision promising transcendence of all limits and responsibility. The moral is simple: only partial perspective promises objective vision. All Western cultural narratives about objectivity are allegories of the ideologies governing the relations of what we call mind and body, distance and responsibility. Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see. (p.582-583)

Haraway (1998) illustre dans cet extrait comment la connaissance que l'on possède et celle que l'on développe résultent de notre point de vue, c'est-à-dire de la place que nous occupons dans l'espace et le temps. Cette recherche-création n'aspire donc pas à l'édification d'un savoir segmenté qui devient matière à généralisation, mais plutôt à ajouter à un corpus de savoirs situés ; un point de vue, celui de ma pratique artistique, qui n'a pas encore été exploré.

2.3.2 Prises de données ethnographiques

Un entretien semi-dirigé d'une durée ayant oscillé entre 20 minutes et 75 minutes selon ce que la personne avait à verbaliser a eu lieu à la suite de chaque rencontre (voir *Annexe C*). Ces entretiens sans correspondre

à des entretiens d'explicitation formels (Vermesch, 1994) ont été teintés par une sensibilité lui étant propre, c'est-à-dire par l'utilisation de relances favorisant l'approfondissement de la description du vécu de la personne interviewée. Ces entretiens ont fait l'objet d'enregistrements audio et de retranscriptions des verbatims à des fins d'analyse.

De plus, comme mentionné ci-haut, chaque participante a été invitée à répondre à un questionnaire contenant trois questions ouvertes qui visaient à recueillir des traces de leur vécu quelques jours après la rencontre (voir *Annexe D*). Ce questionnaire prenait aussi en compte ce qu'Ellis et Bochner (cités par Fortin, 2009) suggèrent concernant l'impact de l'expérience subjective sur la création de nouveaux narratifs :

En mettant l'accent sur une recherche qui ne vise pas la représentation des faits, mais plutôt l'évocation et la communication d'une nouvelle conscience de l'expérience, [Ellis et Bochner] précisent le caractère de résistance et d'« empowerment » que peut procurer une narrativité s'affirmant sur la base de l'expérience sensible et singulière. (p.104)

Par conséquent, les questions posées se sont intéressées aux moments perçus comme significatifs par les participantes et les invitaient à exprimer les actions, les sensations et les représentations qui y étaient associées. Ces questions avaient pour but d'agir comme des supports à la description du vécu.

2.4 Corpus de rencontres : situations géographiques et relationnelles

Le désir de développer une proposition artistique à travers un réseau qui s'est construit au cours des années par des rencontres en présence dans des contextes de formation ou de création reliés à la danse a été à la base du déploiement du projet *Rencontres artisanales*. J'avais un intérêt pour ces liens qui se sont créés par le fait d'être en présence et qui me relie désormais, par ricochet, à d'autres territoires ainsi qu'à d'autres communautés qui me sont inconnues. C'est en s'appuyant et en honorant ces relations faites autant de connu que d'inconnu qu'existe cette recherche-crédation.

Dans mon réseau artistique, plusieurs personnes remettent en question leur mode d'habitation et leur rapport à la nature. Certain·e·s choisissent d'ailleurs de migrer hors des régions urbaines et périurbaines. Plus largement, le développement de plusieurs organismes professionnels spécialisés en danse basés hors des grands centres au cours de la dernière décennie laisse entrevoir une transformation de l'écologie du système québécois de la danse (Guy *et al*, 2021).

Bien que la recherche dont traite ce mémoire ne soit pas de nature sociologique, je constate comment les mouvements démographiques modifient la forme que prend désormais mon réseau relationnel et artistique ;

comment hors des institutions traditionnelles de diffusion, les rencontres en présence auxquelles j'ai pris part au cours de ma vie me relient maintenant à des espaces et à des individus que je ne connais pourtant pas par mon corps. C'est donc en passant par ces liens, ce réseau, que les *Rencontres artisanales* ont pu être activées : d'abord en allant à la rencontre d'artistes-alliées puis, par leur entremise, en allant vers des personnes qui sont en relation avec elles. Les trois artistes-alliées à qui j'avais d'abord proposé le projet ont toutes répondu positivement (voir *Annexe A*). Elles ont ensuite transmis mon invitation à une, deux ou trois personnes de leur entourage (voir *Annexe B*).

Les artistes-alliées sont des personnes avec qui j'entretiens des liens personnels et artistiques variés et avec qui j'ai eu des discussions sur le projet de recherche-crédation en cours de développement. Elles connaissaient donc mes préoccupations avant d'avoir fait l'expérience de la proposition artistique et d'avoir invité d'autres personnes à y participer. Elles ont aussi en commun d'avoir une démarche artistique en danse et un souci pour le rapport entre l'art et son public. Au nombre de trois, elles habitent dans trois régions différentes du Québec : soit la Gaspésie, l'Outaouais et Lanaudière. Lors de l'été 2022, je me suis rendue disponible pendant une semaine dans chaque région afin de vivre une rencontre avec l'artiste-alliée ainsi qu'avec une à deux personnes de sa communauté à qui chaque artiste-alliée avait partagé mon invitation. Ces personnes participantes devaient avoir un intérêt à vivre une expérience en art vivant afin de s'assurer d'un degré d'ouverture et d'adhésion minimal à la proposition. Il ne s'agissait donc pas de tester les limites des conditions d'existence de la rencontre, mais plutôt d'offrir au prototype artistique les conditions pour se développer et s'épanouir. Les personnes participantes devaient également avoir la disponibilité pour vivre l'expérience, pour participer à l'échange et pour remplir le questionnaire. Aucune connaissance préalable de nature artistique ou autre n'était nécessaire à la participation.

Au terme du processus, toutes les personnes qui ont participé au projet de recherche et qui ont contribué aux données étudiées ont été socialisées et s'identifiaient comme femme. Bien que cette situation ne soit pas un choix intentionnel de ma part, je n'ai pas non plus lutté contre celle-ci.

Ce projet a fait l'objet d'un processus de certification éthique décerné par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants avec des êtres humains de l'UQAM (voir *Annexe H*).

2.5 Construction de sens : mise en relation des données

À l'instar de Lancry (2009), qui décrit la démarche de l'artiste-chercheur comme une étoile, Boutet (2018), parle d'une constellation de pensées qui conduisent la production scientifique de l'artiste sur des chemins singuliers :

Cette recherche-création qui puise ses données dans la subjectivité et l'intériorité de l'artiste ne génère pas seulement des œuvres autonomes, mais aussi une constellation de pensées d'ordre philosophique, intime, éthique, etc. Et la production « scientifique » qui en résulte est paradigmatiquement différente de celle issue des recherches plus classiques (tantôt qualitatives, tantôt quantitatives) (p.293)

Dans les prochains paragraphes, j'explique comment j'ai approché les données ethnographiques et autoethnographiques dans un jeu de distances, d'angles et d'agencements.   l'étape de la retranscription des verbatims, de la première lecture, de la deuxième lecture, de la troisième lecture et de la rédaction, j'ai suivi ce chemin non linéaire qui a constitué ma méthode :

0. En retranscrivant chaque entretien, j'ai effectué une micro-analyse du contenu des entretiens afin de découvrir l'organisation de la parole de chaque personne dans son détail, sans vue d'ensemble, dans le souci d'échapper le moins possible d'informations. J'ai activé une sensibilité particulière à l'écoute de la singularité de l'expression de chaque participante ainsi que pour l'identification sommaire des catégories de verbalisations présentes dans chaque discours.
1. La première lecture des verbatims a correspondu à l'écriture de premières annotations et à l'identification de certaines récurrences ainsi que de premières émergences de catégorisation. Cette étape a aussi permis de faire des liens entre ces catégories émergentes et les concepts explorés en amont de la création. J'ai aussi pu activer une sensibilité particulière à la transformation de la proposition à travers la succession de chaque récit.   cette étape, j'ai aussi lu le questionnaire de chaque participante après avoir lu le verbatim de son entretien. J'ai remarqué des échos entre le contenu des verbatims et celui des questionnaires, les deux permettant ainsi d'ajouter des détails ou des précisions sur le récit de l'expérience.
2. Lors de la deuxième lecture, j'ai commencé par lire les sept questionnaires que j'avais remplis. Puis, j'ai relu chaque verbatim d'entretien, le questionnaire de la participante puis mon questionnaire. Une première étape d'approfondissement et de raffinement des premières observations s'est alors développée, me permettant de mieux comprendre l'organisation interne de chaque rencontre ainsi que les distinctions dans les perspectives de chaque personne. Cette deuxième lecture m'a mené vers une première schématisation sommaire.
3. Lors de la troisième lecture, seules les sections surlignées ainsi que les annotations/commentaires des verbatims et des questionnaires ont été relues. Les données ont alors été abordées principalement dans leur relation à l'ensemble, avec une sensibilité particulière aux résonances qu'elles avaient entre elles. J'ai aussi recensé les concepts qui se dégageaient des entretiens, ce qui a donné lieu à une deuxième schématisation sous la forme d'un plan de rédaction.

4. La rédaction m'a ensuite permis d'effectuer des mouvements d'aller-retour entre les données et les catégories conceptuelles émergentes, entre ce qui ressortait des données des participantes et mon expérience sensible, entre l'agglomération de données et de nouvelles lectures théoriques. Ces allers-retours ont modifié la schématisation initiale en intégrant des repères théoriques issus de toutes les étapes ; soit avant, pendant et après le processus de création. Cette étape représente le paramètre heuristique de la recherche en art tel que le mentionnent Laurier et Gosselin (2004) :

L'aller-retour constant entre les pôles expérientiel et conceptuel représente ainsi une procédure habituelle pour le praticien du domaine de la création artistique. Méthodologiquement parlant, cet aller-retour trouve une parenté dans les démarches de recherche heuristique. L'heuristique est ici comprise comme une forme de recherche à caractère phénoménologique (Paillé *in* Mucchielli¹¹, 1996. p.195); dans ce type de démarche, la subjectivité du chercheur est mise à profit; essentiellement, l'heuristique fait osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) [Craig,¹² 1978] pour progresser dans la saisie et la synthèse recherchées. (p.180)

Au mouvement d'aller-retour dont parlent Laurier et Gosselin, s'ajoute aussi celui de la rêverie dont parle Bachelard¹³ cité dans Lancri (2009) : « La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons. » (p.16). Selon Lancri, la création pense dans ce mouvement alterné de rayonnement et de retour vers son centre. C'est aussi de cette façon que s'est déplié ce mémoire, circulant du centre vers la périphérie, de la périphérie vers le centre, dans un mouvement de boucle circulaire. J'ai parcouru ces boucles en créant et en théorisant à partir de mon point de vue d'artiste tout en me penchant sur des phénomènes qui dépassent le cadre du domaine artistique. Ce parcours s'est fait par la pratique artistique elle-même :

Toutefois, le terrain de la pratique représente pour plusieurs artistes un lieu de réflexion où tous les sujets peuvent être objets de pensée. Chez certains praticiens-chercheurs en art, on observe un désir de théoriser autour d'une idée ou d'un sujet qui ne relève pas directement, ou du moins pas exclusivement, du domaine artistique à proprement parler. Tout comme le philosophe et le sociologue peuvent s'intéresser aux mêmes objets de recherche et élaborer des discours sur ces objets à partir de leurs points de vue respectifs de philosophe et de sociologue, des praticiens-chercheurs du domaine de l'art veulent eux aussi discuter sur des sujets de toutes sortes, cette fois à partir de leur point de vue d'artiste. (Laurier et Gosselin, 2009, p.177-178)

¹¹ Mucchielli, A.(1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.

¹² Craig, P.E. (1978). *The Heart of the Teacher – A Heuristic Study of the Inner World of teaching*. Thèse inédite présentée à la Boston University Graduate School of Education.

¹³ Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard. (p.32)

En activant le trouble dans la pensée, le terrain de la pratique dans l'approche de la recherche-création m'a permis de défaire et de recomposer de nouveaux agencements théoriques qui ont, entre autres, été nourris par des intuitions corporelles, sensorielles, relationnelles, symboliques, etc. C'est donc avec ce désir de danser avec des phénomènes humains qui dépassent celui de la discipline de la danse que le présent mémoire s'est construit.

2.6 La réalité et la constitution du savoir comme processus relationnel

  chaque étape du processus, l'intégrité a été une grande préoccupation pour moi. M'amenant dans une recherche de cohérence entre mes comportements comme artiste, comme individu et comme chercheuse, elle m'a aussi astreinte à accueillir l'état de vulnérabilité dans lequel me plaçait la position de ne pas savoir et de ne pas prétendre savoir. Boutet (2018) positionne d'ailleurs la validité d'une recherche-création dans la qualité du processus de transformation de soi qu'elle entraîne :

Lorsqu'elle est capable d'atteindre ces niveaux [d'intimité et de profondeur] de l'expérience, la recherche-création entraîne toute la dynamique créatrice dans une spirale complexe engendrée par la réflexivité, dans laquelle l'œuvre et l'artiste vont déployer des potentiels visionnaires concernant autant l'art comme tel que la condition humaine. (p.294)

C'est à travers ce mouvement que j'ai rencontré la réflexion de Wilson (2008) sur la relationnalité dans les fondements du paradigme des recherches autochtones. Dans son livre *Research is ceremony*, Wilson (2008) met de l'avant les deux idées principales suivantes :

1. The shared aspect of indigenous ontology and epistemology is relationality (relationships do not merely share reality, they *are* reality). The shared aspect of an Indigenous axiology and methodology is accountability to relationships.

2. The shared aspects of relationality and relational accountability can be put into practice through choice of research topic, methods of data collection, form of analysis and presentation of information. (p.7)

Ces constats m'ont amené à entrevoir la recherche et la création comme des entrelacs de relations dont j'avais la responsabilité de prendre soin. Selon Wilson (2008), l'épistémologie et l'ontologie qui traversent le paradigme des recherches autochtones se relie t à la constitution d'une réalité qui ne s'appréhende pas comme un objet, mais plutôt comme un processus relationnel :

some of these knots of relationships are not visible or tangible, but they are just the same. They are developing ideas, grand abstractions, entire systems of thinking. This is our epistemology. Thinking of the world around us as a web of connections and relationships, nothing could be

without relationship, without its context. Our systems of knowledge are built by and around and also form these relationships. (p.77)

Cette vision du monde que décrit et incarne Wilson n'est pas celle dans laquelle j'ai évolué et dans laquelle j'évolue. Toutefois, en m'intéressant dans ma pratique artistique aux forces relationnelles, les bases conceptuelles du paradigme des recherches autochtones telles que décrites dans son travail me sont apparues incontournables. À ce titre, Wilson (2008) évoque en conclusion de son livre :

It feels strange to me to be writing these ideas down. It is as though I am taking such a basic and fundamental thing and trying to explain it or make some big deal of it. I feel that any indigenous person will read this and say to themselves, «Well, duh, isn't that stating the obvious? » It's seems so obvious and simple to me, but I wonder if it is the same for non-indigenous people? When I talk about the underlying fundamentals of being Indigenous, and doing Indigenous research, is it necessary to state the obvious? Upon reflection, I guess that it is. If the importance of relationships were understood at an inner core level by system researchers and academics, I wouldn't have witnessed the misunderstandings and resistance to an indigenous research paradigm in connection with my own work. (p.79)

Wilson décrit la notion de réciprocité, le principe de redevabilité de ses relations et la construction d'une réalité d'abord relationnelle comme allant de soi pour les membres des communautés autochtones. Selon Wilson, cette compréhension ne serait pas aussi évidente chez les allochtones ainsi que dans les milieux académiques. Ce constat résonne avec mon expérience des défis que comportent le développement et la légitimisation d'une pratique artistique relationnelle dans un cadre institutionnel (académique, culturel, etc.). Durant la rédaction de ce mémoire comme dans la création du projet *Rencontres artisanales*, j'ai donc été guidé par cette attention portée à ce à quoi j'étais en relation et à comment je vivais et je m'engageais dans cette relation.

CHAPITRE 3

REPÈRES THÉORIQUES

3.1 Du sens des mots à l'étendue des concepts : définitions

En plus des relations entretenues entre les personnes, le présent mémoire tisse aussi des liens étroits avec certains mots ainsi qu'avec l'univers de sens que ceux-ci transportent. Pour mettre en lumière les ramifications de ces réseaux de significations, la section suivante propose une enquête sur l'étymologie et la définition des mots reliés aux concepts centraux à cette recherche-création. Elle permettra ainsi d'identifier les différents sens qu'ils contiennent, d'en clarifier l'étendue de la définition et de préciser leur emploi dans le cadre de ce mémoire. Bien que les mots expérience, rencontre, relation et présence aient servi de point de départ à cette enquête, l'étude de chaque définition m'a aussi amené à investiguer d'autres mots leur étant associés afin d'en préciser le territoire. Le mot expérience m'a guidé vers les mots épreuve et éprouver. Rencontre m'a amené vers les mots hasard, rencontrer et trouver. Relation m'a conduit à référer, dépendance, dépendre, réciprocité, relier, lier et lien. Finalement, présence m'a aussi permis de définir la présence scénique.

3.1.1 Expérience

Le terme expérience porte en son sein deux regroupements de sens. D'une part, Le Robert pour tous (2008) parle de faire l'expérience de quelque chose comme correspondant au fait d'éprouver quelque chose qui enrichit la connaissance ou d'un événement qui apporte un enseignement. Plus largement, avoir de l'expérience signifie donc avoir acquis des connaissances sur la vie en ayant vécu plusieurs situations. L'expérience réfère donc à la fois à quelque chose d'unique, soit d'éprouver une chose ou de vivre un événement et de multiple, en référant à une connaissance approfondie à partir de vécus nombreux.

L'expérience est ainsi un lieu où se noue le vécu et l'enrichissement des connaissances. En se référant à la définition du terme éprouver, on approfondit aussi ce lien entre l'action de ressentir et l'élargissement de connaissances (Le Robert pour tous, 2008). On parlera d'ailleurs en philosophie d'une connaissance empirique pour parler d'un savoir issu de l'expérience et non de la théorisation.

Le deuxième regroupement de sens concernant le terme expérience réfère à l'univers scientifique. Il est défini par Le Robert pour tous (2008) comme le fait de provoquer un phénomène pour l'observer et l'étudier. Une expérience représente aussi un essai, une tentative. Ce deuxième regroupement de sens permet d'ajouter une autre porte d'entrée dans la notion d'expérience, car, s'il est possible de rencontrer et de traverser une

expérience sur son chemin de vie, il est aussi possible de l'initier ou de la provoquer pour en observer les effets, pour prouver ou infirmer une hypothèse. L'expérience qui fait partie d'un processus expérimental est donc aussi un lieu d'observation et d'étude construit.

Ces observations nous ramènent à l'origine latine du mot expérience, soit *experientia* qui signifie épreuve (Potchensky cité dans Zarader, 2014) :

Au sens courant, expérience signifie donc l'enseignement que l'on tire de la vie, et des phénomènes qu'on y rencontre. C'est en ce sens que l'on dit de quelqu'un qu'il a de l'expérience. Le *ex* de l'origine latine évoque l'idée d'une ouverture ou d'une dispersion dans les choses qui nous les fait rencontrer ou qui nous les fait connaître. En revanche, le grec *emperia* qui signifie à peu près expérience présente un préfixe (*em*) qui dénote une intériorité, le rassemblement en celui qui vit cette expérience de ce qu'elle apprend. De la sorte, la notion d'expérience, par sa double origine, s'équilibre toujours entre l'idée d'une dispersion de la conscience dans le monde, et celle du fait que cette dispersion se fait connaître intérieurement. (Potchensky cité dans Zarader, 2014, p.272)

Potchensky (cité dans Zarader, 2014) à partir de l'étymologie du mot et de ses racines grecques et latines fait ressortir les deux directions qui habitent la notion d'expérience, soit celle de l'ouverture et celle du rassemblement, créant un équilibre entre une dispersion dans le monde et une connaissance intrinsèque. L'expérience devient alors moins un point précis que l'on atteint ou pas, mais plutôt un écart que l'on habite, un territoire dans lequel la friction avec l'extérieur, ou l'alter, est reliée à une connaissance et à une intégration intime. L'expérience passe donc par le vécu ; elle relève de l'empathie, de la compréhension plutôt que de l'explication et prend la forme d'une intuition de la durée plutôt que d'une intelligence conceptuelle selon Bergson (Morfaux et Lefranc, 2005).

3.1.2 Rencontre

La définition du mot rencontre convoque d'abord d'un point de vue littéraire l'idée du hasard, concept qui réfère lui-même à l'inattendu et à l'inexplicable (Le Robert pour tous, 2008). Le sens plus commun lui étant attribué réfère au fait pour deux personnes de se trouver en contact, par hasard ou non. Le contact se définit avant tout comme « une position, un état relatif de corps qui se touchent » (Le Robert pour tous, 2008). Pourtant, un contact peut aussi vouloir dire une relation entre personnes. On peut d'ailleurs dire qu'on prend contact avec une personne, qu'on entre en contact, qu'on reste en contact ou qu'on perd contact avec une personne.

On peut aussi mentionner qu'on va à la rencontre de quelqu'un·e, c'est-à-dire qu'on se déplace, qu'on se dirige vers l'autre bien que nous ne soyons pas encore en sa présence (Le Robert pour tous, 2008).

Finalement, on utilise aussi le terme rencontre pour parler d'un événement social au sens plus large : un engagement ou une réunion (Le Robert pour tous, 2008). Dans le même ordre d'idée, on parle d'une rencontre comme du fait que deux choses se trouvent en contact (Le Robert pour tous, 2008). Dans ce cas-ci, la rencontre n'inclut pas nécessairement des êtres humains.

Rencontre et rencontrer tirent leur origine d'aller à l'encontre de (Le Robert pour tous, 2008). Sous la forme du nom commun ou du verbe, ces mots peuvent aussi être utilisés pour parler d'un rapport d'opposition, on parlera d'ailleurs d'une rencontre dans le cas d'un événement sportif compétitif, d'un combat ou d'un débat (Le Robert pour tous, 2008).

Par contre, la définition du verbe rencontrer permet d'inclure les notions de présence et de lieu. En effet, Le Robert pour tous (2008) définit d'abord rencontrer comme le fait de se trouver en présence de quelqu'un par hasard. La présence humaine devient alors le centre de ce qui définit le fait de se rencontrer. Puis, la définition se poursuit en évoquant le fait de se trouver près de quelque chose (Le Robert pour tous, 2008). En faisant référence à la proximité, cette définition précise un rapport spatial. Finalement, le verbe pronominal se rencontrer est défini par le fait de se trouver en même temps au même endroit (Le petit Robert, 2008). Cette définition ajoute à la dimension de la présence et de l'espace celle d'un temps commun. Au figuré, retrouver signifie partager et exprimer les mêmes idées ou sentiments (Le Robert pour tous, 2008). Cette dimension de la définition permet d'évacuer le corps de la rencontre alors que celle-ci peut advenir dans la matière entre les pensées et les impressions. Dans sa forme passive, se rencontrer signifie se trouver, être constaté (Le Robert pour tous, 2008). Ce sens insiste sur le fait de voir, de percevoir, voire de reconnaître, une forme d'existence.

Le verbe trouver est donc utilisé pour définir le terme rencontrer. Il favorise l'expression du paradoxe de la rencontre qui repose à la fois sur le fait de chercher l'autre, d'aller vers l'autre et sur celui de ne pas chercher, de se laisser surprendre, d'être présent·e sans savoir ce qui est à venir.

3.1.3 Relation

Du latin *relatio* qui vient du verbe *referre*, soit référer, qui rapporte une chose sur une autre (Morfaux et Lefranc, 2005). Le terme relation se définit d'abord dans un contexte didactique comme un récit, un témoignage (Le Robert pour tous, 2008). Cette première définition porte déjà en elle-même la symbolique du récit comme d'un lien entre soi et un événement, un lien qui, le plus souvent par écrit, est aussi appelé à être lu et donc partagé avec d'autres.

Le deuxième groupe de sens utilisé plus couramment fait référence à un « rapport de dépendance entre des choses, des phénomènes » ou à un « lien de dépendance ou d'influence réciproque (entre personnes) » (Le Robert pour tous, 2008). Le terme relation peut aussi être utilisé pour parler d'un lien entre des groupes de personnes ou pour parler d'un rapport de dépendance entre un milieu et un être vivant (Le Robert pour tous, 2008). Ces définitions mettent en lumière comment la relation éclaire les espaces entre les êtres, les écarts qui les connectent. Elles nous invitent aussi à devoir examiner davantage les notions de dépendance et de réciprocité.

La dépendance vient du verbe dépendre dont l'origine latine *dependere* signifie être suspendu ou être rattaché à (Le Robert pour tous, 2008). Dépendre signifie d'abord ne pas pouvoir se réaliser sans l'action d'une autre personne ou d'une chose (Le Robert pour tous, 2008). Ce verbe signifie aussi faire partie de quelque chose ou d'être sous l'autorité de quelqu'un ou de quelque chose (Le Robert pour tous, 2008). Si dans l'usage courant, la notion de dépendance peut revêtir un sens péjoratif et s'opposer à la notion de liberté, d'émancipation et d'indépendance ; la définition mentionnée ci-haut nous amène à entrevoir comment la dépendance est un élément constituant de toutes formes de relation et de sentiment d'appartenance. Ce qui fait d'ailleurs dire à Jousset cité dans Zadarer (2014) que : « La relation signifie qu'un être ne contient pas ce qui le fait être. Par opposition à un être absolu, un être est un relatif ». En ce sens, la relation rappelle l'incomplétude, voire l'inachèvement de l'être dans son essence.

La réciprocité, bien qu'on lui associe dans l'usage un sens plus positif, se trouve aussi à être une forme de dépendance. Elle implique ce qui a un caractère réciproque, c'est-à-dire « qui implique entre deux personnes, deux groupes, deux choses, un échange de même nature » (Le Robert pour tous, 2008). Réciproque vient du latin *reciprocus*, qui signifie alternant, renversé ; selon Morfaux et Lefranc (2005) la réciprocité inclut une forme de dépendance qui exclut toutefois toutes formes de domination. Morfaux et Lefranc (2005) citent aussi à ce sujet Schopenhauer pour qui les actions réciproques ne peuvent être simultanées, ramenant ainsi la notion d'alternance qui se trouve à même la racine latine du mot.

Au mot relation qui caractérise ce rapport entre deux éléments s'associe donc aussi l'action de relier, celle de construire le rapport en joignant deux éléments séparés. Le mot relier se divise en deux parties. D'abord, le suffixe latin *re* évoque le retour en arrière, le renforcement et la répétition. Puis, le verbe lier vient de la même racine latine qui donnera naissance aux mots allié et religion, soit *ligare*. Le mot lien dont la définition première est une « chose flexible et allongée servant à lier, à attacher quelque chose » (Le Robert pour tous, 2008) partage aussi la même racine. Les quatre groupes de sens associés au mot lien permettent aussi d'éclairer différentes sphères d'existence de cette matière : soit ce qui unit, ce qui relie deux personnes ou

ce qui asservit et ce qui enchaîne (Le Robert pour tous, 2008). Toutefois, les notions d'allongement et de flexibilité qui sont présentes dans la définition initiale sous-entendent la capacité du lien à se transformer, à se moduler, tout en conservant l'intégrité de son essence ainsi que de sa fonction.

3.1.4 Présence

La première définition du terme présence est relative aux personnes, elle se lit comme le « fait d'être physiquement quelque part auprès de quelqu'un » (Le Robert pour tous, 2008). L'être physique évoque l'idée du corps alors que la locution quelque part le situe dans l'espace. De plus, l'adverbe auprès rappelle la notion de proximité qu'on retrouve aussi dans la définition du terme rencontre. Finalement, présence est aussi un mot dérivé du nom présent qui définit un temps précis qui s'oppose au futur et au passé (Le Robert pour tous, 2008). La présence se retrouve donc à être en soi un point conceptuel où se rencontrent corps, espace et temps. Elle est une évidence puisqu'elle existe du moment qu'une personne est physiquement auprès d'une autre. On parlera aussi d'ailleurs du fait d'être en présence, c'est-à-dire de se retrouver en face de quelqu'un ou de quelque chose (Le Robert pour tous, 2008). L'expression « en face de » situe aussi d'emblée le visage comme porte d'accès au fait d'être en présence.

Dans le contexte des arts vivants, on parle de la présence scénique comme de la « qualité consistant à manifester avec force sa personnalité » (Le Robert pour tous, 2008). S'appuyant sur des penseurs du domaine théâtral tel que Nicola Savarese et Eugenio Barba, Bienaise (2008) résume ainsi la présence scénique : « Même en état d'immobilité apparente, l'acteur/danseur présent fait vibrer ses énergies internes afin de créer une relation entre l'intérieur et l'extérieur. » Bienaise (2008) ajoute que peu de littérature existe à ce sujet dans le domaine de la danse. Elle identifie toutefois la présence comme jouant un rôle essentiel dans la relation de la personne spectatrice avec l'interprète ainsi qu'avec l'œuvre. Dans le cadre de son étude, Bienaise (2008) distingue donc d'une part, la qualité de présence à soi de l'interprète et, d'autre part, la perception des spectateur·trices de l'expression de cette présence. Elle s'interroge sur les possibles liens entre les deux vécus dans un contexte de représentation.

Bien que ces questionnements recourent les miens, la différence de contexte dans lequel ils sont situés en déplace les implications. En effet, dans le cadre d'une représentation telle qu'analysée par Bienaise (2008), mais tel qu'on pourrait aussi le retrouver dans d'autres spectacles chorégraphiques, le travail de l'interprète en serait un de recherche d'équilibre : celui entre une présence à soi et au public, entre un savoir-faire acquis et l'écoute de ses sensations, entre la vision de la personne qui chorégraphie et les multiples facettes de sa propre incarnation (Bienaise, 2008).

En proposant un contexte dans lequel la présence écrit l'œuvre plutôt qu'elle tente de la rendre, *Rencontres artisanales* aspirent à se rapprocher du sens premier de la présence et de ses balbutiements, c'est-à-dire au fait d'être physiquement auprès d'une personne. Elles s'intéressent à découvrir les potentialités que la présence porte, à ce qu'elle signifie à son commencement plutôt que comme un état à atteindre ou à maintenir.

3.1.5 Conclusion

Cet exercice d'approfondissement du sens des mots aura permis de faire deux découvertes. Premièrement, tout comme les couches de vécu peuvent se manifester sous différentes formes, les mots peuvent rassembler à même leur définition différentes sphères de signifiant. Ils relient ainsi dans leur usage des univers aussi bien matériels que métaphoriques, permettant de nourrir à la fois la complexité des concepts qu'ils supportent et les interprétations équivoques qu'en font les personnes qui les utilisent. Deuxièmement, les liens qui existent entre les définitions des différents mots éclairent déjà certaines interactions conceptuelles qui pourront être approfondies tout au long de la revue de littérature et convoquées dans la réflexion finale de cette recherche-crédation.¹⁴

3.2 Revue de littérature

Bien que ce projet de recherche-crédation s'inscrive dans un champ artistique et non sociologique ou philosophique, il m'apparaît nécessaire de mettre en lumière certains concepts appartenant à ces domaines ; non pas pour soumettre ou justifier le projet artistique par un cadre conceptuel issu des sciences humaines, mais plutôt pour respecter la complexité du vivant telle qu'elle s'exprime dans l'expérience, la présence incorporée, la rencontre, la transformation et la relation à l'espace. De plus, la transdisciplinarité de ce projet ainsi que la volonté qui l'anime de créer des liens entre différents univers de signification et de perception exigent de mettre en relation ces différentes paroles. La section suivante sera donc divisée en cinq parties se penchant sur le concept d'expérience en puisant dans la pensée de Dewey et de Formis, sur l'art relationnel à l'aide des auteur·trices Bourriaud, Leblanc et Cotton, sur la présence incarnée à travers la pratique du Continuum et du Mouvement authentique, sur les forces de la rencontre en relation avec la pensée de Deleuze, sur la relation au monde à travers celle de Taylor, Rosa et Bolle de Bal ainsi que sur la spatialité par l'analyse de Perrin.

¹⁴ Voir chapitre 5.

3.2.1 L'expérience comme centre

John Dewey, figure essentielle du pragmatisme américain, base sur le concept d'expérience sa réflexion portant sur l'art. Bien que l'ouvrage qu'il a rédigé à ce sujet au début du siècle dernier a vu le jour dans un contexte artistique bien différent de celui d'aujourd'hui, son propos fait écho à plusieurs démarches artistiques contemporaines. Le processus de dématérialisation de la culture qui s'est accéléré au cours du siècle dernier se traduit en effet par la création de « modalités expérientielles et éphémères dont l'existence n'est pas réductible à la matérialité » (Formis, 2012) ; soit une investigation de l'art comme expérience plutôt que comme matière ayant un statut culturel légitimé par une institution et par une valeur monétaire.

À travers le concept d'expérience, Dewey (2012/1934) rapproche les dimensions éthique, esthétique et épistémologique de l'art et prend ainsi parti pour une philosophie de l'expérience :

En dernier lieu, il n'y a que deux philosophies : l'une d'elles accepte la vie et l'expérience avec toutes ses incertitudes, ses mystères et ses doutes, et sa connaissance imparfaite. Et fait se retourner sur elle-même cette expérience, pour en approfondir et en intensifier les qualités, qui atteignent ainsi à l'imagination et à l'art. (p. 79)

L'expérience comme unité fondamentale de la vie et de la connaissance demeure donc en partie insaisissable pour Dewey ; d'une part, par son opacité intrinsèque, comme le laisse entendre la citation précédente, d'autre part, par sa surabondance. En effet, les êtres humains étant en constante interaction avec leur environnement selon Dewey, nous sommes aussi toujours en train de faire des expériences. Par contre, les degrés de saturation de ces expériences selon Dewey varient. Pour vivre une expérience et non seulement la faire, il faut donc selon Dewey que le matériau qui fait l'objet de l'expérience se rende jusqu'au bout de sa réalisation. C'est-à-dire que la présence des différentes phases de progression de l'expérience, y compris sa conclusion et son intégration, rendent possible le vécu de l'expérience et l'absence de l'une d'entre elles l'en empêche. Dans l'extrait suivant, Dewey utilise l'image de la respiration pour illustrer son propos :

L'expérience, comme la respiration, est une série d'inspirations et d'expirations ; elles sont régulièrement ponctuées et se muent en rythme grâce à l'existence d'intervalles, périodes pendant lesquelles une phase cesse et la suivante, inchoative, est en préparation. (Dewey, 2012/1915, p.113)

Cette description de l'expérience comme rythmique, faites d'événements qui se manifestent par vague, suggère une alternance, une succession entre vides et pleins. Selon Dewey, ce qui nuit à l'oscillation entre l'éprouver et l'agir devient donc un obstacle à la réalisation d'une expérience. Il identifie plus précisément deux obstacles principaux : soit un excès d'agir ou un excès de réceptivité. Un excès d'agir empêcherait de mener l'expérience à son terme et plongerait l'individu dans une quête insatiable d'une accumulation

toujours plus rapprochée d'expériences ; un comportement encouragé, selon Dewey, par la société industrielle dans laquelle il vivait. À l'inverse, un excès de réceptivité comporterait aussi un risque pour la maturation de l'expérience puisque le manque d'action réduirait le contact avec la réalité et effacerait les effets de nos actions sur celui-ci (Dewey, 2012/1934). Par conséquent, le processus de signification s'en trouverait également amoindri.

Pour accéder à ce vécu de l'expérience, plusieurs aspects du projet *Rencontres artisanales* souhaite prendre le contrepied de la surabondance d'agir dans lequel nous plonge la société moderne (Rosa, 2021) tout en prenant en compte la mise en garde de Dewey (2012/1934) concernant la possible perte de sens induite par un débalancement de réceptivité. La recherche d'équilibre entre ces deux pôles dans un travail constant d'adaptation et de transformation fait plus largement partie du processus artistique. Encore une fois, Dewey (2012/1934) utilise une image, celle du vol de l'oiseau, qu'il emprunte à James, pour illustrer ce rapport de cohérence structurelle de l'expérience en lien avec la création de sens :

William James a pertinemment comparé le déroulement d'une expérience consciente aux phases de vol et de pauses qui caractérisent le déplacement d'un oiseau. Les vols et les pauses sont intimement reliés les uns aux autres ; il n'y a pas un certain nombre d'atterrissages sans lien entre eux suivis d'un certain nombre d'envols également sans lien entre eux. Chaque lieu de repos au sein de l'expérience correspond à une phase où sont éprouvées, absorbées et assimilées les conséquences de l'action antérieure [...] chaque action porte en soi du sens qui en est extrait et qui est conservé. [...] Si nous nous déplaçons trop rapidement, nous nous éloignons [...] - du sens qui s'est construit – et l'expérience est alors perturbée, appauvrie et confuse. Si nous tardons trop après avoir dégagé un certain bénéfice, l'expérience se meurt d'inanition. (p.113-114)

Une centaine d'années plus tard, c'est entre autres sur cette vision complexe de l'expérience et sur sa valorisation dans l'univers culturel que Formis (2010) s'appuie pour réfléchir à la notion d'ordinaire, à la définition du geste et à ce qui est considéré comme étant artistique ou culturel. En effet, allant dans le même sens que Dewey, Formis (2010) critique une vision de l'art qui se définirait uniquement par son contexte et la reconnaissance institutionnelle y étant associée :

Le contextualisme confond la légitimité avec l'existence, le nom avec la chose, le dire avec le faire. Il oublie que la reconnaissance n'est pas la naissance. [...] Qu'il soit possible d'avoir une expérience esthétique en dehors des lieux conventionnels de l'art (musées, théâtres ou galeries), c'est ce que les artistes eux-mêmes ont démontré depuis plus d'un demi-siècle. Le lieu physique ne fait plus office de pouvoir symbolique. Il suffit de penser aux affichages sauvages de Daniel Buren, aux *happenings* d'Allan Kaprow, aux déambulations de l'Internationale situationniste, aux actions de Joseph Beuys, aux gestes ironiques de Fluxus, aux chorégraphies pédestres de la *Judson Dance* pour se rendre compte de la fécondité de cette approche et de son importance vis-à-vis de la théorie critique. En se plaçant dans l'espace urbain, ces pratiques, tout en étant

reconnues comme artistiques, cherchent à s'extraire de l'influence « génétique » propre au contexte historique.

Dans cette critique du contextualisme, Formis (2010) évoque des œuvres qui en plus de vivre hors des lieux institutionnels et de leur influence symbolique, quittent aussi l'injonction de la matérialité en invitant le geste au centre de leur proposition. Formis (2010) distingue d'ailleurs la notion de geste de celle d'action ou de mouvement en le détachant de sa finalité et de sa mécanique basée sur l'habitude : « Un geste désigne l'émergence du corps humain au-delà de la finalité concrète de son exécution (ce qui constitue une action), mais en deçà de l'automatisme mécanique de son déroulement (ce qui correspond à un mouvement) ».

Pour reprendre la conception Deweyenne, le geste de Formis (2010) semble donc aussi mettre en jeu un équilibre particulier entre l'éprouver et l'agir. Il se concrétise aussi à travers une relation temporelle au croisement de la durée et de l'instant tel qu'illustré dans les exemples suivants :

Nul adulte ne pense que pour faire un pas il doit déplacer le poids sur une jambe, puis plier le genou de l'autre jambe, lever la plante du pied, avancer avec le poids, descendre avec le talon et enfin charger le poids. Cet enchaînement est peut-être pensé par l'enfant quand il fait ses premiers pas, mais aucun adulte n'y réfléchit, sauf dans le cas où il doit se reprendre d'une attaque cérébrale et apprendre de nouveau à marcher. C'est ainsi que nous parlons, écrivons, conduisons, fermons la voiture ; immergés dans d'autres pensées (tant que parfois il nous faut revenir en arrière pour vérifier nos actes). En somme, c'est uniquement parce que nos gestes sont devenus automatiques qu'ils nous semblent spontanés ; ce n'est que parce que notre conscience est dirigée ailleurs qu'ils nous paraissent naturels. (Formis, 2010)

Ce que provoque le processus d'apprentissage, soit par le développement de nouvelles capacités, soit par le processus de guérison, éveil, dans les exemples de Formis (2010), une attention particulière. Les glissements de celle-ci, du mouvement lui-même à sa finalité en passant par son intention, ouvrent un espace de découverte à même le connu, le quotidien, l'évident. Encore une fois, dans les réinventions du rapport au temps et aux différentes phases de l'expérience, se trouve une possibilité de découverte ou d'émerveillement dans lequel le quotidien n'est pas transfiguré, mais plutôt révélé, rendant perceptible ce qu'il porte de signifiant de manière intrinsèque.

Formis (2010), cite plusieurs auteurs qui parlent de cette qualité indéterminée, voire complexe, du quotidien. Elle précise : « l'indétermination incite à opérer une conversion du regard et une prise de conscience afin non pas de démêler le confus en le rendant évident, mais plutôt de rendre évidente cette même confusion ». L'un de ces penseurs, Stanley Cavell (cité dans Formis, 2010), utilise l'expression d'« étrangeté de l'ordinaire », faisant, selon Laugier (2008), de l'intersection du familier et de l'étrange, le lieu de l'ordinaire. Les *Rencontres artisanales* prennent racine dans ce lieu de l'ordinaire. Embrassant le paradoxe et la

complexité qui habitent les gestes simples d'une rencontre réalisés avec attention ; elles souhaitent favoriser un espace pour expérimenter la cohabitation du connu et de l'incertain, du petit et de l'infini. C'est aussi cet appel à la densité de l'instant ordinaire que lance Emerson lorsqu'il demande : « donnez-moi l'intuition d'aujourd'hui, et vous aurez les mondes antiques et à venir » (Emerson cité dans Laugier, 2008).

Les *Rencontres artisanales* placent la notion d'expérience au cœur de la question de recherche, de la création artistique et de la relation à l'autre. Sans hiérarchiser les niveaux de légitimité des diverses expériences émergentes, ma démarche se propose plutôt de plonger pleinement dans leur matière, d'y dédier temps et attention, afin de permettre à ces expériences de se déployer pleinement, en respectant le rythme, en traversant toutes les phases.

3.2.2 De l'art relationnel à l'art présence

3.2.2.1 Un contexte artistique

Nicolas Bourriaud, commissaire et théoricien de l'art français, introduit en 1998 le concept d'esthétique relationnelle afin de répondre au manque d'une grille d'analyse qui corresponde à la production artistique contemporaine dont il était témoin. Si, de son propre aveu, l'art a de tout temps possédé une dimension relationnelle, les œuvres de la décennie 1990 qu'il choisit d'analyser font plus spécifiquement partie, selon Bourriaud (2001), d'un « ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif ». Bref, l'esthétique relationnelle permet de développer des clés de lecture pour aborder cet ensemble de pratiques qui est chapeauté par l'art relationnel. Se situant dans les interstices sociaux¹⁵, l'art relationnel chercherait, en agissant sur les relations comme matière, à créer ou à réinventer des liens sociaux absents ou contraints dans une dynamique exponentielle :

L'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention des relations entre des sujets : chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini. (Bourriaud, 2001, p.22)

À partir d'œuvres partageant cette essence, Bourriaud (2001) extrait une typologie de six termes identifiant certains territoires d'action de l'art relationnel : les connexions, le rendez-vous, la convivialité, les rencontres, les collaborations et les contrats. Convoquant différents modes de socialité, ces ancrages

¹⁵ Terme utilisé « pour qualifier des communautés d'échanges échappant au cadre de l'économie capitaliste » (Marx cité dans Bourriaud, 2001).

pratiques de l'art relationnel permettent de créer des dispositifs qui posent la question de l'habiter. C'est ce que Bourriaud (2001) nomme les critères de coexistence et qui permettent de répondre aux questions suivantes : « cette œuvre m'autorise-t-elle au dialogue ? Pourrais-je exister et comment, dans l'espace qu'elle définit ? ». Bourriaud développe ainsi un vocabulaire et des questionnements qui résonnent avec ceux qui émanent de ma pratique en accueillant le lien comme une création au caractère fluide.

3.2.2.2 Critique et continuité

Leblanc (2009) poursuit la réflexion de Bourriaud en s'intéressant à un autre corpus d'œuvre qui permet d'élargir et de remettre en question les modalités de l'art relationnel. En effet, Leblanc (2009) se demande si les relations positives et consensuelles décrites par Bourriaud (2001) ne sont pas le résultat d'une homogénéité du public qui y prend part. En effet, les œuvres analysées par Bourriaud (2001) se déroulent généralement dans des contextes et des lieux dédiés à l'art contemporain, favorisant des échanges entre des individus fréquentant déjà ce type de lieu et connaissant les codes qui y prédominent. De plus, toutes les œuvres de ce corpus ont été créées par de artistes s'identifiant comme homme.

Leblanc (2009) sélectionne donc un corpus différent de celui de Bourriaud (2001) sur deux aspects : il inclut le travail d'artistes femmes ainsi que des œuvres prenant place dans des lieux publics plus propices qu'une galerie d'art contemporain, selon Leblanc (2009), à accueillir l'altérité et l'hétérogénéité d'un public. Leblanc (2009) conclut que les pratiques d'art relationnelles pour inclure une diversité d'identités et de points de vue doivent aussi permettre une diversité de types de relations, notamment en permettant l'existence de relations conflictuelles.

Les deux points de vue portant sur l'art relationnel décrits précédemment sont émis par des historien-ne-s de l'art s'inscrivant dans des régimes de visualité ainsi que d'intervention sur les relations entre individus et systèmes. Le point de vue qui traverse mon projet de recherche-crédation diffère un peu en ce sens qu'il est porté par une artiste issue du milieu de la danse, s'intéressant à la relation par le biais de la présence et du corps. En ce sens, mon rapport à l'art relationnel s'éloigne de la tentative de déviation des codes de l'art contemporain ou de la recherche de confrontation des identités. Mon travail est d'abord animé par une curiosité pour la diversité des relations qui peuvent naître, dans l'instant, d'une présence de mon corps situé et limité à celui de l'autre, également situé et limité.

3.2.2.3 Un ancrage pratique

La présence incorporée et l'empathie kinesthésique sont donc des préoccupations qui marquent les *Rencontres artisanales* et qui sont peu explorées dans les corpus sur lesquels s'appuient les analyses

précédentes. Par contre, elles résonnent avec la démarche de l'artiste Sylvie Cotton (2020) qui décrit ainsi l'évolution de son travail artistique en parallèle avec sa découverte de la méditation bouddhiste Trungpa :

Je faisais déjà un type d'art à inclination relationnelle et sociale quand j'ai rencontré ces enseignements, donc je ne prétends pas que l'approche de Trungpa ait influencé mon orientation artistique, mais je reconnais qu'elle a permis de l'approfondir et de confirmer certaines intuitions qui en émanaient. Son étude m'a aussi injecté un esprit plus critique ou du moins plus à l'écoute, des formes d'art action à répétition agressives, arrogantes ou nihilistes et que je défendais davantage auparavant. [...] Ma pratique de l'art est devenue, parallèlement à la création concrète, une pratique de retour incessant à cette case départ, un entraînement à la présence, pour voir les choses le plus directement possible, seule ou avec les autres. (p.39)

Cotton (2020) trace ici une trajectoire qui l'amène d'un art relationnel davantage axé sur la relation comme objet extérieur vers un art axé sur la présence.

Au-delà de l'inclination relationnelle et sociale qu'elle associe à son art, Cotton (2020) choisit le terme art action pour le définir. Le contexte artistique de son art étant sans objet, contrairement à l'art visuel, et sans spectacle, contrairement à l'art performance, Cotton (2020) choisit de le définir comme un art action, mettant en valeur l'art comme un lieu d'activation. Pourtant, elle émet aussi des doutes face à la justesse de ce choix de vocabulaire :

Je remarque que je commence par ne rien faire quand j'amorce un projet. J'écoute pour mieux toucher la présence. Cette « rencontre » me rend visible ce qu'il est possible de voir fondre par l'alchimie de la présence. Le toucher dépasse les mains. Je veux dire que la tactilité excède les doigts. D'où le terme de tact : avoir du tact consiste à ressentir ce qui est là, devant, autour. Ça fait toute la différence dans l'atelier intérieur, là où se joue d'abord l'œuvre à faire. J'observe donc ce qui apparaît et m'y relie. Je vis la rencontre. Ce qui n'est pas rien en fait, car la vue sur le concept d'art action prend une perspective plus profonde que le seul fait de s'opposer à celui d'un art objet. Je tranche radicalement : et si c'était un art présence ? Laisser être présent. Absorber, laisser agir, examiner. Comme après l'absorption d'une potion. Décantation. D'où l'idée d'une alchimie de la rencontre à soi, *du* l'autre [sic] en soi. La présence me transforme, car elle implique une rencontre active avec ce qui est là. La présence active le relationnel. Pour l'activer, paradoxalement, on a besoin de ne rien faire. (p.169)

Au lieu d'un art action, Cotton (2020) propose alors un art présence, un art qui ne commence par ne rien faire pour pouvoir mieux activer le relationnel, nommant ainsi une dimension fondamentale de ma démarche artistique dans laquelle la présence et le relationnel sont en effet les deux côtés d'une même médaille. Les deux aspects qui ne peuvent exister indépendamment l'un de l'autre font aussi de la rencontre et de la transformation des thèmes incontournables de l'expérience des *Rencontres artisanales* alors que la présence passe par un engagement et une écoute qui se déploie à partir du corps.

Cotton (2020), s'appuyant sur sa pratique de la méditation bouddhiste, fait aussi du corps le véhicule de la présence. Elle dédie un court paragraphe de sa thèse à son expérience de ce qu'elle appelle les pratiques somatiques, soit le Continuum et le Mouvement authentique. Ces deux pratiques font aussi partie des ressources qui nourrissent mon engagement dans le cadre des *Rencontres artisanales*. Dans la section suivante, à travers mes expériences et la littérature, j'exposerai les concepts émergeant de chaque approche et comment ceux-ci se relient à la notion de présence.

3.2.3 Présence incarnée : le support de deux pratiques

3.2.3.1 Le Continuum : une immersion dans la présence

J'ai rencontré le Continuum enseigné par Linda Rabin¹⁶ à l'automne 2017 lors d'un cours suivi à l'UQÀM, Je pratique depuis à ses côtés. Depuis l'automne 2021, je fais partie d'un groupe de mentorat avec lequel nous approfondissons nos expériences et nos connaissances de l'approche. Je constate comment ma pratique du Continuum contribue à l'évolution de mon rapport à la présence. Cette pratique créée par Émilie Conrad¹⁷ en 1967 s'appuie sur la vibration du son pour révéler le mouvement fluide du corps. Pour Conrad (2007), le mouvement n'est donc pas quelque chose que nous faisons, mais bien ce que nous sommes (p.49).

Si pour Dewey (2012/1934z), la respiration et le mouvement des vagues sont des métaphores qui lui permettent d'illustrer sa vision de l'expérience (p.113), le Continuum se dévoue à leur étude de manière incarnée. En effet, comme il a été mentionné précédemment, pour Dewey (2012) nous faisons constamment des expériences. Par contre, pour pouvoir passer du faire au vivre, il faut que leur matériau se réalise

¹⁶ Linda Rabin est une artiste-enseignante basée à Montréal qui cumule plus de cinquante ans d'expérience dans le domaine du mouvement. Suite à sa formation reçue à la Julliard School de New-York, Rabin travaille comme enseignante, répétitrice et chorégraphe pour des compagnies de danses, des écoles de danse ainsi que dans les milieux universitaires. Elle fonde Les ateliers de danse moderne de Montréal inc. (LADMMI), désormais L'école de danse contemporaine de Montréal (EDCM) en 1981. Bien que l'éducation somatique ait toujours fait partie de ses inspirations dans son approche de la danse, le Continuum est devenu sa pratique centrale au début des années 2000. Elle se consacre depuis à accompagner des groupes et des individus au Canada, en Europe, en Asie et en Israël dans leur processus créatif et personnel. Elle est récipiendaire de nombreux prix dont celui de l'ordre du Canada pour son implication soutenue en chorégraphie et son rôle clé en enseignement de la danse contemporaine auprès de plusieurs générations de danseur-seuses. (<https://lindarabin.com/biographie/>, récupéré le 27 avril 2022 ; communication personnelle, 22 février 2022)

¹⁷ Emilie Conrad commence à suivre des cours de danse à New-York au début des années 50. Auprès de Sevilla Forte et de Katherine Dunham, Conrad découvre la danse afro-caribéenne et moderne. Elle travaille ensuite pendant cinq ans comme chorégraphe à Haïti avant de revenir aux États-Unis pour s'installer en Californie. Dans les années 60, elle commence à enseigner à l'Actors Studio. Elle crée ensuite plusieurs chorégraphie et œuvres de performances. À partir de ce moment, elle ne cessera de développer et de faire évoluer l'approche du Continuum qu'elle transmettra à des communautés variées ainsi qu'à de futur-e-s enseignant-e-s de la pratique. (Conrad, 2007 ; <https://continuummovement.com/founder-emilie-conrad-bio/>, récupéré le 29 avril 2022)

pleinement. Gintis (2007), ostéopathe et praticienne de Continuum, va dans le même sens alors qu'elle souligne que la vie n'a pas besoin de notre conscience pour se dérouler, mais que nous avons tendance à avoir accès à plus de potentialité de celle-ci lorsque nous lui portons une certaine qualité d'attention (p.3). Cette qualité d'attention nous permet alors de nous rapprocher du rythme spécifique de l'expérience, celui de la vague et de la respiration, qui inclut des périodes d'attention ouverte, de pauses, mais aussi de plonges et de grands remous. Si la pensée de Dewey permet de conceptualiser le rapport à l'expérience, le Continuum a le potentiel de devenir un lieu concret pour lui porter attention dans sa complexité et ses multiples couches, un lieu pour s'exercer à la présence, pour suivre le matériau de l'expérience à la trace et le laisser s'exprimer. Conrad citée dans Johnson (1983) s'exprime ainsi sur son expérience de la fondation de son approche :

I had to give up everything I believed. I saw that what I called my body – how I moved, talked, even how I thought – was a cultural imprint. With all my training, I had been teaching my body to dance. But deep inside there was already a dance going on, If I would perceive it – a dance of myriad movement forms beyond anything I could think of. I had to feel it. I had to let it guide me. (p.165)

Conrad décrit comment elle a dû retirer certaines couches de pensées et d'habitus corporels pour pouvoir ressentir et suivre la danse sous-jacente. Gintis (2007) observe d'ailleurs que l'incarnation ne peut être créée par la pensée. Elle distingue ainsi deux temps ; celui de l'expérience nouvelle et celui de l'émergence du langage qui lui convient. Par conséquent, Gintis souligne « it is impossible to be simultaneously in the realm of language and be open to new experiences for which words might not exist ». La relation que j'entretiens avec l'expérience dans la pratique du Continuum se situe dans ce cadre préverbal dans lequel l'inconnu, voire l'altérité, peut apparaître. En étant d'abord présente à mon corps puis au mouvement qui le traverse et, éventuellement, à celui qui le dépasse, des espaces internes se sont ouverts dans mon corps et sont devenus plus fluides. Leur capacité de résonance et de mobilité dans leurs relations avec leur environnement et avec les autres s'est aussi accrue. Cultiver la présence dans le cadre de la pratique du Continuum est donc devenu pour moi une façon de fluidifier le corps, de le rendre plus résonant et ainsi pouvoir aller à la rencontre de l'autre, là où il se trouve.

3.2.3.2 Le Mouvement authentique : une oscillation de la présence

J'ai expérimenté la pratique du Mouvement authentique pour une première fois en 2009, auprès de Marie-Lorraine Bérubé¹⁸, dans le cadre de ma formation professionnelle en danse. J'ai fréquenté à nouveau cette

¹⁸ Marie-Lorraine Bérubé est une enseignante de la technique Feldenkrais vivant à Québec. Suite à des études en éducation et en théâtre, elle s'intéresse au travail de l'acteur, du mouvement et de la voix. En plus du Feldenkrais, elle

pratique en 2017 auprès de Catherine Fabiola Lessard¹⁹. Chacune de ces occasions de pratiquer a été marquante et a nourri mon rapport à la danse. C'est finalement au printemps 2021 que j'ai repris contact avec le Mouvement authentique de manière régulière dans le cadre de cours offerts par Sarah Dell'ava²⁰. Je cultive depuis cette pratique dans laquelle se trouve des outils pour mieux supporter mon projet de recherche-crédation, notamment dans l'oscillation entre la posture de voir et celle d'être vue. J'ai donc poursuivi en parallèle de mon parcours à la maîtrise une formation de formatrice en Mouvement authentique auprès de Catherine Fabiola Lessard.

Le Mouvement authentique s'appuie d'abord sur une invitation faite aux bougeur·euse·s à suivre « une impulsion intérieure ayant la qualité d'une sensation. Cette impulsion conduit vers l'espace extérieur, de façon à ce que le mouvement s'incarne en une action corporelle visible » (Kuypers, dans Adler, 2016, p.10). Développée par Mary Starks Whitehouse au cours des années 1950, l'approche s'est d'abord nommée Mouvement en profondeur (Kuypers, dans Adler, 2016). Engagée dans une carrière de danseuse moderne et de pédagogue, c'est aussi à cette époque que Whitehouse rencontre la psychanalyse jungienne, aussi appelé psychologie des profondeurs (Kuypers, dans Adler, 2016). Son approche relie donc son expérience du mouvement du corps à celle du mouvement de l'imaginaire et de la psyché.

La forme de base du Mouvement authentique s'appuie sur une dyade qui réunit un·e bougeur·euse aux yeux fermés et un·e témoin en apparence immobile aux yeux ouverts. À partir de ce noyau, plusieurs autres variations existent, incluant notamment un plus grand nombre de bougeur·euse·s et de témoins, des périodes

se forme en Continuum, développée par Emilie Conrad et en Mouvement rituel, développée par Anna Halprin. Elle est introduite au Mouvement authentique par une branche de celle-ci nommée Contemplative dance. En 2008, elle fonde L'École québécoise de formation en éducation somatique au côté de Suzanne Charbonneau. (<http://www.methode-feldenkraiss.ca/>, consulté le 29 avril 2022)

¹⁹ Catherine Fabiola Lessard est une artiste et une enseignante du mouvement depuis plus de 25 ans. Elle transmet depuis « l'art d'improviser et de se relier en dansant » (<https://www.quebecdanse.org/agenda/atelier-la-constellation-des-archetypes-avec-catherine-fabiola-lessard/>, consulté le 29 avril 2022). D'abord engagée dans la communauté du Contact Improvisation comme danseuse et enseignante, elle se forme aussi en Mouvement authentique auprès de Zoé Avstreich, analyste Winnicotienne et danse-thérapeute, ancienne élève de Marie Stark Whitehouse. Catherine agit comme guide et formatrice en Mouvement authentique dans plusieurs régions du Québec depuis 10 ans. (Lessard, 2022)

²⁰ Sarah Dell'Ava est une artiste qui ancre sa pratique dans la présence par la danse, le dessin, le chant et la performance. Diplômée du baccalauréat (2009) et de la maîtrise au département de danse de l'UQAM (2012), elle poursuit de nombreux projets comme chorégraphe, interprète et enseignante tant au Canada qu'en Europe (<https://www.quebecdanse.org/repertoire/sarah-dellava/>, consulté le 29 avril 2022). En 2014, elle rencontre le Mouvement authentique qui prendra depuis une place croissante dans son rapport à la création. Elle fonde en 2016 l'espace ORIRI au côté de Carole Beylier. Cet espace se consacre à «favoriser les liens entre les arts, les spiritualités et les générations » (<https://espaceoriri.com/>, consulté le 29 avril 2022).

de mouvements plus ou moins longues ainsi que des alternances entre les postures de bougeur·euse·s et de témoins. Si le Mouvement authentique partage avec le Continuum une relation au mouvement qui se compare à une plongée vers l'inconnu, il vient aussi nourrir deux autres aspects importants qui sont explorés dans le cadre des *Rencontres artisanales* : soit le lien entre regardant et regardé et l'émergence de traces écrites ou plastiques comme phase de conclusion et d'intégration de l'expérience.

Dans les années 1980, Janet Adler, thérapeute et élève de Whitehouse, formalise l'approche autour de l'appellation Mouvement authentique (Kuypers citée dans Adler, 2016). Elle fait du rôle du témoin une dimension essentielle de la pratique alors qu'il agit comme support, tant par sa présence que par son regard (Kuypers citée dans Adler, 2016). De plus, Adler (2016) met de l'avant la responsabilité individuelle du témoin sur son vécu. En effet, elle évoque que des mouvements intérieurs se produisent chez la personne témoin lorsque celle-ci regarde une autre personne bouger (Adler, 2016). Cette notion est importante dans le cadre des *Rencontres artisanales* puisqu'elle détache l'association entre passivité et posture de témoin ainsi qu'activité et posture de bougeur·euse. C'est aussi cette association que tente de défaire Rancière (2008) en parlant de l'activité d'un autre type de témoin, soit la personne spectatrice :

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est contraire à l'action ? Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité - sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité. (p.18)

Rancière (2008) ne met pas de l'avant un relativisme dans lequel toute perspective devient identique ; il souligne plutôt comment la fixité de rôles binaires nourrit les rapports d'opposition et, par conséquent, une inégalité structurelle. Il ajoute aussi à ces interrogations la question de la distance en se demandant si ce n'est pas la volonté de supprimer ou de nier la distance entre deux personnes ou deux postures qui ne finit pas par la créer.

Dans le cadre du Mouvement authentique, les postures de bougeur·euse et de témoins sont clairement définies. Toutefois, dans le cadre d'une séance, chaque individu aura généralement l'occasion à un moment ou à un autre de s'engager dans les deux postures ou même, de glisser de l'une à l'autre. Cette présence oscillante entre l'observation et la mise en mouvement permet d'explorer la qualité élastique de la présence qui nous relie à l'autre. C'est-à-dire qu'elle permet de s'attarder à ce qu'être vus nous fait dans un contexte

autre que celui d'une proposition artistique. Elle me permet aussi de pratiquer une autre façon de voir, soit par un regard bienveillant et sans jugement qui ne m'empêche toutefois pas d'être touchée et bougée intérieurement. Cette pratique est ainsi devenue pour moi un lieu d'observation des formes et des rythmes que prennent ces mouvements de présence en compagnie de l'autre.

3.2.4 De la présence à la rencontre : ce qui transforme

3.2.4.1 Contours : dynamiques d'apparition et de disparition

Dans cette relation de présence avec l'autre apparaissent des forces de composition autour desquels Deleuze (2002) qui s'intéresse à l'œuvre du peintre Francis Bacon, construit un lexique. Évoquant la relation entre ce qu'il appelle la piste et la figure, il déplie d'abord la complexité de leurs rapports possibles hors de ceux qu'imposerait la narrativité et le monde plus large des idées. Entourée, délimitée, contenue ; la figure devient une forme, une image comme l'appelle Deleuze (2002), sans pour autant viser à représenter la réalité. Selon Deleuze (2002), la création d'une image se construit donc par la connexion entre le fond et la figure :

Si les aplats fonctionnent comme fond, c'est donc en vertu de leur stricte corrélation avec les figures, *c'est la corrélation de deux secteurs sur un même Plan également proche*. Cette corrélation, cette connexion, est elle-même donnée par le lieu, par la piste ou le rond qui est la limite commune des deux, leur contour. (p.14)

De la corrélation entre le fond et la figure naît donc la notion de contour qui définit un type particulier d'espace liminaire, à la fois partagé et mouvant. Cette notion permet, entre autres, d'approcher la part de la rencontre sur laquelle repose la présente recherche-création.

Dans le déroulement d'une *Rencontre artisanale*, l'amorce devient en fait la construction d'un rond ou d'une piste. C'est-à-dire que nous arrivons, l'autre personne et moi, dans un lieu, dans un fond chargé de textures, de couleurs, mais aussi d'un passé, d'une histoire. Notre présence commune dans un moment précis, bien que dans un espace déjà chargé, devient une invitation à construire les contours de ce qu'est habiter ce lieu ensemble pour une durée inconnue et indéterminée. Nous nous retrouvons déjà à mettre en relation nos corps immergés dans un fond. Pour que la piste et la ou les Figure(s) émergent, une première tentative d'en tracer les contours est activée. L'ouverture d'une valise remplie d'objets à positionner devient le premier geste fait en ce sens. Ce qui se trouve condensé en un point, un sac rouge dans ce cas-ci, se dilate progressivement sous l'impulsion de la personne spectatrice et de la mienne. À travers cette amorce, une dynamique entre ce qui est, ce qui pourrait être et ce qui sera s'installe. Bien que Deleuze (2002) ne s'attarde pas aux arts vivants - et encore moins à la danse - dans son analyse, son cadre conceptuel s'appuie sur la

capture, par l'artiste, de forces invisibles, voire insensibles, pour créer. Les questions suivantes adressées à la création en peinture et en musique résonnent aussi avec ce qui m'intrigue dans la danse :

Comment la sensation pourrait-elle suffisamment se retourner sur elle-même, se détendre ou se contracter, pour capter dans ce qu'elle nous donne les forces non données, pour faire sentir des forces insensibles et s'élever jusqu'à ses propres conditions ? C'est ainsi que la musique doit rendre sonores des forces insonores, et la peinture, visibles, des forces invisibles. Parfois se sont les mêmes : le Temps, qui est insonore et invisible, comment peindre ou faire entendre le temps ? Et des forces élémentaires comme la pression, l'inertie, la pesanteur, l'attraction, la gravitation, la germination ? Parfois, au contraire, la force insensible de tel art semble plutôt faire partie des « données » de tel autre art : par exemple le son, ou même le cri, comment les peindre ? (Et inversement faire entendre des couleurs ?) (Deleuze, 2002, p.57)

C'est à partir de ces questionnements que le mouvement ou l'action (par exemple, prendre un objet dans un sac et le déposer ailleurs) couplés à une présence attentive à l'autre porte la possibilité de glisser vers un mouvement sans objet, voire une présence en mouvement, un geste comme le nommerait Perrin (2012). L'effort de rendre perceptible des forces immatérielles, ou plutôt faites d'une matière autre, n'obéit pas à une logique de début ou de fin, mais plutôt par celle de seuils d'accomplissement qui font apparaître ou disparaître une matière gestuelle. Ces apparitions deviennent des événements, des moments pendant lesquelles les forces sont peintes (Deleuze, 2002, p.58), bien qu'elles existaient auparavant et qu'elles continuent d'exister dans l'à peine audible et dans l'à peine tangible.

3.2.4.2 À deux : du couple à la résonance

En plus de la relation qui se crée par le contour, Deleuze (2002), en s'appuyant sur l'œuvre de Bacon, souligne le rapport aux couples et aux tryptiques dans lesquelles plusieurs corps peuvent devenir une seule Figure à travers un phénomène de résonance (p.65). S'attardant à l'œuvre de Proust qui se base sur la mémoire involontaire, Deleuze (2002) parle d'une première dyade, un premier couple, qui surgit de l'étreinte d'une sensation du passé et d'une sensation du présent donnant naissance à la Figure. Il illustre son propos à travers un exemple musical :

Ce qui comptait c'était la résonance des deux sensations, quand elles s'étreignaient l'une l'autre. Telles étaient la sensation du violon et celle du piano dans la sonate. « C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait eu qu'eux deux sur la Terre, ou plutôt *dans ce monde fermé à tout le reste*, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. » (Proust cité dans Deleuze, 2002) C'est la Figure de la sonate, ou le surgissement de cette sonate comme Figure. (Deleuze, 2002, p.67)

Dans l'étreinte de deux sensations, ou dans leur lutte comme Deleuze (2002) la nomme aussi, se produit donc un phénomène de résonance plus signifiant que la vibration individuelle associée à chaque partie. La

rencontre entre deux personnes dans le cadre du projet *Rencontres artisanales* est une invitation à participer à ce phénomène de résonance qui peut aussi se produire entre deux corps distincts en présence.

3.2.4.3 À trois : tryptique et relation

Suite à l'analyse de la résonance formée par la relation de couple, Deleuze (2002) intègre les notions de rythme et de cycle à travers celle de tryptique qu'il illustre à nouveau par un exemple musical (p.70). Deleuze (2002) emprunte donc au compositeur Olivier Messiaen la vision d'un tryptique comme une association de trois rythmes : un rythme ascendant, un rythme descendant et un rythme témoin (p.70). Une image qui fait écho à d'autres métaphores ternaires - soit la respiration, le mouvement de la vague, les phases du vol de l'oiseau - utilisées par Dewey (2012/1934) pour mieux décrire sa vision de l'expérience. Les relations qu'entretiennent ces trois rythmes créent, non seulement des phénomènes de vibrations et de résonances entre les Figures, mais aussi de mise à distance de celles-ci. Évoquant, entre autres, les natures mortes de Rembrandt, Deleuze (2002) écrit :

Il y a d'abord l'ébranlement, la vibration : le contour est au service de la vibration. Mais il y a aussi les résonances qui viennent des couches de sensations superposées. Et plus encore, il y a ce que décrivait Claudel, cette amplitude de la lumière, immense « arrière-plan stable et immobile » qui va avoir un bizarre effet, assurer l'extrême division des Figures (p.71)

Ces trois exemples de mouvements qui agitent le tryptique illustrent les possibilités de variations et de torsions des distances entre les Figures. Ces trois mouvements qui habitent les matières fixes des tableaux de Bacon traversent aussi des propositions vivantes comme les *Rencontres artisanales*. Dans la rencontre à deux, de nombreuses triangulations se forment et se transforment, créant des liens avec des points de repère tiers, se détachant de d'autres au passage. Le mouvement de la rencontre sculpte alors la temporalité tout autant qu'il est sculpté par elle, créant ainsi un flou entre ce qui agit comme contenu et comme contenant, et ce qui est agi.

Basant sa réflexion sur une œuvre visuelle, Deleuze (2002) s'éloigne toutefois d'une analyse axée sur le visible pour en faire une étude, non pas de l'invisible, mais du mouvement et peut-être plus largement de l'absence. La notion de contour, les mouvements d'apparition, de disparition et de transformation des figures à travers les rapports de couple et de tryptique offrent un langage pour décrire les courants souterrains qui irriguent l'expérience. Cette pensée permet aussi de mettre en lumière un espace primordial, d'avant même le commencement, celui de la pré-naissance, du pré-verbal, du pré-moteur, du pré-cognitif, du pré-mouvement, de la pré-relation.

3.2.5 La relation au monde : engagement, résonance et reliance

Charles Taylor, à la lumière de sa lecture de Merleau-Ponty, développe une pensée dans laquelle l'autonomie du sujet, soit sa liberté et son identité, se construit d'abord et avant tout par son engagement dans le monde (Voirol, 2018, paragr.5), partageant ainsi avec Dewey (2012/1934) une vision de l'expérience comme lieu primordial de la relation au monde :

Charles Taylor dégage de ces propositions une morale ancrée dans l'expérience significative du monde ; il identifie les formes les plus abouties de relation au monde, non pas en fonction de critères abstraits et universels, mais à l'aune de cet engagement au monde, sous la forme d'une « éthique de l'authenticité » (Taylor, 1994, pp.29-31). [...] Selon Charles Taylor, certaines relations au monde sont plus réussies que d'autres, car elles sont plus respectueuses du soi, du monde et de ses réalités morales. Il se peut très bien que certaines identités se soient constituées sur la base de modalités de formation erronées et de formes expressives inadéquates. Ce sont alors des identités aliénées et inauthentiques qui doivent faire l'objet de la critique en raison même de leur incapacité à expliciter et faire exister les potentiels des sujets sous forme d'identité réalisée. (Voirol, 2018, paragr.9)

Selon Voirol (2018), c'est principalement sur cette approche critique que s'appuie Rosa (2021) pour développer sa réflexion sur l'accélération du temps, l'aliénation et la résonance. Dans une critique sociologique détaillée de la modernité, Rosa (2021) tente de comprendre ce qui fait que « quelque chose comme une corde se met à vibrer entre nous et le monde » (p.18). Pour ce faire, Rosa (2021) élabore des catégories d'axes de résonance qui relieraient l'individu au monde qui l'entoure : les axes horizontaux qui rassemblent les relations familiales et politiques, les axes diagonaux qui réunissent les relations ayant trait à l'école et au travail et les axes verticaux qui regroupent les relations à l'art, à la nature et à la religion. Selon Rosa (2021), le corps joue un rôle essentiel dans le potentiel de résonance qui réside dans chacun de ces axes :

Il m'importe ici seulement de montrer qu'au-delà du lien matériel au monde créé par les divers organes – estomac, voix main ou œil –, c'est notre corps tout entier qui entretient une relation responsive au monde (dans son ensemble) et forme en tant que telle un *organe de résonance*. (Rosa, 2021, p.116).

Il déplie d'ailleurs sa réflexion sur les relations corporelles au monde en plusieurs sous-sections qui m'apparaissent comme autant de pistes pour activer les relations dans le cadre des *Rencontres artisanales* ; prendre place dans le monde ; respirer ; la voix, le regard, et le visage ; marcher, se tenir debout et dormir ; rire, pleurer et aimer. Sans en faire une utilisation mécaniste, les *Rencontres artisanales* portent une attention particulière à ces lieux corporels de relation au monde afin d'en déployer les potentialités. Ils deviennent comme autant de pistes qui me permettent d'ancrer ma présence à l'autre dans l'observation de gestes simples et précis : la direction d'un regard, le rythme d'une respiration, la façon de rencontrer la gravité en

déplacement comme dans une position statique. La vision sociologique rejoint ici celle de l'analyste du mouvement Hubert Godard (1995) pour qui le « le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde » (p.224) et pour qui le souffle est « une relation dynamique à ce qui est perçu et émis » (Godard, 1994, p.31). La notion de résonance, opposée à celle d'aliénation, sous-entend donc la présence d'une relation au monde qui transforme positivement.

Le Moigne (2008) conçoit la reliance comme une notion qui permet de penser ce lien, cette relation, qui transforme autant qu'elle est transformé (p.178). Il précise que la notion de reliance est « nécessaire pour permettre de nous libérer de la prégnance simplificatrice du concept de relation, social ou autre, relation de A à B et parfois relation réflexive de B à A, sans que l'on puisse par ce mot percevoir les transformations souvent peu visibles de A et de B qu'engendre la relation qui relie l'un à l'autre » (p.178).

Bolle De Bal (2003) décrit aussi la notion de reliance comme étant « un concept *a posteriori*, de nature empirique, en l'occurrence « une représentation mentale générale et abstraite d'un objet » (Robert) » (paragr.4) plutôt qu'un concept *a priori*. La reliance, ne porte donc pas dans son essence une qualité qui soit vertueuse ou non, selon Bolle De Bal (2003). À certains critiques qui voient dans ce concept le résultat d'un utopisme naïf, il précise la filiation nietzschéenne de la notion :

loin de faire sien l'idéal de la bergerie fraternelle, de l'affectivité fusionnelle ou de l'empathie consensuelle, [la reliance] tient au contraire à se nourrir de lucidité critique, d'analyse dialectique et d'interprétations paradoxales. Et s'il fallait, pour être clair, préciser mon système de valeurs par rapport à ce concept de reliance, je dirais que pour moi, la reliance renverrait à une image qui m'est chère : celle de l'échange des solitudes acceptées (image qui répond, sur le plan du lien social, à celle de la route qui relie deux villes dans le désert sur le plan physique...). (Bolle De Bal, 2003, paragr.41)

Cette image de la route dans le désert porte en elle-même la complexité de la nature de la reliance, soit ses paradoxes intrinsèques. En effet, pour Bolle De Bal (2003), le fait d'être relié n'existe qu'en alternance avec la déliaison ; les deux villes reliées par la route n'en demeurent pas moins séparées par la distance. Bolle De Bal (2003) rejoint alors l'analyse de Taylor (cité dans Voirol, 2018) et de Rosa (2021) quant à la fragmentation et à la déliance qui caractérise la société moderne et qui serait la cause des besoins grandissants actuels de reliance :

Notre civilisation sépare plus qu'elle ne relie. Nous sommes en manque de reliance, et celle-ci est devenue besoin vital ; elle n'est pas seulement complémentaire à l'individualisme, elle est aussi la réponse aux inquiétudes, incertitudes et angoisses de la vie individuelle. Parce que nous devons assumer l'incertitude et l'inquiétude, parce qu'il existe beaucoup de sources d'angoisse, nous avons besoin de forces qui nous tiennent et nous relient. Nous avons besoin de reliance

parce que nous sommes dans l'aventure inconnue. Nous devons assumer le fait d'être là sans savoir pourquoi. Les sources d'angoisse existantes font que nous avons besoin d'amitié, amour et fraternité, qui sont les antidotes à l'angoisse. (Morin cité dans Le Moigne, 2008, p.182)

Morin fait donc de la reliance le bras pragmatique, voire éthique, de la pensée complexe (Le Moigne, 2008), comme l'illustre l'extrait suivant : « La pensée complexe est la pensée qui relie. L'éthique complexe est l'éthique de reliance. [...] Il faut pour tous et pour chacun, pour la survie de l'humanité, reconnaître la nécessité de relier, de se relier aux nôtres, de se relier aux autres, de se relier à la Terre-Patrie » (Morin cité dans Le Moigne, 2008, p.178). Dans son application concrète, la reliance permet donc d'« articuler ce qui est séparé et [de] relier ce qui est disjoint » (Morin cité dans Le Moigne, 2008, p.179).

3.2.6 Habiter la distance : la relation entre la danse et la spatialité

Bien que se penchant surtout sur la danse vécue dans un contexte scénique, Perrin (2012) fait une analyse approfondie du rapport à la spatialité dont les applications peuvent aussi rejoindre des projets relatifs à la danse hors scène ou à l'art relationnel. À travers l'étude de cinq démarches chorégraphiques, Perrin (2012) échafaude un univers conceptuel dans lequel cohabitent les notions de régime d'attention, de régime de visibilité, de frontières, d'habiter, de géographie et de paysage ainsi que la notion de distance.

En ayant recours à la spatialité comme porte d'entrée pour analyser la démarche de cinq chorégraphes, Perrin (2012) démontre que chacun·e crée à la fois un lieu et un mode d'habiter puisque le rapport à la spatialité est à la base de la construction de régimes spécifiques de visibilité et d'attention. Par conséquent, la remise en question du rapport à l'espace transforme aussi le tissu relationnel :

Interroger les usages du lieu conduit en effet à examiner la perception des frontières – l'une des catégories particulièrement mises à l'épreuve par la danse. La frontière qui semblait structurer nos espaces, déterminer l'étendue de nos territoires, définir l'appartenance ou délimiter des aires est sujette à une mobilité inédite. La danse explore sa porosité ou la fait vaciller, réorganisant les configurations habituelles, les hiérarchies, les séparations, les espacements, autrement dit l'ordre des relations. (Perrin, 2012, p.254)

Cette porosité des frontières où le corps qui perçoit et agit autrement dans un espace donné invite aussi à réfléchir à la distance - celle physique, rationnelle, stable, voire géographique, celle qui sépare, par exemple, deux villes dans le désert – mais également à la sensation des distances. Cette sensation vient selon Perrin (2012) d'une considération de la distance comme étant dynamique, défaisant ainsi l'association entre proximité physique et connivence, entre éloignement et isolement ; elle constate plutôt dans les œuvres de la seconde moitié du vingtième siècle qu'elle a analysées une :

remise en question radicale des distances rationnelles pour donner place à une distance nouvelle, imaginaire, vécue. On a vu que l'éloignement spatial n'est pas gage de séparation entre les danseurs ou avec le public et que la proximité ne garantit pas la connivence. En effet, l'éloignement concret peut se doubler d'une attention aigüe à l'autre, d'un accord rythmique, respiratoire, tonique... À l'inverse la proximité peut être contredite par l'ignorance de la présence de l'autre et n'engager aucun échange (d'affect, de regard, de tonus...). Autrement dit, la distance ne prend sens qu'au regard de l'intention spatiale du geste : l'espace ne se réduit pas à construire des lignes ou traces, mais révèle un espace tensionnel (p.254)

Cette approche de la distance redéfinit donc plus largement deux types de relation à la spatialité : la géographie et le paysage, selon Perrin (2012, p.303) paraphrasant Maldiney. Au côté du rapport vectoriel à l'espace de la géographie se trouve donc le paysage qui se situe « du côté de l'acoustique, du climatique, sans repères ni coordonnées, il enveloppe l'horizon de chaque Ici » (Perrin, 2012, p.303).

Le projet des *Rencontres artisanales* agit sur les points de rencontre entre la géographique et le paysage, explorant les différents seuils qui permettent de basculer de l'un à l'autre, s'intéressant à découvrir les possibilités d'intersection entre les distances et la sensation des distances. C'est aussi à cette jonction que Perrin (2012) définit l'habiter en danse :

Habiter n'est pas se loger, ni résider, ni établir sa demeure. Habiter, c'est construire un mode d'occuper le lieu et inventer une façon propre d'être à l'espace. [...] L'habiter définit la manière dont les humains sont sur la Terre et ouvre une poétique du monde. [...] Dans l'activité de danser, habiter le lieu n'est pas s'y loger, mais relève bien pourtant d'une tension entre géographie et paysage, géométrie et informe, ligne et matière, frontière et projection... (p.256-257)

L'habiter devient alors à la fois un projet éthique et esthétique, une négociation de l'éprouver et de l'agir, une relation entre l'immobilité et la circulation. Au cœur de l'expérience, se trouve donc cette possibilité de construction par un être-avec l'espace, par un être-avec l'autre, par la présence.

3.2.7 Conclusion

Une première recension de concepts ainsi que de leur mise en relation, entre eux ainsi qu'avec le processus créatif, permet d'entrevoir comment certains territoires se touchent et entrent en contact. L'expérience dans sa complexité devient un élément central, à la fois comme point de départ, mais aussi comme point d'arrivée ou de transition entre chaque piste conceptuelle. La relation rallie à la fois un contexte artistique, une matière créatrice et une posture critique qui incite à une démarche phénoménologique. La rencontre et la spatialité, à travers les notions de dynamiques, de distances et de modes d'habiter, permettent de réconcilier différents univers perceptifs et donc, plus largement, différents modes de reliance. Finalement, la présence comme mode d'écoute engagée, ancré dans une incarnation corporelle, apparaît comme une lumière qui parcourt

chaque section. Bien qu'omniprésente, cette notion soulève pourtant aussi beaucoup de questionnements. Ses modes de fonctionnements en général ainsi que ses formes d'existences et d'expressions spécifiques à la pratique artistique que je porte n'en sont que quelques-uns.

CHAPITRE 4

REGARDER LES VISAGES

4.1 L'artisanat des rencontres

Afin de rendre visibles les différents visages qu'ont pu prendre l'expérience des *Rencontres artisanales*, ce chapitre propose quatre angles d'approche sur les données recueillies : un premier aperçu global de chaque rencontre incluant des données sur les lieux, les expériences des participantes et la mise en valeur de traces ; une présentation des objets ; une recension des moments-clés présents à chaque rencontre ainsi qu'une compilation des descriptions de ce qui définit un moment important pour chaque participante et pour moi en tant qu'artiste-chercheuse. Aucun chemin ne permet de saisir l'expérience dans sa globalité. Toutefois, la multiplicité des points de vue permet d'en éclairer différents visages et surtout, suggère l'incomplétude de chacun. C'est ainsi qu'il devient possible d'aller à la rencontre des *Rencontres artisanales*.

4.2 Premiers visages : les rencontres

Au cours de l'été 2022, j'ai fait l'expérience de sept *Rencontres artisanales* qui ont fait l'objet de prises de données pour la présente recherche-création. J'ai rencontré trois participantes à la fin juin dans la région de la Gaspésie ; deux participantes à la mi-juillet dans la région de l'Outaouais ainsi que deux participantes à la fin juillet dans la région de Lanaudière. Dans chaque région, j'ai vécu une rencontre avec une personne que je connaissais déjà et une rencontre avec une ou deux personnes avec qui j'avais échangé par courriel, mais que je rencontrais pour la première fois.

Dans mon expérience, chaque rencontre est devenue un univers en soi avec ses contours, ses points de repère, ses zones d'incertitudes, sa couleur, son odeur, son climat. Toutefois, elles partagent aussi des moments ou des modes de fonctionnement semblables. En identifiant certains faits relatifs au temps, à l'espace ainsi que par la représentation de l'expérience vécue par les participantes et moi, j'ai établi sept fiches d'identification qui permettent de situer comment ces éléments clés ont pris place lors de chaque rencontre.

Chaque fiche commence par la définition du rang de la rencontre dans le temps (première, deuxième, etc.) puis se poursuit par la mention de la lettre qui sert de pseudonyme à chaque participante. Ensuite, y est désigné la date et le moment de la journée auxquels à débiter la rencontre, suivi par une brève description du lieu et des conditions météorologiques dans lesquelles elle s'est déroulée. Finalement, les réponses à la dernière question du questionnaire qui portait sur un ou des éléments représentant l'ensemble de l'expérience de la rencontre ont aussi été consignées. On trouve ainsi la réponse de la participante suivie par

ma réponse à cette question. La participante E n'ayant pu me remettre son questionnaire, j'ai choisi un extrait de notre entretien qui m'est apparu répondre partiellement à la question. J'ai conclu cette section en inscrivant la durée approximative de chaque rencontre en excluant le temps de l'entretien final.

La fiche inclut aussi des photos numériques pour archiver les images polaroïdes ainsi que les traces écrites qui ont été réalisées à la fin de chaque rencontre. Les rencontres avec F et G ont glissé directement vers une conversation sans qu'il y ait de moments d'écriture, ce qui explique que les cinquième et sixième rencontres n'aient pas de photos de traces écrites. La septième rencontre a été interrompue par le départ d'invités qui étaient accueillis chez H ce qui explique l'absence de traces photographiques pour cette dernière rencontre. E et H ont offert un objet issu de leur environnement qui s'est ajouté à ceux de la valise. Je les ai aussi pris en photos et ajoutés à la fin de leur fiche.

Finalement, toutes les citations des participantes dans ce chapitre sont tirées de l'entretien que nous avons eu ensemble le jour de la rencontre ou du questionnaire qui a été rempli par la participante quelques jours après notre rencontre.

4.2.1 Première *Rencontre artisanale* :

Entre la participante B et l'artiste-chercheuse A

Date : lundi 27 juin 2022 vers 18h30

Lieu : sur une plage de sable et de galets, dans une petite baie entre la route et la mer, au bas d'un cap, Gaspé

Température : sous une petite bruine intermittente

Éléments qui représentent l'expérience de B :

Les accents de rouge : Ils ont donné vie au lieu. Bien que le rouge soit déjà une couleur vive, il y avait un beau contraste avec les couleurs naturelles de l'environnement. Ça me rappelle quand les feuilles vertes deviennent plus vives quand il vient de pleuvoir.

Le vent : sa sensation sur ma peau, le son, la force et la douceur qu'il peut avoir, l'impact sur le carillon et le foulard. Le mouvement qu'il entraîne. Comment il peut caresser et reconforter. Sans doute mon élément préféré à le décrire ainsi.

La lenteur : Nous prenions notre temps. Les mouvements semblaient même parfois au ralenti.

Le poids des objets : Plus particulièrement les billes. On aurait dit qu'elles étaient si lourdes, presque un fardeau. Au contraire, je pensais que j'allais perdre le foulard rouge tellement il était léger et flottait dans le vent.

Tension

Élément qui représente l'expérience de A :

La forme du coquillage, comme celle que tu faisais en joignant tes mains ensemble et que tu les portais vers ton oreille. C'est un mouvement qui est revenu souvent. Il a agi comme un fil rouge. Il me fait aussi penser à l'écoute, celle qui était présente tout au long de la rencontre.

Durée : environ une heure

Figures de la première rencontre :

Figure 4.1 Images polaroïdes prises par B et par A, 1^{ère} rencontre, Gaspésie, juin 2022.



Figure 4.2 Notes manuscrites écrites par B, 1^{ère} rencontre, Gaspésie, juin 2022.

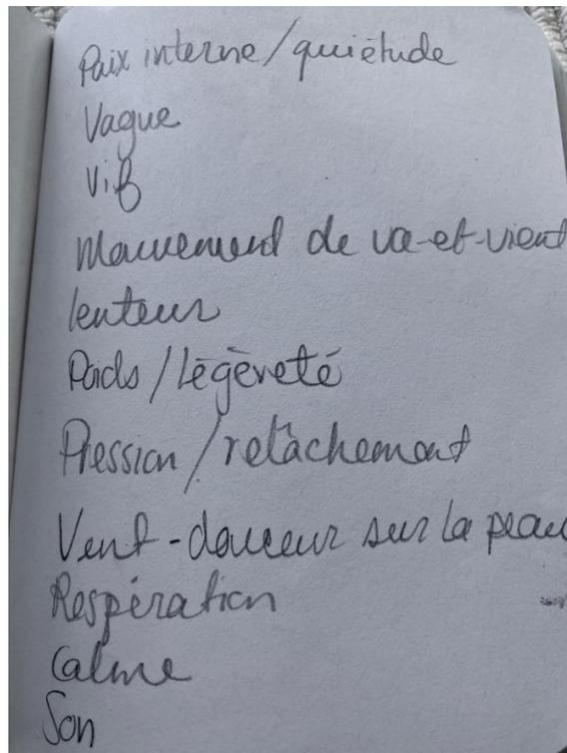
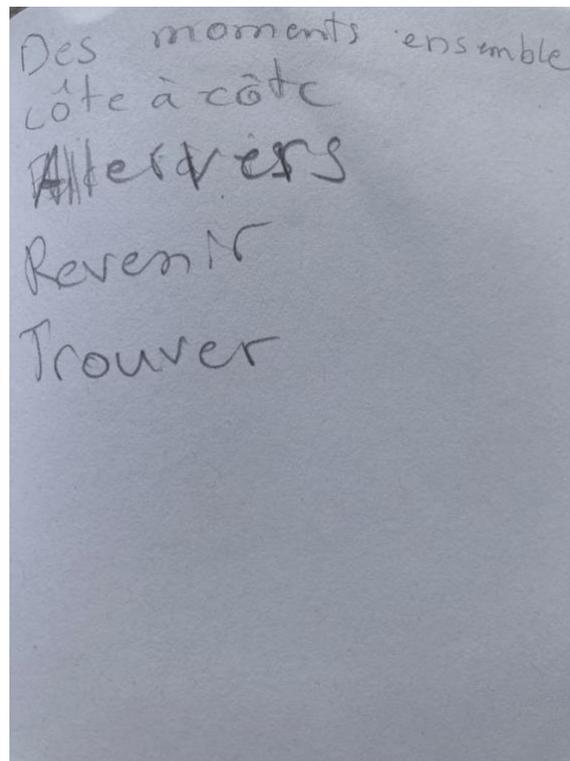


Figure 4.3 Notes manuscrites écrites par A, 1^{ère} rencontre, Gaspésie, juin 2022.



Des moments ensemble
côte à côte
~~Aller vers~~
Revenir
Trouver

4.2.2 Deuxième *Rencontre artisanale* :

Entre la participante C et l'artiste-chercheuse A

Date : mardi 28 juin 2022 vers 14h00

Lieu : sur une large plage de sable, de bois de grève et d'herbes hautes, Gaspé

Température : sous le soleil et le vent

Élément qui représente l'expérience de C :

Je dirais le son, d'abord des objets manipulés, qui ont attiré mon attention sur les sons de la nature comme les foins/branches du sol, qui craquaient sous chaque pas, le vent et les oiseaux. Mon chemin dans l'expérience m'a conduit à un état de conscience de tous ces sons empilés, où j'essayais d'entendre les objets posés et les sons de la nature tout en même temps.

Pour moi ça a été les sons qui ont été le fil conducteur de mon expérience. Ils donnaient du sens aux objets que tu avais choisis, et motivaient les choix que je faisais pour les placer.

Élément qui représente l'expérience de A :

Je pense aux miroirs, aux miroirs ayant différentes formes, différentes dimensions, comme autant de manières de créer des reflets : celui du geste de construire qui se reflète dans l'objet modifié, le fait de se retrouver à faire le même mouvement en même temps, le fait de construire un objet semblable à celui qu'à construit l'autre, le geste qu'on fait pour faire rire l'autre, etc. Peut-être aussi dans une autre dimension, une manière de bouger dans le présent qui fait écho à une manière de bouger qui a existé sous une autre forme dans le passé.

Durée : environ une heure

Figures de la deuxième rencontre :

Figure 4.4 Images polaroïdes prises par A et par C, 2^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.



Figure 4.5 Dessin et notes manuscrites écrites par C, 2^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.

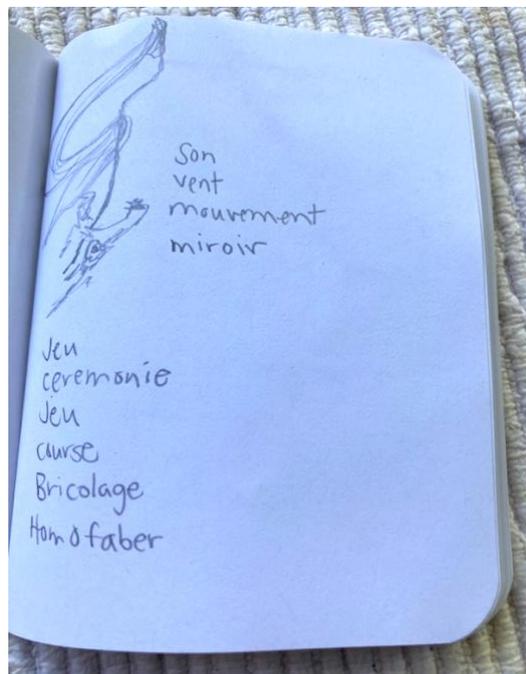
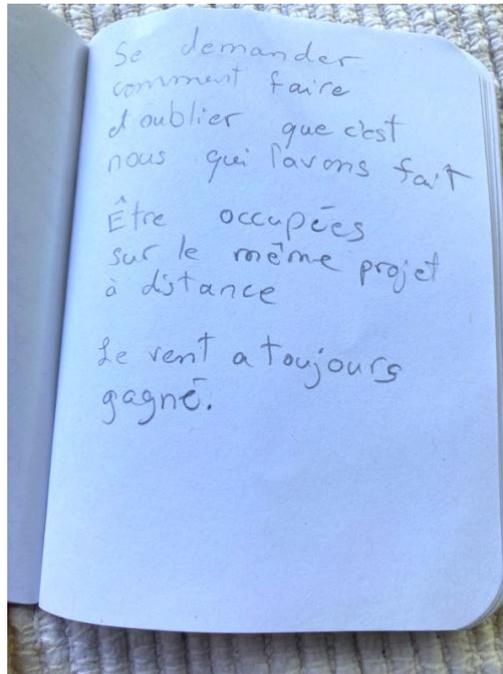


Figure 4.6 Notes manuscrites écrites par A, 2^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.



Se demander
comment faire
et oublier que c'est
nous qui l'avons fait
Être occupées
sur le même projet
à distance
Le vent a toujours
gagné.

4.2.3 Troisième *Rencontre artisanale* :

Entre la participante D et l'artiste-chercheuse A

Date : jeudi 30 juin 2022 vers 15h00

Lieu : dans un carré d'herbes traversé d'un chemin, encadré par de grands arbres, sur un site historique à proximité de la mer, Gaspé

Température : sous un chaud soleil et un ciel complètement dégagé

Élément qui représente l'expérience de D :

Au début, tu as proposé l'exercice avec les mains. J'ai réalisé hier que c'est là qu'a germé le geste d'écouter au creux des mains qui est revenu pour moi au cours de l'expérience. À un moment de l'exercice, tu as dit de porter attention aux bruits ou aux sons qu'on entendait. Je me rappelle avoir formé comme une antenne avec mes mains, tu sais, les poignets ensemble et les mains ouvertes, comme pour capter les sons. Je tournais l'antenne vers les sons qui captaient mon attention.

Après, plus loin dans l'expérience, le geste n'était plus nécessairement lié à des sons, il existait parfois en lui-même, comme aussi un fil conducteur.

Je n'avais pas remarqué le petit piano à pouces dans la valise, alors quand tu l'as sorti, j'ai trouvé bien drôle que le lien soit aussi facile à faire avec ce geste, qui était déjà là. Le fait qu'il y ait des objets qui émettent des sons ou de la musique a donc été un autre fil conducteur qui s'est ajouté. À la fin, avec le bol (ou vase), comme pour boucler, j'ai eu envie d'attraper les sons, le vent, les bouts d'expérience, ce que les objets avaient à dire, et de les porter à mon oreille. Probablement que si on avait pu s'approcher l'une de l'autre, je serais allée te les faire écouter aussi.

Élément qui représente l'expérience de A :

Je pense à une grosse racine d'arbre qui trace un trajet continu et complexe, en partie construit par les obstacles et la présence d'eau, et dont on peut percevoir certaines sections ressortir à la surface du sol. On devine qu'elle continue sous la terre, mais on ne peut pas connaître le chemin exact qu'elle entreprend.

Durée : environ une heure trente

Figures de la troisième rencontre :

Figure 4.7 Images polaroïdes prises par A et par D, 3^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.



Figure 4.8 Notes manuscrites écrites par D, 3^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.

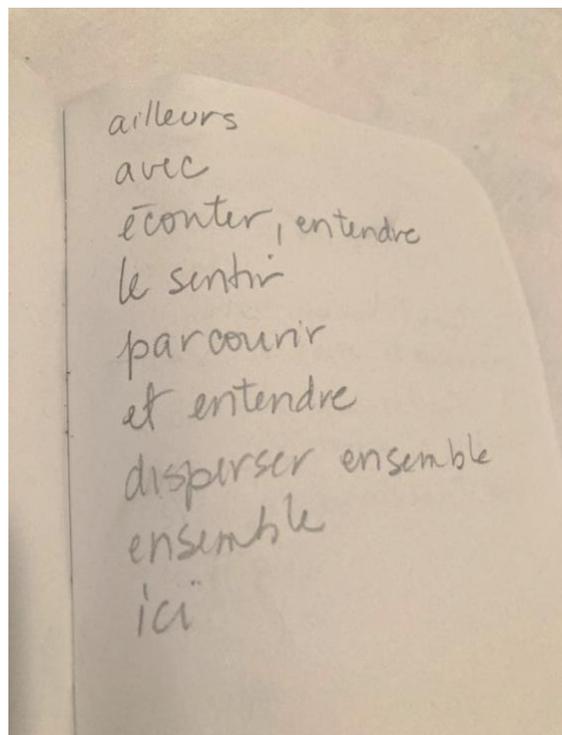


Figure 4.9 Notes manuscrites écrites par A, 3^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.

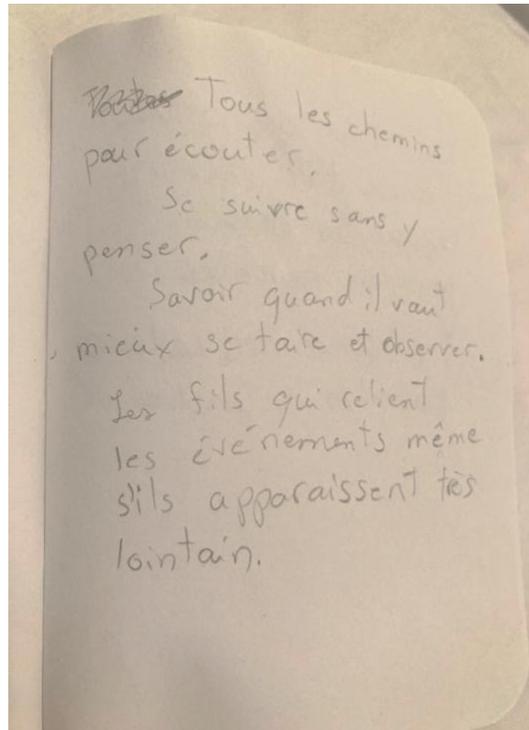
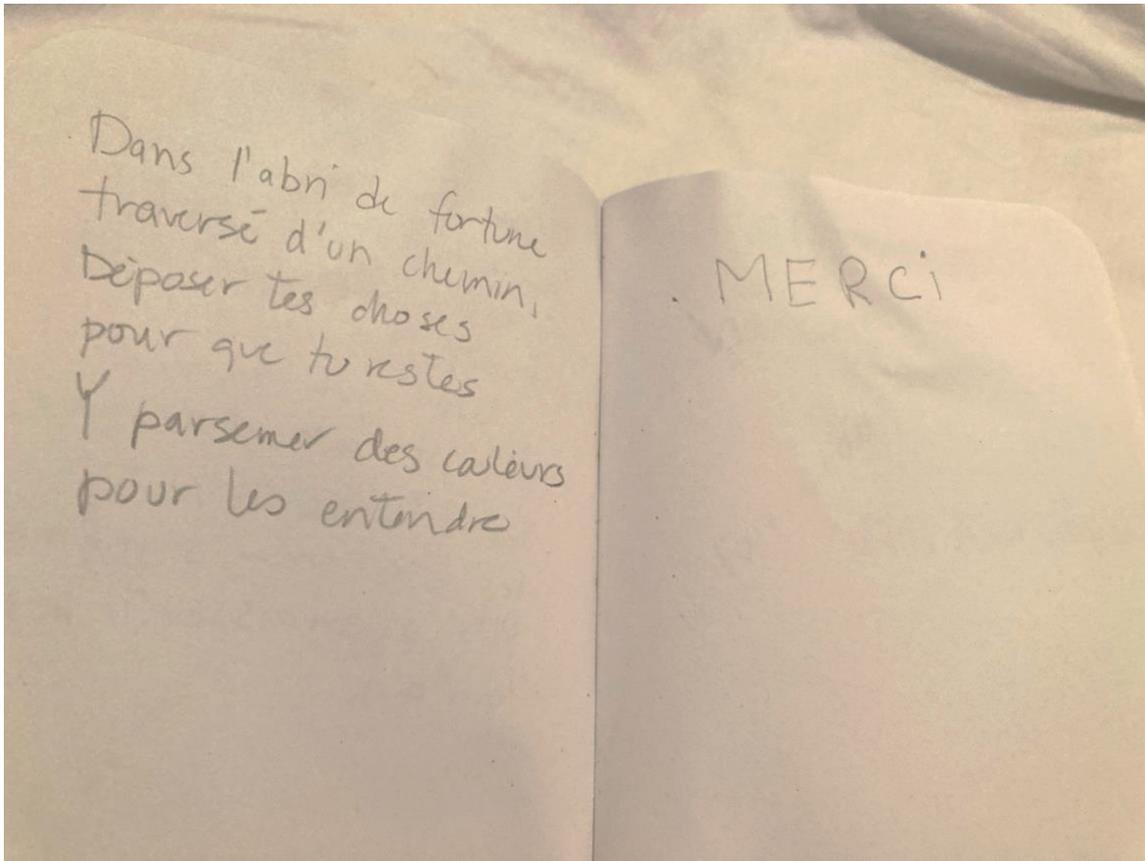


Figure 4.10 Notes manuscrites écrites par C à gauche et réponse de A à droite, 3^{ème} rencontre, Gaspésie, juin 2022.



4.2.4 Quatrième *Rencontre artisanale* :

Entre la participante E et l'artiste-chercheuse A

Date : dimanche 17 juillet 2022 vers 10h30

Lieu : la cour arrière de E, un champ, une clairière et à l'ombre d'un arbre, Outaouais

Température : chaud soleil ascendant

Extrait de l'entretien avec E :

[...] c'est comme si les choses peuvent être tranchantes ou douces à la fois. Y a tellement de sens pis de manières d'être en relation avec qu'est-ce qui a dans notre sac. Je trouve ça vraiment beau qu'on a nos deux backpacks à nous, dans nos corps, mais là on était reliées par un sac, où est-ce qu'on pouvait se montrer nos sens, nos mythologies personnelles.

Élément qui représente l'expérience de A :

Notre rencontre était comme un lever de soleil, l'énergie d'un début, la fragilité de la lumière qui commence son parcours de la journée, qui émerge progressivement de l'obscurité.

Durée : environ une heure trente

Figure 4.11 Image polaroïde prise par A, 4^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



Figure 4.13 Image polaroïde prise par E, 4^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



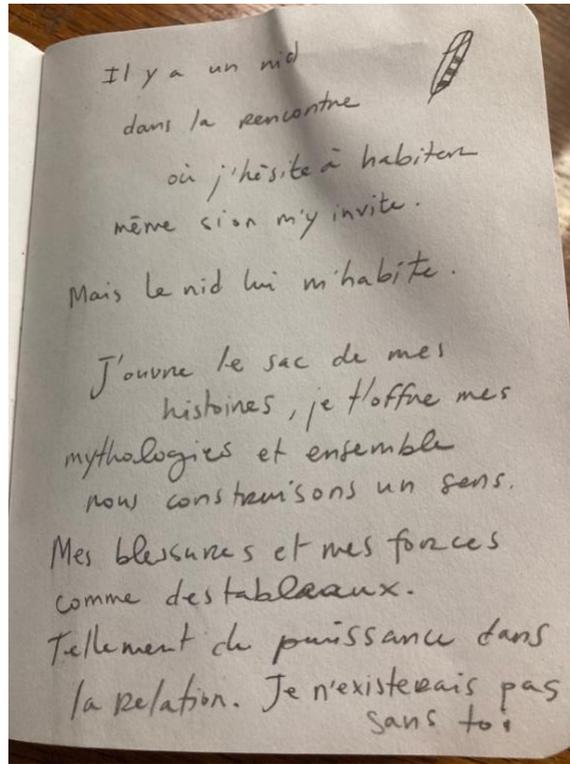
Figure 4.12 Image polaroïde prise par E, 4^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022



Figure 4.14 Image polaroïde prise par E, 4^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



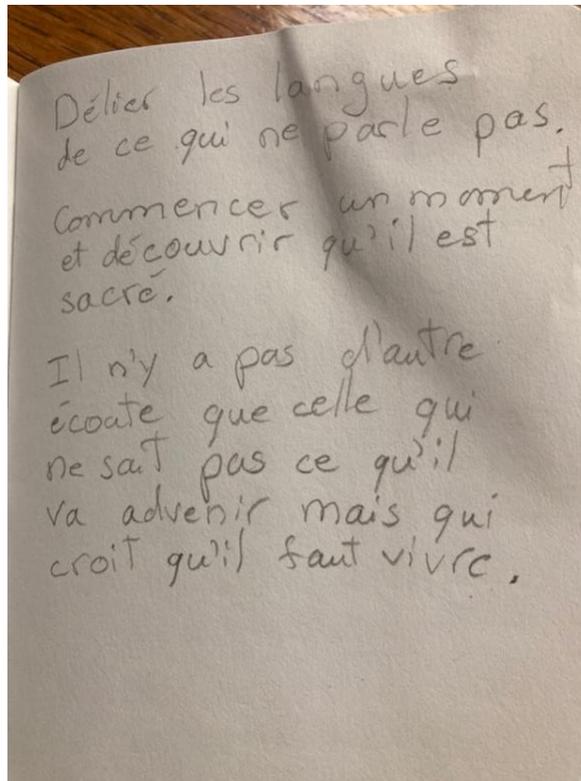
Figure 4.15 Notes manuscrites écrites par E, 4^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



Il y a un nid
dans la rencontre
où j'hésite à habiter
même si on m'y invite.
Mais le nid lui m'habite.

J'ouvre le sac de mes
histoires, je t'offre mes
mythologies et ensemble
nous construisons un sens.
Mes blessures et mes forces
comme des tableaux.
Tellement de puissance dans
la relation. Je n'existais pas
sans toi

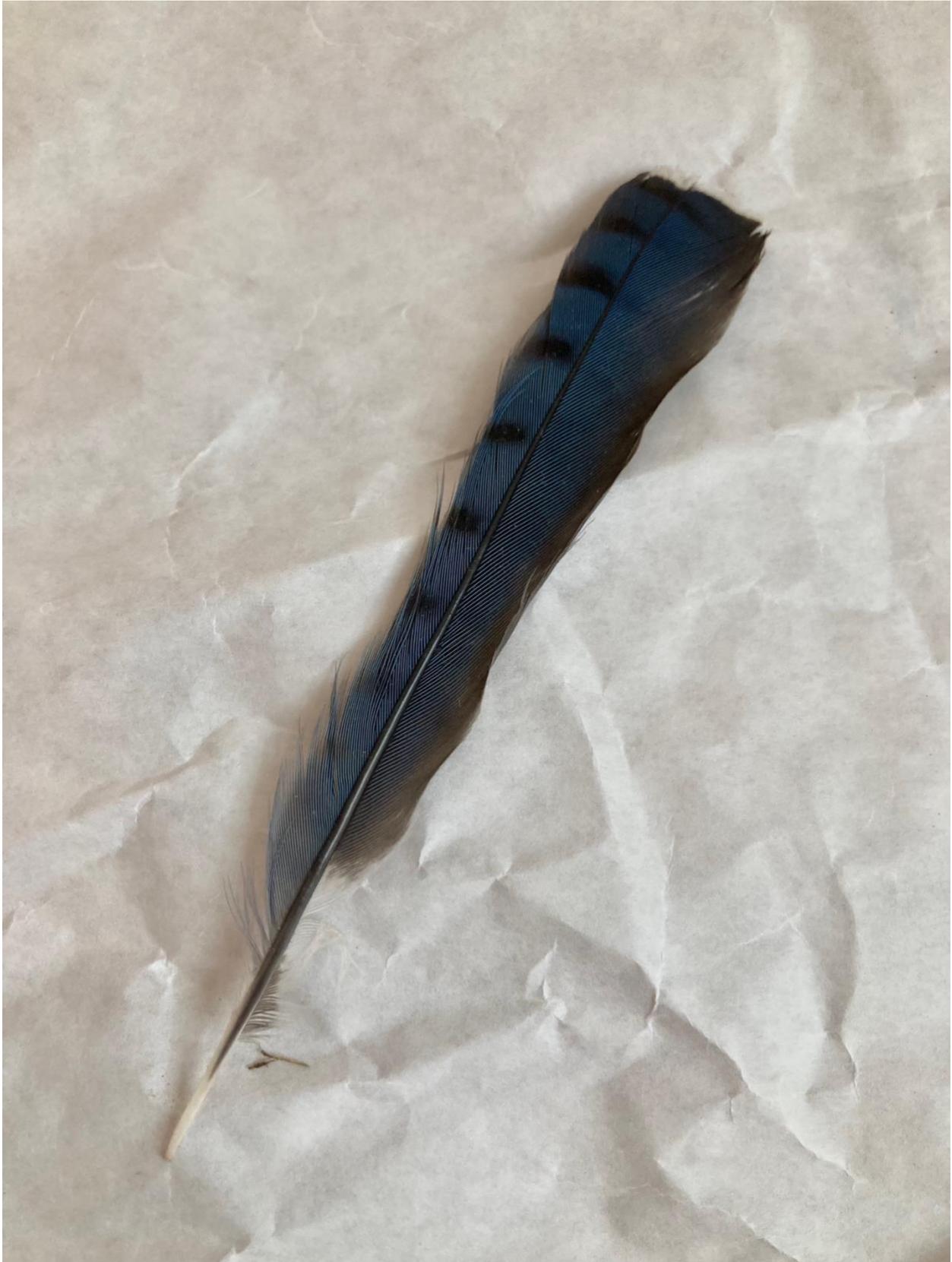
Figure 4.16 Notes manuscrites écrites par A, 4^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



Délier les langues
de ce qui ne parle pas.
Commencer un moment
et découvrir qu'il est
sacré.

Il n'y a pas d'autre
écoute que celle qui
ne sait pas ce qu'il
va advenir mais qui
croit qu'il faut vivre.

Figure 4.17 Plume ramassée sur le lieu de la rencontre et remise dans la valise par E, 4^{ème} rencontre, Outaouais, 2022.



4.2.5 Cinquième *Rencontre artisanale* :

Entre la participante F et l'artiste-chercheuse A

Date : dimanche 17 juillet 2022 vers 15h00

Lieu : sur un grand terrain gazonné, à l'orée d'un bois, derrière une église et un centre communautaire, Outaouais.

Température : chaud soleil descendant

Éléments qui représentent l'expérience de F :

Plusieurs éléments me viennent en tête lorsque je pense à cette expérience. D'abord, je vois le bleu du ciel et le vert des arbres. Ensuite, j'entends la musique du carillon et les « cliquetis » des jetons rouges. Finalement, je ressens l'humidité de l'air et la pelouse qui pique mes pieds. Je n'ai pas vraiment d'explication à donner à ces souvenirs sensoriels, autrement que ceux-ci ont donné des formes à mon expérience et ont marqué mon esprit. Au niveau pictural, je transposerais cette expérience en un grand carré bleu, ponctué de taches vertes incongrues et d'un nuage de petits points rouges.

Éléments qui représentent l'expérience de A :

Je pense à une échelle, à des barreaux qui sont placés à des endroits précis dans l'espace, à distance les uns des autres et qui invitent à grimper quelque part. Je pense aussi à la précarité d'une échelle, le fait qu'il y a toujours une part de danger reliée à sa hauteur.

Durée : environ une heure

Figures de la cinquième rencontre :

Figure 4.18 Image polaroïde prise par F, 5^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



Figure 4.19 Image polaroïde prise par F, 5^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



Figure 4.20 Image polaroïde prise par A, 5^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



Figure 4.21 Image polaroïde prise par A, 5^{ème} rencontre, Outaouais, juillet 2022.



4.2.6 Sixième Rencontre artisanale :

Entre la participante G et l'artiste-chercheuse A

Date : samedi 30 juillet 2022 vers 14h30

Lieu : dans la cour arrière de G, dans un espace dégagé, entre le cabanon et la maison, de chaque côté du patio, autour du boisé, sous la corde à linge, Lanaudière

Température : doux soleil, alternance soleil et nuages

Éléments qui représentent l'expérience de G :

Le son du vent dans les arbres, la danse sonore du carillon et la couleur rouge sont les éléments qui représentent le plus mon expérience. Ce sont des éléments qui traversent la totalité de l'expérience, créant un fil continu, unifiant et signifiant.

La scène finale avec différents objets est marquante. Elle a été créée par Ariane et moi, en ce qui m'est apparu en quelques minutes à peine, de manière spontanée. Elle devient pourtant une trace significative de mon expérience vécue, à la fois un résumé du chemin traversé et un appel à une suite... Je sens que cette image soulève plein de questionnements et qu'elle est appelée à évoluer en moi.

Je m'attarde à l'installation presque muséale d'un bocal en verre renversé, contenant à l'intérieur un papier de soie rouge et une plume d'oiseau. Les rebords du papier s'échappent des rebords du bocal pour former deux grandes ailes. Il repose sur un socle : un banc de bois laissé à l'abandon, entouré d'arbres et de plantes. Avec cet objet déposé sur lui, le banc m'apparaît comme un personnage, un oiseau qui se déploie. Au pied du banc au sol, un tissu sombre suggère l'ombre du bocal-oiseau. Des choses mystérieuses semblent être dissimulées sous le tissu. Un fil rouge en sort, parcourt le sol en fond de jardin pour aller rejoindre une petite cabane à oiseau en bois pendue à un arbre. Je remarque en m'approchant de la cabane que le fil s'enroule autour du cou d'un petit oiseau, lui aussi fait de bois, avant de terminer sa course à l'entrée de la cabane. Ce fil s'enroulant autour du cou de l'oiseau me rappelle le mystère du petit ange de porcelaine à la tête coupée. Entre la cabane et l'ombre en tissu, le fil rouge n'est pas linéaire. Il zigzague et au milieu de son parcours, fait quelques petits tours sur lui-même avant de poursuivre son chemin. Ce tourbillon dans le fil rouge attire mon attention et me semble signifiant. On dirait qu'il signifie la recherche, le questionnement et le temps nécessaire pour tisser le lien entre deux univers : un milieu plus exposé, formel, muséal et un plus dissimulé, naturel et fondu dans la verdure. Ce ne sont pas des univers contraires, ils portent en eux chacun une part d'ombre et de lumière, une part qui s'élève et s'ancre. Les deux univers sont ouverts vers un mystère, ne sont pas des destinations finales. La course du fil rouge entre les deux m'apparaît comme un processus intrigant.

Élément qui représente l'expérience de A :

J'imagine un sablier dans lequel le sable coule à l'infini, un grain de sable à la fois. Je nous sens reliées par un rythme particulier, une continuité, une absence d'inquiétude face à la suite des événements.

Durée : environ deux heures

Figures de la sixième rencontre :

Figure 4.22 Image polaroïde prise par G, 6^{ème} rencontre, juillet 2022.



Figure 4.23 Image polaroïde prise par G, 6^{ème} rencontre, juillet 2022.



Figure 4.24 Image polaroïde prise par A, 6^{ème} rencontre, juillet 2022.



4.2.7 Septième *Rencontre artisanale* :

Entre la participante H et l'artiste-chercheuse A

Date : dimanche 31 juillet 2022 vers 14h30

Lieu : sur les rails d'une voie ferrée, parmi les roches, entre les champs de patates, Lanaudière

Température : très chaud et ensoleillé

Éléments qui représentent l'expérience de H :

Vent, carillon, ombrage, chaleur, forme de cœur, roche scintillante, mélodie des oiseaux et de ton instrument africain.

Élément qui représente l'expérience de A :

L'étoile représente pour moi cette rencontre, en partie pour la lumière scintillante et la grande chaleur qu'il y avait cette journée-là, en partie pour les pierres scintillantes au sol, mais aussi pour ta présence. J'ai eu l'impression d'un moment très court et très concentré.

Durée : environs 30 minutes

Figures de la septième rencontre :

Figure 4.25 Notes manuscrites écrites par H, 7^{ème} rencontre, juillet 2022.

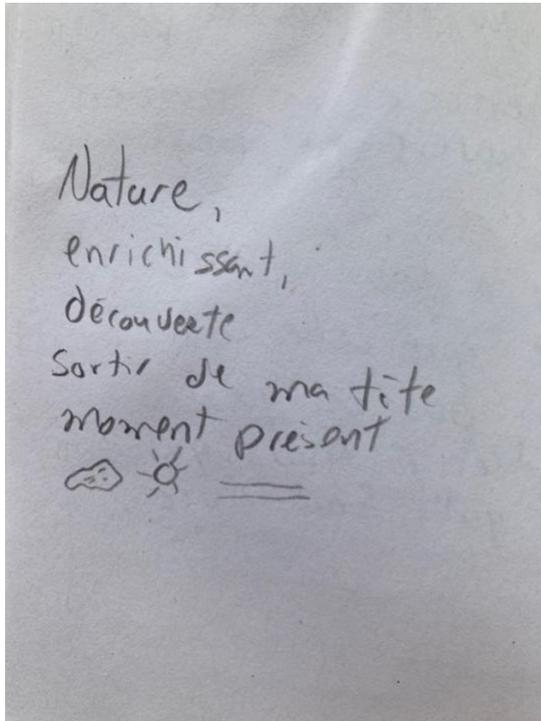


Figure 4.26 Notes manuscrites écrites par A, 7^{ème} rencontre, juillet 2022.

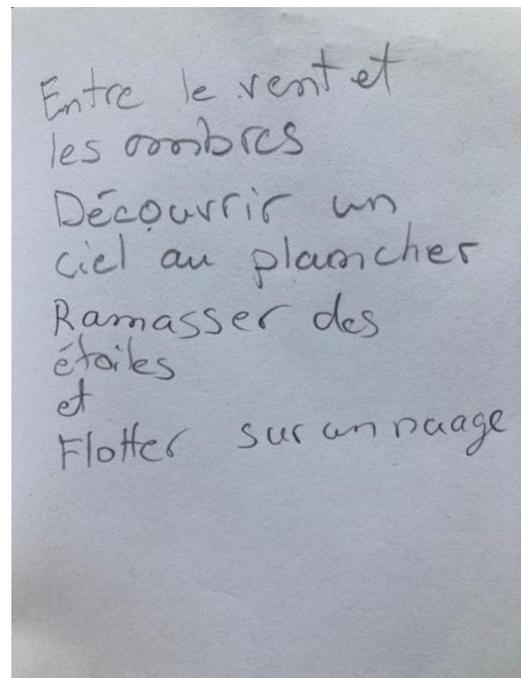


Figure 4.27 Roche ramassée par H sur le lieu de la rencontre et offerte à A, 7^{ème} rencontre, juillet 2022.



4.3 Le visage des objets

Comme artiste, j'ai toujours été enthousiasmé par le travail avec les objets. Je me suis toujours intéressée aux variations de rapports d'échelle et de rapports gravitaires qu'ils rendent possibles ainsi qu'à leur capacité d'agir autant comme limite que comme points de repère dans ma relation à l'espace. Les objets dans ma pratique ont aussi cette capacité à devenir des métaphores vivantes. C'est-à-dire qu'ils deviennent une matérialisation poétique d'une image ou d'une sensation qui m'habite somatiquement et que je souhaite partager dans un contexte créatif ou éducatif.

De plus, au cours du processus de création de *Rencontres artisanales*, j'ai vécu la transformation de plusieurs lieux chargés symboliquement dans ma vie. Ces situations m'ont amené à devoir décontextualiser et recontextualiser ma relation avec plusieurs objets de mon quotidien. Leur valeur marchande et leur fonctionnalité sont devenues des caractéristiques secondaires. Je me suis mise à percevoir chaque objet-matière davantage comme un point d'intersection entre une structure collective qui avait participé à les produire et à les distribuer et une perspective personnelle qui me faisait entretenir une relation créatrice et artistique avec celui-ci. La présence de chaque objet dans mon espace proximal était donc déjà le résultat d'un enchaînement de rencontres et de trajectoires.

J'ai mis à l'épreuve différents objets et différentes matières lors de la période exploratoire avant de sélectionner ceux qui m'ont suivi au cours des sept rencontres estivales sur lesquelles porte ce mémoire. J'étais particulièrement intéressée par les potentiels cinétiques et équivoques que portaient les objets ; certains objets ayant beaucoup de potentiel sonore, tel que le Kalimba, d'autres réagissant aux mouvements des corps et à ceux du vent, tel que le foulard. Certains objets stimulaient aussi davantage la narrativité ou la symbolisation, telle que la boîte contenant un petit ange de porcelaine. Cette complémentarité entre les modes interactionnelles des objets était aussi un élément qui me tenait à cœur.

Dans la section suivante, vous trouverez une photo de chaque objet pris séparément, une photo de la valise qui les contenait ainsi que deux photos prises de haut qui montrent l'organisation des objets dans la valise complètement remplie puis à demi-remplie. Ces images accompagnées de brèves descriptions ont pour but d'offrir des indices visuels et sensoriels permettant de situer le poids, la taille et la texture des objets en lien avec les extraits qui seront cités au cours du chapitre d'analyse des données.

Figure 4.28 Objet 1 : Bout de collier, Montréal, été 2022.



Petit bout de collier avec des billes rouges qui tient dans une main.

Figure 4.29 Objet 2 : Bol de verre, Montréal, été 2022.



Bol de verre épais recouvert de papier de soie rouge.

Figure 4.30 Objet 3 : Boîte de domino et jetons de bingo, Montréal, été 2022.



Boîte souple de domino remplie de jetons de bingo. Un bouton presseur permet d'ouvrir et de fermer la boîte.

Figure 4.31 Objet 4 : Sac de billes, Montréal, été 2022.



Sac en filet contenant des billes œil de chat et une bille rouge.

Figure 4.32 Objet 5 : Carillon, Montréal, été 2022.



Carillon fait de trois morceaux de bois, de trois tubulures en métal, d'un crochet et de fils.

Figure 4.33 Objet 6 : Kalimba, Montréal, été 2022



Modèle de Kalimba pour enfants, ce piano à pouces est une version simplifiée du M'bira, instrument originaire de l'Afrique centrale. Une image d'oiseau avec un poitrail rouge est collé dessus.

Figure 4.34 Objet 7 : Canard de bois, Montréal, été 2022.



Canard de bois plus petit que la paume de la main.

Figure 4.35 Objet 8 : Balle de laine, Montréal, été 2022.



Balle de laine rouge. (Dans la valise, le canard était glissé à l'intérieur de la balle de laine et seule sa tête dépassait.)

Figure 4.36 Objet 9: Boîte avec ange, Montréal, été 2022.



Petite boîte de bois sculptée à l'intérieur de laquelle se trouve des morceaux de papier de soie rouge ainsi qu'une figurine d'ange en porcelaine couchée sur le ventre et dont la tête est brisée.

Figure 4.37 Objet 10 : Tissu, Montréal, été 2022.



Tissu carré brun brillant semi-transparent élastique d'environ 1,5m carrée avec un brin de laine noué en boucle sur un coin.

Figure 4.38 Objet 11 : Foulard, Montréal, été 2022.



Foulard de soie rouge long et étroit damé.

Figure 4.39 Valise, Montréal, été 2022.



Valise souple rouge avec poignés, sangle et fermeture éclair dans laquelle se trouvait les objets.

Figure 4.40 Image polaroïde de la valise, Montréal, été 2022.



Contenu de la valise une fois remplie, vue de haut.

Figure 4.41 Image polaroïde de la valise à demi-remplie, Montréal, été 2022.



Contenu de la valise à demi-remplie, vue de haut.

4.4 Les moments clés de l'expérience

De plus, j'ai dressé une liste de moments clés qui ont pu apparaître au cours des *Rencontres artisanales*. Bien qu'il n'existe pas de rencontres qui soient typiques ou atypiques, cette liste donne un aperçu des déroulements possibles d'une *Rencontre artisanale* et de leurs variations. Cette section vise à nouveau à offrir un portrait synthétique des éléments du dispositif des *Rencontres artisanales* afin d'en clarifier la compréhension. Chaque élément fera partie d'une analyse plus approfondie dans la prochaine partie de ce chapitre.

Moments-clés de l'expérience :

- Au début de l'expérience :

- Premiers échanges par courriel entre l'artiste-chercheuse, la personne participante alliée et la personne participante.
- Pour la personne participante, réflexion sur son choix du lieu et du moment de la rencontre.
- Pour l'artiste-chercheuse, soins portés aux prédictions météorologiques, au trajet pour se rendre, aux vêtements adaptés au lieu et au climat.

- L'arrivée :

- Se voir arriver.
- Première prise de contact (se sourire, se saluer, etc.).
- Se présenter ou se donner des nouvelles.
- Se dire d'où on arrive, parler du lieu, poser des questions ou répondre à des questions.
- Choisir l'endroit où nous commençons, l'endroit où je pose la valise.

- L'explication du déroulement de la rencontre :

- Explication du point de départ : choisir des objets dans la valise et leur trouver une place dans l'espace.
- Explication du point d'arrivée : lorsqu'une de nous sent que c'est la fin, elle peut aller chercher l'appareil polaroid et prendre une ou des photos. L'autre comprendra alors aussi que c'est la fin. Explication technique du fonctionnement de l'appareil.

- Introduction à l'activité d'atterrissage ; juste avant de commencer, je propose de faire une exploration simple pour nous permettre d'atterrir, ici, maintenant.
- **L'atterrissage :**
 - Invitation à explorer différentes nuances de pression en joignant les mains, puis en explorant des variations de distance entre les mains.
 - Invitation à porter attention à sa respiration, puis à l'espace autour de nous, peut-être aux formes, aux couleurs, aux sons.
 - En cours de processus, j'ai aussi complété l'exploration de différentes nuances de pression sous les pieds sur le sol.
 - En guidant cet atterrissage, je me ramenaient à la fois dans mes sensations et dans l'écoute de l'autre. J'avais l'impression d'une profondeur à la fois interne et externe.

- **L'ouverture de la valise :**

À un certain moment, je ressentais qu'il y avait un flux qui s'installait chez moi, chez la participante et entre nous. À l'intérieur de ce flux, je percevais aussi des moments de suspension que je compare à des virgules ou à des points dans une phrase. Ces moments agissaient comme des intersections au centre desquelles je percevais la possibilité de faire un choix ; d'un côté, je pouvais continuer ce qui était en cours, de l'autre, je pouvais rediriger le flux ou inclure d'autres éléments dans mon attention. Je saisisais un de ces portails pour réémerger de l'exploration de l'atterrissage pour me diriger vers le sac et aller ouvrir la fermeture éclair de la valise. La façon dont le passage se faisait de l'engagement dans l'atterrissage vers l'étape suivante prenait vie différemment à chaque rencontre.

- **Le premier objet :**

Je pouvais prendre un premier objet, souvent, le bout de collier pour aller lui trouver une place. À partir de ce moment, même en connaissant le contenu de la valise, je n'avais pas l'impression d'en savoir davantage que la personne avec qui je vivais la rencontre sur ce qui allait se passer ensuite.

- **Le dé clic - le laisser-aller – le moment où j'ai compris :**

Un moment plus ou moins perceptible que certaines participantes ont interprété comme une gêne qui tombait (E, juillet 2022, Outaouais) ou la compréhension des permissions possibles (G, juin 2022, Gaspésie ; H, juillet 2022, Lanaudière). S'en suivent alors des gestes et des immobilités qui se relient ensemble et dont il sera question tout au long de ce chapitre.

- **Au cours de l'expérience :**

À partir d'ici, les moments ne sont pas en ordre chronologique et peuvent se répéter plusieurs fois au cours d'une rencontre.

- **Des moments en relation avec le sol :**

Tel que se mettre au sol, s'asseoir, déplacer des feuilles au sol, déposer des objets au sol, etc.

- **Des moments pendant lesquels on voit l'autre :**

Tel que regarder l'autre, voir l'autre passer dans notre champ de vision, voir une partie du corps de l'autre, etc.

- **Des moments pendant lesquels on est en relation avec l'espace :**

Tel que sentir le vent sur notre peau, regarder le ciel, entendre les oiseaux, etc.

- **Des moments pendant lesquels on pense à quelque chose :**

Tel que se poser une question, avoir le projet de faire quelque chose, se remémorer un souvenir, se juger, etc.

- **Des moments pendant lesquels on fait quelque chose :**

Par exemple : prendre un objet, poser un objet, construire quelque chose, etc.

- **Des moments de contemplation :**

Par exemple : ne rien faire, ne pas penser à faire quelque chose, avoir la sensation qu'un moment pourrait durer toujours, etc.

- **Des moments pendant lesquels on bouge ensemble :**

Par exemple : bouger de manière synchronisée, bouger en réaction à l'autre, se rapprocher, s'éloigner, etc.

- **À la fin de l'expérience :**

À partir d'ici, l'ordre chronologique est de retour.

- **Des moments pendant lesquels on choisit ce qui deviendra une trace :**

Par exemple : avoir envie de prendre quelque chose en photo, prendre quelque chose en photo, regarder apparaître l'image sur le papier photo, être témoin de la prise de photo par l'autre, la regarder apparaître, poser la photo à un endroit choisi.

- **Des moments pendant lesquels on ramène les objets :**

Par exemple : retrouver les objets qui ont été déposés dans le lieu, découvrir des choses qu'on n'avait pas vu que l'autre avait fait, défaire ce qu'on a construit, ranger les objets dans la valise, etc.

- **Les moments pendant lesquels on se raconte ce qui s'est passé :**

Par exemple : prendre un temps avec soi, écrire quelques mots dans un carnet, lire les quelques mots que l'autre a écrits, discuter de son expérience, découvrir comment certains moments ont été perçus par l'autre, partager comment nous avons vécu certains moments.

- **Les moments pendant lesquels la vie continue :**

Repartir vers chez soi ou vers le lieu suivant vers lequel nous allons. Peut-être, faire ou ne pas faire la différence entre ce qui a été vécu pendant la rencontre et ce qui se vit à l'extérieur de celle-ci. Peut-être, parler ou ne pas parler de cette expérience à des gens autour de nous.

4.5 Le visage des moments significatifs

Finalement, j'ai compilé les réponses qui ont été données par les participantes et l'artiste-chercheuse à la première question du questionnaire concernant ce à quoi elles reconnaissaient les moments significatifs de l'expérience. Ces réponses révèlent la multiplicité des formes que peuvent prendre l'importance ainsi que la nature double de cette notion qui est à la fois quelque chose qu'on choisit et quelque chose qui nous apparaît. L'ordre des réponses reprend l'ordre des rencontres. Le premier paragraphe sous chaque chiffre contient la réponse de l'artiste-chercheuse et le deuxième, la réponse de chaque participante. La participante de la 4^{ème} rencontre ne m'ayant pas remis son questionnaire, seule ma réponse comme artiste-chercheuse est présente.

À quoi reconnaissons-nous les moments significatifs de notre expérience ?

1. A : chercheuse

Il y a des moments qui sont très clairs, des images complètes, comme des photos, mais desquels je ne me souviens pas trop de ce qui est venu avant ou après, comme des apparitions. Ce sont des moments pendant lesquels je me rappelle clairement ce que tu fais, du paysage, de l'air autour de nous, j'ai l'impression de disparaître, de me fondre dans une immensité, pourtant, d'être présente, d'exister vigoureusement.

B : participante

C'étaient des moments où j'avais un sentiment de quiétude, de symbiose avec mon environnement. Des moments où j'étais reconnaissante d'être là ou encore qui semblaient boucler la boucle en donnant sens à toutes les actions passées.

2. A : chercheuse

Je me rends compte que ce qui rend significatifs les moments de cette rencontre se sont plutôt comment ils créent des échos entre eux, comment il se répondent. Ils deviennent importants par leur relation dans le temps.

C : participante

Ce sont des moments dont je me rappelle clairement, qui sont comme des « signets » dans l'heure que nous avons passée ensemble.

3. A : chercheuse

Il y a eu des moments significatifs, mais j'ai surtout l'impression d'un grand tout significatif, comme s'il y avait un courant souterrain continu qui parcourait la rencontre et qui coulait de manière constante, sans interruption. Les moments significatifs sont comme des objets qui flottent à la surface de ce flux.

D : participante

L'entretien après a été un moment significatif. Parce que même si l'expérience était toute fraîche, c'est comme si elle était là, mais floue en même temps, comme si on était encore dedans et pas, en même temps. C'est une drôle de sensation.

4. A : chercheuse

Je me souviens d'un état particulier, comme un climat, une ambiance dans laquelle j'étais immergée. Il y a eu des moments que j'aie trouvés importants, significatifs, par leur fragilité.

5. A : chercheuse

Il y a eu des moments significatifs qui me sont apparus comme des surprises. C'étaient des moments pendant lesquels j'avais l'impression de prendre très au sérieux une action ou un jeu.

F : participante

Je crois que ces moments m'ont marquée par leur caractère ludique. Cela fait très longtemps que je me suis permis de jouer tout simplement, sans but, ni finalité. Ces moments ont participé à faire voyager mon imaginaire et à me plonger dans un état de présence (et de corps) empreint de légèreté et d'amusement.

6. A : chercheuse

J'ai vécu des moments significatifs durant lesquels je me sentais pleine. Ce sont de moments durant lesquels j'avais beaucoup de sensations dans tout mon corps.

G : participante

Je reconnais ces moments significatifs à la qualité de ma présence et de mon attention aux éléments internes et externes composant mon expérience. Une sensation de cohérence, d'unité et de paix intérieure. Une forme de simplicité, de facilité, de légèreté et de bonheur à Être, sans le poids de la réflexion. Une sensation que tout est juste, dans l'instant. Une conviction que ce qui se dévoile et se découvre dans l'instant est merveilleux. Un enchantement.

7. A : chercheuse

Il y a eu des moments significatifs qui m'ont amené de la surprise. Je pense au moment pendant lequel j'ai traversé le chemin de fer et toi aussi. Je me suis dit que c'était naturel dans le sens qu'il y avait une justesse avec le lieu et avec comment on bougeait et en même temps, une fois de l'autre côté j'étais surprise. Je me suis dit « Tiens, nous sommes de l'autre côté. »

H : participante

Oui, c'était significatif car je m'ennuie du temps où je m'entraînais à être une interprète... Ça m'a fait revivre la sensation de danser sans placement, sans cadre technique, mais juste de vivre et ressentir le moment présent.

4.6 L'apparition disparaissante : ce qui permet de nommer ce qui est important et d'accepter qu'il nous échappe

C'est une humble lueur, fragile comme la flamme d'une chandelle. Loin d'éblouir les yeux des disciples, elle détermine une révolution dans leur regard intérieur. [...] La lueur timide est fugitive, l'instant-éclair, le silence, les signes évasifs – c'est sous cette forme que choisissent de se faire reconnaître les choses les plus importantes de la vie. Il n'est pas facile de surprendre la lueur infiniment douteuse, ni d'en comprendre le sens. Cette lueur est la lumière clignotante de l'entrevision dans laquelle le méconnu soudainement se reconnaît. (Jankélévitch, 1980, p.178-179)

Cette lueur dont parle Jankélévitch (1980) pour illustrer le concept d'apparition disparaissante correspond à la lumière qui émane des moments significatifs vécus dans le cadre des *Rencontres artisanales*. Elle ne relève pas de la compréhension, de l'analyse, mais peut-être plutôt d'une préhension éphémère : un moment de saturation des forces en présence (Deleuze, 2002) telle qu'une sensation de clarté, de symbiose, d'immersion, de plénitude, d'unité, de justesse, de relation au présent, est vécu. Et pourtant, cette lueur n'apparaît pas par le fait d'en tracer le contour, d'en diriger l'action ou même d'en chercher l'existence. Ces moments s'accompagnent donc aussi d'une sensation de légèreté, de floue, de surprise, d'une relation à un flux, d'une reliance à d'autres moments.

Selon Jankélévitch (1980), c'est ainsi que se manifestent les choses importantes de la vie : non pas par un éclairage éblouissant, mais à travers une lueur fugitive qui ne se laisse pas saisir. Dès qu'elle devient intégrée par l'univers du connu, elle est déplacée. Par conséquent, notre relation à cette lumière se transforme. La lumière elle-même se transforme. Les moments significatifs ne sont donc pas des produits ou des résultats de l'expérience de *Rencontres artisanales*, ce sont des mouvements de clignotement entre connu et inconnu auxquels nous avons porté ou portons attention.

CHAPITRE 5

ÉCOUTER LES CERCLES

5.1 Introduction

En fréquentant les données sommairement présentées dans le chapitre 4, l'image de « cercles résonants » m'est apparue comme signifiante pour illustrer les relations circulaires que je percevais à travers les traces des vécus des participantes. Suite à une première constatation concernant la rareté de la parole, je me suis mise à l'écoute de ces « cercles relationnels et résonants » afin de faire émerger les trois modes de reliances et les trois réflexions suivantes qui sont mises en lumière au cours du chapitre 5 :

- La relation circulaire qui relie l'ensemble des participantes au lieu mise en lien avec une réflexion autour de la notion d'écologie,
- La relation circulaire qui relie l'ensemble des participantes aux objets mise en lien avec une réflexion autour de la notion d'insaisissable,
- La relation circulaire qui relie les participantes, les participantes-alliées et la participante-artiste-chercheuse que je suis, mise en lien avec une réflexion autour de la notion de soin.

Ces trois analyses m'ont ensuite amené à développer une réflexion plus vaste sur la notion d'habitation en lien avec la spatialité. Puis, une exploration de l'amorce et de la clôture de chaque itération de *Rencontres artisanales* a nourri une réflexion sur les dimensions temporelles du projet. Finalement, un schéma prenant la forme d'une cartographie relationnelle résume et conclut ce chapitre.

5.2 Suspendre la parole pour rencontrer la poésie

On dit souvent que la vie de l'être humain n'est concevable qu'à travers le verbe. Si, dans l'histoire, nous avons choisi d'appréhender le monde et la vie à partir du geste, de l'action et du corps, cela aurait donné un monde à coup sûr bien différent. (Martin, 2022, p.31)

Bien qu'à aucun moment la possibilité de parler durant les rencontres n'ait été exclue, la parole a généralement été concentrée au moment d'accueil du début et à celui d'échange de la fin. La majorité des participantes n'ont pas soulevé ce phénomène. Cependant, F (juillet 2022, Outaouais) lors de son entretien a évoqué les questions que ce rapport à la communication verbale lui amenait :

Pourquoi on est en silence? Pourquoi, tu vois quand tu m'as lancé le sac pis que là on n'osait comme pas parler! On n'osait comme pas, on n'était comme silencieuses. Notre voix... on a émis des sons, mais y étaient comme un peu retenus, comme si y avait un silence qui devait

s'installer tsé, dans ce genre de, je vais dire performance, mais ce type de moment là, y avait comme pas de place pour la voix ou je sais pas. C'est encore un code de la danse qui a peu de place pour la voix. [...] je me demandais c'était quoi la différence entre le moment qu'on a vécu avant, le moment qu'on vit en ce moment pis le moment qu'on a vécu avec les objets? [...] Je sais pas exactement c'est quoi les paramètres, mais pour moi une discussion sensible, c'est de l'art. [...] mais en même temps quand j'ai plongé dedans je l'ai comme un peu oublié, c'était comme, le questionnement est resté présent mais je suis juste plongée dans... dans la chose. Je trouvais pas que ça faisait pas de sens ce qu'on était en train de faire. [...] ma question m'a pas empêchée de me laisser aller dans ce jeu-là. Y était clairement différent qu'avant pis qu'en ce moment. On a vécu des choses différentes [...]

F qui est artiste en danse partage comment ses interrogations préalables sur les codes de l'art et de la danse sont mobilisées par l'invitation à participer à une *Rencontre artisanale*. Du même souffle, elle constate en revanche avoir suspendu son questionnement pour plonger dans l'expérience. Elle conclut en mentionnant avoir ressenti des différences entre l'échange verbal dans lequel nous étions engagées et la section avec les objets, sans toutefois préciser ces différences. Plus tard dans l'entretien, elle ajoute : « je pense que c'est plus habituel pour moi de créer la relation à travers le mot, à travers le... l'échange verbal qu'à travers la danse? Ou le geste? ». Sans pouvoir généraliser l'expérience de F, elle permet tout de même d'ouvrir une réflexion plus large sur ce que la suspension de l'apriori de la parole comme mode relationnel fait à l'être-ensemble dans le cadre des *Rencontres artisanales*. C'est-à-dire que la démarche au cours de cette section ne visera pas à comprendre pourquoi ni même comment cette suspension est arrivée, mais plutôt de voir ce qu'elle a pu permettre ou pas comme espace relationnel et comme émergence de modes de rencontres et d'échanges.

Cet apparent silence ne serait donc pas synonyme d'absence de rencontre, d'échanges ou de communication. Il s'agirait plutôt d'un dépouillement volontairement consenti de certains dispositifs sociaux, dont le langage fait partie selon Agamben (2006), et qui participent à nous permettre de saisir le monde, le phénomène de la relation et celui de l'expérience. Il serait aussi un premier pas en direction de la compréhension des êtres qui ne sont pas nécessairement inclus dans les dispositifs sociaux de la communication, soulevant les pistes de réflexions-crétions suivantes : comment entrer en contact avec les plantes, comment se mettre en relation avec les roches, comment se mettre en posture d'écoute face à l'expressivité de l'eau, etc. L'expérience artistique agirait ainsi comme un dispositif se superposant, se juxtaposant et s'entremêlant à d'autres dispositifs qui malgré la différence des formes qu'elles peuvent prendre partagent tous une quête commune selon Agamben (2006) :

Le fait est que, selon toute probabilité, les dispositifs ne sont pas un accident dans lequel les hommes se trouveraient pris par hasard. [...] À travers les dispositifs, l'homme essaie de faire tourner à vide les comportements animaux qui se sont séparés de lui et de jouir ainsi de

l'Ouvert²¹ comme tel, de l'être en tant qu'être. À la racine de tout dispositif, se trouve donc un désir de bonheur humain, trop humain et la saisie comme subjectivation de ce désir à l'intérieur d'une sphère séparée constituent la puissance spécifique du dispositif. (p. 37)

Il y aurait donc à la base de tout dispositif selon Agamben un désir de bonheur et la constatation que celui-ci se trouve à distance. Plusieurs des dispositifs propres à la société capitaliste contemporaine reposent, selon lui, sur un processus de désobjectivation et d'inertie des corps qui entraîne une perte de capacité d'agir des individus. Pour y remédier, Agamben propose une négociation des dispositifs qui impliquerait une prise de conscience de ce que ceux-ci séparent pour pouvoir ainsi mieux s'en ressaisir et en faire usage : « La stratégie que nous devons adopter dans notre corps à corps avec les dispositifs ne peut pas être simple. Il s'agit en fait de libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun. » (p.37)

Il ne s'agirait donc pas d'abolir le dispositif du langage, mais plutôt de prendre conscience de ce qu'il fragmente pour pouvoir ensuite rendre opérant des usages qui ont été désactivés par cette fragmentation. C'est d'ailleurs ce que font Deslandes, Giroux et Jaclin (2022) en proposant de réfléchir à la possibilité de « parler » aux animaux et en abordant le silence comme un espace de communication, redéfinissant ainsi le terme parole :

Parole est ici à entendre comme expression, mais aussi comme espace de communication. « Parole-chant, parole-cri, ou encore parole-geste, parole-mouvement », il s'agit de réfléchir aux réalités d'une écologie d'expressions croisées. Qui plus est, par l'écriture, la mise en doute et la multiplication des récits, il s'agit de chercher à réduire, sinon à déstabiliser, les effets de hiérarchisation générés par le langage humain, ne serait-ce que l'instant d'une parole qui s'énonce avec les animaux. (p.8)

Cette tentative de déstabilisation du langage comme technique de domination (Foucault, 1994) permet aussi d'envisager d'autres formes de paroles et donc d'autres formes d'échanges entre les humains. Le silence devient alors une façon de troubler l'ordre relationnel. Rester avec ce trouble, selon l'expression d'Haraway (2016), c'est rencontrer l'occasion : à la fois celle de développer d'autres modes de communication, de relation, d'habitation et à la fois celle de remettre en question les formes normatives de ces mêmes modes. Chercher à habiter cette communication bouleversée c'est aussi offrir une approche plus inclusive de la

²¹ Agamben (2006) s'y prend ainsi pour définir l'Ouvert : « L'événement qui a produit l'humain constitue en effet pour le vivant quelque chose comme une scission, qui reproduit d'une certaine manière la scission que l'*oikomania* avait introduite en Dieu entre l'être et l'action. Cette scission sépare le vivant de lui-même et du rapport immédiat – c'est-à-dire, ce que Uexkull et après lui Heidegger appellent le cycle récepteur-désinhibiteur. Quand il arrive que ce rapport soit défait ou interrompu, le vivant connaît l'ennui (c'est-à-dire la capacité à suspendre son rapport immédiat avec les désinhibiteur) et l'Ouvert, c'est-à-dire la possibilité de connaître l'être en tant qu'être, de construire un monde. » (p.35-36)

relation à la personne humaine avec qui je partage une rencontre et dont je ne saisis peut-être pas toute la perspective. Les questionnements suivants peuvent alors apparaître : comment communiquer avec les êtres humains avec qui on ne possède pas de langue commune, comment échanger avec les êtres humains qui vivent des réalités qui sont éloignées de la nôtre, comment exprimer des expériences que nous vivons et pour lesquelles nous n'avons pas encore de mots, etc.

Dans le contexte des *Rencontres artisanales*, ces questions s'entrecroisent de manières spécifiques et concrètes. Ainsi, certains moments vécus pourraient être décrits métaphoriquement comme des réponses agissantes et ressentantes aux questions suivantes : quelle langue parle ensemble la branche, le vent, un carillon, mes yeux et ta main? Quelle langue parlent mes pieds, la chaleur, le gazon, tes genoux et des jetons de bingo ? Le silence dans le cadre des *Rencontres artisanales* pourrait alors être le reflet d'une croyance plus profonde, celle qui nous amène à agir avec la conviction que les choses se « parlent » sans que nous ne connaissions en amont la langue qui nous relit.

S'intéressant aux échanges, mais surtout aux incompréhensions entre humains et animaux, Cappe et Laugrand (2022) avancent que :

D'une certaine manière s'intéresser aux animaux implique de revenir aux sens, et plus encore au sensible. Il s'agit non seulement de sentir, mais aussi de ressentir. La synthèse de ces sens, à un niveau autre que celui de la formulation, ne permettrait-elle pas d'accéder finalement à la forme la plus brute de communication ? On ne peut s'empêcher de voir l'empreinte laissée par cette dichotomie naturaliste dans la création même de nos disciplines. François Laplantine a perçu l'intérêt d'en sortir en revenant à ces univers de sens et au monde du sensible. Nous l'oublions, au détriment des mots que nous échangeons et traduisons, plus ou moins maladroitement, des théories et conceptualisations que nous tentons d'ériger, mais la première expérience, celle de la rencontre, de l'imprégnation et de l'échange, relève du sensible. Et si, au lieu d'essayer de mettre en mots les animaux, [...] nous tentions de reconnecter au sensible ? Si, au lieu d'essayer d'humaniser ces animalités, nous tentions de renouer avec ce qui fait de nous des animaux ? Parions qu'il y a là une piste pour interagir avec plus de succès avec tous les vivants qui nous entourent. (p.58)

Ce n'est donc pas à la relation humanimale que se relie la démarche de *Rencontres artisanales*, mais bien à l'ouverture au sensible et au vivant à laquelle elle invite et au détachement de l'être et de son existence à travers un mode d'expression spécifique auquel elle oblige. Ce pourrait aussi être dans ce dénouement de l'être et du format de son apparence que l'image poétique trouverait les conditions favorables à son apparition. Ce qui irait dans le sens de la pensée de Bachelard (1961) pour qui « l'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant » (p.7), alors que « [l]e poète parle au seuil de l'être » (p.1) et que la poésie, elle-même, nous amène à « méditer dans une région avant le langage » (p.7). Cette source de la poésie pré-langagière serait le point de départ d'où je m'avance pour amorcer une *Rencontre artisanale*. Ce n'est pas

un espace d'isolement qui amène au repli sur soi, mais plutôt un engagement concret envers la reliance entre différents modes d'existence.

Cette reliance prend la forme de questions à répondre en acte et en mouvement de l'attention. Comment se relie chacune des constellations qui se créent dans le cadre d'une *Rencontre artisanale* : celle formée par le petit canard de bois, un souvenir que j'ai dans la tête, le mouvement que tu fais avec tes bras, des galets gris sur la plage et le son des oiseaux? Qu'est-ce que leur coprésence révèle ? Sur quoi m'instruit-elle ? Sur le fonctionnement du vivant ? Sur mon humanité ? Sur la valeur de chaque matière, de chaque élément ? Sur leur capacité à se mettre en relation ? Qu'est-ce que la personne que je rencontre pour la première fois connaît de l'expérience d'être dans le monde que je ne connais pas encore? Qu'est-ce que notre rencontre porte comme potentialité de vivant que je ne connais pas encore ? Qu'est-ce que la mer sait du monde que je ne connais pas encore? Comment le savoir de la mer se reflète dans mon expérience ? Qu'est-ce qu'elle révèle en moi que je ne savais pas qui m'habitait? Quelle question je lui pose en tournant mon attention vers elle ? Chaque geste comme chaque immobilité qui a traversé les *Rencontres artisanales* deviendrait alors autant une tentative de réponse qu'une question qui s'ajoute et qui vient nourrir la rondeur des relations nouées à travers ces expériences, devenant ainsi prétexte à poésie, révélateur d'humanité.

L'absence complète d'échange verbal n'est toutefois pas une condition au déroulement d'une *Rencontre artisanale*. Pour reprendre les propos de Deslandes, Giroux et Jaclin (2022), il peut exister « une écologie d'expressions croisées » (p.8) dans laquelle le langage verbal proprement humain existe sans dominer les autres formes de communication. Par exemple, au contraire de la rencontre avec F, la rencontre avec G a été ponctuée par de courts échanges verbaux. G (juillet 2022, Lanaudière) associe les fluctuations de l'utilisation de la parole à une dynamique d'oscillation de la présence: « Je sentais [...] que quand on jasait, y avait comme clairement un effet de repos, de pause, ou de... Je [ne] sentais pas que c'était une fin. Je sentais quand même qu'on était encore dedans, mais je sentais que ça donnait vraiment de la distance, un peu plus un recul. » G associe donc le silence à une certaine proximité, voire une immersion plus grande dans l'expérience sans pour autant que la parole n'en soit exclue, comme ce fut le cas dans la rencontre avec F (juillet 2022, Outaouais).

Dans l'expérience de G (juillet 2022, Lanaudière), il n'y a pas de coupures franches entre ces modes d'expression et de communication. Je fais l'hypothèse que l'utilisation des mots pourrait avoir un effet reposant peut-être dû au fait qu'il relève d'un système connu et que, par conséquent, leur utilisation exigerait une attention moins soutenue. Elle correspond aussi à un recul, une mise à distance de l'expérience selon G. Elle mentionne d'ailleurs le moment durant lequel elle découvre le petit ange à la tête cassée :

Pis là je me suis comme sentie soudainement ah!, comme triste, par la scène, par ce que ça évoquait. J'étais comme ah! Un petit ange avec sa tête coupée (rires) ! J'essayais de trouver de la lumière dans cette scène là mais c'était difficile. Pis en même temps, y a rien qui obligeait à ce que ça reste comme ça, mais c'était comme si y avait quelque chose. Peut-être que ça avait l'air d'une scène de recueillement. Y avait comme quelque chose on dirait que c'est sacré, que je peux pas manipuler ça comme si c'était juste sans signification. Mais le fait qu'on en parle, ça comme allégé pis dissipé le petit malaise, si malaise il y avait. (rires) (G, juillet 2022, Lanaudière)

Dans cet extrait, le malaise, la tristesse et le rire se côtoient. La prise de parole devient une façon de déplacer son expérience, d'alléger la tension lui étant associée ou de l'envisager différemment en la partageant.

Dans son entretien, D (juillet 2022, Gaspésie) parle aussi de sa relation au langage verbal en mentionnant l'importance qu'a eu pour elle le moment de la discussion qui suit la rencontre : « L'entretien après a été un moment significatif. Parce que même si l'expérience était toute fraîche, c'est comme si elle était là, mais floue en même temps, comme si on était encore dedans et pas, en même temps. C'est une drôle de sensation. »

D semble référer à ce que l'expérience lui a laissé comme à une sensation de flou que l'entretien a pu permettre de clarifier. Cette situation évoque entre autres celle de la récolte en Mouvement authentique, alors qu'à la suite d'une période de mouvement, nous prenons un moment pour nous remémorer ou ramener à notre conscience ce qui s'est passé pour nous : là où nous étions dans l'espace, les gestes que nous avons faits et ce que nous avons ressenti. Cette période correspond à la récolte. Après cette étape, nous nous rassemblons en cercle pour partager un geste et quelques mots sur notre expérience. Ce moment de flou évoqué par D, alors qu'elle se sent à la fois dedans et dehors pourrait avoir une parenté avec l'état qui caractérise donc cette phase de la récolte en Mouvement authentique. Elle pourrait alors correspondre au franchissement d'un seuil de conscience de l'expérience qui permet d'en faire apparaître certains aspects tout en en faisant disparaître d'autres. En effet, lors de nos échanges, les participantes et moi évoquons certains moments et certains aspects de la rencontre alors que d'autres tomberont dans l'oubli. Ainsi, le moment juste avant l'échange verbal et l'échange lui-même ne seraient pas des moments de création de sens à partir d'une matière expérientielle qui en serait dépourvu, mais plutôt une présence à d'autres couches de cette expérience, un passage entre son expression et son énonciation selon Dewey (2012/1934) :

Dans le discours à propos d'une expérience, nous devons utiliser ces adjectifs qui sont propres à l'interprétation. En repensant à une expérience après qu'elle s'est produite, il se peut que nous jugions qu'une propriété plutôt qu'une autre était suffisamment dominante pour caractériser l'expérience dans son ensemble. [...] Cependant l'expérience n'était pas une somme de ces différents caractères qui en fait se perdaient en elle en tant que traits distinctifs. Aucun penseur ne peut se consacrer à la réflexion s'il n'est attiré et gratifié par des expériences

complètes et totales qui ont une valeur intrinsèque. Sans celles-ci, il ne saurait jamais ce que c'est que de penser réellement et serait complètement désemparé lorsqu'il lui faudrait distinguer entre pensée authentique et simulacre de pensée. (p. 84)

Car pour Dewey, l'expérience complète dont les phases de commencement, de développement et d'accomplissement ont été respectées porte en son sein un sens immanent : « Le sens appartient à l'expérience de manière aussi immédiate que celle d'un jardin de fleurs. » (p.154). Toutefois, « tout ce qui entrave la perception des relations entre éprouver et agir » participe à invisibiliser cette signification intrinsèque de l'expérience. Peut-être que dans ce flou entre un espace de communication non-verbal et verbal se joue une renégociation de l'éprouver et de l'agir, de l'expression et de l'énonciation; un déplacement du seuil de conscience qui entraîne l'apparition et la disparition de certaines couches de l'expérience.

Peut-être y a-t-il aussi une prise de pouvoir par le verbal sur le geste d'énonciation, comment puis-je faire le récit de cette expérience de communication en présence ? Qu'est-ce que je choisis de partager et sous quelles formes ? Qu'est-ce qui demeure et qu'est-ce qui transforme la façon d'interagir, de rejouer le vécu à l'intérieur des paramètres du dispositif qu'est le langage et des référents sociaux qu'ils impliquent ?

Au-delà de l'opposition entre parole et silence, c'est plutôt la permission du silence et la non-obligation de la parole qui devient le territoire d'une *Rencontre artisanale*. Le silence ne se développerait donc pas comme une absence ou un retrait de la communication, mais plutôt comme une recherche d'un « langage de la résonance personnelle » (Taylor cité dans Voirol, 2018, paragr.12). Cet engagement envers les formes de communication qui inclut le silence favoriserait donc un mouvement qui rappelle celui de la triade; déterritorialisation, reterritorialisation et territorialisation de Deleuze et Guattari (1980) en relation au langage verbal. Despret (2009), dans le contexte d'une étude sur les modes d'habitation des oiseaux mise en relation avec la pensée de Deleuze et Guattari (1980), piste ainsi le mouvement de cette triade :

Se dessine ici ce que peut signifier « déterritorialiser » et son importance : déterritorialiser, c'est défaire un agencement. Mais pour se reterritorialiser sur un autre. C'est défaire une manière d'être territorialisé en se branchant sur d'autres agencements, pour se reterritorialiser selon eux. Territorialiser prend alors son sens : c'est entrer dans un agencement qui territorialise celui qui entre. Ce qui signifie que toute territorialisation suppose, d'abord, que l'on déterritorialise quelque chose pour le territorialiser autrement. Et l'on ne devrait, de ce fait, pas parler tant de territoires que ce soit à propos d'écriture ou d'oiseaux, mais bien d'actes de territorialisation. (p.108)

Chaque *Rencontre artisanale* s'engage dans ce mouvement de défaire des agencements, pour en recomposer d'autres qui refondent des territoires. Il en va ainsi que ce soit avec le langage, les éléments du lieu, les

objets ou les relations. Au même titre, la plume et le chant s'agencent et se réagencent pour l'oiseau selon Despret (2009) :

De la même manière que quantité de conduites, d'affects, de structures hérités s'avèrent disponibles pour être rejoués dans l'aventure de la vie, se reconfigurer et prendre une nouvelle allure – un embryon de plume peut réchauffer, puis devenir habit de parade et enfin, bien longtemps après, lancer l'envol ; un chant peut marquer une possession, créer des distances, rythmer un territoire et puis se déterritorialiser en devenant cri d'appel, d'alarme, ou en se mettant au service de l'amour – les histoires que j'avais récoltées devaient pouvoir se brancher sur d'autres histoires, s'ouvrir à d'autres expérimentations, prendre elles-mêmes une « nouvelle allure ». Faire un vrai travail territorial, [...] En somme, pour respirer. (p.111-112)

Dans ce frottement entre les référents communs et un appel d'air vers leur transformation, le langage, dans le cadre d'une *Rencontre artisanale*, se situerait « entre la réalité du compagnonnage et le fantasme de métamorphose. » (Deslandes, Giroux et Jaclin, 2022, p.11). La parole naissante à la suite de l'expérience aurait donc la possibilité de développer cette qualité particulière d'un point de contact entre le connu et l'inconnu :

La rencontre du connu et de l'inconnu ne se limite pas à un simple agencement de forces : elle est une re-création dans laquelle l'impulsion présente acquiert forme et solidité tandis que le matériau ancien, qui était « en réserve », est littéralement régénéré et gagne une vie et une âme nouvelles en devant affronter une nouvelle situation. (Dewey, 2012/1934, p.19)

Cette négociation en fait nécessairement un lieu de complexité dans lequel aucun geste, aucune parole, aucun mot ne peut prétendre à l'univocité ou au non-sens. Il est possible que le flux poétique qui traverse l'expérience de la rencontre s'exprime donc à travers différents matériaux (gestes, immobilités, déplacements d'objets, photos, conversations) ainsi qu'en empruntant les voies tracées par les différents dispositifs qui les organisent. Elle allie ainsi la rigueur du pistage de l'expérience et la liberté de son déploiement spécifique. Les activités qui irriguent la proposition artistique *Rencontres artisanales* rejoindrait donc celles qu'envisage Despret (2009) : « Apprendre à suivre les déterritorialisations possibles, à sortir des territoires pour mieux y revenir, à les faire « mordre » sur tous les milieux. » (p.111)

5.3 La relation circulaire au lieu : Rencontrer le lieu par la sensorialité

La relation au lieu est mentionnée par toutes les participantes. Le vent, le son, les couleurs et le sol sont quatre éléments associés aux lieux qui sont apparus dans les entretiens, dans les questionnaires et dans mon expérience. Ces pistes perceptives permettent de comprendre comment se relie dans l'intimité du corps en mouvement, un paysage en construction et une investigation sensorielle tel que l'envisage Godard (2021):

La qualité de présence au paysage peut littéralement soulever notre tête, elle s'est positionnée au cours de l'évolution de manière à capter avec efficacité les flux sensoriels dont notre survie dépendait. Par exemple, un lapin qui hume l'espace alentour a sa tête suspendue dans la position qui saisit le mieux les effluves, les sons, les formes et les mouvements du milieu. **Il y a donc une alliance entre notre équilibre et notre mode de réception des fluctuations du paysage. Notre attitude posturale, comme potentiel d'action, et le tissage de nos émois dans l'usage propre de notre sensorialité construisent ce paysage.** (p.24)

5.3.1 Rencontrer le vent

La mention du vent est associée à la sensation ainsi qu'au mouvement qu'il amène pour soi et dans le monde par les participantes et par moi. Par exemple, B (juin 2022, Gaspésie) mentionne la sensation du vent sur sa peau comme faisant partie d'un de ses éléments préférés, le choisissant aussi pour représenter l'ensemble de son expérience : « Le vent : sa sensation sur ma peau, le son, la force et la douceur qu'il peut avoir, l'impact sur le carillon et le foulard. Le mouvement qu'il entraîne. Comment il peut caresser et reconforter. Sans doute mon élément préféré à le décrire ainsi. »

B décrit donc les qualités changeantes que peut avoir le vent, son importance dépassant la constance de son action. Elle décrit aussi comment la sensation du vent a joué un rôle dans le premier moment significatif qui s'est produit pour elle durant la rencontre :

Il y a un moment en particulier où j'ai fermé les yeux et que j'ai laissé le vent caresser ma peau. J'ai écouté le calme autour de moi, les vagues, les oiseaux sans entendre la 132 étonnamment! J'ai respiré profondément. Je suis embarquée dans une quiétude. Puis, il me semble que je me suis ensuite permise d'entrer un peu plus dans le mouvement avec toi.

En mentionnant deux fois sa peau en relation au vent, B semble exprimer une relation particulière entre cet organe de perception et le vent lors de la rencontre. Dans mon expérience et dans les études de Bainbridge Cohen (2012), le système de la peau agit à la fois comme une enveloppe protectrice et comme une surface d'échange plus ou moins poreuse avec le monde :

Skin is our outermost layer, covering our body in its entirety and defining us as individuals by separating us from that which is not us.

Through our skin, we touch and are touched by the outer world. This outer boundary is our first line of defense and bonding. It sets our general tone of openness and closedness to being in the world – through our skin we are both invaded and protected, and we receive and make contact with others. (p.4)

En fermant d'abord les yeux, B se détache de sa perception visuelle pour pouvoir potentiellement porter davantage attention aux sensations tactiles qui interagissent avec le système de la peau. Elle poursuit en

intégrant les sons puis sa respiration à son expérience. De plus, B fait aussi intervenir une part d'affectivité dans sa relation au vent alors qu'elle qualifie son toucher comme une caresse ayant la capacité de réconforter. Par la relation au vent, B témoignerait d'un environnement qu'elle perçoit comme accueillant et sécuritaire.

D (juin 2022, Gaspésie) et H (juillet 2022, Lanaudière) parlent du contact avec le vent à travers le mouvement que sa rencontre a induit. D identifie d'abord une position dans laquelle elle positionne ses bras en hauteur, ce qui lui permettrait de mieux ressentir la pression du vent. Elle précise aussi porter davantage attention au son que celui-ci produit lorsqu'elle en ressent le contact sur sa peau: « Si, quand je fais flotter mon bras, je fais souvent ça, ça me fait du bien, pis, avec le vent, ben je trouve que, on peut imaginer qu'ils bougent avec le vent ou qu'ils se laissent pousser. Fait que je l'entendais plus le vent peut-être quand j'étais dans cette position-là. » (B, juin 2022, Gaspésie). Après avoir référé au mouvement du vent, D poursuit en identifiant le vent comme l'élément déclencheur du mouvement de ses bras alors qu'en mobilisant son imaginaire, elle consent à suivre le mouvement du vent, à laisser ses bras être poussés par lui. Finalement, elle décrit l'intersensorialité de son expérience alors que le fait de ressentir une impression tactile du vent et de bouger avec le vent est aussi associé pour D à une écoute auditive accrue de la source du son.

H (juillet 2022, Lanaudière) parle aussi de la relation entre le mouvement de ses bras et celui du vent. Elle compare le rôle du vent à celui d'un guide : « Le vent, le vent m'a beaucoup... je te dirais m'a beaucoup inspiré. Je me sentais plus comme ah le vent y pousse mon bras, le vent y joue dans mes cheveux, pis je me laissais beaucoup guider par le vent ». B (juin, 2022, Gaspésie), D (juin, 2022, Gaspésie) et H (juillet, 2022, Gaspésie) identifient donc un moment en relation au vent pendant lequel elles « se laissent », soit caresser, pousser ou guider ; un moment pendant lequel elles consentent à sentir les effets du vent en restant stables ou en suivant la direction dans laquelle il souffle.

Ces témoignages des participantes n'est pas sans rappeler le travail de l'artiste Anna Halprin pour qui la connexion dégradée de l'humain avec l'univers naturel pouvait être revitalisée par la pratique de la danse (Worth et Poynor, 2004, p.86). Halprin a élaboré un cycle de création qu'elle partageait avec des groupes et qui s'articulait autour de trois phases : le contact, l'exploration et la réponse. Ce cycle suivait également une courbe allant du pôle le plus passif au pôle plus actif. Si on peut reconnaître des aspects de ce processus dans les *Rencontres artisanales*, deux différences majeures les distinguent. Premièrement, l'approche d'Halprin est basée sur une partition de tâches initiée et guidée verbalement par l'artiste. Dans le cas des *Rencontres artisanales*, ces étapes ne sont pas des tâches, mais plutôt des émergences qui prennent racine dans l'expérience sans être préalablement orientées ou verbalement dirigées. Deuxièmement, Halprin invitait les participant·e·s à expérimenter un cycle complet pour chaque élément. Après avoir vécu un cycle

complet pour deux éléments « contrastants », il était possible de les mettre ensemble (Worth et Poynor, 2004, p.86). Dans le cas des *Rencontres artisanales*, à chaque phase, une circulation se produit entre les relations à plusieurs éléments du lieu, les relations à l'autre et la perception des relations de l'autre aux éléments.

Dans l'extrait suivant, je décris ma fascination pour un moment pendant lequel mon attention oscille dans le geste entre le rapport au sol et au vent que je ressens et celui dont je suis témoin chez l'autre :

Je me souviens d'un moment pendant lequel je regarde loin. Je vois le rocher et j'ai très envie de l'escalader pour pouvoir voir ce qu'on voit avec les deux pieds là-bas. Je me mets à courir avec tant de bonheur, comme si je pouvais accélérer pour toujours. Je souris. Une fois arrivée, je te regarde. Tu souris. Nous faisons des gestes ensemble, de loin. J'ai l'impression qu'on chante une chanson ensemble. Je suis fascinée par le fait que nous fassions les mêmes gestes mais que le sol sous nos pieds n'a pas la même consistance, que notre décor n'est pas le même, que le vent ne souffle pas de la même façon. (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie)

Ce moment met en évidence ma perception d'un mouvement relationnel entre la participante et moi, mais il permet aussi d'envisager la reliance à l'environnement à une autre échelle de complexité, celle d'une empathie des effets qui permet une oscillation sur le spectre passif/actif. En étant située au croisement de mes relations à l'environnement, je porte attention à l'être-vent comme à ce qui est affecté par l'être-vent.

Toutes les participantes parlent d'ailleurs d'une façon ou d'une autre de l'impact du vent sur le mouvement d'éléments de l'environnement naturel (arbres, vagues, herbes, etc.) ou sur le mouvement des objets (carillon, foulard, tissu, etc.). Par exemple, F (juillet 2022, Outaouais) souligne un moment significatif pendant lequel, couchée sur le dos, elle regarde les feuilles dansées au vent. Tandis que C (juin 2022, Gaspésie) parle des petits bouts de papier de soie dans la boîte qui s'envolent au vent et qu'elle s'empresse de ramasser.

Dans mon expérience, le vent a aussi permis des moments de contemplation durant lesquels sa rencontre avec l'environnement activait une danse dont le rythme avait un effet captivant sur mon attention. Cette relation m'a amené une sensation de soutien. Déjouant la gravité, le vent encourageait d'autres directions que la verticale dans mon mouvement comme dans les tissus (les vêtements, les foulards et le fil qui faisaient partie des objets, les cheveux, etc.).

Les déplacements de masses d'air de différentes températures qui forment le phénomène du vent sont en effet invisibles. Elles ne peuvent nous apparaître que par le mouvement ou les impacts qu'elles ont sur d'autres matières visibles. C'est ainsi qu'on mesure dans les sciences météorologiques la force des vents. Il

existe d'ailleurs deux échelles qui se basent sur les effets du vent sur la matière pour en déterminer la force. L'échelle Beaufort est un outil de mesure d'abord développé pour la navigation qui permet d'identifier la force du vent à travers ses effets observés sur l'eau et sur la terre.²² Tandis que l'échelle de Fujita permet d'évaluer les dommages causés à certaines matières et à certains édifices selon la force des vents²³.

L'attention portée à la force du vent dans le cadre des *Rencontres artisanales* ne vise pas à calculer les possibles dommages ou les possibles risques à son intégrité ou à celle du lieu habité, pourtant elle relève d'un même geste d'observation. Les participantes et moi observons les mouvements, les directions, les orientations, initiés par le vent : ce qu'il produit à la fois sur ce qui était là avant que nous arrivions ce jour-là, sur les objets que j'ai amenés avec moi et que nous utilisons ensemble ainsi que sur ce que nous ressentons, notamment dans le contact avec notre peau et dans la mise en mouvement de nos sensations.

Pour Halprin (citée dans Worth et Poynor, 2004), il existait dans la pratique qu'elle partageait une distinction claire entre les interprétations symboliques des éléments de la nature et l'expérience vécue en contact avec celui-ci :

When you surrounded by movement in nature you look at the movement of a leaf or of a light on a tree or a flock of birds. You are being saturated with movement in nature that doesn't have symbolism, nor characters. You soon identify yourself with these natural phenomena: you discover your body is a body... like a leaf is a leaf, a rock a rock. These things ARE; they do not stand for anything else. (Halprin citée dans Worth et Poynor, 2004, p.87)

Dans le cas des *Rencontres artisanales* aussi, les participantes semblent se relier à une expérience sensible immédiate du vent plutôt que de faire référence à une idée générale du vent. Elle ne tente pas non plus de le représenter par leurs gestes ou par l'action de bâtir quelque chose avec les objets mais plutôt d'en amplifier les effets. Toutefois, cette situation n'exclue pas une construction de sens, au contraire, sans qu'un sens symbolique préalable ni soit associé, ces expériences de rencontre avec le vent ont été choisies par les participantes pour répondre à une question concernant les moments significatifs de leur expérience. Halprin s'intéresse aussi à ce processus de signification personnelle qui se construit par l'expérience :

The artistic inspiration that Halprin derives from nature is not primarily concerned with abstract aesthetics but is inherently connected to content and personal meaning. Halprin believes in an intrinsic connection between our inner world and the outer landscape. An embodied encounter

²² <https://www.canada.ca/fr/environnement-changement-climatique/services/renseignements-generaux-conditions-maritimes/description-previsions-meteo/tableau-echelle-beaufort.html>

²³ <https://www.canada.ca/fr/environnement-changement-climatique/services/meteo-saisonniere-dangereuse/echelle-fujita-dommages-causes-vent.html>

with nature can become a metaphor for our life story offering us a new understanding of our human condition and potential healing of unresolved feelings or situations in our lives.

Despite the emphasis on personal meaning Halprin's starting point for environmental work is always physical. An experiential cycle consisting of three phases (Contact, Explore, Respond) provides the basic structure for all her work in nature. After preparatory exercises to deepen sensory awareness "fine-tune our kinesthetic sens"²⁴ (Halprin, 1995, p.218), for example a silent blindfold walk in the environment, the phase of the cycle is introduced (Worth et Poynor, 2004, p.89)

Ce processus donne lieu à des rituels qui, plutôt que d'être créés, sont découverts (Worth et Poynor, 2004, p.89). Ils permettent ainsi aux personnes qui s'y engagent d'entrelacer un vécu personnel à la manifestation d'un élément dans un lieu et à un moment précis. En se reliant à leurs sensations ou à leurs perceptions du vent sur leur peau ou sur leur environnement, le lien que nourrissent les participantes de *Rencontres artisanales* ne se ferait donc pas avec une conceptualisation généralisante reposant sur des savoirs antérieurs qui définissent ce qu'est le vent, mais plutôt avec la manifestation unique et imprévisible de celui-ci.

5.3.2 Rencontrer le son

La relation à l'environnement par le son a été celle qui a été la plus souvent mentionnée par les participantes. Dans la section précédente, plusieurs participantes introduisent d'ailleurs leur relation au vent avec le son. Pour C (juin 2022, Gaspésie) la relation au son a été centrale dans son expérience. Elle confie dans son questionnaire que « les sons [...] ont été le fil conducteur de mon expérience. » et qu' « [i]ls donnaient du sens aux objets que t'avais choisis, et motivaient les choix que je faisais pour les placer. » C décrit d'ailleurs ainsi un moment précis de son expérience :

Des fois j'essayais d'entendre tous les sons en même temps y avait vraiment des grands moments de... de pleine conscience. [...] C'est parce que là on entendait beaucoup le carillon pis après ça j'essayais d'entendre le carillon plus les oiseaux, le carillon plus les oiseaux, plus le vent, plus les herbes, plus le foulard plus... C'est ça. Ça demande beaucoup d'attention.

C mentionne ici comment elle s'y prend pour se relier à son environnement par le son. Elle décrit un processus dans lequel elle distingue les sources sonores les unes des autres pour ensuite les inclure une après l'autre dans sa conscience par un processus d'accumulation. Elle précise aussi l'exigence attentionnelle que ce processus implique.

²⁴ Halprin, A. (1995) *Moving Toward Life : Five Decades of Transformational Dance*. États-Unis : Wesleyan University Press

Au contraire de C, G (juillet 2022, Lanaudière) définit plutôt le rapport au temps ralenti comme fil conducteur de son expérience. En revanche, pour répondre au point du questionnaire concernant la description d'un ou de plusieurs moments significatifs, elle choisit de s'attarder à un moment singulier dans lequel le son fut significatif. Elle détaille aussi comment cette relation au son l'a mené à se mettre en mouvement :

La danse du carillon

J'aperçois Ariane avec le carillon suspendu à ses doigts. J'adore le son qu'il produit. Elle le fait doucement tourner autour de son corps en spirale. Le carillon et son corps s'harmonisent et résonnent ensemble. Ça pique ma curiosité et j'ai envie de sentir le carillon résonner en moi aussi. Je me rapproche, mais reste un peu en arrière, comme légèrement timide. Je ferme les yeux et écoute. Je laisse mon corps bouger comme il veut. Rapidement, l'image d'un carillon pendu à chaque main apparaît dans mon esprit. Je sens le poids et l'effet que ça a, dans le son que je produis et mon mouvement. Graduellement, des carillons apparaissent suspendus au bout de différentes parties du corps; les coudes, les pieds, le menton, etc. Ils s'additionnent, s'accumulent et les sensations aussi, se multiplient. Je me sens légère, scintillante, pétillante, libre, résonante avec le son du carillon et le mouvement d'Ariane. C'est joyeux comme du champagne.

À un certain moment, je ressens la fatigue et l'envie de m'asseoir. J'ai l'appel de simplement profiter de l'écho de cette agréable expérience, dans une attention ouverte.

Ce moment est savoureux. Ma respiration est ample, mon esprit dégagé et ouvert. Je me sens très poreuse aux éléments qui m'entourent. J'entends le vent qui souffle dans les arbres tout autour de moi, je sens la terre solide sous mon assise et la douceur de l'herbe. Quand j'ouvre les yeux, les couleurs sont très vives : le vert est éclatant et les touches de rouge ressortent clairement.

Dans cet extrait, on peut suivre le parcours attentionnel de G qui glisse du corps de l'autre en mouvement, vers le son, puis vers son imaginaire, pour ensuite se diriger vers son propre corps en mouvement avant de se déplacer vers son corps immobile, puis de se tourner vers son environnement par son contact avec le vent, avec la terre ainsi qu'avec les couleurs. Elle traverse ainsi un cheminement multi-sensoriel qui par le son, se déroule dans le temps pour rejoindre d'autres expressions du lieu.

À la suite d'une recherche d'ordre micro-phénoménologique, Petitmengin (2010) conclut à l'identification de trois types d'écoute qui se distinguent par ce vers quoi est portée l'attention, soit à la source du son, au son lui-même ou au ressenti du son :

Je résumerai pour cela les résultats d'une étude réalisée dans le cadre du CREA²⁵ par une équipe de recherche pluri-disciplinaire nommée « groupe de recherche neuro-expérientiel ». Pendant un an, nous avons consacré du temps à écouter différents types de sons, à expliciter ces expériences, et à analyser les descriptions produites. Ce travail nous a permis de déceler une structure générique à trois dimensions de l'expérience d'écoute, selon que l'attention du sujet se porte 1) sur l'événement qui est à la source du son, 2) sur le son en tant que tel, considéré indépendamment de sa source, 3) ou sur le ressenti corporel du son. Ce travail nous a amenés à faire l'hypothèse que ces trois dimensions correspondent à des aspects de plus en plus profondément pré-réfléchis de l'expérience, qui s'occulent l'un l'autre.²⁶ (paragr.11)

En resserrant la focalisation sur l'expérience de la danse du carillon décrite par G à la page précédente, il est possible d'apercevoir une oscillation entre ces trois types d'écoute. Tout d'abord, G identifie la source du son : le carillon suspendu à mes doigts. Puis, elle précise qu'elle aime le son, portant alors attention au son lui-même tout en lui associant un ressenti affectif. G ramène ensuite son attention à la source du son en parlant du mouvement du corps et du carillon qui produisent du son par leurs interactions. Puis, elle glisse à nouveau son attention vers le son lui-même en évoquant les notions d'harmonie et de résonance. Elle conclut cette boucle en nommant un ressenti qui prend la forme d'un désir de sensation : soit l'intérêt pour ressentir corporellement le son.

C'est ainsi que G réduit concrètement la distance entre son propre corps et la source sonore. Elle ferme ensuite les yeux, se désengageant alors de sa perception visuelle. Elle poursuit en précisant se mettre à l'écoute, c'est-à-dire à porter attention au son ressenti comme le décrit Petitmengin (2010) :

Le son résonne dans notre corps. Cette résonance est parfois très aisément perceptible, comme celle des basses dans un concert de rock ou une boîte de nuit, ou celle d'un marteau-piqueur. Mais il est des résonances plus subtiles. Par exemple avez-vous déjà fait l'expérience de ressentir physiquement l'arrivée d'un avion ou d'un bateau plusieurs minutes avant que le son n'en soit audible ? Un certain entraînement, l'adoption d'une disposition attentionnelle particulière, permet de prendre conscience de ressentis encore plus subtils, comme celui que suscite la voix d'autrui, le chant d'un oiseau ou même le bruissement du feuillage. Au lieu d'aller chercher le son, de « tendre l'oreille » vers lui pour le caractériser, cette disposition consiste à s'y rendre réceptif, à laisser le son venir à soi, à se laisser « toucher » par le son. (paragr.16)

Tout comme c'était le cas chez les participantes qui parlaient de leur relation au vent, G (juillet 2022, Lanaudière), par une écoute au son ressenti, se laisse ainsi toucher par le son. De plus, elle laisse aussi

²⁵ Centre de recherche en épistémologie appliquée (École polytechnique/CNRS), en collaboration avec le Réseau « Philosophie et neurosciences » (Institut de neurosciences cognitives de la méditerranée-CNRS).

²⁶ C. Petitmengin, M. Bitbol, J.M. Nissou, B. Pachoud, H. Curalucci, M. Cermolacce, J. Vion-Dury, « Listening from Within », *Journal of Consciousness Studies* 16 (2009), 10-12, p. 252-284.

quelque chose advenir ; soit la possibilité que son corps bouge comme il le veut ou pour rectifier la fragmentation corps/soi qu'induit cette formulation, pour que G bouge comme elle le veut.

G décrit ensuite l'image qui lui apparaît :

Rapidement, l'image d'un carillon pendu à chaque main apparaît dans mon esprit. Je sens le poids et l'effet que ça a, dans le son que je produis et mon mouvement. Graduellement, des carillons apparaissent suspendus au bout de différentes parties du corps; les coudes, les pieds, le menton, etc. Ils s'additionnent, s'accumulent et les sensations aussi, se multiplient. Je me sens légère, scintillante, pétillante, libre, résonante avec le son du carillon et le mouvement d'Ariane.

Durant ce moment, un nouveau cycle de circulation de l'attention se produit entre le ressenti du son, le son lui-même et la source du son. Cependant, il semblerait aussi qu'un autre mouvement de la conscience se superpose à ce dernier. En effet, G voyagerait aussi à travers plusieurs couches de l'expérience de la perception de son propre corps alors que l'image de la multiplication des carillons correspond à une multiplication des sensations. Nasio (2007) explique en s'appuyant sur la pensée Lacanienne comment le corps peut occuper différents statuts symboliques selon la couche de l'expérience à partir de laquelle il est envisagé : « Soyons clairs. Mon corps est toujours fantasmé, mais quand je le ressens, il prend le statut de réel ; quand je le vois, il prend le statut d'imaginaire ; et quand il provoque un changement dans ma vie, il prend le statut de signifiant. » (p.113) À la lumière de ces catégories, on pourrait expliquer les mouvements de l'attention de G (juillet 2022, Lanaudière) dans cet extrait comme des oscillations entre ces différents enracinements corporels. Premièrement, le corps comme réalité se nourrit des sensations multiples qui se relie à la fois aux types d'écoutes sonores qu'active G et à l'imaginaire qu'elle construit. En effet, à partir de sa perception sonore et d'un engagement dans son empathie kinesthésique, G perçoit mon mouvement et le son que je produis, mais elle ressent aussi le poids et les effets de carillons qu'elle imagine d'abord suspendus à ses mains puis à d'autres parties de son corps.

Deuxièmement, on pourrait associer le statut imaginaire du corps à celui de cette construction d'une image du corps qui joint une accumulation fantasmée de carillons suspendus.

Troisièmement, celui du signifiant, qui n'est pas particulièrement visible dans les données écrites, pourrait être associé aux mouvements qu'effectuait G en relation aux sensations et aux images et qui contribuaient à enrichir sa relation au son.

Bien que cette interprétation libre et exploratoire des concepts de Nasio (2007) puisse être contestable, elle permet de débiter une réflexion sur la rencontre entre deux boucles qui s'activent lors de cette *Rencontre artisanale* : celle de la relation à soi par le corps et celle de la relation au monde par le corps. Le corps comme réalité, comme imaginaire et comme signifiant ainsi que l'écoute comme attention dirigée vers la source du son, vers le son lui-même et vers le ressenti du son s'entrecroisent pour devenir un instant poétique dans lequel plusieurs couches de l'expérience ainsi que plusieurs façons de se mettre en relation avec elle retentissent.

Si pour Bachelard (1961), il est indispensable de faire appel à l'âme et à l'esprit pour étudier le phénomène poétique (p.5), dans le cadre de *Rencontres artisanales*, il est indispensable d'y intégrer le corps. La poésie du geste qui traverse chaque rencontre agit comme caisse de résonance pour amplifier ce qui est déjà là avant qu'on ne lui porte attention. Elle est, pour reprendre l'expression de Bachelard (1961), une manière d'« éprouver le retentissement » (p.2), celui des micromouvements de la rencontre, dans ce qu'ils peuvent avoir de déstabilisant, de surprenant, d'enthousiasmant.

Pour décrire l'accomplissement de ce que G nomme la danse du carillon, G exprime une émotion joyeuse qu'elle compare à du champagne. Elle conclut ce moment en effectuant un changement de posture, passant de la position debout à la position assise : « À un certain moment, je ressens la fatigue et l'envie de m'asseoir. J'ai l'appel de simplement profiter de l'écho de cette agréable expérience, dans une attention ouverte. » (G, juillet 2022, Lanaudière) Après le retentissement en acte, celui qui fait bouger G au son des carillons réels et imaginaires, s'en suit le retentissement contemplatif dans lequel G diminue son mouvement et se met à l'écoute des échos de son expérience.

Une absence de frontière entre le soi et le non soi perçu positivement par G semble apparaître :

Ce moment est savoureux. Ma respiration est ample, mon esprit dégagé et ouvert. Je me sens très poreuse aux éléments qui m'entourent. J'entends le vent qui souffle dans les arbres tout autour de moi, je sens la terre solide sous mon assise et la douceur de l'herbe. Quand j'ouvre les yeux, les couleurs sont très vives : le vert est éclatant et les touches de rouge ressortent clairement. (G, juillet 2022, Lanaudière)

Cet extrait évoquerait un mouvement de l'attention qui délie la frontière entre les expériences internes et externes et qui rappelle le processus que décrit ainsi Petitmengin (2004) :

Au cours du processus de conversion de l'attention de la source du son vers le son entendu, puis du son entendu vers le son ressenti, l'effort réalisé pour saisir et caractériser un objet se relâche donc progressivement pour laisser la place à une attitude de réceptivité, d'accueil. Cette

perte d'intentionnalité semble s'accompagner d'une synchronisation progressive entre l'espace perçu comme « intérieur » et l'espace perçu comme « extérieur », qui a pour effet d'affaiblir (d'*attendrir* en quelque sorte) la distinction entre les deux. Autrement dit, plus l'attention se détache de son absorption dans les objets extérieurs pour entrer en contact avec l'expérience dite « intérieure », plus la distinction entre « intérieur » et « extérieur », soi et non soi, se fragilise. (paragr.18)

Selon Petitmengin, ce relâchement de l'effort d'attention qui mène vers une posture d'accueil modifierait donc aussi le rapport plus global à l'espace, passant d'une attention focale à un son pour éventuellement se transmuter dans l'imaginaire et ouvrir ou rouvrir vers une attention multidirectionnelle à un espace dont la perception est désormais renouvelée. À cet exercice d'attendrissement des dualités dont parle Petitmengin s'adjoint donc une perception plus accueillante et réceptive de l'espace. Ce cheminement attentionnel rejoint celui du cheminement poétique de Bachelard (1961) dans son étude des « images de l'espace heureux » :

Et dans la poésie, l'engagement de l'être imaginant est tel qu'il n'est plus simple sujet du verbe s'adapter. Les conditions réelles ne sont plus déterminantes. Avec la poésie, l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter – toujours réveiller – l'être endormi dans ses automatismes. [...] L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. (p.17)

En effet, l'activation d'un imaginaire reliant les gestes automatiques associés à une occupation mécanique de l'espace détourne les usages. S'en suit une attention qui se focalise d'abord sur le son puis qui s'horizontalise pour s'ouvrir à un rapport multisensoriel à l'espace. L'effort ou l'engagement envers l'écoute des sons est présent autant pour C (juin 2022, Gaspésie) que pour G (juillet 2022, Lanaudière). Cette forme d'attention focale s'oriente vers une altérité, dans ce cas-ci le son, et pourrait ainsi constituer un élément résistant qui favoriserait la conscience de l'expérience vécue selon Dewey (2012/1934) : « La reconnaissance est un acte trop simple pour susciter un état de conscience aiguë. Il n'y a pas assez de résistance entre les éléments nouveaux et anciens pour permettre que se développe la conscience de l'expérience qui est vécue. » (p.119) C'est donc à la fois dans la résistance de ce mouvement vers le « nouveau » et dans l'adhésion à celui d'être-avec que pourrait se constituer une expérience dans le cadre de *Rencontres artisanales*.

5.3.3 Rencontrer les couleurs

G (juillet 2022, Lanaudière) termine la description de ce moment significatif de la danse du carillon par l'évocation d'une sensibilité aux couleurs. Toutes les participantes à l'exception de H (juillet 2022, Lanaudière) évoquent aussi le rapport aux couleurs, particulièrement au rouge qui était présent sur tous les

objets. Dans la prochaine section, j'expliquerai comment est apparu ce choix et j'introduirai ce qu'il a amené dans l'expérience des participantes.

Lors de la période exploratoire, je remarquais d'abord que le type d'attention sollicité lors d'une rencontre m'amenait à être très sensible à tous les aspects de chaque objet, notamment à leur couleur. Après avoir essayé plusieurs objets, j'arrivais à la conclusion qu'ils cohabitaient, qu'ils formaient un tout, un écosystème dans lequel la singularité de chaque objet se développait en relation à l'ensemble. J'ai alors pris soin de choisir des objets qui pouvaient susciter différents types d'attention chez les participantes et différents types d'interactions avec les participantes et avec l'environnement. Puis, au fil des rencontres préparatoires, j'ai rencontré deux défis qui se sont rejoints. D'abord, j'ai reçu un commentaire sur le peu d'impact visuel des objets qui apparaissaient relativement petits une fois qu'ils se retrouvaient dans des environnements extérieurs. Cette observation était d'autant plus valide lorsqu'il s'agissait d'environnements peu habités ou peu transformés par les êtres humains. Ce commentaire m'a amené dans une réflexion profonde sur la relation que j'envisageais avec les lieux ; ce qui m'a permis d'ancrer mon désir de ne pas effacer et de ne pas, soi-disant, « neutraliser » les lieux, mais, au contraire, de permettre à ceux-ci de s'exprimer. C'est-à-dire que je souhaitais pouvoir en faire ressortir les aspects qui leur étaient propres et qui n'auraient peut-être pas pu être révélés autrement. Je souhaitais également pouvoir me déplacer facilement. J'ai donc exclu les objets de très grandes tailles. De plus, je voulais pouvoir quitter le lieu en y laissant un minimum de traces. J'ai donc exclu les objets qui pouvaient se répandre sans pouvoir être ramassés.

J'étais toutefois intéressée à rendre visibles notre présence humaine et les manifestations de nos élans créatifs dans ce lieu. J'avais aussi le désir d'offrir un fil conducteur sensuel à l'expérience, un élément qui puisse relier les objets ensemble sans imposer un sens. Je me suis donc mise à imaginer, selon ce que j'en savais, à quoi pourraient ressembler les lieux que je rencontrerais en plein cœur de l'été. Je voyais beaucoup de teintes de vert, de bleu, de gris. Je constatais qu'il y avait très peu de rouge dans ces paysages à l'exception de quelques fruits ou de quelques fleurs. J'ai aimé penser à l'activation de ces objets dans l'espace comme à l'éclosion de petites fleurs éphémères. De plus, depuis le début du processus de création de *Rencontres artisanales*, j'utilise une petite valise pour transporter les objets. Sa couleur rouge éclatante crée chez moi une intrigue, l'impression que ce qu'elle contient ne peut pas être tout à fait ordinaire. Petit à petit, le rouge a donc fait son chemin sur tous les objets.

B (juin 2022, Gaspésie) mentionne les accents rouges comme un des éléments qui pourraient représenter l'ensemble de son expérience : « Ils ont donné vie au lieu. Bien que le rouge soit déjà une couleur vive, il y avait un beau contraste avec les couleurs naturelles de l'environnement. Ça me rappelle quand les feuilles

vertes deviennent plus vives quand il vient de pleuvoir. » Le choix du rouge dans l'expérience artistique agit, selon B, sur les couleurs de l'environnement de la même manière qu'un phénomène naturel, soit celui de la pluie. En plus du rouge, par contraste, B voit donc aussi les autres couleurs présentes autour de nous. C'est aussi le cas de G (juillet 2022, Lanaudière) qui mentionne sa perception d'un vert éclatant. D (juin 2022, Gaspésie) révèle dans son questionnaire qu'après la rencontre, elle a découvert la définition de la locution du fil rouge comme fil conducteur. Tandis que dans un moment qu'elle sent pouvoir durer à l'infini, F (juillet 2022, Outaouais) parle du bleu du ciel.

Les positions attentionnelles qu'identifie Petitmengin (2010) dans le rapport à l'écoute du son seraient aussi activées dans d'autres dimensions du ressenti, dont celle de la perception des couleurs :

Il semble que les trois positions attentionnelles que nous avons identifiées dans l'expérience auditive se retrouvent dans les autres modalités sensorielles. Ainsi, lorsque je contemple un paysage, je peux m'attacher à identifier les objets qui le composent : ruisseau, peupliers, bouleaux. Un mode d'attention moins directionnel m'amène à oublier les objets pour m'intéresser par exemple aux contrastes d'ombres et de lumières, ou aux couleurs du paysage, ce qui me permet de distinguer des nuances de vert, ou des reflets roses dans l'eau, que la reconnaissance immédiate *d'objets* occulte habituellement. En adoptant un mode attentionnel encore plus ouvert et réceptif, je peux aussi laisser la couleur venir à moi, m'imprégner, un peu comme le ferait un parfum. (paragr.19)

Dans les extraits précédents, les références aux couleurs sont associées à des moments qui se sont déroulés alors que les rencontres étaient bien entamées. Il serait possible d'attribuer ce phénomène au fait que plus le temps avance, plus les objets sont nombreux à être présents dans le lieu. En effet, à chaque fois qu'ils sont sortis de la valise, les objets entrent potentiellement dans le champ visuel de la personne participante et dans le mien. Une fois déposés dans le lieu, ils demeurent disponibles, selon notre orientation dans l'espace, à faire à nouveau partie de notre champ visuel. Par conséquent, la perception de la récurrence du rouge et du contraste créé avec les couleurs environnantes pourrait être en partie relié à l'accumulation des objets dans l'espace.

Toutefois, la pensée de Petitmengin sur les ressentis amène à envisager qu'au-delà de ce mouvement de saturation externe se jouerait aussi un mouvement attentionnel interne qui, en se détachant de l'identification des objets, permet de les appréhender, entre autres, par leur couleur. La pensée de Merleau-Ponty (1945) permet de relier la vision, et plus particulièrement dans ce cas-ci la perception des couleurs, à la dimension kinesthésique de l'expérience et au rapport au monde : « la corrélation naturelle des apparences et de nos déroulements kinesthésiques, non pas connue dans une loi, mais vécue comme l'engagement de notre corps dans les structures typiques du monde. » (p.365) Merleau-Ponty précise comment cette articulation de

l'engagement corporelle avec la lumière se vit à travers la notion plus spécifique d'éclairage propre à un lieu et à un moment. Bien qu'aucune des participantes ne développe sur la luminosité en générale, les adjectifs « vive » (B, juin 2022, Gaspésie) et « éclatante » (G, juillet 2022, Lanaudière) utilisés pour décrire les couleurs dont elles étaient témoins évoquent un champ lexical qu'on utilise pour identifier une intensité lumineuse.

Dans les faits, toutes les rencontres se sont déroulées le jour, à l'extérieur. La perception des couleurs aurait assurément été différente si les rencontres s'étaient déroulées la nuit ou dans une pièce avec un éclairage artificiel. Toutefois, la rencontre avec B pour qui les couleurs sont devenues « vives », s'est déroulée sous la lumière de fin de journée qui réussissait à traverser une couche de nuages gris, à la fin juin, en Gaspésie. Tandis que la rencontre avec G pour qui les couleurs étaient « éclatantes » s'est déroulée sous la lumière d'un ciel complètement dégagé d'après-midi de fin juillet dans Lanaudière. Je fais l'hypothèse que cette attention portée aux couleurs, au-delà des variations des qualités lumineuses de l'éclairage, pourrait aussi être le résultat d'un processus d'immersion et d'habitation du lieu. Cet engagement corporel dans l'espace pourrait agir sur la perception des couleurs, notamment dans l'appui d'un référent lumineux sur lequel construire des rapports de constance et de variations dans les rapports que nous percevons entre les couleurs. C'est ce qu'évoque Merleau-Ponty (1945) dans l'extrait suivant à propos de l'éclairage :

L'éclairage n'est pas du côté de l'objet, il est ce que nous assumons, ce que nous prenons pour norme tandis que la chose éclairée se détache devant nous et nous fait face. [...] Notre installation dans un certain milieu coloré avec la transposition qu'elle entraîne de tous les rapports de couleurs est une opération corporelle, je ne puis l'accomplir qu'en *entrant* dans l'atmosphère nouvelle, parce que mon corps est mon pouvoir général d'habiter tous les milieux du monde, la clé de toutes les transpositions et de toutes les équivalences qui le maintiennent constant. (p.365-366)

Finalement, c'est peut-être par ce jeu d'apparitions et de relations des couleurs que se dessinent les différentes qualités de formes auxquelles F (juillet 2022, Outaouais) fait référence dans son image picturale de l'expérience alors qu'elle parle d'un « carré », de « taches » et de « points » colorés. À ce propos, Cézanne cité dans Dewey (2012/1934) décrit son rapport à la couleur et à la forme dans sa peinture : « Plus les couleurs s'harmonisent les unes avec les autres, plus le dessin est défini. C'est lorsque la couleur est la plus riche que la forme est la plus complète. Le secret du dessin, de toute chose marquée par des contours, réside dans les contrastes et les relations de tons. » (p.211) Selon Cézanne, les formes, les contours et finalement l'image se révèlent, se précisent et se définissent en relation à la vitalité de notre perception des couleurs. Ce processus semble correspondre à celui qui traverserait l'expérience des *Rencontres artisanales* alors qu'un premier mouvement de la perception irait dans le sens d'une désidentification des objets, puis

d'une perception accrue des couleurs de ceux-ci en relation à l'environnement pour finalement retrouver une perception d'un tout unifié par la rencontre des formes et des couleurs.

5.3.4 Rencontrer le sol

Si le rapport au son est un élément de l'environnement qui occupe une place plus importante dans les récits de plusieurs participantes, le rapport au sol se manifeste de manière plus souterraine. Il apparaît chez G (juillet 2022, Lanaudière) par l'évocation de la douceur de l'herbe et par la présence de roches scintillantes chez H (juillet 2022, Lanaudière). Le sol sert aussi de repère pour situer sa propre position ou pour situer celle de l'autre dans l'espace en permettant de préciser la position couchée ou assise par exemple. J'inclus aussi dans ce rapport au sol l'identification de particularités propres au lieu et les significations que ces particularités ont pu prendre au cours de la rencontre. Par exemple, D (juin, Gaspésie) parle des blocs de bétons dans le lieu comme des stations, des bouts d'histoires dans lesquels on pouvait aller et retourner. Tandis que H (juillet 2022, Lanaudière) parle des rails de chemin de fer au sol comme de la matière principale par laquelle elle nous sentait reliées. Elle précise dans son questionnaire qu'elle sentait alors « une espèce de synergie, pas un tourbillon, mais un 8 qui continue » qui nous traversait en passant par le fer.

Dans mon expérience des *Rencontres artisanales*, le contact avec le sol a été très significatif. Il a fait partie des premières choses que je remarquais et qui me permettaient d'identifier comment les lieux pouvaient être plus ou moins commodes pour certains usages ainsi que les défis qu'ils pouvaient représenter pour certaines postures ou pour certains gestes.

J'ai remarqué qu'à chaque rencontre, un moment se produit pendant lequel je quitte la position debout pour me rapprocher du sol. Ce moment correspond à la traversée d'un seuil pendant lequel je quitte un type de rapport social construit sur le principe de la verticalité. Il est aussi associé à un sentiment de sécurité, c'est-à-dire que je me sens assez à l'aise en compagnie de l'autre pour bouger d'une façon socialement inhabituelle et que je me sens assez confortable dans le lieu pour céder davantage de mon poids au sol sous moi. C'est ce dont il est question dans cette description d'un moment qui a été significatif pour moi lors de la première rencontre :

Je me souviens d'un moment pendant lequel je glisse au sol après avoir fait une danse de frétillement. Je me sens comme une corde en contact avec une vibration qui me parcourt et qui pourrait ne jamais s'arrêter. J'ai beaucoup de sensations dans mes pieds. J'ai l'impression qu'ils s'enfoncent dans le sable. Je me souviens ensuite de me laisser aller au sol comme si j'effaçais un tableau. Puis, je me souviens d'observer le monde à partir du sol, comme cachée, à l'abri, mais aussi en étant intriguée par cet autre point de vue. Je me demande comment un grain de sable sur cette plage voit le monde. (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie)

À la suite de ce changement de posture, ce qui se trouve dans mon champ de vision a été modifié, la sensation générale de mon corps et de ses appuis aussi. Je suspends alors un peu de ce que je crois connaître à propos de moi et à propos de ce que je regarde. J'entre alors dans une posture semblable à celle d'une suspension phénoménologique présente chez le personnage clownesque travaillant en milieu hospitalier selon Vinit et Mortamet (2018). Les auteur·ice·s parlent en effet d'« une posture incarnée du geste de réduction phénoménologique, à savoir la capacité de renouveler le regard sur le monde en suspendant les savoirs acquis ». Elles concluent d'ailleurs leur article intitulé *Danser sur la corde, entre le rire et l'inéluctable* ainsi :

Nous avons débuté ce texte par le geste de suspension phénoménologique et sa façon de nous remettre en lien avec une posture fondamentale à la connaissance : celle de l'étonnement et sa façon d'interroger notre relation aux choses. Ce bref trajet avec la figure du clown nous amène à le voir comme un personnage incarnant la suspension phénoménologique dans sa façon même d'être au monde. À chaque instant, il renouvelle son regard et redécouvre ce qui l'entoure, explorant la frontière entre différents types de savoirs : un savoir connu – ou que l'on croit tel – qui prend la forme d'un quotidien non interrogé, voire désenchanté, et l'étonnement, de quelque chose de pressenti et encore impensé. (paragr. 26)

Je fais donc ce parallèle entre le rôle de clown et celui d'artiste en danse dans le contexte de *Rencontres artisanales*. En détournant le rapport au sol socialement accepté, soit celui de la bipédie et de la verticalité, une transformation des possibilités d'échanges avec l'autre et avec l'environnement apparaît. À l'instar du clown qui invite à l'étonnement par une suspension de certains savoirs, certaines attitudes et certains comportements sociaux, la personne qui danse invite à suspendre certains habitus corporels pour découvrir d'autres modes de relation à la gravité et aux mouvements et par le fait même, à l'autre et à soi ainsi qu'à l'espace et à l'environnement.

Godard (1995) développe une pensée autour de l'expressivité du rapport à la gravité en observant d'abord comment les muscles qui agissent pour nous permettre de maintenir notre équilibre sont aussi ceux qui « enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel » (p.224). Il relève aussi comment ce rapport de tonicité comporte à la fois des éléments qui nous solidarisent (la gravité et le rapport au poids) et des spécificités propres au cheminement de chaque individu :

Comme l'on fait remarquer Rudolf Laban²⁷, Erwin Straus²⁸ et d'autres, la posture érigée, au-delà du problème mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. Le rapport avec

²⁷ Laban, R. (2007/1950). *La maîtrise du mouvement*. France : Actes sud

²⁸ Straus, E. (2004/1952). *La posture érigée*. (A. Langlet et C. Roquet trad). *Quant à la danse*, 1, pp.22-41

le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde. C'est cette gestion particulière à chacun du poids qui nous fait reconnaître sans erreur, et au seul bruit, une personne de notre entourage qui monte un escalier. Inversement, en apesanteur, comme les cosmonautes nous le montrent, l'expressivité est radicalement autre, car le repère essentiel qui nous permet d'interpréter le sens d'un geste est profondément modifié. (Godard, 1995, p.224)

L'exemple de la personne qu'on reconnaît par le son de sa démarche illustre comment chaque personne incarne une manière unique de s'organiser en relation à la gravité, une signature personnelle dans le façonnement complexe de l'articulation entre univers intérieur et extérieur qui s'exprime à travers chacun de nos gestes. Chaque *Rencontre artisanale* témoigne de cette spécificité propre. Elle devient un processus de découverte de cette « humeur », de « ce projet sur le monde » unique à chaque personne dont parle Godard. Il n'inneve pas que les gestes mus par une intention d'expressivité. Il colore aussi tous les gestes fonctionnels, effaçant peut-être au passage la distinction entre art et artisanat, entre œuvre et travail, entre résultat et processus. Lorsqu'une participante balance ses bras pour ressentir le vent sur sa peau, ou qu'une autre noue un fil pour l'accrocher à une branche ou bien lorsque j'observe la marche d'une autre participante, c'est la grandeur de ce que contient le geste artisanal à même son expression tonique pré-consciente qui s'exprime.

En plus de cet aspect personnel de la fonction tonique, Godard (1995) pense aussi le référent commun de la gravité comme élément résistant en relation avec lequel chaque être humain se développe. S'en suivent donc des perceptions culturelles partagées, des modes de relation à la gravité qui relient des groupes, des représentations de ces modes par des gestes visibles, voire attendus :

La perception d'un geste opère et travaille par saisie globale et permet difficilement de distinguer les éléments et les étapes qui fondent, autant pour l'acteur que pour l'observateur, la charge expressive de ce geste. Chaque individu, chaque groupe social, dans une résonance avec son environnement, crée et subit ses mythologies du corps en mouvement, qui façonnent ensuite les grilles fluctuantes, conscientes ou non conscientes, en tout cas, actives, de la perception. (Godard, 1995, p.224)

Car cette relation à la gravité agit aussi sur un champ perceptuel par lequel j'entre en relation avec l'autre et qui modifie mon expérience comme je modifie l'expérience de l'autre, notamment par la relation entre le visible et le kinesthésique : « Le visible et le kinesthésique étant totalement indissociables, la production du sens lors d'un événement visuel ne saurait laisser intact l'état de corps de l'observateur : ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois. » (Godard, 1995, p.227)

Le devenir de cet entrelacement non seulement psycho-tonique, mais aussi socio-tonique n'évolue toutefois pas de manière linéaire selon Godard (1995) qui trace des liens entre les changements dans la création en danse et dans les mouvements sociaux : « On observe plutôt des périodes d'accumulation de tensions esthétiques, qui peuvent ne trouver que beaucoup plus tard une expression artistique, de même qu'une explosion sociale est le fruit d'accumulations de tension qui atteignent un jour un seuil qui force leur expression. » (p.226)

Le rapprochement vers le sol que je compare à l'effacement d'un tableau (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie) agirait peut-être comme un certain déchargement à la fois de la résistance gravitaire et des défis qu'elle pose au maintien de l'équilibre, mais aussi à la charge des habitus qui m'amènent à m'y relier d'une façon plutôt qu'une autre. Ce retour au sol pourrait agir comme un dessaisissement tonique qui invite à une réarticulation de la relation au monde de la même manière que l'envisagent les somatiques : par le balayage sensoriel tel que pensé en Feldenkreis (Bardet et Ginot, 2015) par celle de la ligne de base en Continuum (Gintis, 2007), ou par la notion de céder en Body-mind Centering® (Bainbridge Cohen, 2012). Pour les participantes, l'expérience d'une *Rencontre artisanale* semble faire « apparaître » l'invisible constance du sol. À travers les témoignages des participantes, sa surface révèle sa spécificité dans l'évocation de sa texture, de sa couleur, de son apparence.

5.3.5 Conclusion

Au-delà des rapports spécifiques au vent, au son, aux couleurs et au sol qui se dégagent de l'expérience des *Rencontres artisanales*, on voit poindre une danse de l'appropriation qui active la relation entre le connu de l'expérience et ce que Petitmengin (2010) appelle le non reconnu, c'est-à-dire cette dimension de l'expérience qui nous est accessible qu'en nous rapprochant de celle-ci, qu'en développant une relation d'intimité avec celle-ci. Lors d'une rencontre telle qu'elle se produit dans *Rencontres artisanales*, l'immersion dans les phénomènes sensoriels liés à la découverte du lieu active un mouvement de l'attention qui s'oriente vers une source puis se déploie vers ce que Bachelard (1961) nomme une contemplation poétique. C'est à la jonction des notions d'immensité et de profondeur, d'intimité et de vastitude du monde que Bachelard situe l'attitude contemplative ainsi que le point à la fois d'expression et d'émergence de la poésie :

Si nous pouvions analyser les impressions d'immensité, les images d'immensité ou ce que l'immensité apporte à une image, nous entrerions bientôt dans une région de la phénoménologie la plus pure – une phénoménologie sans phénomènes ou, pour parler moins paradoxalement, une phénoménologie qui n'a pas à attendre que les phénomènes de l'imagination se constituent et se stabilisent en des images achevées pour connaître le flux de productions des images. [...] On sent qu'il y a *autre chose* à exprimer que ce qui s'offre

objectivement à l'expression. Ce qu'il faudrait exprimer c'est la grandeur cachée, une profondeur. Loin de se livrer à la prolixité des impressions, loin de se perdre dans le détail de la lumière et des ombres, on se sent devant une impression « essentielle » qui cherche son expression [...] Comment mieux dire si l'on veut « vivre la forêt » qu'on se trouve devant *une immensité sur place*, devant l'immensité sur place de sa profondeur. (p.168-173)

Cet être-contemplatif, cet être-poète qui se relie à l'immensité et à sa profondeur selon Bachelard fait écho à l'être territorialisé dont parle Despret (2009) pour qui : « L'être territorialisé est non seulement une autre manière d'être, mais une manière d'être pour laquelle tout devient matière à expression. » (p.109) La poésie des gestes qui émanerait de chaque itération de *Rencontres artisanales* pourrait donc être ce qui fleurit de cette reliance vécue et activée en relation avec l'immensité et la profondeur d'un lieu. Par la création de relations sensorielles, le lieu circonscrit dans l'espace devient un milieu dans lequel nous sommes immergées. Par cette poésie du geste, non fondons un territoire et par ce territoire, émerge la poésie :

Il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité et rythme. C'est l'émergence de matières d'expression (qualités) qui va définir le territoire. (Deleuze et Guattari, p.1980, p.386)

Ainsi, lorsqu'elle crée des territoires, la poétique de *Rencontres artisanales* serait l'expression spontanée de l'être pour qui chaque parcelle du monde qu'il habite devient un accès à plus d'ouverture, à plus de profondeur, en relation d'intimité avec un mouvement d'expansion.

5.4 Conversation sur ce que l'écologie et l'art font ensemble

La nature ce pourrait être cette génération permanente d'innombrables plis, des plis pliés les uns dans les autres, impliqués les uns par les autres, qui tiennent les uns grâce aux autres ou aux risques des autres. [...] Peut-être qu'on doit en revenir ici à ce mot, « nature », dont j'ai dit que les manières multiples dont elle tient est matière à apprentissages, c'est parce qu'il n'y a pas de raccourci. Il n'y a pas de grand principe. Il y a des histoires enchevêtrées de création de rapports qui font que, à toutes les échelles, on doit apprendre comment des êtres s'impliquent et se requièrent les uns les autres, entrent en composition. Et peut-être pourrions-nous accepter cette génération de rapports comme ce à quoi nous participons, ce qui vient avant toute explication. Cela communique avec l'expérience d'être touché, l'être humain la ressent cette expérience, et il sait qu'elle est générative. Tout commence par là. (Stengers, 2019, p.35-p.59)

Ce qui est séparé par les distinctions faites entre objets, humain et lieu se relie par la notion de nature selon Stengers qui l'envisage non pas comme un espace de loi ou de fixation, mais de relations et de mouvement. Nourrie par la réflexion de Deleuze et Guattari (1980), Stengers (2019) développe une réflexion écologique transversale qui pense par le milieu, c'est-à-dire non pas contre celui-ci, mais plutôt avec lui, autour de lui et aux risques de ce dernier (p.39). Pour Stengers, l'écologie est donc à la fois une science et un art qui ne

porte pas sur les relations, mais qui pense avec elles, en les reconnaissant comme des pistes à suivre pour mieux comprendre ce qui compte (p.51).

Lorsque nous faisons l'expérience d'une *Rencontre artisanale*, lorsque nous rencontrons le lieu que nous choisissons d'habiter pour un temps, lorsque nous nous attardons à ce que le sol et nous faisons ensemble, à la danse que partage le vent, la respiration et la peau, nous serions donc aussi, si l'on se réfère à la pensée de Stengers (2019), dans une pensée écologique. Nous nous immergeons dans une recherche sur comment nous nous engageons ensemble, sur comment nous entrons en composition, comment tout geste de création est aussi une co-création. L'agir se détache alors de la conviction, en tant qu'humain, d'être nécessaire, mais il territorialise aussi une autre forme de relation au monde qui repose sur des effets et des perceptions : « Comment nous pouvons être partie prenante de la manière dont cela tient, mais cela peut tenir sans nous. » (Stengers, 2019, p.36) Créer avec une pensée écologique pourrait donc être autre chose qu'un geste de retrait, de résignation ou bien une action de sauvetage, de contrôle. L'écologie comme arts-soins-sciences pourrait aussi être une forme d'engagement non-égotique qui chercherait à honorer les élans de vie qui nous traversent et dont nous sommes témoins.

En effet, dans cette pensée qui évolue en cercle, en spirale, en boucle, non seulement l'art et la science seraient reliées, mais la guérison, la lutte et la création aussi :

Ce que, après les sorcières, les activistes d'aujourd'hui ont appris, c'est l'existence d'une liaison essentielle entre la lutte et la guérison. [...] Il s'agit de guérir de ce que nous font nos milieux. [...] Nous sommes situés par la nécessité de guérir ensemble, les uns avec les autres, des milieux qui nous ont abîmés. (Stengers, 2019, p.18-19)

Cette manière de se situer met de l'avant une solidarité dont la puissance repose sur ce que nous cultivons collectivement en réponse au questionnement : comment être, comment guérir? Ce questionnement n'est ni fataliste ni cynique et ne prétend pas poser un constat sur le monde à venir. Au contraire, la reconnaissance et l'acceptation de la vie telle qu'elle est, des blessures, des traumas, de tout ce que les paroles libérées révèlent des expériences du vivant deviennent cette occasion d'enchevêtrer nos guérisons personnelles et terrestres.

En tant que chercheuse, la lecture des témoignages des participantes sur leur expérience a cet effet apaisant-guérisseur sur moi. Certaines phrases et certaines images m'amènent instantanément à me resituer dans le monde, à créer de l'espace en moi et autour de moi, à faire l'expérience de me sentir liée sans être immobilisée par ces liens.

Ces récits ont la possibilité de me ramener aux souvenirs auxquels ils réfèrent, mais ils créent aussi de nouveaux possibles, de nouveaux horizons d'attentes (Jauss, 1985/1979), de nouvelles narrations au potentiel émancipateur²⁹ (Cyrulnik, 2016). Stengers (2019) intègre une réflexion sur la culture du récit dans son approche écologique alors qu'elle précise :

[L'art du soin] demande peut-être une culture du récit, car ce sont les récits qui ouvrent l'imagination, qui préparent à aborder une situation dans sa particularité, à la rendre intéressante comme telle et pas seulement comme terrain pour l'application d'un savoir objectif. Les récits sont intéressants dans la mesure où ils rendent sensibles à toutes les voix discordantes qui composent une situation, ils apprennent à écouter et à faire attention. (p.56)

Cette écoute des voix discordantes, c'est aussi celle des marges, celle des lieux d'où l'on ne s'attend pas que viennent des voix. À la naissance de ces voix, il n'existe pas encore de distinction entre soins, arts et sciences. Selon Petitmengin (2010) : « Dans la dimension ressentie, la frontière entre les différentes modalités sensorielles est beaucoup plus perméable que dans notre expérience plus consciente. » (paragr.28) Le langage qui reste proche de cette dimension de l'expérience garde donc une certaine distance avec le langage qu'on pourrait appeler transactionnel et qui est davantage soumis aux contraintes disciplinaires ainsi qu'à sa fonction sociale. Le langage poétique décloisonne les frontières entre les matières puisqu'il accorde une plus grande loyauté à l'expérience sensible qu'aux règles langagières qui formatent son expression.

En ce sens, les formes de reliance qui parcourent l'expérience des *Rencontres artisanales* sont indissociables de sa dimension poétique. Les possibilités d'inscrire des traces sous différents médiums permettent aussi d'élaborer des récits qui ont différentes formes et textures, mais qui, dans tous les cas, participent à rendre importantes les relations qu'elles nomment. Tout à coup, en prenant un temps pour photographier, pour écrire en étant proche, pour parler, pour écrire en étant loin, pour lire et relire, se noue un lien plus intime bien qu'en constante transformation avec l'expérience. La transformation ne vient pas ici d'un désir de variations, d'innovation ou de nouveauté, mais plutôt d'un être-avec en perpétuel état de rencontre, d'une intimité avec l'expérience que Dewey (2012/1934) décrivait comme une rivière :

À la différence d'un étang, une rivière s'écoule. Mais son cours confère un intérêt particulier à chaque portion successive, intérêt plus grand que celui suscité dans les portions homogènes d'un étang. Dans une expérience, il y a mouvement d'un point à un autre. Comme une partie amène à une autre et comme une autre encore poursuit la portion précédente, chacune y gagne

²⁹ « Quand le blessé est laissé seul, abandonné à sa souffrance, la résilience est difficile puisqu'il ne peut que ressasser son malheur. Mais quand il est entouré et qu'il tente d'adresser un récit à une personne qui le sécurise, il élabore la représentation de son malheur et remanie le sentiment qu'il éprouve. C'est pourquoi il est aussi important d'agir sur les récits culturels de façon à réintégrer le traumatisé dans son contexte culturel » (Cyrulnik, 2016, p.11)

en individualité. Le tout qui perdure est diversifié par les phases successives qui créent son chatolement. (p.82)

Les relations avec la nature qui se déploient dans cette section illustrent cette qualité d'être-avec le vent, les sons, les couleurs et le sol. Ces relations ne sont pas nouvelles puisque nous côtoyons quotidiennement ces aspects du monde. En revanche, les occasions que les participantes et moi avons eues de leur porter attention et d'exprimer ces relations que nous développons avec le vent, les sons, les couleurs et le sol, même en tant qu'artiste, ne sont pas quotidiennes. Je fais l'hypothèse que ce partage de ressenti avec un autre être humain sur notre relation avec l'environnement, à l'extérieur d'une activité de domination des éléments ou d'un objectif de production, est relativement rare. Pour exister, l'être-avec et sa mise en récit nécessite un décentrement de sa perspective sensible donnant ainsi naissance à une poétique de l'invisible qui au lieu de diriger l'attention permettrait de l'assouplir, de l'étendre dans sa tridimensionnalité et dans son horizontalité afin de cultiver un état de contemplation duquel n'est pas exclue l'acte.

5.5 La relation circulaire aux objets

Les données relatives aux objets invitent à penser la relation circulaire comme faisant aussi se rejoindre des forces opposées, de là cette idée d'habiter les espaces entre : entre la force de support et la force de propulsion, entre les matières et les récits, entre la création de liens et la part de mystère.

5.5.1 Entre force de support et force de propulsion

Pour E (juillet 2022, Outaouais), une participante avec qui je n'avais pas de liens préalables, les objets ont créé des ponts qui nous ont permis de nous relier rapidement l'une avec l'autre :

Pis je sens que ça m'aidait aussi à... Les premiers mots qui me viennent c'est de me sentir chez moi. Je me sentais... Ça m'a vraiment fait plaisir de comme découvrir les objets que t'avais choisis. Je trouvais que c'était une belle manière de se découvrir, de se rencontrer. Je trouvais que ça créait comme un pont. C'était une manière de créer des ponts entre nous pis de briser la gêne. Je suis quand même gênée tsé... on se connaît pas! (rires)

E souligne alors l'utilisation des objets comme une façon de briser la glace dans le cadre d'une proposition relationnelle qui impose une certaine proximité/intimité qui peut être ressentie par le rapport une à une. Les objets agissent alors comme une interface relationnelle, un point de jonction et deviennent un objet de reliance. E explique aussi comment les objets l'ont amené à ressentir à la fois une sensation de chez soi et une curiosité envers l'autre évoquant l'idée de Bachelard (1961) que « [l]'âme dans un objet trouve le nid d'une immensité » (p.174). De son côté, F (juillet 2022, Outaouais) compare l'utilisation des objets à

l'utilisation de la musique dans un spectacle de danse conventionnel, y faisant aussi référence comme à un support pour le déroulement des actions.

Quant à elle, C (juin 2022, Gaspésie) explique dans son entretien son choix de ne pas aller vers certains objets :

Ben y avait des objets un peu intimidants, que je voulais pas... [...] comme la balle de laine, je voulais pas la dérouler. [...] je voulais pas être responsable de dérouler l'objet puis je savais pas qu'y avait un canard en-dedans, fait que là c'était une autre surprise, je veux pas juste la mettre quelque part, mais je veux pas être responsable de mettons la dérouler. Ça c'était un objet intimidant, mais les autres objets... ben le petit instrument de musique aussi qui était intimidant. [...] Je voulais pas jouer de l'instrument.

Dans cet extrait, C spécifie les responsabilités qu'elle envisage être liées à certains objets et les raisons pour lesquelles elle n'a donc pas souhaité les utiliser. Elle souligne ainsi les possibilités d'activation des objets tout en affirmant son pouvoir d'y adhérer ou non. D (juin 2022, Gaspésie) va aussi dans le sens de l'importance de l'activation des objets et des choix à faire :

C'est pas l'objet pour ce qu'il est, que pour... Je prends les billes, ou le jeton. Tsé le jeton c'était le chemin qui fait, la bille, le son que les billes faisaient ou je sais pas toi, leur envol quand tu les as lancées pis celle que j'ai déposée au petit truc qui finalement a perdu sa tête. (rires) J'en revenais pas. Je me suis dit y va perdre sa tête. (rires) **Fait que c'est ça c'est pas l'objet en tant que tel, que ce qu'on décide de faire avec.**

Au fil des projections, l'objet devient donc en quelque sorte un déclencheur, dans le moment, pour agir, pour se mettre en lien, pour se mettre en état de jeu. D évoque un souvenir de jeu qu'elle relie à son expérience d'une *Rencontre artisanale* :

C'est drôle à un moment donné j'avais un ami on faisait plein de niaiseries mais on était quand même au cégep je pense ou à l'université pis des fois on jouait aux cartes mais on jouait à rien. On se disait « Oh est-ce qu'on joue à rien? » « Ok, on joue à rien. » Fait qu'on brassait les cartes. Pis là y pouvait arriver que je donne cinq cartes, je prends cinq cartes, je mets un... Fait qu'on jouait à rien, on savait pas dans quel jeu on... Mais des fois, tsé je dépose une carte l'autre dépose une carte mais des fois on savait que l'autre a gagné ou que là y faut reprendre le paquet. C'est drôle mais je pense à ça aussi. [...] Pis des fois notre jeu fonctionnait pas, c'était plate, mais d'autres fois...oh! On trouvait ça bon. Bravo t'a gagné, mais c'est un peu la même chose, **pas gagné ou perdre, mais de le construire pis de sentir sans savoir où on s'en va.**

Dans cette anecdote, le paquet de cartes canalise les formes de jeux possibles. En effet, probablement que les possibilités auraient été différentes avec des pièces d'échec ou un sac de billes. Par contre, l'absence de

règles et d'objectifs pré-établis structurant la relation ludique rend responsable les joueur·euse·s du sens à donner à leurs interactions. Il en résulte que parfois le jeu est « plate » alors que d'autres fois il est « bon ». Pour D, l'expérience d'une *Rencontre artisanale* reproduit cette dynamique de jeu sans que celle-ci soit une compétition qui détermine une personne gagnante et une perdante. Elle ne serait pas non plus un jeu coopératif dans lequel nous essayons ensemble de gagner, mais plutôt un contexte dans lequel nous pourrions ressentir et agir pour ressentir un sens commun. En reliant son expérience aux actions de construire et de sentir dans la perspective d'un devenir inconnu, D ouvrirait la porte à la dimension existentielle de cette expérience artistique ; une dimension qui prend en compte la capacité de l'artiste et de la personne participante à créer le contexte de leur co-existence.

Cette réflexion fait écho aux procédés de don et de contre-don observés par Mauss (1950) et sur lesquels Ricoeur (2003) s'appuie pour distinguer la notion de réciprocité et de mutualité : « Par convention de langage, je réserve le terme de mutualité pour les échanges *entre* individus et celui de réciprocité pour les rapports systématiques dont les liens de mutualité ne constitueraient qu'une des figures élémentaires de la réciprocité. » (p.360) En se remettant à un système, la logique de la réciprocité pourrait donc favoriser un don qui attend un retour et qui, si ce retour est reçu, peut clore le cycle de l'échange. À partir de la mutualité, il serait possible d'imaginer une part de générosité envers l'autre qui irait au-delà du rapport logique d'égalisation des faveurs :

Ces conduites ramènent le premier don au centre du tableau, le premier don devenant modèle du second ; il y a en effet bien des variantes au « pour que » dans l'expression « donner pour que l'autre donne » ; ces variantes sont celles mêmes d'où est censée émerger la formule neutralisée de la réciprocité qui tourne au-dessus de nos têtes, à la différence de la mutualité qui circule entre nous. Mais précisément, si la réciprocité circule à la façon d'un flux, il importe aux acteurs de ne pas interrompre ce flux, mais de l'entretenir. Mauss³⁰ parlait ici de la « sûreté » gagée par le *hau*. Et Levi-Strauss³¹ notait la nécessité d'« avoir confiance que le cercle se refermera ». [...] Le donateur et le donataire, pris au plan de l'action, ont la charge risquée et aléatoire d'entretenir et de poursuivre l'échange entre eux. On peut dès lors entendre en deux sens le conseil d'Anspach³² : « Nous devons essayer de dépasser la problématique du retour » (op. cit., p.48) (Ricoeur, 2003, p.357-358)

Pour Ricoeur, cette expérience du don est source d'une « tension créatrice entre générosité et obligation » (p.378). Dans l'idée du jeu ou de l'invention d'un jeu tel que décrit par D (juin 2022, Gaspésie), cette tension

³⁰ Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in *L'Année sociologique*, seconde série, 1923-1924, t. I, repris dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950, rééd. Coll. « Quadrige », 1999, précédé d'une introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss.

³¹ *Ibid.*

³² Mark Rogin Anspach, *À charge de revanche. Figures élémentaires de la réciprocité*, Paris, Le Seuil, 2002.

participe à créer et à consolider le lien. C'est la qualité de ce lien qui, selon Ricoeur, donne de la signification au « cadeau », on pourrait dire au don qui, dans le cadre des *Rencontres artisanales*, prend la forme d'un geste ou d'une présence attentive. Cette danse entre générosité et obligation (Ricoeur, 2003, p.378) devient alors aussi une danse entre « je-te-vois » et « tu-me-vois », entre « tu bouges » et « je bouge », entre « je t'attends » et « tu m'attends ». Elle assoit ainsi une confiance envers l'autre, mais aussi envers le procédé de la mutualité lui-même, pavant ainsi la voie à « une interprétation de la mutualité du don fondée sur l'idée de reconnaissance symbolique » (Ricoeur, 2003, p.342). En ce sens, les situations poétiques qui jalonnent *Rencontres artisanales* seraient une manifestation du principe de mutualité, une création partagée d'un système de reconnaissance symbolique.

5.5.2 Entre matières et récits

Si les objets agissent comme points de repère communs ainsi que comme élément stimulateur pour qu'émergent le geste et l'action, ils ont aussi un pouvoir de déconstruction et de construction de sens. C'est-à-dire que, d'une part, ils permettent de déconstruire l'imaginaire qui existe autour d'eux pour pouvoir redécouvrir les caractéristiques de la matière et de la symbolique qui les constituent. Puis, d'autre part, ils permettent aussi de reconstruire de nouveaux récits en servant de déclencheur d'imaginaire.

L'extrait suivant présente la réponse de B (juin 2022, Gaspésie) concernant un ou plusieurs éléments qui représenteraient l'ensemble de son expérience : « Le poids des objets : Plus particulièrement les billes. On aurait dit qu'elles étaient si lourdes, presque un fardeau. Au contraire, je pensais que j'allais perdre le foulard rouge tellement il était léger et flottait dans le vent. » Les billes ne sont donc pas appréhendées comme un jouet pour les enfants et le foulard ne l'est pas non plus comme un vêtement pour se protéger du froid. Pour B, dans cet extrait, les billes comme le foulard sont avant tout des nuances de pesanteur. C'est-à-dire qu'ils se relient par leur caractéristique d'avoir un poids, soit une relation à la gravité et se distinguent par la nature de cette relation, soit dans la lourdeur ou dans la légèreté.

B amorce déjà une forme de reconstruction de l'imaginaire alors qu'elle mentionne que le poids lourd des billes devient presque un fardeau et que le poids léger du foulard l'amène presque à le perdre. À partir d'une attention ciblée sur une caractéristique de l'objet, le poids dans ce cas-ci, un autre narratif que celui qui existe au quotidien commence à se mettre en marche. Ce processus d'invention d'histoires, d'associations libres et poétiques liées aux objets et à l'action est développé par F (juillet 2022, Outaouais) :

C'était comme une petite boîte aux trésors, pis là j'étais tout excitée de voir les objets qui avaient dans ta boîte aux trésors. Pis là c'était de créer plein de petites sculptures un peu partout pis comme créer des histoires dans ma tête de je partais à la pêche pis là je pêchais des petits

objets pis là après je sauvais mon petit canard. J'étais vraiment comme partie dans des histoires dans ma tête. Ça vraiment faite du bien de laisser-aller mon imagination pis ma rêverie comme ça.

C'est aussi ce qu'exprime E (juillet 2022, Outaouais) lors de son entretien en ajoutant à cette dimension narrative, une dimension spirituelle à travers la référence au rituel :

J'ai vraiment senti l'espèce de ponctuation des objets, [...] j'avais l'impression que à cause des objets ça rendait ça encore plus ritualistique pour moi. [...] les objets peuvent avoir beaucoup de pouvoir. [...] J'ai vraiment aimé ça construire autour des objets, créer des tableaux. Pis que ça permettait d'avoir accès à notre mythologie personnelle, de construire autour d'images, de sensations... ça créait des référents. [...] y a comme une espèce de thème du nid qui était présent. Ouais comme un peu sans attentes, comme out of the blue. Pis, ouais je trouvais ça comme... les oiseaux. Pis j'avais l'impression que clairement t'a choisi les objets avec soin. Pis que ça créait comme des mots, pis que là, à travers ça y avait un espèce de narratif qu'y était propre à ici, à l'espace, à nous, à moi.

E utilise ici plusieurs images pour parler de la fonction des objets dans son expérience, évoquant la construction de tableaux, de mythologie et de référents. Elle souligne comment les objets participent à la création d'un narratif en relation avec le temps, le lieu et notre présence commune.

5.5.3 Entre création de liens et part de mystère

Au-delà et en deçà du pouvoir d'ancrage dans l'espace des objets, de leur pouvoir sur l'imaginaire ainsi que de leur potentiel de rythmer la rencontre par leur apparition et leur disparition, les objets sont aussi la source de nombreuses questions chez les personnes participantes. G (juillet 2022, Lanaudière) résume comment sa relation aux objets est teintée à la fois par la présence de liens et par celle de mystère:

J'étais comme intriguée par le petit oiseau, parce que c'était comme le début. C'est comme si, y avait comme des liens qui se créaient à travers les objets qui se découvraient pis en même temps, l'espèce de part de mystère restait toujours là. (rires) Pis ça, j'aimais ça. Qu'il y est comme toujours vraiment beaucoup de possibilités pis de...ouais. Jusqu'à la fin, ça restait vraiment toujours très ouvert.

Pour E (juillet 2022, Outaouais), cette part de mystère ou de possibles se traduit par une série de questionnements mêlés à des hypothèses sur l'origine et les raisons qui expliqueraient le choix des objets :

Je sais pas pourquoi mais... j'avais plein de questions. J'avais comme envie de « Ça, qu'est-ce que ça veut dire? » Pis de te poser des questions, mais d'être là, « Ah mais le petit ange est-ce que tu l'as trouvé brisé? Comme, est-ce que c'est des objets qui t'appartenaient quand t'étais petite? » Je pensais aux objets qui nous accompagnent dans le temps. Y avait plein de questions

qui ont animée comment on... j'ai habité, comment je suis entrée en relation en mouvement avec les objets.

L'intrigue qui était présente chez G (juillet 2022, Lanaudière) face à un objet est non seulement présente chez E (juillet 2022, Outaouais), mais elle est à la source de sa relation en mouvement avec les objets. De plus, ses questions apparaissent comme des histoires inachevées. En effet, ses questions portent en elles-mêmes une part d'interprétation, une part de création de récit, suggérant par exemple, que la source d'un bris d'un objet soit peut-être non-volontaire ou que l'ensemble des objets proviennent d'une époque associée à l'enfance. Bien sûr, les objets ont en commun ce type de communication autre, celui qui peut laisser entrevoir un passé ou un possible futur, mais qui ne pourra jamais offrir de réponses complètes sur leurs origines ou sur leur capacité d'action. Le jeu de devoir leur trouver une place et celui de contempler leur présence dans un lieu invitant, entre autres, à faire de la reliance entre eux et entre nous, matière à création.

5.6 Habiter les (c)entres : Conversation autour de l'insaisissable

J'étais comme attirée par... parce qu'y avait dans le lien entre les deux lieux. Y avait comme une espèce de petit emmêlement de fil au sol. Pis je trouvais ça intéressant ce centre-là, entre les deux. (G, juillet 2022, Lanaudière)

C'est par-delà la binarité que s'enracine l'expérience des *Rencontres artisanales* et la présence des objets, elle déstabilise les rapports hiérarchiques qui existent entre mobilité et immobilité, entre humain et non-humain, entre vivant et non-vivant, entre culture et nature, entre extérieur et intérieur, entre langage et mutisme, entre quotidien et extra-quotidien. L'existence des objets dans le cadre de cette proposition s'inscrit donc davantage dans l'entre, dans cet espace qui, bien que sans appartenance et sans définition, n'en demeure pas moins réel. Barad³³ citée dans Patterson (2020) définit justement la performativité comme une « contestation du pouvoir excessif qu'on accorde au langage pour qu'il détermine ce qui est réel » (p.134). À partir de cette contestation, Barad citée dans Patterson suggère donc que la performativité soit ce qui « invite des pratiques/gestes/actions qui ne se centrent pas sur le pouvoir qu'a le langage de déterminer ce qui est réel. » Patterson (2020) s'attardant ensuite à cette pratique de la performativité dans le domaine des arts vivants précise : « Quand on le théorise ainsi, l'événement de la performance se meut dans l'intra-action entre le corps, l'espace, l'objets/choses/matières et le public, qui co-constituent ce qui est à la fois toutes ces choses et aucune d'entre elles, comme une poussière insaisissable. » Patterson situe donc l'essence de la performativité dans un dispositif artistique comme le paradoxe de l'être et du non-être. Elle visite

³³ Karen Barad, « Posthuman Performativity : Towards and Understanding of How Matter Comes to Matter », *Gender and Science* 28, n.3 (printemps 2003), 802. [Traduction d'Olivia Tapiero]

d'abord la notion de « milieu exclu » de Massumi³⁴ (cité dans Patterson, 2020) pour tenter de définir cet interstice qui est inévitablement effacé par une pensée en opposition. Patterson (2020) accueille la complexité de cette notion et la transforme en observant comment celle-ci agit dans son travail :

[S]i l'intra-action mêle le matériel au discursif de manière à ce que chacun soit impliqué avec l'autre dans des champs émergents de phénomènes qui arrivent continuellement, alors le milieu inclus pourrait être un outil pour penser le fait **d'être les deux et aucun des deux**.

C'est cet espace que *L'argent*³⁵ explore en se mouvant dans l'interstice et en permettant à cette co-émergence réciproque d'advenir. (p.136)

La conception quantique du milieu inclus, comme étant à la fois les deux termes et leur absence, tel que le suggère Patterson, résonne avec les espaces de reliance qui émergent des *Rencontres artisanales* alors que la proposition artistique s'intéresse à inclure cet espace du milieu dans/par/avec la relation aux objets. Il n'est donc plus question d'identification à une essence animée/inanimée ou à une possession, une auctorialité, mais plutôt à un rapport au mouvement relationnel :

L'œuvre n'émerge pas simplement à partir de moi. Elle ne m'appartient pas. Il ne s'agit pas simplement de mon œuvre même si elle vient de moi autant que du monde, et des conditions de sa propre émergence. Ceci la libère (et me libère) des contraintes inhérentes à la position du sujet singulier. Ça engendre un mouvement du *je* au *nous*, l'humain et le non-humain partagent la même dimension, sans qu'aucun des deux n'ait plus d'importance ou de valeur que l'autre. Ceci crée de l'espace pour nos « propres impensés corporels et le matériel oublié » (Hill, 2020), ou pour la virtualité de notre matérialité qui révèle ce qui miroite sous la surface, ou aux alentours, ou aux interstices de ce que nous posons dans des cadres de signification. (Patterson, 2020, p.136)

Cet engagement dans le mouvement de l'interstice exige donc d'abord une déstabilisation de la perception de soi comme centre. Ce pas de côté encourage « cette impression qu'une chose file à côté de ma prédominance comme sujet dans la conversation. » (Patterson, 2020)

Ce décentrement de soi dans la conversation met de l'avant l'indépendance de l'expérience des objets et l'incompréhension de celle-ci par l'être humain. Par notre décentrement, nous rencontrons également les

³⁴ Brian Massumi, *Parables for the virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham et Londres : Duke University Press, 2002), 21. [Traduction d'Olivia Tapiero]

³⁵ « *L'argent*, c'est le titre d'une œuvre chorégraphique qui émerge d'une pratique que j'appelle : *Quand les objets font des clins d'œil*. [...] *L'argent* observe les façons dont on pourrait dialoguer grâce à différents cadres de performances, avec un ensemble de choses-matières-objets (pour la plupart) argentés, en prenant au sérieux un questionnement sur les manières possibles d'être avec eux (sans les dominer) et qui porterait aussi sur les manières dont ils peuvent être avec nous. » (Patterson, 2020, p.131)

limites de notre capacité à nous décentrer et par conséquent, les limites de notre capacité à connaître. Je fais l'hypothèse que la prise de conscience de cette inaccessibilité de l'expérience complète de l'objet nous amène à appréhender davantage le monde comme un lieu de mystère. Même ce qui nous apparaît être semblable à nous, l'expérience d'un autre être humain par exemple, révèle son caractère mystérieux, son impossibilité à être saisie dans toutes ses dimensions, sa complexité et la couche de vécu qu'elle contient et qu'elle transporte. Dans cette nouvelle relation au monde, même notre propre expérience, aussi proche et évidente pourrait-elle nous apparaître au premier abord, se révèle contenir des dimensions qui nous échappent.

La relation avec les objets amène une plasticité des réalités dans le rapport à l'autre qui participe à faire fondre l'illusion que ce qui nous est proche nous est nécessairement connu. L'attitude de suspension phénoménologique qui en découle favorise des mouvements de déplacements des points de vue et d'oscillations des présences. En ce sens, chaque *Rencontre artisanale* active des (c)entres, c'est-à-dire des espaces centraux qui surgissent d'un entre-deux. L'ensemble de l'expérience devient ensuite un parcours qui se déplace entre ces différents (c)entres : (c)entre humaine-humaine, (c)entre objets-humaine, (c)entre objets-lieu, (c)entre humaine-lieu, (c)entre lieu-lieu, (c)entre objet-objets. Ces nouveaux (c)entres en mouvement entraînent à leur tour de nouvelles intersections et de nouvelles configurations. Plutôt que de tendre vers une fusion ou une opposition entre les vécus, ce redécoupage de la carte relationnelle s'accompagne de la création de nouveaux langages et de nouvelles formes qui émergent des (c)entres et s'adaptent aux variations de distances. Autrement dit, la déstabilisation des dynamiques binaires soulève la nécessité de faire appel à d'autres repères sensibles, de faire entendre d'autres voix, de mettre de l'avant d'autres formes d'expériences. Cette déstabilisation ferait également émerger d'autres rapports au temps, à l'espace et aux autres qui ont le potentiel d'occuper à leur tour la fonction de fondation.

5.7 La relation circulaire humaine

Dans cette section, il sera question des relations circulaires entre la personne participante et l'artiste-chercheuse. Elle sera abordée sous quatre angles : soit les formes de présence, les liens préalables à la rencontre, les créations relationnelles émergentes ainsi qu'à travers une réflexion sur l'habiter.

5.7.1 La présence oblique

Dans son questionnaire, D (juin 2022, Gaspésie) relie le retrait de la sphère du langage et celle de l'implication du corps en comparant le type de présence « ordinaire » à celui qui a émané de la rencontre :

C'est nous qui rencontrons, évidemment, disons la partie de nous (en tout cas de moi) qui veut faire des blagues, s'amuser, en profiter, échanger, et aussi la partie qui veut savoir quoi dire, bien écouter, ne pas décevoir, qui se protège, etc.

Le type de rencontre qu'on a eu demande un autre type de présence. Elle interpelle une autre partie de nous, je trouve. Peut-être parce que ça demande une grande écoute, une grande présence et une disponibilité, peut-être parce que les réactions ou les réponses se traduisent en mouvement, en action, dans le corps, sans mots. **C'est comme si la rencontre devait s'ancrer déjà tout de suite à l'intérieur, dans le corps, dans l'authentique. On n'a d'autre choix que de s'engager. Plus j'y pense, plus je crois que ça a un lien avec le corps, le centre.** (D, juin 2022, Gaspésie)

Au-delà de la structure de la proposition artistique, une *Rencontre artisanale* activerait et serait donc activée par une présence incarnée qui, selon D, repose sur une forme d'écoute et de disponibilité. Son vécu rejoint les propos de Formis (2010) qui entrevoit que les gestes du corps occupent une place de choix dans une tentative de déstabilisation de l'ordinaire :

Cette dissociation de nature entre l'art et la vie ne peut être dépassée que par une redéfinition de l'ordinaire. Plus spécifiquement, à l'intérieur de ce questionnement, les gestes du corps ont une place centrale dans la mesure où il n'y a pas de vie sans *pratiques* de vie, et donc sans relations subjectives et somatiques avec l'environnement et avec autrui. (paragr. 2)

Cette notion de « *pratiques* de vie » révèle donc le pouvoir de reliance qui revient notamment au geste. Par conséquent, l'attention orientée vers ses ressentis corporels et son expression corporelle devient, comme le mentionne D (juin 2022, Gaspésie), une forme d'engagement. Au-delà d'un « geste artistique qui change la perception, et non pas, la nature de l'ordinaire » (Formis, 2010, paragr.56) et d'une « capacité [à] dévoiler les qualités esthétiques déjà à l'œuvre dans l'ordinaire » (paragr.57) ; les gestes artistiques qui traversent *Rencontres artisanales* favoriseraient une posture d'engagement envers l'ordinaire par une attention accrue à sa présence incarnée. Cette expérience apparaît pour D (juin 2022, Gaspésie) comme un privilège :

Je crois que c'est précieux de pouvoir toucher à ça. Ça permet d'explorer quelque chose qu'on n'a pas la chance d'explorer souvent, d'où le sentiment que c'est un privilège aussi. Peu importe où ça mène. Je crois que c'est quelque chose qui s'exerce, quand on a le privilège de multiplier les expériences où on peut le faire.

En spécifiant « peu importe où ça mène », D détache le privilège et la présence dont elle parle d'une quelconque finalité. Incidemment, elle souligne la nature processuelle de cette présence. Elle amène toutefois aussi l'hypothèse que cette présence s'entraîne, soulevant implicitement qu'elle porte une complexité ou une profondeur qui peut se développer avec le temps et la répétition. Du même coup, il serait

possible de déduire que le type de présence expérimenté durant la rencontre peut aussi se manifester à d'autres occasions.

D identifie un moment précis au début de la rencontre pendant lequel elle dit avoir « compris » la nature de la rencontre. Lorsque je lui demande ce qu'elle pense avoir compris, elle répond :

Ben un peu où on pouvait aller. Comment ça pouvait se passer. Pis que c'était, je cherche le bon mot, je sais pas si c'est sécuritaire ou acceptable, ou authentique, ou la présence que j'ai compris. En tout cas, toute ça là c'est quelque chose qui se libère ou qui s'apaise : « Ok, y se passe quelque chose pis tu peux y aller. » (D, juin 2022, Gaspésie)

Cet extrait mis en résonance avec mon expérience et celle des autres participantes permet de cerner le cheminement territorial de l'espace relationnel à travers la rencontre. Une déterritorialisation de l'espace relationnel dans lequel se frotte *l'apriori* de l'ordinaire puis la création d'une zone d'indiscernabilité entre l'art et l'ordinaire (Formis, 2010, paragr.50) marque le début de la rencontre. À partir de cette amorce, un mouvement territorial dans lequel de nouveaux rapports à soi et à la relation arrivent ensuite comme autant de nouvelles permissions, de nouvelles directions. Cette alternance entre les mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation pourrait expliquer cette impression que confie D (juin 2022, Gaspésie) au sujet de quelque chose qui « s'apaise » et qui se « libère » en même temps.

Pourtant, lors de la rencontre, rien de spectaculaire n'est produit pour ajouter à l'expérience de l'ordinaire, celui-ci est simplement abordé autrement, non pas en confrontation ou en fuite, mais en oblique, une approche qui rejoint celle du processus d'*imprésentation* tel que développé par Formis (2010) :

Telles sont la force et la délicatesse du processus d'*imprésentation*, par lequel la représentation se donne en même temps que sa propre soustraction sans pour autant s'auto-annuler. Si le résultat d'une telle opération apparaît comme un degré zéro de la représentation, en réalité, c'est une représentation doublée par son propre empêchement. Le travail de la représentation est suspendu par la distorsion du cadrage, par l'anonymat des figures ou par l'absence de personnage et, enfin, par la démultiplication des gestes. [...] [Ce sont] des stratégies visant explicitement à rompre avec le spectaculaire. Mais ces stratégies ne sont pas moins artistiques que d'autres. C'est en ce sens que le régime de l'ordinaire demeure foncièrement esthétique, mieux *aïsthétique*³⁶, dans la mesure où il porte notre attention sur l'impression sensible de sa présence et non pas sur la beauté de son apparence. Le processus d'imprésentation se fonde

³⁶ « Le terme Aisthesis désigne le mode d'expérience selon lequel depuis deux siècles, nous percevons des choses très diverses par leurs techniques de production et leurs destinations comme appartenant en commun à l'art. Il ne s'agit pas de la réception des œuvres d'art. Il s'agit du tissu d'expérience sensible au sein duquel elles sont produites. Ce sont des conditions tout à fait matérielles – des lieux de performance et d'exposition, des formes de circulation et de reproduction – mais aussi des modes de perception et des régimes d'émotion, des catégories qui les identifient, des schèmes de pensée qui les classent et les interprètent. » (Rancière, 2011, p.10)

ainsi sur un *écartement*, certes minimal mais irréductible, entre une chose et son apparence.
(paragr. 36)

Dans cet écartement se joue la possibilité de réinventer le rapport à soi et à l'autre en plus de réinventer leurs représentations. Les *Rencontres artisanales* permettent de jouer sur l'élasticité des distances entre ces deux pôles pour, d'une part, expérimenter de nouvelles expressions, mais surtout, d'autre part, de trouver des configurations qui nous amèneraient plus de plaisir, plus de confort.

De ce champ d'investigation émergent donc d'autres questions : qu'est-ce qui devient possible lors d'une *Rencontre artisanale* qui ne l'est habituellement pas ? Qu'est-ce qui favorise la compréhension/l'adhésion à ce possible ? Est-ce une potentialité latente que la personne participante porte déjà avant la rencontre ? À laquelle elle aspire ? À laquelle j'aspire comme artiste en action ? À laquelle nous aspirons ? Comment vivons-nous le privilège de la présence, de l'attention qui nous est accordée lorsque nous n'en avons pas l'habitude ? Quelles différences apparaissent dans l'expérience lorsque nous en avons l'habitude ?

5.7.2 Au croisement des liens préalables

Je connaissais déjà, à des degrés divers, trois des personnes avec qui j'ai partagé une *Rencontre artisanale*. Je rencontrais pour la première fois les quatre autres personnes. Je n'ai pas abordé ces rencontres de manière différente. Dans tous les cas, je rencontrais chaque personne pour la première fois dans ce contexte. J'entretenais aussi une confiance envers le fait qu'il existait déjà un lien assez puissant entre nous, même si nous ne nous connaissions pas, pour que nous puissions passer un moment ensemble. Cette vision s'accorde avec celle que porte Lévinas (1995) sur l'altérité : à la jonction entre l'inouï de l'autre et la responsabilité de l'autre. Homfeyr (2009) synthétise ainsi la pensée du philosophe :

Levinas claims that taking responsibility for others in need follows from neither sympathy and compassion nor a free, rational weighing of options. Rather, ethical action is made possible by a primordial, an-archical responsibility that is pre-consciously felt as the 'Otherwithin-the-Same'. We are passively obligated before we can actively choose to help. (p.1)

Bien que l'autre ne soit pas dans le besoin dans ce cas-ci, c'est pourtant bien à cette connexion primordiale et anarchique que nous nous adressons et que nous activons ensemble dans une visée créatrice.

Plusieurs personnes participantes se sont aussi exprimées sur ce sujet. D, par exemple, envisage différemment le fait de vivre l'expérience avec une personne déjà connue :

Je crois que le fait de le faire avec quelqu'un qu'on ne connaît pas est étonnamment plus facile. Ou intéressant en tout cas. Quelqu'un qu'on ne connaît pas, mais chez qui on sent de l'ouverture et chez qui on sent la disponibilité de cet espace intérieur et liberté de mouvement. On sent moins le besoin de plaire à l'autre (ce qui n'enlève en rien notre désir d'écoute ou notre présence), on ne réfléchit pas à comment la rencontre peut changer notre relation future, etc. (D, juin 2022, Gaspésie)

Dans cette réflexion le lien sans impact sur la vie future devient un lieu de sécurité. G avec qui j'ai un lien d'amitié depuis cinq ans et que j'ai côtoyé de manière quasi quotidienne durant plusieurs années attribue en partie sa confiance lors de la rencontre à notre lien préexistant : « Pis j'avais aussi cette confiance-là que t'étais là pour, pour guider ce chemin-là. J'avais une totale confiance en ce processus-là. Je me sentais super en sécurité parce que je t'aime, parce que je te connais. Pis aussi parce que j'étais chez moi. » (G, juillet 2022, Lanaudière) Le lien préalable devient alors aussi un espace de sécurité.

C (juin 2022, Gaspésie) que je connais depuis quinze ans, mais avec qui je ne n'avais pas eu de contact depuis plusieurs années, relie les moments humoristiques de notre rencontre à notre relation préexistante : « je me suis un peu demandé si ça avait été quelqu'un que je connaissais pas, ça aurait été comment... parce que, je sais pas, j'avais l'impression qu'on se faisait des petites blagues des fois. » Lors de notre entretien, elle poursuit en donnant un exemple précis tiré de la rencontre :

Quand t'as lancé les billes, c'était vraiment la plus grosse blague. C'était vraiment une grosse blague. Je l'ai vraiment trouvée bonne. [...] quand je suis allée placer le petit bonhomme pas de tête, c'était comme une genre de grosse cérémonie puis ça, je trouvais ça drôle [...] j'avais pas prévu que c'était ça mais c'était ça. Clairement, c'était une cérémonie. Puis là quand t'es venue mettre la fleur c'était déjà la première petite blague puis là, quand t'as lancé les billes, c'était la plus grosse blague. Tout ça, j'ai trouvé ça vraiment drôle. (rires) C'était comme si t'avais compris que tu pouvais *disrespect* mon autel. Je me disais peut-être que si tu me connaissais pas t'aurais fait « ok y s'est passé quelque chose là puis tsé, on va pas faire une blague avec ça ». (C, juin 2022, Gaspésie)

C identifie donc notre relation préalable comme étant une forme de savoir particulier à la relation qui nous permet de comprendre l'univers spécifique de signification des gestes de l'autre par rapport à une signification générale. Dans l'exemple précédent, nous savons toutes les deux qu'il n'y a pas eu d'intention de créer un autel, nous reconnaissons toutefois toutes les deux que la construction peut en revêtir toutes les apparences. C poursuit dans son questionnaire en parlant de moments significatifs : « Les moments drôles : à plusieurs reprises j'ai trouvé que nos interactions étaient drolatiques. Ce sont des moments marquants. Je me suis sentie en complicité avec toi, et ce sont des moments qui m'ont fait réfléchir à notre relation (à ce moment précis et aussi en général). »

C attribue aussi une autre couche de son expérience à notre connaissance préalable, ou plutôt, à son interprétation de l'importance de certains détails dans la proposition artistique. C'est ce dont témoigne l'extrait suivant : « je te connais là, je sais qu'y a rien qui est mis au hasard dans ce petit sac rouge ».

Finalement, B (juin 2022, Gaspésie) me dit avoir une grande confiance en moi puisqu'elle porte une grande confiance au chaînon qui nous relie, soit la personne que nous connaissons mutuellement et qui nous a mise en contact.

Ces perspectives me permettent de découvrir comment, à travers cette proposition, chaque personne cherche d'abord à se relier et à créer du sens à partir de cette relation, peu importe sa nature, sa durée, son intensité. Cette division entre connu/inconnu, comme en témoigne les extraits précédents, amène des différences d'interprétation chez les personnes participantes, mais ne serait pas un facteur qui empêche ou qui permet la rencontre. L'*Unitas multiplex*³⁷ de Morin (Morin et Vallejo-Gomez, 2008) prend tout son sens alors que chaque rencontre contient à la fois le principe fédérateur de l'éthique levinasienne et la complexité créative des chemins qu'elle prend pour se manifester.

5.7.3 Créer de nouvelles alliances relationnelles

La section suivante vise à rendre compte des manifestations incarnées et partagées des modes relationnels qui ont jalonné les *Rencontres artisanales* en prenant comme porte d'entrée les interactions entre la personne participante et moi. J'ai puisé mes outils d'analyse à la fois dans ma sensibilité et mon expérience en Mouvement authentique et dans celle de la pratique en arts vivants.

Dans un premier temps, en Mouvement authentique, la personne qu'on désigne comme « l'être-en-mouvement » est celle qui, les yeux fermés, plonge dans son expérience et bouge. La personne qu'on désigne comme un témoin est en position assise et supporte par son regard et son attention bienveillante l'expérience de l'être-en-mouvement. Dans le cas du témoin principal (témoin global), cette personne prendra aussi en charge la gestion du temps en indiquant le début et la fin de la période de mouvement par un signal sonore.

La convention reliée au contexte de présentation dans les arts vivants inverse cette relation alors qu'on s'attend de l'artiste en mouvement sur scène, qu'il prenne la responsabilité, du moins en grande partie, de

³⁷ « C'est-à-dire que l'un contient le multiple et le multiple lui-même est relié à l'un » (Morin cité dans Morin et Vallejo-Gomez, 2008, p.255)

l'expérience des personnes spectatrices, notamment dans la gestion du temps. Les personnes spectatrices sont, le plus souvent, dans une posture d'évaluation et de jugement d'une expérience qui leur échappe, puisqu'induite par l'artiste, et sur laquelle leur pouvoir s'exprime par leur capacité à aimer ou à ne pas aimer, à juger de la qualité de l'œuvre en tant qu'objet et à la recommander ou à ne pas la recommander à leurs pairs.

Rencontres artisanales n'appartient pas complètement à aucun de ces deux cadres de références ou plutôt, le projet permet d'habiter le trouble et l'ambiguïté qui peuvent être générées par leur rencontre. Il brasse et redistribue, entre autres, les responsabilités suivantes : celle de se mettre en mouvement, de gérer le temps, d'occuper l'espace, d'être témoin, de se déployer à partir de soi, d'accompagner l'autre et d'interagir avec l'autre. S'en suit donc une exigence sur le plan de la créativité relationnelle : si je ne suis plus (dans le sens de suivre) un modèle relationnel, quelles manières d'être avec l'autre émergent ? J'ai recensé et défini sommairement les douze formes d'alliances relationnelles suivantes qui se sont manifestées à travers les sept *Rencontres artisanales* s'étant déroulées à l'été 2022 :

1. Être dans un même mouvement ;
2. Être en mouvement pour suivre le mouvement de l'autre ;
3. Être en mouvement pour construire quelque chose avec les objets ;
4. Être en mouvement pour voir avec l'autre ;
5. Être en mouvement pour voir autrement ;
6. Être en mouvement en réponse au mouvement de l'autre ;
7. Être en mouvement pour tracer la distance ;
8. Être en mouvement par une impulsion intérieure ;
9. Être en mouvement par/pour sentir/avoir un effet/en réaction sur/à l'environnement ;
10. Être en mouvement pour se rapprocher de ;
11. Être en mouvement pour se retirer ;
12. Être en mouvement pour renverser ce qui est ;

Pour la suite, je décrirai donc brièvement comment chaque mode relationnel s'est exprimé en m'appuyant sur un exemple tiré des propos des participantes lors de nos échanges ainsi que des questionnaires remplis par les participantes et moi. Des extraits supplémentaires exemplifiant chaque catégorie peuvent être consultés dans l'*Annexe I*.

1. Être dans un même mouvement ;

[Q]uand t'a commencé à bouger avec le carillon, je me disais je bougeais-tu? Je le sais pas, parce que là j'ai remarqué que je bougeais en même temps que toi [...] Mais je te dirais que dans mon expérience aussi je sais pas vraiment y est où le début vraiment. Pis justement à ce moment là ça a été exactement la même réflexion comme « je l'ai-tu suivi... ou à m'as-tu suivi... », je sais pas tant. (C, juin 2022, Gaspésie)

À l'instar des questions de C, cette première catégorie rassemble des instants pendant lesquels la participante et moi avions toutes les deux l'impression de bouger ensemble sans en avoir nécessairement l'intention. Ils se sont déroulés dans ce que je percevais comme une proximité spatiale sans que nous puissions déterminer qui avait initié le mouvement.

2. Être en mouvement pour suivre le mouvement de l'autre ;

À la différence de la modalité précédente, dans celle-ci l'intention de suivre et le consentement à suivre sont conscients. La participante et moi nous situions généralement plus à distance et nous pouvions identifier qui suivait qui. E (juillet 2022, Outaouais) utilise l'image de l'écho pour en parler : « Y avait plein de moments vraiment beaux : avec le foulard, les mains, de se faire écho en répétant les mouvements. Je trouvais que c'était une manière facile d'être ensemble. ».

3. Être en mouvement pour construire quelque chose avec les objets ;

Faisant référence aux interactions basées sur la construction de structures plus ou moins rudimentaires, ce regroupement inclut l'utilisation que nous avons fait des objets et/ou des matériaux présents dans l'environnement comme dans l'extrait suivant :

Installer le carillon. La douceur du son. La construction à deux, la collaboration pour le faire tenir. Qu'il tienne et qu'éventuellement le morceau de bois tombe, et qu'il redevienne silencieux. J'ai retenu mon souffle quand il est tombé, j'ai pensé un instant le réinstaller, puis j'ai vu la beauté de la nouvelle structure que cela avait donnée et j'en ai conclu qu'il était préférable de le laisser ainsi. (B, juin 2022, Gaspésie)

Parfois, la construction se faisait en partenariat entre la participante et moi. Parfois, elle se faisait à relai et parfois, elle a été menée par une personne ; l'autre découvrant la construction une fois terminée ou assistant comme témoin à son élaboration.

4. Être en mouvement pour voir avec l'autre ;

« des fois toi tu regardais quelque chose d'un point de vue puis je voulais aller voir toi qu'est-ce que tu regardais » (C, juin 2022, Gaspésie)

Cette catégorie intègre les moments pendant lesquels une personne se déplace pour pouvoir avoir accès à ce que l'autre regarde ou lorsqu'une personne se retrouve dans une orientation similaire à l'autre et que les deux personnes partagent un horizon commun.

5. Être en mouvement et voir autrement ;

Relatifs aux variations de la perception visuelle, autant par les changements de distance que ceux d'orientations, cette famille de moments regroupe les actions qui nous ont permis de voir l'autre autrement, notamment en relation avec l'environnement : « C'était vraiment intéressant quand on était de loin, de s'observer de loin. [...] Y a comme une nouvelle dimension qui est arrivé, comme si là y avait plus d'écoute comme quelque chose. [...] Tu deviens presque que comme dans le paysage. » (F, juillet 2022, Outaouais)

6. Être en mouvement en réponse au mouvement de l'autre ;

Comme dans un modèle de composition basé sur la forme question-réponse, cette catégorie recoupe des moments pendant lesquels les réactions étaient directement liées les unes aux autres :

« j'ai lancé la balle pis là après t'es partie avec la balle comme en courant frrrr. Pis j'étais comme « Ah oui! Ah oui oui! (rires) C'est ça!» » (E, juillet 2022, Outaouais)

« Quand nous avons échangé des roches, pour moi c'était comme faire connaissance et se donner un petit morceau de qui on est. » (H, juillet 2022, Lanaudière)

7. Être en mouvement pour tracer la distance ;

Les déplacements qui reliaient plusieurs points dans l'espace, plusieurs objets ou une personne à un point dans l'espace ou à un objet et vice-versa et tous les gestes qui ont participé à tracer des contours réels ou imaginaires font parties de ce septième point. B (juin 2002, Gaspésie) parle ainsi d'un trajet qu'elle a marché sur la plage de galet où a eu lieu notre rencontre : « Le fait de commencer par toi et de finir la chaîne par moi. J'ai eu l'impression de chérir mon jeton pour finalement savoir instinctivement où il devait aller. »

8. Être en mouvement par une impulsion intérieure ;

« [Y] a un moment je me souviens plus exactement lequel mais où là j'avais envie de bouger plutôt que d'être dans la construction, là j'avais envie qui aille un mouvement qui émerge. » (F, juillet 2022, Outaouais)

Le désir de F dans cet extrait résonne avec plusieurs moments qui semblaient prendre racine dans l'intériorité de la personne qui bougeait sans qu'il y ait d'articulation évidente qui se manifeste avec le monde extérieur.

9. Être en mouvement par/pour sentir/avoir un effet/en réaction sur/à l'environnement ;

Ces moments laissaient place à des mouvements décrits par leur relation directe avec l'environnement. Dans l'extrait suivant, H (juillet 2022, Lanaudière) s'exprime à la fois sur son mouvement guidé par le vent et le mien, guidé par l'ombre : « je me laissais beaucoup guider par le vent, pis par l'ombrage. Toi, t'étais plus avec l'ombrage, j'ai remarqué, pis moi j'étais plus avec le vent. » (H, juillet 2022, Lanaudière)

10. Être en mouvement pour se rapprocher de ;

Pouvant être reliés à un désir de voir, d'entendre ou de sentir quelque chose avec plus d'intensité, des mouvements ont été faits pour se rapprocher d'un objet, de l'autre ou d'un élément de l'environnement, comme c'est le cas dans ce moment vécu comme un jeu avec E :

Lorsque nous étions face à face et que nous avons trottiné l'une vers l'autre pour éventuellement faire ce jeu avec précaution des mains l'une face à l'autre, les jetons pris entre les doigts. Les tentatives de rapprochement et d'échanges précaires des jetons, l'attention très forte que je portais à tes mains et qui me permettait de déceler plein de petits mouvements ou de petits angles dans les lignes de tes doigts et de ta paume, encore une fois une sensation très claire et soudaine de l'évaporation du moment. (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Outaouais)

11. Être en mouvement pour se retirer ;

Caractérisés par un élan à quitter un espace ou une action, à prendre une pause ou à faire un arrêt, ces moments ont pris plusieurs formes, dont celle du nid dont parle F (juillet 2022, Outaouais) dans l'extrait suivant :

L'un des moments m'ayant marqué est celui où je me suis réfugiée sous le carillon suspendu à un arbre et que je me suis mise à créer de la musique avec le mouvement de ma tête. [...] Cet espace, à l'orée du bois, est devenu mon petit nid « sécuritaire » et paisible. J'y retournais à

chaque fois qu'un chapitre se terminait dans mon imaginaire ou à chaque fois que je ressentais le besoin de me retirer pour simplement observer ce que nous étions en train de construire.

12. Être en mouvement pour renverser ce qui est ;

À chaque rencontre, des mouvements ont provoqué un changement rapide et intense dans son déroulement. Ces changements incluaient des variations dans le rapport à la temporalité, à la spatialité et à la tonicité, comme ce fut le cas dans le moment évoqué dans l'extrait suivant :

« Pis des fois c'était des shifts assez... comme le moment où ce que t'as couru, c'était comme ok! Y a quelque chose d'autres qui commence. » (E, juillet 2022, Outaouais)

Finalement une dernière catégorie regroupe les gestes et les modes relationnels qui y sont associés qui ne se sont pas concrétisés lors des rencontres, mais qui ont été mentionnée dans les échanges et les questionnaires par les participantes et moi. Je les ai rassemblés sous quatre axes : les degrés de proximité, les degrés d'intensité, les horizons d'attentes et les conditions contextuelles.

Degrés de proximité ;

Cette catégorie inclut les références au degré de proximité entre la participante et moi et évoque des occasions de plus grande proximité qui auraient été souhaitées ou non, mais qui, dans tous les cas, n'ont pas été réalisées. H (juillet 2022, Lanaudière) mentionne par exemple le contact physique : « Une chose, avec le recul, on a pas été en contact ensemble, mais probablement que ça, ça aurait été encore plus, comment je pourrais dire, pas facile mais plus de laisser-aller encore. Ça pas adonné. »

Degrés d'intensité ;

Des envies de gestes ayant un grand impact sur l'environnement ou sur le déroulement de la rencontre en cours ont parfois été mentionnées sans pour autant avoir été réalisées, comme c'est le cas pour F (juillet 2022, Outaouais) : « À un moment donné j'avais juste envie de partir à courir ou de brasser fort les affaires, mais je l'ai pas faite. » Ces envies viennent aussi avec une certaine conscience de défaire ce qui a été construit dans l'espace précédemment ou avec un désir de rupture qui entraînerait probablement la formation d'une autre dynamique relationnelle.

Horizon d'attentes ;

Cette catégorie met en lumière des prises de conscience sur les distances entre ce qui aurait pu être et ce qui a été, entre les aprioris antérieurs à la rencontre, l'expérience de celle-ci et les nouvelles possibilités que cette expérience permet désormais d'envisager :

Pis je trouvais ça bien de pouvoir, être dans son corps comme ça, avec la présence de quelqu'un d'autre. Je trouve ça émouvant même. [...] Fait que c'est sûr qu'après je me dis est-ce que j'aurais pu en profiter plus? En prendre plus grand? [...] C'est après qu'on réalise oh wow! [...] Fait que là après je me dis « ah ça aurait pu être plus grand encore, mais ça pas besoin d'être grand ça peut être petit aussi puis être tout aussi senti pis ressenti mais c'est peut-être moins vue, je sais pas. (D, juin 2022, Gaspésie)

Conditions contextuelles ;

En reliant l'absence de certains événements ou de certains modes relationnels à des conditions extérieures au dispositif *Rencontres artisanales*, certains extraits révèlent l'influence des conditions contextuelles non seulement sur ce qui n'a pas pu se passer, mais aussi sur les événements qui ont pu se concrétiser durant la rencontre :

Honnêtement si ça avait été juste de moi, moi j'aurais continué, mais le fait d'entendre X qui veut que je revienne [...] . Ça m'a complètement décroché en fait. Si c'était à refaire, je le ferais [...] la maison juste à moi, pas les enfants. Je t'aurais dit on a toute la journée si tu veux Ariane, mais c'était pas ça. (H, juillet 2022, Lanaudière)

5.7.4 Conclusion

Cette dernière porte d'entrée vers le phénomène de la reliance occupe un statut particulier dans mon expérience puisqu'elle est à la fois à l'origine de ma curiosité à créer *Rencontres artisanales* et le point de départ à partir duquel je commence chaque actualisation d'une rencontre. Les mouvements de notre dynamique relationnelle, celle de la participante et moi, dans toute sa porosité aux événements, sont indispensables à l'existence d'une *Rencontre artisanale*. Les témoignages de cette section démontrent comment les expressions du lien qui nous relie se déplacent sur un large spectre. Ces déplacements font de la proposition artistique une invitation à mobiliser une « agilité dans le montage de territoires » (Guattari et Rolnik, 2007, p.18), c'est-à-dire l'exercice d'une capacité à s'éloigner et à se rapprocher des pôles du connu et de l'inconnu afin d'accéder, non seulement à cette reconnaissance symbolique dont parle Ricoeur (2003), mais aussi à une transformation mutuelle. Cette agilité de l'échange fait écho au champ d'action de l'artiste dont l'œuvre agit au niveau micropolitique selon Garcin-Marrou (2018) :

L'artiste qui opère au niveau micropolitique ne cherche pas à réveiller les consciences en dénonçant les dysfonctionnements du monde. Plutôt que de « dénoncer », l'artiste

micropolitique « révèle »³⁸ l'infra-ordinaire, réinvestit « l'espace de la farce »³⁹, de l'humour, des subjectivités délirantes qui acquièrent alors un pouvoir de subversion, de réponse gestuelle qui ne passe pas par une réponse violente à la violence du monde, mais désarme la violence en procédant à des gestes pouvant être interprétés comme des « loisirs », des « passe-temps de fin de semaine »⁴⁰, c'est-à-dire ni plus ni moins des gestes de *culture*. Ces formes micropolitiques ne sont pas, on l'a vu, des revendications politiques idéologiques : elles *vectorisent* une autre différence, une « réserve possible d'expressivité aux moyens totalement imprévus, inattendus »⁴¹. (p.117-118)

Je ne sais donc pas si *Rencontres artisanales* a été reçu comme de l'art ou pas, ou si ce projet le sera dans l'avenir. D'autres, historien·ne·s de l'art, critiques, pourront évalué·e·s comment, au-delà des « transformations internes à tel ou tel art », cette « émergence artistique oblige à modifier les paradigmes de l'art. » (Rancière, 2011, p.11), ou pas. Mes préoccupations rejoignent plutôt ce qu'Adjutor Provost (2020) entrevoit comme mission pour les artistes actuel·le·s. soit celle d'« expérimenter des alternatives aux modes de vie existants, les maintenir vivants et disponibles jusqu'à ce que le politiquement impossible devienne inévitable » (paragr.1). Ma pratique ne s'inscrit donc pas directement dans une dénonciation socio-politique orientée, mais plutôt dans une culture de la diversité et de la vitalité de nos capacités sensibles et de nos manières de nous relier en prenant comme ancrage notre expérience corporelle. C'est avant tout un travail phénoménologique de recension et de culture de la diversité vivante qui a été mis de l'avant dans cette section. J'en conclus que ce travail pourra se développer à travers la multiplication des expériences artistiques de la lignée dans laquelle s'inscrit *Rencontres artisanales*. Par l'incarnation d'un imaginaire relationnel complexe, *Rencontres artisanales* contribuerait à nourrir cette conception de la création artistique comme reposant, selon l'expression d'Adjutor Provost (2020), sur les « territoires des amitiés inclusives » (paragr.2).

5.8 Conversation autour d'une expérience artistique relationnelle et de la notion de prendre soin⁴²

En se détachant du jugement esthétique ou moral sur l'action à faire ou l'objectif à atteindre, l'expérience pourrait se développer dans une catégorie à part de celles de l'échec et de la réussite. Les participantes que

³⁸ F. Guattari et S. Rolnik, *Micropolitiques*, 2007, p.44

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Mauricio Lissovski, débat organisé pour un comité du PT de Rio de Janeiro, 11 septembre 182, p.44.

⁴¹ *Ibid.*p.92

⁴² Dans cette section, j'utiliserai le terme « soin » et « prendre soin » ainsi que « *care* » en sachant que ces emplois sont controversés. Les autrices auxquelles je réfère utilisent le terme *care* pour parler d'une réflexion théorique qui a été développé dans le monde anglo-saxons. Moliner, Paperman et Laugier (2020) justifie ainsi leur choix : « Qu'est-ce que le *care* ? Et d'abord pourquoi ce terme en anglais ? Il arrive parfois que certains concepts formulés dans une langue ne trouvent pas de traduction adéquate dans une autre. On ne traduit pas le terme *praxis*, par exemple. Et

je ne connaissais pas au préalable se sont demandé si elles auraient pu profiter davantage de l'expérience. Dans la présente recherche-création, la définition de mieux profiter de l'expérience varie ; il signifie soit danser davantage, soit être davantage en contact ou encore se laisser-aller davantage. Ces réflexions semblent exister en relation avec un horizon d'attentes propre à chaque participante. Toutefois, je fais l'hypothèse qu'il pourrait aussi découler d'une angoisse de nature plus existentielle. La prise de conscience de la multiplicité des couches d'une même expérience met aussi en lumière la responsabilité et la singularité de nos gestes et de nos vécus, ainsi que le récit qu'on en fait. Se découvrir situé·e peut être une prise de conscience vertigineuse. Découvrir des potentialités contenues dans l'expérience qui nous étaient auparavant invisibles peut l'être tout autant. *Rencontres artisanales* s'intéresse à l'accès à la transformation, à ce passage, à cette voie d'accès qui se trouve à proximité. Tant dans ses dynamiques intrasensorielles, intercorporelles, intersensorielles et parasensorielles, l'expérience des *Rencontres artisanales* se positionne au creux de la corporéité dont parle Bernard (2002). C'est à l'intersection chair-matière-imaginaire que le processus de transformation du monde en soi s'inscrit en continuité avec celui du monde hors de soi. En nous rendant disponibles aux potentialités de résonances entre différentes échelles de réalités, différentes couches de l'expérience, différents points de vue sur un phénomène, c'est ce mouvement de transformation vivante qui trouve un lieu d'expression.

Le geste d'approfondissement de l'expérience comme celui de la transformation n'est toutefois pas synonyme d'une unité de ton dans la proposition artistique. Le jeu et la poésie, le sacré et l'humour, la stabilisation et la mobilité ont été autant d'émergences qui ont pu cohabiter dans une *Rencontre artisanale* ou se déployer dans plusieurs d'entre elles. Elles sont toutefois toutes reliées à une activation non instrumentale de la relation. La création s'enracinerait alors dans une éthique-esthétique qui inclurait différentes tonalités d'expérience sans tenter d'aplanir la courbe qui relierait les différentes positions des points. Pour Glissant (2009), ce qu'il nomme la Relation avec un R majuscule est en soi cette exigence de cohabitation de tous les divers, sans exception, sans neutralisation :

personne ne trouve illégitime l'usage en français du terme *stress*. Le *care* traduit des préoccupations qui sont aussi les nôtres, ici comme ailleurs, des préoccupations humaines. Les enjeux de ces préoccupations concernent le monde dans lequel nous vivons, au-delà de toutes les frontières. Mais il y a urgence à s'en emparer, c'est sans hâte qu'il convient en revanche d'en déplier les significations. Non parce qu'elles nous seraient étrangères, au contraire. Les préoccupations du *care* nous sont familière, ordinaires. Comment expliquer, alors, la mise à l'écart politique du *souci des autres*, une des traductions possibles du *care* ? Pourquoi est-il crucial de placer aujourd'hui cette façon de se soucier des autres au centre de la réflexion politique ? À quels types de réformes, intellectuelles et politiques, et aussi dans nos vies, cela nous engage-t-il ? » (p.7)

En voulant à la fois rendre hommage à la tradition théorique spécifique qui s'est bâti autour du terme anglais *care* et dans l'intention de participer à charger de cette réflexion les termes français reliés au « soin », j'utiliserai les deux formes au cours de cette section.

[E]n effet, la Relation est ici entendue comme *la quantité réalisée de toutes les différences du monde*, sans qu'on puisse en excepter une seule. Elle n'est pas d'élévation mais de complétude. Ses propositions seraient alors qu'elle s'élargit jusqu'à quantifier absolument cette totalité des différences, c'est-à-dire qu'elle ne se rehausse ni se justifie d'aucune sublimité, mais qu'elle paraît et se multiplie en continu et s'achève et se prolonge à même cette totalité absolument. (p.42)

Dans ce paradigme de la multiplicité, la relation ne peut donc être régie par une structure morale qui repose sur une hiérarchisation des valeurs, elle devient plutôt un espace de création, une poésie des attractions, selon Glissant : « [la Relation] crée des poétiques et elle engendre des magnétismes entre les différents. » (p.73). Cette dimension de recomposition de la morale vers une activité éthique est à la fois présente dans la vision de la relation selon Glissant et dans celle des pratiques du *care* selon Laugier (2020) qui explique comment le *care* ne relève pas d'une théorie morale mais bien d'une activité pratique :

Entendue d'*une voix différente*, la morale ne se fonde pas sur des principes universels mais part d'expériences rattachées au quotidien et des problèmes moraux de personnes réelles dans leur vie ordinaire. Enfin, cette morale trouve sa meilleure expression, non pas sous la forme d'une théorie, mais sous celle d'une activité : le *care* comme action (*taking care, caring of*) et plus exactement comme travail. À la fois réponse pratique à des besoins spécifiques qui sont toujours ceux d'autres singuliers (qu'il soient proches ou non), activités nécessaires au maintien des personnes et des liens, travail accompli tout autant dans la sphère privée que dans la sphère publique, sensibilité aux « détails » qui importent dans les situations vécues... le *care* est une affaire concrète, collant aux particularités des situations et des personnes, aux détails ordinaires de la vie humaine – assurant l'entretien (en plusieurs sens, dont celui de la conversation et de la conservation) et la continuité d'un monde humain. (p.160)

Suspendue au croisement de la spécificité individuelle et de l'activation du lien avec autrui, chaque *Rencontre artisanale* se déroule aussi dans ce rapport d'un travail du soin qui entretient la reliance humaine. Le registre de ce que nous faisons compter durant une rencontre détermine l'échelle de perception dans laquelle nous déployons notre attention : le son des oiseaux, l'effet du mouvement du vent, le jeu en commun, etc. Les « dimensions de proximité, de singularité et d'engagement personnel » font alors partie de ce « registre de ce qui compte » (p.161). L'importance que nous donnons à la présence de l'autre, à notre présence, au lieu que nous habitons, au moment passé ensemble, aux gestes que nous posons donne un cadre qui fait que ce qui pourrait apparaître comme un détail peu important pour une personne extérieure devient un élément essentiel à notre expérience partagée.

Cet enchevêtrement de ce qui importe participe donc à cette « texture d'être » qui selon Murdoch citée dans Moliner, Laugier et Paperman (2020) constitue et exprime les différences entre les individus tout en permettant leur rencontre. De plus, les attitudes et les conduites des pratiques du *care* reposent sur une capacité à percevoir les besoins du vivant et à en prendre la responsabilité, elles deviennent plus évidentes

en l'absence de cadre (Moliner, Laugier et Paperman, 2020). En ce sens, les gestes du *care* participent au quotidien à réconcilier la nature impermanente du vivant et la fixité des structures qui nous organisent socialement :

En réintégrant dans le champ des activités sociales significatives des pans entiers de l'activité humaine négligés par la théorie sociale et morale, les approches du *care* mettent en cause les définitions admises des faits sociaux et moraux et invitent à reconsidérer la partition entre des registres de l'activité humaine habituellement disjoints. (Laugier, 2020, p.163)

À ce mouvement de joindre ce qui est disjoint s'ajoute aussi celui de révéler ce qui est devenu invisible par une vision orientée, entre autres, davantage vers le but plutôt que le processus, vers l'instantanéité de l'image plutôt que la durée du mouvement, le statut social plutôt que le ressenti du vécu :

Le *care* est d'abord l'attention à cette vie humaine ordinaire. L'éthique du *care* appelle notre attention sur ce qui est juste sous nos yeux mais que nous ne voyons pas, par manque d'attention ou justement parce que c'est trop proche.[...] Le *care* se définirait à partir de cette attention spécifique à l'importance des « petites » choses et des moments, à la dissimulation de l'importance. (Laugier, 2020. p.165)

Dans cette proximité invisible, Moliner, Laugier et Paperman (2020) reconnaissent aussi un manque d'outils de compréhension et de définition qui puisse servir à la nommer. Les fictions tant littéraires que télévisuelles ou cinématographiques participeraient, selon elles, à nous éduquer à la sémantique du *care* en proposant de nouvelles expressions publiques selon Moliner, Laugier et Paperman (2020). Mais qu'en serait-il de la corporéité du *care* ? De la sémantique du corps en mouvement qui prend soin, qui porte attention ? Comment révéler la puissance expressive de l'état de soin ? De celui de l'écoute ? *Rencontres artisanales* pose cette question : et si notre écoute nous faisait danser ?

Le défi est toutefois grand d'intégrer l'éthique du *care* dans son travail créatif dans un système dans lequel les artistes sont soutenu·e·s financièrement par les institutions gouvernementales et culturelles selon leur capacité à innover, à se démarquer des autres et à prouver que la valeur de leur travail est supérieure, ou du moins plus méritoire, que celle de leurs pairs avec qui elles compétitionnent. Mettre le soin au cœur de sa démarche artistique entre, du moins en partie, en contradiction avec une vision élitiste de la pratique des arts qui relierait trop souvent la professionnalisation aux critères de performances capitalistes : rentabilité, efficacité, rapidité, valorisation du spectaculaire, etc. :

Dans une société fondée sur l'idéal de l'autonomie règne aussi l'idée que nous sommes les auteurs de nous-mêmes, les propriétaires de nos idées et de nos œuvres, les artisans de notre immortalité. La perspective du *care* engage à formuler quelques doutes sur l'individualisation

de nos performances. Sur quel soutien, apporté par qui, repose la capacité de faire œuvre ? (Moliner, Paperman, Laugier, 2020, p.26)

Lier le geste du soin à celui de la création va donc de pair avec le constat de nos interdépendances et de notre vulnérabilité individuelle, déconstruisant au passage le mythe de l'artiste-génie, puissance néo-divine dont la création se fait sans entraves (Schaeffer, 1997), sans biais, sans privilèges et peut-être aussi quelque part, sans corps, dans un ultime fantasme d'immortalité.

Lorsque Murdoch (citée dans Laugier, 2020) se demande « Pourquoi est-ce que l'attention au détail devrait nécessairement produire la paralysie, plutôt qu'induire l'humilité et être une expression de l'amour ? » Les gestes de soin qu'on donne ou qu'on reçoit nous ramènent à la vulnérabilité de notre condition : notre nature mortelle, faillible, imprévisible, nos expériences de souffrances, nos limitations. Ne serait-ce donc pas l'attention aux détails, mais plutôt l'effet que cette attention a sur nos prises de conscience existentielles qui pourrait produire un effet de paralysie ou de lourdeur? Pour que l'humilité et l'amour se manifestent à travers cette attention au détail, peut-être faut-il entretenir une certaine paix avec sa situation existentielle? Ou du moins, être en mesure d'accueillir la sensation d'inconfort qu'elle suscite sans que celle-ci ne nous paralyse ou nous empêche d'apparaître dans la relation à l'autre ? Peut-être qu'elle incite aussi à bousculer et à rechoisir ce qui est, à nos yeux, important et ce qui l'est moins?

Les *Rencontres artisanales* ont été peuplées de ces gestes et attitudes qui, en bousculant notre rapport à ce qui est important, inhibent peut-être certains agirs automatiques pour en initier d'autres se repositionnant ainsi sur ce qui est perçu comme un détail.

Lorsque C (juin 2022, Gaspésie) dépose des jetons dans une fissure sur un tronc d'arbre, peut-on dire que ce geste est un détail si, pour moi qui regarde, la relation qu'il crée entre C, les jetons et le tronc devient, pour un instant, le centre du monde? Et puis, lorsque E (juillet 2022, Outaouais) et moi courons dans tous les sens, est-ce que je perds cette attention aux détails ? Ou plutôt ne suis-je pas dans ce soin détaillé de l'élan qui nous porte à repousser le sol et à tomber vers lui en alternance? Dans mon expérience, tous ces gestes relèvent d'un consentement joyeux, d'une acceptation enthousiaste à ce que mon attention (et non mon intention) soit au centre de mon expérience et que mon action fasse partie du monde (sans en être le centre). Le repositionnement d'échelle de perception de ce qui est un détail important n'est donc pas uniquement un geste de sollicitude : « le *care* ne serait pas une disparition ou une diminution du soi. Le *care*, entendu comme attention et perception, se différencie d'une sorte d'étouffement du soi par la pure affectivité ou le dévouement. » (Laugier, 2020, p.186)

Aux critiques qui pourraient percevoir de la mièvrerie, de la naïveté ou carrément du déni quant à la nature humaine dans ce souci des autres, je répondrais qu'incarner les attitudes du *care* exige au contraire d'accueillir et de ressentir les épreuves existentielles dans leur pleine réalité et pourtant, de choisir, à chaque instant, de porter à nouveau attention au vivant et d'en prendre soin. Non pas parce que ce choix répond à une quelconque logique ou qu'il nous ramène un quelconque profit personnel, non pas parce qu'il est rassurant ou sécurisant, mais parce qu'il est à la fois origine, objectif et processus. D'un côté, la conception du visage de Lévinas (1995) comme obligation à reconnaître son humanité dans l'autre, ramène la haine des autres à une haine de soi. De l'autre, Foucault (1994) désigne le souci de soi comme incluant nécessairement celui des autres ainsi que plus généralement celui du monde que nous habitons. Dans ces circonstances, cette préoccupation pour l'autre présente dans le travail du *care* ainsi que dans celui des *Rencontres artisanales*, et qu'on pourrait peut-être identifier comme de la gentillesse ou de la bienveillance, relèverait plus largement d'une conviction existentielle ; celle de la reconnaissance d'un flux continu de reliance qui nous traverse et dont nous ne sommes pas le centre. Reste alors le choix de dénier ce flux ou de le suivre et de danser en sa compagnie.

Avant chaque rencontre, je vidais et réorganisais la valise qui nous servait de point de départ. Ce moment auquel je n'avais pas réfléchi en amont est devenu chargé symboliquement en cours de route. Il consistait en un moment que je vivais seule, en posture de découverte par rapport à la manière dont les objets avaient été rangés dans la valise à la fin de la rencontre précédente ainsi que dans l'appétit de la manière dont je souhaitais réorganiser le contenu de la valise pour la rencontre suivante. La disposition des objets dans la valise est restée sensiblement la même à travers l'été, pourtant je me reposais toujours la question : qu'est-ce que j'amène avec moi aujourd'hui ?

Si plusieurs attitudes, comportements, modes d'habiter ont vu le jour au cours de l'expérience des *Rencontres artisanales*, elles ne forment pas pour autant une partition ou un ensemble de règles à suivre. Elles représentent des émergences tributaires du choix de ce qui importe et de l'attention et du soin y étant porté. Ces attitudes ne peuvent être prescriptives ou prédéterminées puisque chaque émergence créée par la rencontre entre les présences, le lieu et le moment, est unique.

En s'engageant auprès des singularités plutôt qu'auprès de la norme, les pratiques du sensible ont aussi ce potentiel de délier les signifiants et les signifiés qui, par leur association, construisent socialement la performativité des gestes. Butler (2007) mentionne entre autres comment les actes performatifs liés aux genres se distinguent de l'identité et comment cet écart comporte des possibilités de transformations sur lesquelles agissent les artistes :

Si le genre est institué à travers des actes qui, en eux-mêmes, sont discontinus, alors l'apparence de substantialité est justement cela, une identité construite, un accomplissement performatif à quoi le public ordinaire, et les acteurs eux-mêmes finissent par croire, et qu'ils performent donc sur le mode d'une croyance. Si le fondement de l'identité genrée est la répétition stylisée d'actes à travers le temps, et non une identité apparemment d'une seule pièce, on découvrira alors **des possibilités de transformations du genre dans la relation arbitraire entre de tels actes**, dans la possibilité d'autres sortes de répétitions, dans des répétitions qui subvertissent ou cassent ce style. (p.134)

En plus des actes performatifs reliés au genre, nos liens sociaux sont aussi constitués d'actes performatifs qui structurent nos rencontres, notamment par ce que Butler situe comme une « temporalité sociale » (p.134). En se détournant de ce type de temporalité, les *Rencontres artisanales* ont le potentiel d'être un lieu de transformations performatives et identitaires.

La *Rencontre artisanale* inviterait et même encouragerait donc le vivant à se manifester, à prendre forme, à traverser les étapes de son devenir, à partir de son indétermination, jusqu'à sa cristallisation, sans qu'une valeur supérieure ne soit attribuée à aucune de ces étapes. Ce processus ne s'articule donc pas en relation à une norme qui viendrait valider ou invalider l'expérience. Il poserait davantage la question de ce qui a besoin d'être fait pour permettre à l'expérience d'exister pleinement, de se vivre, de s'énoncer. De là, la nécessité de développer comme artiste une posture qui unit support et mobilité. D'une part, dans cette zone, le mouvement d'oscillation, par sa constance, peut devenir un point de repère. D'autre part, à l'image de l'oscillation des ponts suspendus, l'appui stable doit pouvoir accueillir le vacillement et le déséquilibre pour ne pas s'effondrer.

Le processus de création qui envisage le geste de soin, d'accompagnement comme un geste expressif poserait donc les questions suivantes : Qu'est-ce qui doit être tenu? Qu'est-ce qui doit être lâché ? Quand doit-on s'attarder à recevoir? Quand et que doit-on offrir? Et plus largement, comment être avec ? Comment accompagner quelque chose qui se transforme constamment ?

5.9 L'habitation désorientée : Conversation autour des processus de réinventions des espaces et des relations

D témoigne d'un moment signifiant qui semble devenir un point de bascule dans son expérience. Il correspond au moment pendant lequel elle a l'impression de mieux comprendre la nature de la rencontre, ses permissions et ses ouvertures :

En tout cas, plus vers le début, où on a bougé un peu plus peut-être, où là j'ai peut-être plus compris. Ben je trouvais que c'était, comment dire, je te sentais là, même si on était pas près l'une de l'autre pis qu'on faisait chacun nos trucs, je te voyais pas complètement, mais je te

sentais quand même là. Pis je trouvais ça bien de pouvoir, être dans son corps comme ça, avec la présence de quelqu'un d'autre. Je trouve ça émouvant même (D, juin 2022, Gaspésie, entretien)

J'avais compris un peu plus le fonctionnement, vers quoi on se dirigeait, qu'il y aurait de l'ouverture, etc. Je dirais que c'est le moment à partir duquel je me suis plus laissée aller et où il n'y avait plus la petite tension du départ (tension est peut-être mal choisi comme mot, **mais disons la façon dont on se sent lorsqu'on avance vers l'inconnu**). (D, juin 2022, Gaspésie, questionnaire)

Les références à ce mouvement entre le familier et l'inconnu sont récurrentes dans les réflexions des participantes sur leur expérience. Ces thèmes sont aussi des points pivots dans la réflexion phénoménologique d'Ahmed (2022) sur l'orientation. Elle souligne qu'« [i]l est possible que nous ne remarquions pas que nous sommes orientés, alors que nous le sommes » (p.14). C'est-à-dire que nous ne remarquons pas qu'un certain horizon de conduites balise notre rapport à ce qui est possible et à ce qui ne l'est pas. Selon Ahmed, c'est donc le moment de désorientation, qui agit comme révélateur de cet état. Le début de l'expérience d'une *Rencontre artisanale* invite à goûter à la désorientation notamment par la suspension d'un objectif utilitaire. C'est d'ailleurs ce à quoi F fait référence dans son entretien :

C'est rare que je me permets [...] de poser des gestes sans objectifs, juste pour... Ça m'arrivait, mais ça m'arrive plus, ouais de juste poser des gestes intuitivement, pour créer du beau. Rien de plus. Rien que ça c'est déjà beaucoup. Ouais je me permets plus vraiment ça. C'est drôle, il y a quelques semaines je descendais le chemin pour se rendre chez moi. Je flattais les herbes hautes qui avait pour me rendre chez nous. Pis juste faire ça, j'ai réalisé que... ce genre de petits gestes-là, euh, qui sert à rien, mais qui sont juste plaisant m'arrive pu. Pis là c'était juste l'abondance, le moment pour faire ça. [...] C'est pour ça que c'est inutile, mais c'est essentiel. C'est ça. Y faut que ça existe. Y faut. Y faut que ça existe, mais y sont quand même inutiles. (F, juillet 2022, Outaouais)

En unissant les notions d'inutile et d'essentiel, F soulève implicitement qu'il existe deux cadres d'analyse : l'un relevant de ce qui sert structurellement, socialement et icôniquement à quelque chose et l'autre, de ce qui serait absolument nécessaire. Giroux (2019) défend que le fossé qui sépare ces deux quêtes soit creusé par nos modes d'habitation actuels. Axé sur une vision de l'efficacité qui relie la vitesse et la déterritorialisation, ce mode d'habitation participe à :

[...] normaliser la vitesse comme forme de (sur)vie. Cette verticalisation et cette mobilisation donnent à l'habitation postcoloniale sa tension majeure, sa nécessité, qui est celle du déracinement.

Nous habitons non pas la terre, mais des vaisseaux dont l'objectif est d'atteindre une vitesse optimale de déterritorialisation. (Giroux, 2019, p. 208)

Ce rapport à la vitesse et à la productivité participe au détachement de l'humain de la rythmicité du vivant, le menant à vivre un paradoxe difficilement soutenable selon Giroux (2019) :

Or, et c'est ce que nous avons voulu expliciter avec cette généalogie du déracinement, si ces choses sont celles dont nous vivons à l'heure actuelle, c'est parce que la Terre est constamment reproduite comme un lieu interdit et inhabitable, un lieu dont nous sommes constamment expropriés par l'appareil souverain et par la transvaluation permanente de l'espace par le capital – d'où le paradoxe de ce qui est devenu la condition humaine dans la modernité, **selon lequel il faut s'arracher de manière violente au vivant pour y vivre.** (p.212)

Ces mécanismes du déracinement reposent selon Giroux sur une mythologie de la violence; le mythe que la domination du vivant par la force et le contrôle est nécessaire à la survie humaine. Ce constat ouvre toutefois un champ d'action possible dans le tissu même de la création artistique; soit la trituration de ce mythe et la réinvention des langages desquels ces modes d'habiter se nourrissent :

Si le mythe de la violence nécessaire cédait un tant soit peu de sa force d'incarcération symbolique, le désir de gestes d'apprentissage et le désir d'invention de rapports vivants entre les êtres trouveraient à s'exprimer en part d'espace-temps. Il y aurait déjà là, sur le plan de l'imaginaire et sur le plan des pratiques, un passage des pouvoirs. Les accumulateurs perdraient déjà un quanta de puissance d'habitation au profit des rêveurs, et un travail autre sur la réalité risquerait de se mettre en mouvement. (Giroux, 2019, p.211)

C'est aussi à partir de ce point de départ, de cette invitation, voire de ce mandat ou de cette mission possiblement artistique, que je tente de m'engager dans une *Rencontre artisanale*. Faire de la rencontre un lieu de désorientation, de déstabilisation de la violence, permet d'envisager la relation non pas comme une extraction de matière spectaculaire d'un être supposé actif ou comme la captation de l'attention d'un être supposé passif, mais plutôt comme un échange; une forme d'interdépendance momentanée de notre expérience, l'une avec l'autre ainsi qu'avec l'environnement dans lequel nous sommes. Dans une certaine mesure, c'est ce désir d'apprentissage et d'invention qui me porte, et à travers lequel j'accueille la désorientation et les créations relationnelles qu'elle exige. Ahmed (2022) précise cette articulation entre désorientation et orientation :

C'est dans ce mode de désorientation que l'on peut commencer à s'interroger. Que signifie être orienté ? Comment commençons-nous à savoir où nous sommes, à en avoir le sentiment, ou même à savoir où nous allons, en nous alignant sur les caractéristiques des sols que nous habitons, du ciel qui nous surplombe, ou des lignes imaginaires qui segmentent les cartes ? Comment savoir de quel côté tourner pour atteindre notre destination ? (p.14)

Au-delà de ce qui pourrait apparaître au premier abord comme une errance, c'est plutôt une compréhension du processus d'orientation et d'habiter qui se développe : « La question de l'orientation ne consiste plus

alors strictement à savoir comment nous « trouvons notre chemin », mais à comprendre comment nous en venons à « nous sentir chez nous » (Ahmed, 2022, p.16). Dans cette vibration entre le connu et l'inconnu, un rapport au monde délimité distingue ce qui nous appartient de ce qui nous est étranger. Pourtant Ahmed observe ensuite comment naît et se déplace le sentiment de familiarité avec le monde :

Étant familiers de la forme sociale, de la manière dont le social est agencé, nous pouvons trouver notre chemin, même dans un environnement nouveau et inconnu. Je ne dis pas que nous ne puissions pas nous perdre, voire parfois ne pas atteindre notre destination. Je ne dis pas que certains endroits ne puissent nous choquer au point de l'emporter sur notre capacité de reconnaissance. Pourtant « nous perdre » nous mène toujours quelque part ; et être perdu est une façon d'habiter l'espace, en prenant acte de ce qui n'est pas familier : être perdu peut à son tour devenir familier. La familiarité est façonnée par le « sentiment de l'espace » ou par la façon dont les espaces « laissent une impression » sur les corps. (p.17)

S'élargit alors une première maille entre ce qui divise le connu et l'inconnu, entre un espace réel et symbolique ainsi que l'impression qu'il laisse sur nous. La familiarité du lieu ne se trouve donc pas dans celui-ci mais dans notre corps, dans notre perception, dans la façon dont nous nous incarnons, dont nous nous mettons en mouvement, dans nos gestes d'habitation :

Cette familiarité n'est donc pas « dans » le monde en tant que ce qui est donné. **Le familier est un effet de l'habitation** ; nous ne sommes pas simplement dans le familier, c'est plutôt que le familier est façonné par des actions nous portant vers des objets qui sont déjà à notre portée. Même lorsque les choses sont à notre portée, nous devons encore nous porter vers elles pour les atteindre. Le travail consistant à habiter l'espace implique une négociation dynamique entre ce qui est familier et ce qui ne l'est pas, de sorte que le monde peut encore créer de nouvelles impressions, selon que nous tournons de tel ou tel côté, ce qui affecte ce qui est à notre portée. S'étendre dans l'espace étend également ce qui est « presque » familier ou ce qui est « presque » à notre portée. (p.17)

Le premier pas de l'habitation commencerait donc par celui de l'orientation, de ce vers quoi on se tourne. Dans le cadre des *Rencontres artisanales*, les façons dont nous habitons l'espace découlent des orientations spatiales avec lesquelles nous composons en relation à l'autre, entre symétrie et asymétrie (face à face, face à dos, côte à côte, côté et face, dos à dos, côté et dos, mobile et stable, stable et stable, mobile et mobile), en trajectoires (se rapprocher, s'éloigner, aller vers), en parcours attentionnel (vent, son, objets, ciel, sol, respiration). Déconstruisant et reconstruisant au même moment des modes d'habiter :

Les orientations se rapportent à notre manière de commencer, de nous mettre en marche à partir « d'ici » ce qui affecte la façon dont ce qui est « là-bas » apparaît et se présente lui-même. [...] Le point de départ de l'orientation est le point à partir duquel le monde se déploie : le « ici » du corps et le « où » de son séjour. (p.18)

C'est une série de recommencements qui ponctuent l'expérience d'une *Rencontre artisanale*, nécessitant, comme un mouvement de vague, un réengagement cyclique dans les questionnements suivants : d'où nous mettons-nous en marche? Quel est ce point d'où part notre rencontre? Qu'est-ce qui est à proximité et qu'est-ce qui ne l'est pas? Qu'est-ce qui se trouve dans notre horizon de possibles, dans notre horizon de perception ? Qu'est-ce qui se situe presque dans cet horizon ? Et maintenant que nous sommes ailleurs, qu'en est-il? Quel corps est ici ? Quel est le lieu de son séjour ?

En ce sens, ce qui est à l'œuvre au cours des *Rencontres artisanales* est peut-être une pratique du courage, pas celui du geste héroïque sporadique, mais celui qu'il faut pour se remettre au monde à chaque jour, pour être, pour se laisser être, pour se réinventer, à chaque instant, à chaque geste.

5.10 L'habitation dansante : La déstabilisation d'une forme sociale par la rencontre incarnée

Dans ce contexte, l'expérience portée par une artiste en danse peut contribuer à créer de l'espace dans l'habitation. C'est-à-dire qu'en pistant et en canalisant des modes d'habitations en dormance et en générant des conditions favorables à d'autres modes d'être avec le lieu, l'artiste en danse a la possibilité de réconcilier la démarche ethnographique et poétique de l'habiter :

Si le touriste ou l'homme-d'affaire constituent pour le géographe des individus-types dont les activités sont à examiner, il est évident que celle des artistes appelle un examen minutieux. Car elle tient tout autant d'une démarche ethnographique que d'une poétique propre : les artistes révèlent d'une part par imitation, reproduction ou contagion des pratiques existantes, faisant preuve d'une observation fine du contexte dans lequel ils opèrent. Ils déploient d'autre part un art de faire singulier et une esthétique susceptible de susciter de nouveaux espaces. Ils inventent une nouvelle forme possible d'habiter. (Perrin, 2013, p.12)

Dans le cadre de cette invention de nouvelles formes possibles d'habiter des *Rencontres artisanales*, les gestes qui participent à construire une structure, ceux qui suivent une impulsion intérieure ou ceux qui permettent de s'accorder aux mouvements de l'autre n'entretiennent pas de rapports hiérarchiques relatifs à ce qui serait plus ou moins proche de l'esthétique. En décentrant la chorégraphie de la danse et plus largement, en considérant que l'expérience artistique n'est pas un phénomène concernant uniquement le domaine humain (Lavoie-Marcus, 2019), se forme un tissage entre ce que Perrin (2013) distingue comme étant un geste spatial et un geste fonctionnel d'habitation :

On voit donc se dessiner des nuances dans la signification de l'habitat et de l'architecture et une définition ontologique telle qu'elle apparaîtra chez Heidegger. Schématiquement, on a d'un côté un acte plus fonctionnel dans lequel il est moins évident de voir que le danseur incarne l'espace tandis qu'il le bâtit : son geste se retire au second plan pour donner à voir une construction ; il sort de scène et laisse apparaître seule la tour érigée.

D'un autre côté, la figure d'art par la spatialité gestuelle, rythmique et formelle qu'elle invente incarne l'homme nouveau, le nouvel habiter, un nouveau fondement de l'être humain. Habiter renvoie alors à l'ensemble des activités humaines, à la manière dont les humains sont sur la terre. (p.13-14)

Ce tissage des gestes d'habitation va de pair avec une conception de l'habiter qui reposerait sur la circularité des relations. La distinction entre le geste de planter un bâton dans le sol et celui de tirer son bras pour suivre la sensation d'étirement m'intéresse moins que de savoir comment ces deux modes d'habitation peuvent créer des espaces de récupération l'un pour l'autre. Comment peuvent-ils créer un continuum écologique d'apparitions et de disparitions, de mouvements de régénérations ou de restauration ?

Perrin (2013) pose d'ailleurs aussi la question de ce que devient le savoir-faire du danseur lorsqu'il s'inscrit dans d'autres cadres de visibilité que celui du lieu théâtral, soulignant ainsi la distance qui sépare les conditions d'apparition du geste pour la personne qui danse et celle qui regarde (p.14-15). Cette distance en appelle une autre, celle de la relation à l'expérience médiée par les traces qu'a laissée celle-ci : « Comment ne pas juste s'en tenir aux traces, mais maintenir vivante une expérience perceptive et sensible dans laquelle chacun se réinvente en créant le milieu depuis lequel soi et le monde existent : comment continuer d'habiter en danseur? » (Perrin, 2013, p.19)

Rencontres artisanales permet de s'immerger dans des espaces dont le cadre de visibilité est loin d'être aussi clairement déterminé qu'un théâtre. La circulation entre l'approfondissement de mon expérience sensible et la création d'un milieu participe à construire un nouveau cadre de visibilité qui tente de s'appuyer sur mes savoir-faire sans exclure la communication avec la personne participante. C'est aussi autour de ce questionnement que s'articule la notion d'œuvre ouverte d'Eco (1965). Après s'être appuyé sur des exemples tirés de la peinture contemporaine et de la poésie de l'informel, Eco situe ainsi sa réflexion dans le domaine plus large de la culture :

Ainsi dans la dialectique entre *œuvre* et *ouverture*, la persistance de l'œuvre est garant que demeurent possibles et la communication et la jouissance esthétique. Les deux valeurs s'impliquent l'une l'autre et sont intimement liées [...] Tous les éléments de notre culture ne sont-ils pas une invitation à concevoir, à sentir, et finalement à *voir*, le monde suivant la catégorie de la *possibilité* ? (p.140)

Autant à travers les événements qui ont été bougés que ceux qui ont été envisagés sans être matérialisés, cette catégorie de la possibilité dont parle Eco est activée à travers chaque *Rencontre artisanale*. Certains possibles sont uniques à une rencontre alors que d'autres les parcourent toutes.

Pour qu'il puisse exister du possible selon Eco, il faut qu'il y ait friction entre œuvre et ouverture. Dans le cas de l'action painting, Eco parle du cadre comme de ce qui limite la trace du geste et participe à la volonté de transmission de l'intention de l'artiste. La trace de peinture fixe aussi l'impact du geste dans le temps. Toutefois, on peut se poser la question de ce qui fait œuvre lorsqu'il est question d'expérience vivante qui prend racine dans le geste, à la fois dans sa capacité expressive et fonctionnelle. Qu'est-ce qui trace les contours des ouvertures de l'œuvre ouverte à l'extérieur du cadre normatif d'un spectacle conventionnel? Que reste-t-il des possibilités de communication et de jouissance esthétique dans une proposition comme *Rencontres artisanales*?

Ces questionnements résonnent avec ceux d'Eco sur le tachisme :

Herbert Read, dans un essai perplexe sur le tachisme intitulé *Un art sismographique*, se demande si le jeu de nos réactions spontanées devant une tache sur un mur est encore d'ordre esthétique. Il y a une différence, dit-il, entre un produit de l'imaginaire et un objet qui stimule l'imagination : dans le deuxième cas, l'artiste n'est plus le peintre, mais le spectateur. Dans une tache, il manque donc l'élément de contrôle, la forme qui guide la vision. L'art tachiste, en renonçant à la forme-contrôle, renoncerait du même coup à la *beauté* et miserait sur la *vitalité*. (p.134)

Renoncer à cette forme-contrôle, renoncer à la beauté au profit de la vitalité (en supposant que ces deux notions s'opposent) pourrait aussi devenir, selon Eco, un renoncement de l'artiste au développement d'une intention artistique, et donc, à un renoncement de la transmission de cette intention et, par extension, à renoncer au geste de communication. Par exemple, le choix du cadre et de la dimension ainsi que la fixation des signes dans le temps participent à maintenir la possibilité d'œuvre en signifiant une part de l'intention de l'artiste selon Eco.

Les *Rencontres artisanales*, au contraire, ne sont pas déterminées par ses bordures ou par ce qui se fige dans le temps. Elles se construisent à partir du centre de l'expérience, permettant à chaque geste de saturer davantage la couleur de ce centre tout en conservant l'ambiguïté de ses contours. L'image de la rivière qui peut couler en un filet d'eau l'été ou comme un torrent au printemps pourrait illustrer cette qualité à la fois intègre et fluctuante de l'expérience. L'eau pouvant être modifiée à sa surface par le vent peut aussi, par son débit, modifier son contenant, soit la surface de ses berges. Dans cette allégorie de la rivière, la friction entre l'œuvre et l'ouverture devient une donnée qui n'est pas prédéterminée. Cette friction se forme, encore une fois, par la rencontre. Je ne puis donc pas distinguer ce qui est œuvre ou ouverture, mais je peux vérifier qu'il y a bien eu rencontre, puisque je peux affirmer que j'ai changé, que chaque rencontre m'a transformée, dans mes gestes et ma perception du monde. C'est bien ce changement qui constitue la preuve hégélienne qu'une véritable rencontre a eu lieu selon Pépin (2021) : « [Le mot rencontre] renvoie donc à un choc avec

l'altérité : deux êtres entrent en contact, se heurtent, et voient leurs trajectoires modifiées. Une singularité peut très bien en croiser une autre sans être troublée : c'est alors la preuve qu'il n'y a pas rencontre, mais simplement croisement. » (p.1)

Il y aurait donc peut-être ce risque à chaque itération de *Rencontres artisanales* de la possibilité d'une non-œuvre, la possibilité que cette fois, il n'y ait pas de rencontre, pas de transformation. Je nuancerais la notion d'intention qu'Eco (1965) prête à l'artiste par celle que Deleuze (1981a) définit comme « une espèce de certitude » (paragr.22-23). Deleuze associe cette certitude de l'artiste comme étant préexistante à l'œuvre, la reliant à la connaissance intuitive dont parle Spinoza (cité dans Deleuze, 1981a, paragr.24-25) en opposition à la connaissance rationnelle et à la connaissance imaginaire. Deleuze (1981a) la décrit aussi comme une « conscience interne d'autre chose » (paragr.24), désignant ainsi une connaissance qui trace un passage entre l'interne et l'externe.

Mon espèce de certitude comme artiste porte aussi cette nature double. C'est-à-dire que d'un côté elle revêt la puissance d'une conviction profonde et de l'autre, la fragilité d'un rêve. En effet, malgré la présence d'une certitude initiale, sans l'adhésion de l'autre au risque auquel la rencontre invite, l'existence de l'œuvre et le pouvoir de transformation qu'elle transporte ne peuvent s'activer.

Entre la certitude et la transformation se trouveraient donc le trouble et l'ambiguïté de la rencontre qui forge la possibilité d'œuvre et d'ouverture, ou pas. À l'intérieur de ce trouble, de ce mouvement de transformation, il existe pourtant aussi des possibilités de clarté. C'est ce que révèlent toutes les réponses qui ont été rédigées quelques jours après qu'aient eu lieu les rencontres au sujet des moments significatifs ressentis par les participantes et moi en tant qu'artiste-chercheuse. Que ce soient les moments signets de C (juin 2022, Gaspésie), la sensation de justesse dans l'instant de G (juillet 2022, Lanaudière), le caractère ludique dont parle F (juillet 2022, Outaouais) ou la sensation de revivre une sensation passée pour H (juillet 2022, Lanaudière), ou pourrait lire dans ces réponses que la rencontre n'est pas que floue et indétermination puisque certains moments se détachent, voire s'impriment clairement dans la mémoire et le récit. À travers cette image je reconnais la sensation vécue de l'expérience qui ne se pense plus, qui ne se cherche plus, qui ne se questionne plus sur son identité d'œuvre et sur les tensions qui l'orientent ; mais qui se vit tout simplement, par le soin et l'attention qui y sont dédiées. Une nouvelle certitude commune émergerait alors de l'expérience prenant à la fois la forme de l'importance qu'accordent les personnes qui l'ont vécu et la couleur de leur engagement. Morin (2005) parle ainsi de ces moments de cohésion vécus hors des cadres : « les réseaux informels, les résistances collaboratrices, les autonomies, les désordres sont des ingrédients

nécessaires à la vitalité [...] Ainsi l'atomisation de notre société requiert de nouvelles solidarités spontanément vécues et pas seulement imposées par la loi » (p.124)

Ces solidarités vécues pourraient prendre appui sur une approche oblique (Ahmed, 2022; Patterson, 2020) de l'autre et de la relation. Cette présence en diagonale pourrait favoriser un mouvement pour se désentraver de ce que Pépin (2021) nomme la glu du social :

Cette carapace qui se fissure dans le trouble de la rencontre est souvent notre carapace sociale. Si le moi profond est complexe, changeant et en grande partie énigmatique, le moi social est plus simple, plus figé. Il est nécessaire, mais réducteur. Il apparaît sur notre carte d'identité ou lorsque nous nous présentons par notre fonction professionnelle, ouvrons la discussion par cette question : « Et toi, qu'est-ce que tu fais dans la vie ? » Voilà une bien mauvaise entrée en matière, tant le risque est grand de réduire l'autre à son métier et au statut qui l'accompagne. C'est ce que nous pourrions appeler la *glu du social* : elle nous colle parfois à la peau, aux basques, entrave notre liberté, notre capacité d'ouverture aux autres et parfois à nous-mêmes. Elle gêne nos mouvements, obscurcit nos jugements, abîme notre curiosité. (p.8)

C'est donc en se désempêtrant de cette glu, en se défaisant de ces masques, en se déprenant des aprioris, que les moments de signifiante arriveraient à se faire connaître. Ce processus pourrait expliquer cette qualité d'apparition disparaissante (Jankélévitch, 1980) que je mentionne à la suite de la première rencontre :

Il y a des moments qui sont très clairs, des images complètes, comme des photos, mais desquels je ne me souviens pas trop de ce qui est venu avant ou après, comme des apparitions. Ce sont des moments pendant lesquels je me rappelle clairement ce que tu fais, du paysage de l'air autour de nous, j'ai l'impression de disparaître, de me fondre dans une immensité, pourtant, d'être présente, d'exister vigoureusement. (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie)

Cet extrait qui évoque le « chaos-germe »⁴³ de Deleuze (1981b), cet « abîme ordonné » de Grenier cité dans Deleuze (1981b, paragr.5), cette association entre flou et clarté, pourrait témoigner de ce passage entre une forme d'interaction sociale qui se défait pour en laisser jaillir une autre, venue d'une autre couche de profondeur que Pépin (2021) explique ainsi :

En déplaçant le moi social, en en perturbant la clarté, brouillant ses contours et même en révélant le leurre, l'artifice, la rencontre redonne droit de cité au moi profond. D'où ce sentiment si fort, au cœur du trouble qu'elle provoque, d'exister pleinement, d'exister enfin. Le moi profond ne se laisse plus recouvrir par le moi social ; il le déborde soudain. Le trouble indique le chemin parcouru, parfois en un temps record. (p.8)

⁴³ Deleuze (1981b) référant au contexte de la peinture : « Chaos-germe ça veut dire quoi? Ça veut dire un chaos dont il doit sortir quelque chose. Et ce chaos doit être présent sur la toile de telle manière que quelque chose en sorte dans la toile. » (paragr.5)

Dans cette instantanéité du chemin que permet la rencontre, l'ancrage du corps comme porte d'entrée de l'expérience devient le lieu d'une co-création entre ses conditionnements et ses élans d'émancipation. Se construisant en relation avec la gravité ainsi qu'avec son environnement, le fond tonico-postural de chaque individu devient pour Godard (1995) cette toile de fond qui contient un éventail de gestes possibles. *Rencontres artisanales* deviendrait alors une opportunité d'écoute de ce que nos fonds toniques ont à dire, de ce qu'ils portent comme histoires, comme affects, comme matière à raconter, mais aussi comme capacité à se moduler et à se relier. Le geste ainsi ne serait jamais parfait, jamais réifiable, jamais vrai dans le sens d'une vérité absolue qui en éclipserait d'autres, mais il pourrait, par sa maladresse juste et entière, dévoiler la vitalité qui l'anime : « Il n'y a pas de mensonge dans le geste. De la maladresse, peut-être, mais pas de mensonge. La danse attrape le mouvement au sortir de l'anatomie et de la physiologie et, ce faisant, creuse des sillons à travers la poésie et l'expression humaine. » (Martin, 2022, p.32)

5.11 Boucler la boucle – Chercher le fil : Choisir par où commencer et comment quitter

Pour cette dernière section, je propose de me pencher sur deux moments clés qui ont jalonné l'expérience, soit ceux de l'amorce et de la clôture de chaque rencontre.

5.11.1 Chercher à atterrir

Si les objets ont leur importance dans le déroulement et dans la construction de la proposition, comme nous l'avons vu c'est d'abord la présence à soi et à l'autre qui permettent à l'œuvre d'exister et de vivre. Comme artiste, c'est aussi ma présence à la vie par mon corps qui me mobilise. Dans la phase exploratoire du projet, je commençais directement la rencontre par l'ouverture de la valise et la disposition des objets. Dans certains cas, j'ai remarqué qu'une relation instrumentalisante des objets apparaissait ou avait le potentiel d'apparaître. Les possibilités de transformation du rapport au temps et à l'espace devenaient alors plus limitées, restreignant du même coup l'épanouissement de la rencontre. J'étais pourtant résistante à l'idée d'utiliser les outils que je possédais en tant qu'éducatrice somatique pour « imposer » un type de rapport au temps et à l'espace qui insiste sur la lenteur et la dimension interne des ressentis. En effet, j'espérais créer un contexte dans lequel différents types de rapports au monde et à soi puissent se manifester. C'est une préoccupation qui rejoint celle de Gerda Alexander (1996), fondatrice de l'Eutonie, qui ne voyait pas la baisse du tonus comme un objectif, mais plutôt comme une stratégie parmi d'autres pour en nourrir l'adaptabilité : « Mais, alors que la relaxation a pour but, par diverses voies, d'obtenir une rééquilibration et une baisse du tonus vers la détente, l'eutonie a pour projet de donner à l'intéressé la possibilité d'obtenir le tonus adéquat, non seulement à la situation de détente et de repos, mais à toutes les situations de la vie. » (p.26)

À cette perspective s'ajoute une fascination que j'ai développée au cours du processus pour le geste de joindre les mains. Dans le cadre d'une présentation préparatoire, j'ai tenté de trouver un geste, une façon d'être en mouvement simple et accessible qui pourrait agir à la fois comme symbolisation, introduction et synthèse du projet *Rencontres artisanales*. J'en suis venue à concevoir une exploration des différentes façons de joindre et de presser les mains ensemble puis de les éloigner, de leur faire prendre de la distance. Cette intuition trouve un écho dans les propos de Rosa (2021) qui identifie les mains comme un lieu significatif de relations corporelles au monde, possédant à la fois un potentiel de manipulation dominante et celui d'organe de résonance. Rosa précise aussi comment le geste de joindre les mains peut signifier ou permettre de passer d'un type de relation à l'autre :

C'est par les mains que nous *intervenons* dans le monde, en le *manipulant* dans un but précis. C'est par elles que nous nouons notamment des relations instrumentales au monde. En ce sens, des gestes tels que *croiser les bras* ou *joindre les mains en prière* sont des interruptions conscientes du rapport instrumental au monde. (p.97)

À travers cette exploration de la pression et de la distance entre les mains, j'ai intégré cette interruption du rapport instrumental au monde comme mode d'atterrissage partagé ; c'est-à-dire comme façon précise d'arriver ensemble. La participante et moi partagions des repères sur la façon de bouger tout en guidant nos parcours attentionnels à circuler entre le lieu, l'autre et soi. En effet, j'invitais aussi la personne participante à ouvrir son attention à ce qui nous entourait : ce qu'on entendait, ce qu'on voyait, etc. J'ai aussi parfois mis en lumière comment ces gestes pouvaient entraîner des modulations dans notre respiration. En cours de processus, j'ai aussi commencé à poursuivre l'exploration de la pression des mains avec celle des pieds au sol. Cette invitation est venue supporter un processus qui était déjà présent. C'est-à-dire qu'en explorant la pression et la distance entre les mains, nos colonnes vertébrales se mettaient aussi en mouvement et notre poids, le mien comme celui de la participante, se déplaçait sur nos pieds. L'invitation de la pression des pieds au sol permettait alors plus précisément d'activer la relation au lieu par le contact avec le sol qui agissait comme base de support à nos masses corporelles.

L'exploration de la pression des mains ensemble et des pieds au sol a permis à E (juillet 2022, Outaouais) de sentir sa relation à la gravité :

J'ai vraiment vraiment aimé le début, la pression. J'ai vraiment aimé ça parce que des fois dans d'autres contextes j'ai fait des exercices où tu te ramènes dans ton corps au début où y avait comme du touché doux, plus comme frôlé. Pis moi c'est quelque chose qu'y est comme... Je peux pas relaxer en faisant ça tsé, ça me trigger. Mais la pression, je sais pas j'ai vraiment aimé ça. Ça m'a comme... ça me faisait penser à la gravité... à comment on est déposé sur la terre. Mais aussi la lourdeur des choses. Y avait quelque chose de vraiment intéressant. Mais aussi la distance comme là j'étais bien vraiment proche, serrée puis écrasée pis c'était dur d'ouvrir

fait que j'ai aimé ça que t'apportes cette nuance-là de distance. C'était vraiment beau. (E, juillet 2022, Outaouais)

Cette distinction faite par E entre un « touché doux » et celui qui utilise davantage de pression résonne avec la distinction que fait Alexander (1996) entre le touché et le contact :

Par le toucher, nous faisons l'expérience de la délimitation de notre organisme, nous « vivons » notre forme corporelle extérieure. [...] Par le contact nous dépassons consciemment la limite visible de notre corps, alors que par le toucher nous restions à la périphérie de la peau. Par le contact, nous incluons dans notre conscience l'espace environnant. [...] Élargissant ainsi nos possibilités d'expérience, nous parvenons à une relation plus vivante avec les êtres et les choses. [...] Ce contact conscient a une influence plus forte que le toucher, en ce qui concerne les changements dans le tonus et la circulation. Le contact des pieds avec le sol, le contact des mains avec les outils ou des matériaux (dans le modelage par exemple) donnent une harmonisation des tensions émotionnelles. (p.34-35)

Le touché aurait donc un champ d'influence plus étroit que celui du contact selon Alexander (1996). S'ajoute dans l'expérience de E (juillet 2022, Outaouais), la notion de pression qui pourrait aussi faire écho à celles de l'expérience de la pondéralité et du support. Le processus du développement de l'enfant permet de mettre en lumière comment ces deux relations chiasmiques entre soi et l'autre peuvent être activées. Pour Godard cité dans Dobbels, Rabant et Godard (1994), la fonction tonique de chaque individu se construit à la fois par rapport au référent qu'est la gravité et par rapport aux caractéristiques spécifiques du portage parental :

Il faudrait faire appel à un autre concept qui est celui de la fonction tonique, de dialogue tonique. C'est vrai que l'enfant a des gestes qui sont des gestes affectifs, inscrits dans un rapport à l'autre, donc dans une relation d'objet. [...] cette fonction tonique est la fonction tonico-expressive et tonico-affective. Elle relève, en partie du moins, de quelque chose qui est mesurable ; c'est l'organisation gravitaire, le tonus gravitaire qui va permettre l'accès de l'enfant à l'autonomie. C'est le moment où il va pouvoir se retourner seul, où il peut gérer seul la gravité, alors qu'au début, c'est la mère [ou la personne qui prodigue les soins] qui le fait pour lui. Cette fonction tonique est immédiatement objet de dialogue. Il y a un rapport étroit entre cette gestion tonique, le rapport à la gravité et le rapport à la mère [ou à la personne qui prodigue les soins]. (p.67)

Puis, ce dialogue tonique se poursuit dans un jeu de distance qui module à la fois les relations et les contacts :

La fonction tonique est immédiatement colorée dans une relation, puis l'accès à l'autonomie gravitaire se fait par la séparation d'avec l'objet d'amour. C'est cette séparation qui me rend autonome. À partir de ce moment, on peut parler d'une triangulation spatiale aussi bien que d'une triangulation affective. Un troisième personnage surgit au niveau oedipien, tandis qu'au niveau de la constitution de la musculature gravitaire, surgit une nouvelle direction. La pondéralité, donc l'existence incarnée, s'accompagne tout de suite d'une direction spatiale, d'une attention dirigée. Ces deux vecteurs, le vecteur pondéral et l'attention dirigée constituent un axe gravitaire, axe immédiatement coloré par le dialogue établi avec l'objet d'amour. (p.68)

Comme le laisse entendre Godard cité dans Dobbels, Rabant et Godard (1994), la fonction tonique se construit de manière relationnelle. Les *Rencontres artisanales* reprennent certains des mécanismes de sa construction en mobilisant le rapport au poids, mais aussi à l'orientation de l'attention et à la direction des gestes de locomotion. Godard cité dans Dobbels, Rabant et Godard (1994) ajoute :

Winnicott, dans son dernier livre, a une page magnifique sur la gravité. Étymologiquement, transfert, c'est transport. On désigne donc par transfert un mouvement de la gestion gravitaire, et par conséquent de la fonction tonique. Le fond du transfert est une modification de l'état de corps. La notion de transfert a nécessairement un support dans la fonction tonique. (p.74)

Déplacer son corps d'un endroit à un autre, transporter un objet d'un endroit à un autre, modifier son état tonique pour aller rejoindre celui de l'autre ; tous ces gestes relèveraient donc à la fois d'une agilité tonique, spatiale et relationnelle. Ils permettraient d'être à la fois totalement dans une présence intime à son expérience et totalement dans son être relationnel.

Pour D (juin 2022, Gaspésie), l'exercice de départ a donc agi comme un « refuge ». C'est en effet un moment dans lequel je prends, comme artiste, la responsabilité de guider l'expérience à travers une tâche accessible, répétitive et dont les effets sont en apparence prévisibles. Ce moment en est un de support. Le geste des mains qui s'éloignent et se rapprochent devient alors un contenant dans lequel porter attention à nos ressentis internes. Progressivement, à travers les répétitions, des variations attentionnelles et gestuelles ainsi que la conscience de ces variations s'intègrent. Une autonomie se développe, de nouveaux possibles s'ajoutent à l'horizon de l'expérience et favorisent, selon D (juin 2022, Gaspésie), un passage « du connu vers l'inconnu ».

Au cours de chaque exploration, ma perception des débuts et des fins des cycles de ce mouvement des mains qui se joignent et se séparent, chez moi comme chez l'autre, se modifiait. La clarté que portait chaque étape se dissolvait avec le temps puisque ce qui se déroulait entre le début et la fin de chaque cycle devenait de plus en plus dense en événements à vivre et en possibilité de trajets à suivre. J'interprétais ce mouvement perceptuel comme un terrain fertile pour ouvrir vers un mode d'échange d'une autre nature. Dans cette zone advenait donc un moment durant lequel je sentais la possibilité d'intégrer un déplacement vers la valise pour l'ouvrir et en retirer un premier objet. Au-delà du changement d'activité, cette transition représentait un relai du pouvoir dans ce qui pouvait orienter la transformation de la rencontre : un relai du pouvoir de la parole qui guide à celle du geste qui invite. Le relai se poursuivait lorsque la participante se dirigeait à son tour vers la valise et prenait un objet. Par ce geste, l'initiation du développement de la rencontre et son déploiement dans l'espace n'était plus une responsabilité qui m'était uniquement impartie, mais devenait une responsabilité partagée.

Chaque *Rencontre artisanale* ne posséderait donc pas un seul début, mais plutôt de multiples débuts comme autant de tentatives de construction à partir de ce qui est déjà en mouvement sans que ce « déjà-là » ne soit nommé ni même conscientisé. L'engagement envers ce qui est déjà-là pourrait participer à court-circuiter les intentions de production ou de réponse positive à une commande. Il désamorcerait ainsi la satisfaction qu'on pourrait ressentir à « maîtriser » le déroulement de l'expérience tout en cultivant une confiance envers ce qui est hors de la volonté. G (juillet 2022, Lanaudière) commente : « j'ai aimé que ça commence vraiment simplement, avec juste la prise en contact, quelque chose de super simple des mains, des pieds. Pis que ça juste démarré de là sans que ça soit vraiment un départ... je sais pas comment dire, « ok go, le point de départ c'est là dans l'espace ».

Intuitivement, j'avais cette intention de construire un contenant ouvert, « un beau vaisseau » pour reprendre l'expression de E (juillet 2022, Outaouais) qui permette à l'autre de se sentir à la fois indépendante et reliée. À travers cette exploration que j'ai envisagée comme une piste d'atterrissage, je souhaitais transmettre un message : « Je suis là. Je ne sais pas où on s'en va, mais je suis là. » Dans mon expérience, cette étape m'a permis de me ramener dans le moment présent, d'entrer dans une intimité avec mon expérience, de me détacher d'un but, d'entrer dans un rapport au temps cyclique et surtout, d'appriivoiser la présence partagée avec l'autre à travers ce processus de territorialisation. C'est aussi ce que Godard cité dans Dobbels, Rabant et Godard (1994) voit dans les liens entre une conversation et la pratique de la danse :

Quand on observe les discours échangés entre deux personnes, on peut voir les modifications des états de corps réciproques, en fonction de ce qui se passe entre elles. [...] Partager un territoire à plusieurs, c'est déjà partager son propre territoire interne. [...] La danse ne parle que de cela, de la question du territoire, de la difficulté à gérer un espace avec plusieurs danseurs en résonance. (p.74)

5.11.2 Trouver les traces

Comment conclure une telle rencontre sans savoir d'avance comment elle se déroulera ? Comment lui donner une chance de laisser des traces significatives sans créer une pression de performance et de résultats au cours de celle-ci ? Comment respecter la nature insaisissable de l'expérience tout en souhaitant en rendre compte ? Ce sont des questions qui m'ont habité en cours de processus.

D'une part, comme interprète en danse, j'entretiens une relation difficile avec la captation d'image de danse en général, soit en vidéo ou en photo. Ces médiums me paraissent ne pas entendre le langage dans lequel je m'investis : soit celui de la sensibilité et de l'empathie kinesthésique. Ils cultivent aussi, dans mon expérience, une dissociation que je tente de fuir, soit celle de mon image et de ma sensation. D'autre part, le projet *Rencontres artisanales* s'intéresse à la circularité entre les gestes qui sont influencés par

l'environnement et ceux qui le modifient. Ces gestes transforment et construisent donc des paysages tant externes qu'internes, c'est-à-dire qu'ils laissent des signes tant sous forme picturale dans l'environnement que des images, des impressions, des sensations, des pensées, des souvenirs chez les participantes et qui peuvent ou non devenir des mots. J'en suis donc venue à faire le choix de créer des traces qui avaient cette double nature de révéler, de montrer, de dire, tout en avouant, par leur médium même, leur incapacité à rendre compte de l'entièreté de l'expérience. À ce sujet, Sennett (2019) réfléchit ainsi au geste de l'artisan et à ses outils :

L'usage d'outils imparfaits ou incomplets met à contribution l'imagination en développant des compétences pour réparer et improviser. [...] il s'agit d'examiner comment la résistance et l'ambiguïté peuvent être des expériences instructives ; pour bien travailler, chaque artisan doit tirer les leçons de ces expériences, plutôt que les combattre. (p.21)

Comme c'est le cas au cours de la rencontre, ce qui est au cœur de la création se relie à l'expérience et à ce qu'elle nous apprend et non pas aux effets de similarité de surface (Deleuze, 2002) ou à des simulacres de résonances (Rosa, 2021). Ainsi, lorsqu'une personne sentait que c'était la fin de la rencontre, elle pouvait aller cueillir un appareil photo polaroid que j'avais apporté pour photographier ce dont elle avait envie. L'autre personne pouvait ensuite aussi prendre des photos. Parfois, cette étape a pris la forme d'un dialogue. Puis, dans un petit carnet, nous écrivions chacune quelques mots inspirés par notre expérience. Nous ramenions ensuite ensemble les objets dans la valise. Quelque temps après la rencontre, j'envoyais par courriel une numérisation de ces photos et de nos textes.

Dans mon expérience, ces moments ont été associés à une négociation de l'impermanence, un dialogue entre ce qui se fixe et ce qui se dissout. J'étais particulièrement touchée par la découverte de l'espace une fois vidé des objets. J'avais l'impression de le voir de manière double, comme si deux photos avaient été développées l'une par-dessus l'autre ; à l'image de l'espace vide et plein de possibles se superposait celle de l'image du lieu habité par les objets et encore celle des différentes actions que nous y avons vécues.

Pour E (juillet 2022, Outaouais), le choix de ce qui allait être pris en photo selon le nombre de poses restantes dans l'appareil photo et la constatation que certaines images, que certains moments, ne pourraient pas l'être, a été un élément marquant :

[J]'étais contente quand t'as pris des photos. C'était comme, on ferme le cercle. Pis j'étais excitée de voir qu'est-ce que t'allais prendre en photo, qu'est-ce que t'allais choisir [...] Y a une partie de moi qui voulait toute prendre. [...] Puis je trouvais ça beau qu'on puisse pas. Y a des choses qui vont juste pas être immortalisées, ben, en nous mais... C'est intéressant parce qu'on ait quand même dans une relation au monde très... dans les photos, photographiques :

toute prendre en photo, se prendre en photo, tout le temps. Mais ça peut créer une forme de distance ou de séparation. [...] Mais j'ai aimé ça parce que j'ai senti que même dans les photos pis dans la fermeture de ranger les objets ça l'a continué à... à garder comme l'essence du moment qu'on a créé. (E, juillet 2022, Outaouais)

E mentionne une impression de clôture, de fermeture du cercle, mais du même souffle elle mentionne une continuité, peut-être une cohérence, entre ces différents gestes de fermetures et ceux qui ont jalonné la rencontre.

D (juin 2022, Gaspésie) parle aussi des gestes de clôture de l'expérience dans la perspective d'un rapport entre semblable/dissemblable. En s'attardant particulièrement au geste de ramasser les objets, elle convoque la notion du souvenir alors que les objets prennent le rôle d'artefact de l'expérience :

[O]n refait le chemin en ramassant les objets mais y ont comme perdu leur, tantôt on disait le petit truc magique [...] Fait que c'est comme oui tu refais le chemin mais ça pu la même résonance, autant. Mais ça rappelle quand même ce que t'as vécu « Oh mon dieu j'ai vécu ça! », mais le sentiment n'est pas le même. » (D, juin 2022, Gaspésie)

Ce changement de sentiment, pourrait représenter le processus d'intégration de D de son vécu de l'expérience sans pour autant qu'elle ne la revive. C'est-à-dire que D inviterait une expérience vécue dans un état de conscience x à se déplacer vers la conscience ordinaire. Ce processus ressemble à celui de la transition en Mouvement authentique qui se trouve entre la période durant laquelle on « bouge » et celle durant laquelle on partage en gestes et en mots. Lessard (2022) décrit ainsi ce temps de transition entre deux modes d'être : « un temps de récolte, pour retrouver les chemins empruntés, collecter les sensations, les ressentis » (p.2), un temps pour ramener des morceaux à la surface, les ancrer dans notre mémoire et en laisser d'autres se dissoudre, être oubliés, ou peut-être à se réactiver à un moment ultérieur.

Ce mouvement de conscience pourrait aussi expliquer un certain sentiment d'inquiétante étrangeté dans lequel des éléments, dans ce cas-ci les objets, prennent un statut à la fois familier et étranger puisqu'ils sont alors appréhendés à partir d'un autre point de vue.

Au contraire de cette relation de distance de l'expérience que décrit D concernant le rapport au ramassage des objets, B (juin 2022, Gaspésie) dépeint une expérience d'harmonie dans sa relation entre son rapport à l'image et à l'incarnation de ses gestes. Elle décrit le processus qui la mène à prendre une première photo en quatre étapes : premièrement, ce qu'elle voulait prendre en photo sans le faire; deuxièmement, l'émergence d'un autre moment encore plus propice que le premier, son déplacement vers l'appareil photo entremêlé

avec la manipulation d'un autre objet et finalement son choix du lieu où déposer l'image polaroïde une fois imprimée. Elle conclut :

C'est comme s'il y a quelque chose en dedans de moi qui s'est dit « c'est ça que je dois faire », comme si tout était naturel. Ça avait du sens, ça avait de la logique. Puis même s'il y avait une partie qui était dans ma tête pour le concept, c'est comme mon corps acceptait. Tu sais, des fois on est trop dans la tête ou trop dans le ressenti, puis là, c'était comme la parfaite combinaison des deux : « ah, c'est vraiment cool ce que je suis en train de faire, mais j'ai laissé mon corps décider. » (B, juin 2022, Gaspésie)

L'énumération des gestes et des pensées qui ont mené à ce vécu dans lequel « tout était naturel » pour B pourrait aussi représenter la fluidification des oscillations entre ce à quoi l'attention est portée ainsi que les niveaux de conscience de l'expérience. Cette fluidification contribuerait à l'impression d'une unanimité interne que B traduit comme une « parfaite combinaison ». Ce qui fait écho à ce que dépeint Bainbridge Cohen (2012) en évoquant la rencontre entre l'alternance et la continuité :

The interplay between our unconscious and conscious mind is fluid and flows in both directions all the time. The conscious and unconscious are a continuum of one mind.

They are each the shadow or support of the movement and expression of the other. When we are immersed in or expressive of one of these aspects of consciousness more than the other, we are actively still in the other. It is in the shifting and alternating between the listening and expressing the roles within the continuum that we know ourselves and feel strong and free in mind/emotion/spirit. (p.13)

La description de B (juin 2022, Gaspésie) pourrait aussi rappeler la vision somato-anatomique de Bainbridge Cohen (2012) qui relie plus spécifiquement l'imagination aux fonctions corticales et l'action aux fonctions subcorticales du cerveau et plus largement du système nerveux :

I think imagination is the function of the cortex. What often happen is we imagine something with the cortex and the cortex also tries to figure how to do it. I think that is the mistake. The rest of the nervous system can handle how it's done. The function of the cortex is to imagine and then let the rest carry it through. When we internalize a movement pattern, it becomes subcortical and then we are able to open up the cortical, the imagination. We work at all these subcortical levels so that they can efficiently carry out our imagining, our inspirations. (p.133)

En conclusion, ce moment de clôture de l'expérience intègre une superposition des rapports au temps et aux façons de s'y engager. En ce sens, tout comme l'amorce de la rencontre est constituée d'une suite de commencements, la fermeture de celle-ci se fait en cascade mettant de l'avant la cohabitation d'un vécu de la continuité et de son opposé, celui de l'instant. Si d'autres moments clés de la rencontre ont pu permettre d'appréhender le rapport à l'espace, celui-ci met en lumière la temporalité propre aux *Rencontres*

artisanales en faisant surgir une conscience de l'« instant poétique » que Bachelard (1992/1931) décrit comme « une relation harmonique de deux contraires » ainsi que « la conscience d'une ambivalence » (p.104). Cette temporalité de l'instant poétique permet de réconcilier des paradoxes, de faire tenir dans un instant, dans une image, la disparité de qualités et de rythmes d'une expérience. Elle exige toutefois de s'appuyer sur la temporalité horizontale pour s'en défaire, pour la contourner :

L'ordre des ambivalences dans l'instant est donc un temps. Et c'est ce temps vertical que le poète découvre quand il refuse le temps horizontal, c'est-à-dire le devenir des autres, le devenir de la vie, le devenir du monde. Voici alors les trois ordres d'expériences successives qui doivent délier l'être enchaîné dans le temps horizontal :

1. S'habituer à ne pas référer son temps propre au temps des autres – briser les cadres sociaux de la durée ;
2. S'habituer à ne pas référer son temps propre au temps des choses – briser les cadres phénoménaux de la durée ;
3. S'habituer – dur exercice - à ne pas référer son temps propre au temps de la vie – ne plus savoir si le cœur bat, si la joie pousse – briser les cadres vitaux de la durée. [...]

Soudain toute l'horizontalité plate s'efface. Le temps ne coule plus. Il jaillit. (Bachelard, 1992/1931, p.106)

Ce jaillissement rejoint la trace du vécu de la rencontre qui se manifeste dans le geste de saisissement d'une image que permet la photo ou l'écriture. Plusieurs couches de l'expérience se condensent pour densifier la matière du papier film comme celle des mots, scellant ainsi le lien humain à l'instant poétique. Par leur incapacité à représenter la totalité l'expérience, mais aussi par leur obstination à vouloir rendre compte de ce qui est et de ce qui a été important, les traces se chargent d'un potentiel poétique :

Le poète est alors le guide naturel du métaphysicien qui veut comprendre toutes les puissances de liaisons instantanées, la fougue du sacrifice, sans se laisser diviser par la dualité philosophique grossière du sujet et de l'objet, sans se laisser arrêter par le dualisme de l'égoïsme et du devoir. Le poète anime une dialectique plus subtile. Il révèle à la fois, dans le même instant, la solidarité de la forme et de la personne. Il prouve que la forme est une personne et que la personne est une forme. La poésie devient un instant de la cause formelle, un instant de la puissance personnelle. Elle se désintéresse alors de ce qui brise et de ce qui se dissout, d'une durée qui disperse des échos. Elle cherche l'instant. Elle n'a besoin que de l'instant. Elle crée l'instant. [...] C'est dans le temps vertical d'un instant immobilisé que la poésie trouve son dynamisme spécifique. [...] celui qui se développe verticalement dans le temps des formes et des personnes. (Bachelard, 1992/1931, p.111)

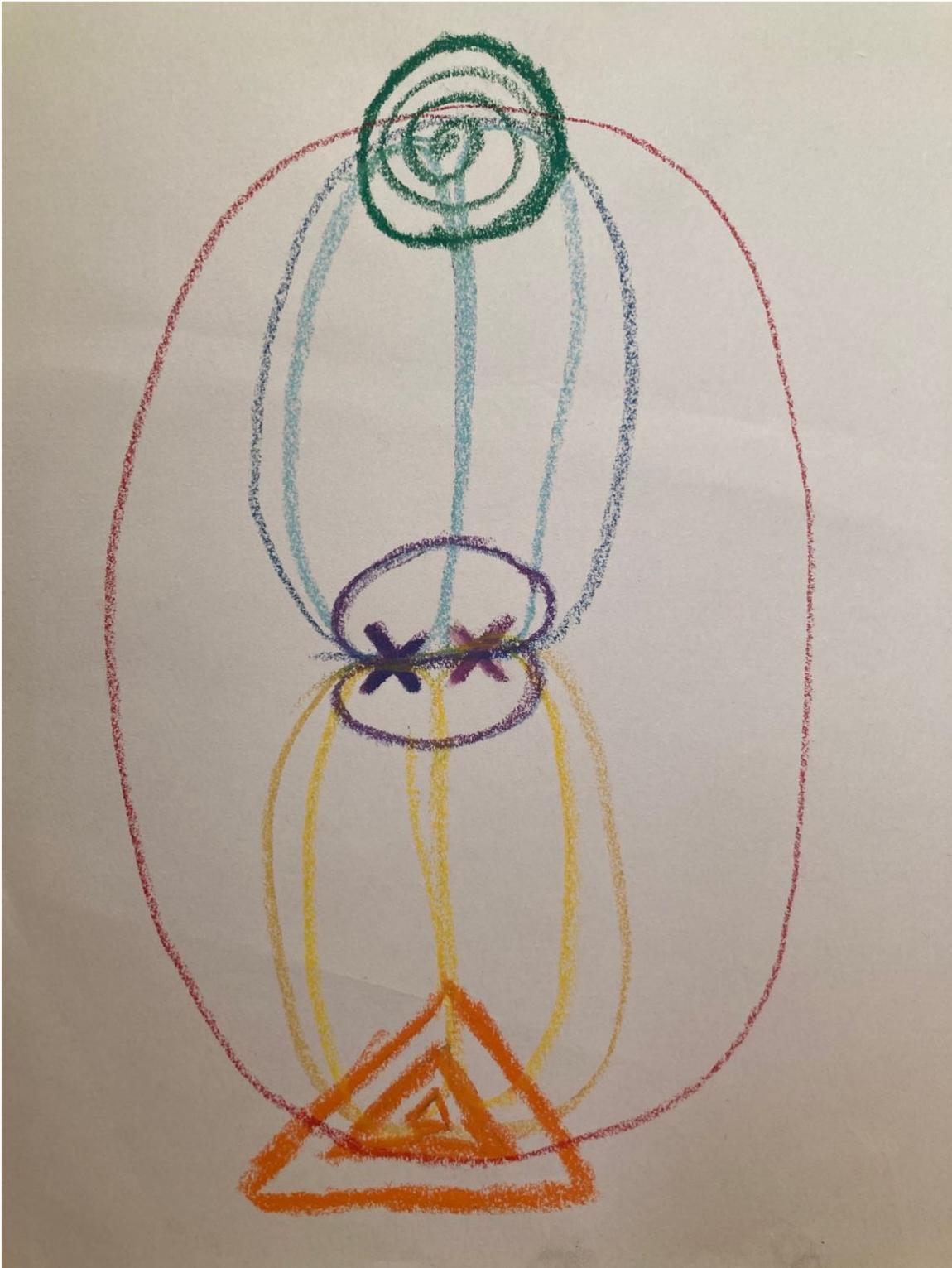
5.12 Cartographie relationnelle

Malgré la diversité des réflexions déployées au cours de ce chapitre, de nombreux aspects de l'expérience demeurent inévitablement toujours dans l'ombre, attendant peut-être une autre occasion d'être révélés. La structure choisie pour organiser ce cheminement témoigne nécessairement de ce qui a pu être intégré jusqu'ici, de ce qui a pu être rattaché à du connu dans mon expérience, de ce qui a pu créer du sens à travers la multiplication de cercles de conscience dont parle Boutet (2018)⁴⁴. Les différences dans le traitement des données associées à chaque cercle relationnel témoignent de la différence entre les langages qui y ont été développés durant les rencontres.

L'image suivante m'est donc apparue comme une carte symbolique des différents cercles relationnels qui ont émergé des données. Deux X mauves représentent la personne participante et l'artiste-chercheuse. Les cercles mauves nous relient. La spirale verte vers le haut représente le lieu dans toutes ces manifestations (vent, son, sol, couleurs, etc.). Les cercles bleus sont les relations qui circulent entre nous, individuellement et collectivement, et le lieu. Les cercles jaunes nous relient, individuellement et collectivement, aux objets représentés par le triangle orange. Le cercle rouge représente le lien qui circule entre le lieu et les objets. Le fond blanc représente la suspension de la parole et la permission d'être. On peut circuler sur cette carte aussi longtemps qu'on le souhaite, dans n'importe quels sens et direction, en entrant et en sortant par n'importe quel point.

⁴⁴ « On trouve ici le schéma par lequel se « crée la conscience », d'après le philosophe et maître zen Albert Low (2000), c'est-à-dire un mouvement d'intensification qui se produit en ajoutant, comme autant de cercles concentriques, des couches d'attention et de réflexivité, des couches de « présence à » : d'abord présence, puis présence à la présence (présence à soi), présence à la présence à soi, etc., et des couches de « conscience » : conscience de, conscience de soi conscient, conscience de la conscience de soi, etc. Une telle intensification entraîne une augmentation du sentiment d'éclairement et de signifiante, et concentre (littéralement) encore plus l'attention. [...] il y a effectivement une part du processus créateur qui est irréductible, intuitive, et devant laquelle le raisonnement est contre-productif. Il y a une part d'ombre qui peut difficilement être élucidée ou théorisée. Mais au-delà de cette zone obscure, l'art s'exerce dans une attitude ordonnée combinant attention et intention dans un mouvement réciproque et spirالية, et à ce niveau, une augmentation délibérée de notre niveau de conscience est nécessaire à la performance des actes éclairés, à la fois libres et organisés, que l'art exige. C'est dans ces niveaux supérieurs de maîtrise poétique que l'artiste, devenu réflexif, voit son activité créatrice générer **ces cercles additionnels de conscience réflexive.**» (Boutet, 2018, p.303-305)

Figure 5.1 Dessin d'une cartographie relationnelle, Montréal, hiver 2023.



CONCLUSION

Des premiers pas vers une question de recherche, en passant par l'artisanat de chaque étape de création et de recherche, jusqu'aux différentes couleurs de l'analyse finale qui finissent par se croiser en un grand tableau ; ce processus de recherche-crédation a été constitué de plusieurs plongeurs dans les profondeurs de l'expérience et de tout autant de remontées à la surface. Je ne sais pas encore quelles découvertes faites au fond de l'eau pourront survivre dans le monde ni pour combien de temps. Il demeure toutefois que la recherche d'un langage juste pour exprimer et pour penser la pratique artistique m'a amené à revitaliser mon imaginaire ainsi qu'à développer un vocabulaire pour nommer les dimensions relationnelles d'une expérience artistique. Sans prétendre en saisir le mystère, ce processus m'a permis de rencontrer autrement ma pratique ; en prenant soin d'un imaginaire de l'engagement, en faisant émerger une poésie du contact.

L'observation, l'analyse et la réflexion basées sur mon expérience et les données issues des expériences des participantes permettent de conclure que les « défis » et les « beautés » que porte une proposition artistique ayant une approche créative de la relation sont intrinsèquement reliées. Bien que dans la pratique, les mouvements de déterritorialisation permettent aussi la possibilité de créations de nouvelles alliances relationnelles et territoriales, il m'apparaît important, en guise de conclusion, de prendre en compte l'exigence et l'effort qu'ils peuvent représenter pour les personnes. J'ai donc synthétisé ces formes d'engagements en quatre grands axes.

Axes d'engagement envers la rencontre :

- L'absence de repères/de repaires et le besoin d'en construire de nouveaux :

La modification d'un ordre relationnel préétabli résulte aussi en l'absence de paramètres communs préexistants qui peuvent former de l'implicite sur lequel construire une connivence. Cette situation peut créer un sentiment momentané de flou, de confusion et d'insécurité. Il m'apparaît important comme artiste de prendre soin de ce qui peut être vécu dans ce moment sans faire de compromis sur la nature intrinsèquement déstabilisante de l'expérience puisque cette position rend aussi possible la composition de nouveaux agencements. Bien que chaque personne et que chaque situation exigera qu'une attention soit portée à la sécurisation du contexte, la forme que celle-ci peut prendre se dessine en lien avec les besoins de support propre à chaque personne et à chaque situation.

- L'invitation à se vivre à une autre profondeur :

En inhibant la possibilité de construire un lien basé sur une attente partagée enchâssée dans la prévisibilité de l'expérience ainsi que dans une agentivité externe à soi (guidance par la voix, prescriptions de durée, habitudes du contexte, etc.), il nous faut territorialiser une autre zone de reliance pour nous relier et nous sentir reliées à l'autre comme au lieu. Certaines personnes pourraient parler d'une relation plus « authentique » à soi et à l'autre, je me limiterais à parler d'un enracinement dans une autre couche de l'expérience ; peut-être plus profonde parce que moins souvent en contact avec l'extérieur, ni plus vraie ni moins vraie, mais certainement moins souvent fréquentée et à partir de laquelle il est tout aussi possible de se rejoindre.

- Le détachement de l'atteinte d'un but/objectif précis et l'absence du sentiment de satisfaction une fois qu'il a été atteint :

Si l'importance mise sur le processus plutôt que sur la finalité de l'œuvre permet de s'émanciper de la pression qui vient avec l'évaluation et le jugement de ce qui constituerait un échec ou une réussite, elle nous prive aussi de la gratification et de la clarté que peut amener un tel mécanisme. Encore une fois, ce procédé demande un certain engagement de la part de l'artiste et de la participante dans la recherche d'une autorité sensorielle interne⁴⁵ qui nous aiguille sur ce qui est juste pour nous, à chaque moment, sans validation externe autre que la manière dont le lieu et l'autre s'activent et se sont activés.

- L'engagement envers un mouvement constant d'adaptabilité des formes que doivent prendre les relations pour supporter l'expression du vivant :

Cet aspect est présent dans les trois axes précédents, mais l'ampleur de son importance m'amène à lui consacrer une catégorie spécifique. En effet, tous les changements de perspective qui traversent la rencontre exigent de mobiliser de la souplesse et de la créativité pour cultiver une capacité d'adaptation aux perceptions de nouveauté et d'ambiguïté qui peuvent être vécues au cours de la rencontre. De plus, la granulation plus fine de ce qui peut être perçu exige aussi une capacité d'inventivité et d'attention pour communiquer ou partager avec l'autre ces nouvelles perceptions.

⁴⁵ Jonhson (1983) parle de « sensual authority » ou de « sensual authority of the experience », issue de ce qu'il appelle une technologie de l'authenticité, en opposition à une autorité insitutionnelle ou sociale qui imposerait un idéal esthétique issu d'une technologie de l'aliénation (p.157).

Finalement, ces champs d'action auxquels participent les personnes qui activent la proposition artistique expliquent peut-être qu'un certain degré d'engagement ou du moins d'adhésion favorise le déploiement et la co-création de la rencontre.

Posture artistique : état de tendresse - affectivité, orientation et tension

Les multiples sens du mot « tendre » sous sa forme verbale, sous celle d'adjectif ainsi que sa présence dans le mot « tendresse » ont nourri mon exercice de synthèse sur l'état de présence caractéristique de ma posture artistique. Plus fondamentale que la structure du dispositif, cette texture d'être représente la conviction avec laquelle j'engage une *Rencontre artisanale*.

Elle m'implique d'abord affectivement dans la multiplicité des sensations et des émotions qui m'habite sur le moment et dont je ne me tiens pas à distance. C'est-à-dire que comme une essence de bois ou une pierre qu'on qualifierait de tendre, elle représente ma capacité à me laisser affecter, à me laisser transformer par les événements de la rencontre. Elle m'implique aussi affectivement puisque l'initiation de la rencontre repose sur une adresse à un·e ami·e inconnu·e, une adresse dirigée à une personne digne d'estime, d'affection et d'égards, non pas pour ses compétences ou pour la possibilité de gains futurs associés à notre relation, mais parce que le projet artistique repose tout entier sur cette conviction que toute présence possède un pouvoir créatif et mérite d'être rencontrée et accompagnée. Adjutor Provost (2020) cite à ce sujet la pensée de Sloterdijk⁴⁶ autour de la littérature :

Du point de vue érotologique, cette amitié hypothétique entre ceux qui rédigent des livres ou des lettres et ceux qui les reçoivent représente un cas d'amour à distance – tout à fait dans l'esprit de Nietzsche –, pour qui l'écriture a le pouvoir de transformer l'amour du prochain – et du proche – en amour pour une vie inconnue, lointaine et future (Sloterdijk cité dans Adjutor Provost, 2020, paragr.2)

Il y aurait donc dans la notion de soin présente dans *Rencontres artisanales* cette idée de l'amour de son prochain. Adjutor Provost (2020) poursuit sur les impacts de cette adresse à cet·te inconnu·e à qui on veut du bien :

Sloterdijk ajouterait que la création jette non seulement un pont entre « des amitiés déjà établies bien que géographiquement éloignées, mais [qu']elle lance [aussi] une opération vers l'inconnu, actionne la séduction sur le lointain, ce que dans le langage de la magie de la vieille Europe on appelle *actio in distans* visant à reconnaître l'ami inconnu et à l'inviter à se joindre au

⁴⁶ Peter Sloterdijk (1999), *Règle pour le parc humain*, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. « La Petite Collection », p. 11 (trad. O. Mannoni).

cercle.⁴⁷ » Les artistes sont rarement en mesure de comprendre l'étendue des signaux amicaux qui sont communiqués à travers leurs œuvres et donc de saisir l'importance que ces dernières ont dans la vie des publics qui les reçoivent. Les œuvres agissent comme des intermédiaires, empruntant une certaine polysémie du langage pour avoir action dans le monde physique; une action alchimique sans doute. (paragr.3)

Dans la notion de tendresse, il y aurait donc un accueil de l'inconnu et un désir d'activer de manière exponentielle l'amitié de manière à relier les distances, comme ce fut le cas dans la méthodologie de circulation des *Rencontres artisanales*.

Deuxièmement, la notion de tendre dans la locution « tendre vers » évoque aussi le concept de direction et plus largement d'orientation. Elle représente une part importante de ma posture artistique puisqu'elle inclut tous les mouvements d'accompagnements, de manière de suivre, de consentir à une proposition, de soutenir un élan, de participer à la croissance d'un germe. Elle inclut aussi l'intégration de mes propres élans de construction, de geste et d'attention qui s'oriente et se dirige vers un élément du lieu ou vers l'autre.

Troisièmement, le verbe tendre, comme on tend la corde d'un arc, comme on ajoute de la tension à une matière, à un espace, à une temporalité, participe aussi à ma posture artistique. Ce pôle inclut des gestes de résistance, d'ouverture et de maintien d'une continuité. Cet aspect de la posture explore les possibilités de souplesse du lien en étirant les possibilités de distances, de mouvements et d'interactions entre deux points stables jusqu'à ce que la nature de la relation se transforme ou que les points d'attache se déplacent.

Finalement, les trois axes de la posture artistique que je définis comme un état de tendresse, bien que transférable à d'autres contextes, assure la vitalité et la possibilité de ressort du dispositif de *Rencontres artisanales*. Cette posture représente aussi la somme de ce qui a pu être développé à travers mes expériences artistiques et somatiques précédentes.

Ouvertures et variations : les autres vies possibles de *Rencontres artisanales*

À la suite de ces premiers pas dans l'univers des *Rencontres artisanales* de nombreuses pistes et envies d'explorations futures ont jailli. En nourrissant les différents champs de questionnements qu'a révélés ce mémoire, quatre relations à approfondir dans le cadre de processus créatifs à venir me sont apparues :

⁴⁷ *Ibid.* p.12

- Approfondir les relations entre la personne participante et l'artiste-accompagnatrice⁴⁸ :

La présente recherche démontre comment la diffusion par réseau de connaissance, dans un échantillon restreint de sept rencontres, n'a pas permis d'inclure une large diversité, entre autres, d'âges et de réalités socio-culturelles chez les personnes rencontrées. C'est en effet un angle mort du projet. Une de mes aspirations pour l'avenir serait de pouvoir vivre des *Rencontres artisanales* avec des personnes ayant des âges plus éloignés du mien, en rencontrant notamment des enfants et des personnes âgées. J'aimerais aussi beaucoup partager des rencontres avec des personnes ayant des capacités plus éloignées des miennes ainsi qu'avec des personnes qui ne maîtrisent pas les mêmes langues que moi. J'aimerais aussi pouvoir vivre des rencontres avec des artistes qui entretiennent des relations artistiques avec d'autres matières que la danse. Finalement, je souhaiterais aussi transmettre le rôle d'artiste-accompagnatrice à d'autres artistes du mouvement intéressé·e·s par la création relationnelle.

Ces souhaits prennent naissance dans la constatation du potentiel créatif et reliant de la création de modes d'échanges qui s'enracinent dans différentes couches de l'expérience. Les préoccupations se déplacent alors davantage vers notre capacité à nourrir la reliance, à habiter les distances plutôt qu'à les invisibiliser, en nous engageant envers ce que nous ressentons tout comme ce que nous co-créons.

- Se réengager dans la relation au collectif :

Dans le cadre de ce projet, j'ai volontairement pris le parti de me retirer d'une dynamique groupale pour investiguer la relation un·e à un·e. Toutefois, en cours de processus, j'ai vu émerger, chez moi comme chez les participantes, le désir de refaire groupe. À travers des questions m'étant adressées, des participantes ont démontré de la curiosité au sujet du déroulement des autres rencontres. J'ai aussi développée une envie de partager comment à travers l'intimité et la spécificité de chaque rencontre, des liens, bien qu'inconnus des participantes, se tissaient.

Les envies que j'aie d'aller dans cette direction pourraient prendre la forme de rassemblements et d'échanges entre les personnes ayant participées à une *Rencontre artisanale*. Elles pourraient aussi se présenter comme un relai de rencontres dans un même lieu. Elles pourraient même puiser dans cette expérience pour donner lieu à une pièce chorégraphique dans un format théâtral plus conventionnel. Dans toutes ces variations, il

⁴⁸ Je remercie Aurélie Brunelle (communication personnelle, 16 juin 2023) qui m'a proposé l'expression « rendez-vous artistique accompagné » pour décrire l'expérience d'une *Rencontre artisanale*. C'est une expression qui m'a amené à renommer le rôle que je joue dans ce projet, d'où l'usage ci-dessus du terme artiste-accompagnatrice.

ne s'agirait pas de préserver le dispositif, mais plutôt d'en moduler la forme pour nourrir la possibilité de rencontres à travers les contraintes et les permissions qui existent dans divers contextes institutionnels.

- Déployer davantage les relations émergentes :

Les *Rencontres artisanales* m'ont bien sûr permises de rencontrer des personnes, mais aussi de développer des relations que j'ai envie d'approfondir avec des matières.

Tout d'abord, la notion de trace fait partie des pistes nouvelles dans ma pratique. J'aimerais pouvoir continuer à l'investiguer dans la photographie polaroïde et l'écriture, mais aussi en explorant d'autres procédés plastiques qui mettent en valeur les gestes d'impression, de gravure, de sculpture, de dessin, etc.

J'aimerais aussi rouvrir les potentialités des relations avec les objets en constituant d'autres valises dans lesquelles on pourrait trouver d'autres agencements d'objets qui seraient aussi reliés par d'autres couleurs. J'ai la curiosité de voir si d'autres possibles ou d'autres climats se manifesteraient.

De plus, les relations qui se développent avec les lieux me captivent et j'entrevois la grande profondeur qu'elles peuvent avoir. À la création de *Rencontres artisanales*, en lien avec mes expériences passées, j'étais habitée par le rapport particulier au temps et à l'espace qui est initié par la saison estivale. Le fait qu'une partie de la population soit en vacances, que la luminosité couvre une plus grande partie de la journée ainsi que les températures plus chaudes favorisent, dans mon expérience, une plus grande facilité de déplacement ainsi qu'une qualité de dépôt, de confort et d'ouverture unique à cette saison. Toutefois, tout comme chaque lieu invite à des modes d'habitation et à des créations relationnelles spécifiques, chaque saison, chaque température invite aussi à être habitée par des gestes spécifiques. Dans l'avenir, j'aimerais pouvoir approfondir cette relation de *Rencontres artisanales* avec chaque saison, à la découverte des gestes pour prendre soin de chaque expérience ainsi que dans une posture d'écoute et d'apprentissage sur ce que ces rencontres avec les différentes saisons nous apprennent et ce qu'elles requièrent comme présence.

Finalement, ce qu'il y a d'ancrage et d'ouverture dans ce mémoire repose essentiellement sur le mouvement perpétuel de la relation à l'inconnu, celui que l'on porte, qui nous porte, dont on est témoin, et à partir duquel je tente de faire de la poésie.

ANNEXE A
INVITATION À PARTICIPATION (ARTISTES-ALLIÉES) : EXEMPLES DE COURRIEL

Bonjour X,

Comment vas-tu?

Je t'écris parce que comme tu le sais déjà, je suis à la maîtrise en danse profil recherche-crédation. Je ferai mon terrain de recherche cet été et je viens vers toi pour t'offrir d'y participer. Je te propose un résumé et, si ça t'intéresse, je te suggère qu'on poursuive la conversation par téléphone ou même par zoom?

D'abord, depuis longtemps je pratique la danse comme une façon d'être présente à l'autre et à l'environnement. C'est donc dans le but d'approfondir et de mieux comprendre cet aspect que je me suis engagée dans une maîtrise-crédation. Dans ce cadre, j'ai élaboré une proposition artistique intitulée *Rencontres artisanales* qui se vit à deux, soit entre une personne participante et moi. Je me questionne sur l'expérience des personnes qui participent à cette rencontre, plus particulièrement sur la façon dont elles se relient et se sentent reliées.

Concrètement, ce que je te fais parvenir aujourd'hui c'est donc avant tout une invitation à ce qu'on partage un moment de rencontre artistique en présence dans un lieu extérieur de ton choix, quelque part entre la fin juin 2022 et la mi-août 2022! Cette rencontre commence à un moment que nous déterminons ensemble et prend fin lorsque l'une de nous le décide. J'apporterai avec moi quelques objets que nous pourrions disposer ensemble dans l'espace que nous habiterons. Des danses en mouvement et d'autres plus immobiles pourront exister. Cette rencontre se veut simple. Je m'engage à la supporter et à la guider, tu n'as donc pas besoin de préparer ou d'être prête à quoi que ce soit. Toutefois, cette rencontre et les danses qui en émergent ne peuvent exister sans ta présence.

Si c'est quelque chose dont tu as envie, je te propose de transmettre mes coordonnées à trois personnes que tu connais et qui pourraient aussi être intéressé·e·s par l'expérience.

Puisque c'est un projet universitaire, il y aura aussi une collecte de donnée qui implique un entretien de trente minutes qui porte sur ton expérience après la rencontre et trois questions ouvertes à répondre par écrit quelques jours plus tard.

Merci beaucoup d'avoir pris le temps de lire ce long message. N'hésite pas à m'écrire ou à me téléphoner si tu as des questions. Je te laisse mon numéro: XXX-XXX-XXXX.

Au plaisir d'avoir de tes nouvelles,

Ariane

Exemple de courriel pour donner suite à une réponse positive :

Bonjour X,

Je suis très heureuse de savoir que ce projet t'intéresse.

Pour répondre à ta question, [réponse(s) à une ou à plusieurs question(s)].

Je t'envoie donc en pièce jointe le formulaire d'information et de consentement de participation à la recherche qui décrit précisément le projet et la nature de ta participation. Je te l'envoie pour que tu puisses en prendre connaissance et que tu puisses me poser toutes les questions qui te viennent. J'apporterai des copies papier que nous pourrions signer ensemble, en personne, lors de notre rencontre.

Si ça te convient toujours, je pourrai aussi te transmettre dans un autre courriel une invitation que tu peux partager à trois personnes :

- que tu connais
- avec qui tu n'as pas de rapport d'autorité
- qui résident dans ta région
- qui parlent, écrivent et lisent le français
- qui sont âgées de plus de 18 ans
- qui pourraient potentiellement avoir un intérêt à participer à une expérience en art vivant.

N'hésites pas si tu as des questions !

Au plaisir d'avoir de tes nouvelles et de te revoir,

Ariane

ANNEXE B
INVITATION À PARTICIPATION

Courriel d'invitation transmis par les artistes-alliées à des personnes de leur entourage

Objet : Invitation Rencontres artisanales

Bonjour,

Je m'appelle Ariane Dubé-Lavigne et je suis une artiste en danse. Dans le cadre de mes études à la maîtrise, je travaille présentement à la création d'une proposition artistique qui se vit à deux, soit entre une personne participante et moi. Intitulé *Rencontres artisanales*, ce projet s'intéresse à l'expérience de la rencontre en présence et au vécu des personnes qui y participent.

Ce message est donc une invitation que je porte vers vous pour que nous puissions vivre l'expérience d'une *Rencontre artisanale*, **dans un lieu extérieur de votre choix, entre le [date de début] et le [date de fin]**. Cette rencontre commence à un moment que nous déterminons ensemble et prend fin lorsque l'un·e de nous le décide. J'apporterai avec moi quelques objets que nous pourrions disposer dans l'espace que nous habiterons. Des danses en mouvement et d'autres plus immobiles pourront exister. Cette rencontre se veut simple. Je m'engage à la supporter et à la guider, vous n'avez donc pas à préparer quoi que ce soit, ni à être prêt·e à quoi que ce soit. Toutefois, cette rencontre et les danses qui en émergent ne peuvent exister sans votre présence.

En plus d'une création artistique, *Rencontres artisanales* est aussi un projet universitaire qui implique un échange d'une trentaine de minutes qui porte sur votre expérience. Celui-ci aura lieu toute de suite après notre rencontre. Vous serez aussi invité·e à répondre à trois questions ouvertes par courriel quelques jours plus tard.

Merci beaucoup d'avoir pris le temps de lire ce message. Si vous avez des questions ou si vous souhaitez participer au projet, n'hésitez pas à me contacter par courriel ou par téléphone.

Au plaisir de vous rencontrer!

Ariane

Numéro de téléphone :XXX-XXX-XXXX

Adresse courriel : dube-lavigne.ariane@courrier.uqam.ca

Exemple de réponse par courriel envoyée à une personne qui a démontré de l'intérêt pour le projet :

Bonjour X,

C'est un grand plaisir pour moi de savoir que cette expérience vous intéresse et ça sera un bonheur de pouvoir vous rencontrer de cette façon.

Pour répondre à votre question, [réponse(s) à une ou à plusieurs question(s)].

Je vous transmets en pièce jointe un formulaire de consentement et d'information qui contient des précisions sur le projet. Je vous invite à le lire et à m'écrire ou à m'appeler si vous avez des questions. Le jour de notre rencontre, j'apporterai une copie papier que nous pourrions signer ensemble.

Si ça vous intéresse toujours, je vous invite à penser à un lieu extérieur dans lequel vous aimeriez vivre cette expérience. Vous pouvez aussi me partager un moment qui serait propice pour vous. 😊

Au plaisir de tricoter une rencontre artisanale à vos côtés !

Ariane

ANNEXE C

GUIDE D'ENTRETIEN

Guide d'entretien

Préparation à l'entretien :

À la suite de la fin de l'expérience de *Rencontre artisanale*, nous prenons un temps pour nous déposer à un endroit tranquille et confortable à proximité d'où s'est déroulée la rencontre artistique.

Début de l'entretien :

Je mentionne la durée approximative de la rencontre que nous venons de vivre et je décris brièvement le lieu et les conditions générales dans lesquelles elle s'est déroulée. Je propose que nous commençons un échange d'environ trente minutes, selon ce que la participante à envie de partager. Je vérifie à nouveau son consentement à ce que l'échange soit enregistré.

Pistes pour supporter l'entretien :

Inspiré par la sensibilité et les relances propres à l'entretien d'explicitation de l'action, (Vermersch, 1994) , les entretiens sont menés en limitant les inférences et en évitant toutes formulations qui contribueraient à déplacer l'attention de la participante de son vécu vers un processus de rationalisation.

Je commence par inviter la participante à partager ses impressions, ce qui lui vient en premier. Je l'accompagne avec curiosité à découvrir ce qui l'intéresse, ce qui l'a intéressée, notamment à l'aide des relances suivantes :

« À quoi reconnais-tu que... »

« À ce moment-là, à quoi es-tu attentive? »

« Quand tu (reformulation de ce qui a été dit sur l'action), que fais-tu ? »

« Quand tu fais (reformulation de ce qui a été dit), à quoi portes-tu attention? »

« À quoi sais-tu que (reformulation de ce qui a été dit précédemment) ? »

Lorsque la participante me pose des questions sur mon expérience, je lui réponds de manière synthétique, avec sincérité et précision.

Conclusion de l'entretien :

Dans cette section, je m'assure que la personne a pu dire tout ce qu'elle souhaitait. J'éteins l'enregistreuse. Je lui demande ensuite si elle a des questions pour moi (sur la rencontre, sur le processus de création, sur le projet, sur la recherche, etc.). Je lui réponds puis, je lui rappelle que je lui ferai parvenir un questionnaire par courriel auquel elle peut répondre dans deux à trois jours. Je la remercie chaleureusement pour sa participation au projet.

¹ Vermersch, P. (1994; 9e éd. 2017). L'entretien d'explicitation. Paris : ESF Éditeur.

ANNEXE D

QUESTIONNAIRE

Questionnaire *Rencontres artisanales*

N'hésitez pas à prendre plus ou moins d'espace que celui qui est laissé après chaque question. Il n'y a aucune attente concernant la longueur de chaque réponse.

1. Y a-t-il eu un ou des moment(s) significatif(s) durant votre expérience?
Si oui, à quoi reconnaissez-vous qu'il(s) étai(en)t significatif(s)?

2. S'il y a eu un ou des moment(s) significatif(s), je vous invite à en choisir de un à trois puis, à décrire votre vécu pour chacun d'eux.
(Par exemple, vous pouvez écrire sur ce qui a attiré votre attention, ce que vous avez ressenti, ce que vous avez fait, ce à quoi vous vous êtes senti·e relié·e, etc.)

3. Finalement, y a-t-il un ou plusieurs éléments (éléments de la nature, couleurs, textures, formes, son, etc.) qui pourraient représenter l'ensemble de votre expérience? Si oui, nommer et expliquer votre ou vos choix.

ANNEXE E

FORMULAIRES D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT



1

FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche : De la présence à la reliance: l'expérience des Rencontres artisanales

Étudiante-chercheuse

Ariane Dubé-Lavigne, étudiante à la maîtrise en danse profil recherche-crédation, UQAM

dube-lavigne.ariane@courrier.uqam.ca

ariane.dubelavigne@gmail.com

Direction de recherche

Andrée Martin, professeure, UQAM

514-987-3000 (poste 2105)

martin.andree@uqam.ca

Ce projet de recherche reçoit l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique de faire l'expérience d'une proposition artistique nommée *Rencontres artisanales*.

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.

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

Description du projet et de ses objectifs

Vous êtes invité-e à prendre part à un projet de recherche-crédation qui s'intéresse au vécu des personnes participant à la proposition artistique intitulée *Rencontres artisanales*. Cette proposition artistique se penche sur l'expérience de la rencontre à travers une sensibilité spécifique au fait d'être en présence. Conçu pour s'adresser à une seule personne participante à la fois, ce projet atypique vise aussi à mieux comprendre comment on se relie et comment on se sent relié dans le contexte d'une rencontre en présence.

Nature de votre participation

Votre participation consiste :

- à choisir un lieu extérieur dans lequel se déroulera la rencontre.
- à convenir avec l'étudiante-chercheuse d'un moment de rencontre entre le (date) et le (date).
- à faire l'expérience de la proposition artistique *Rencontres artisanales*. La personne participante ou l'étudiante-chercheuse peut choisir de mettre fin à la rencontre au moment de leur choix, celle-ci n'a donc pas de durée fixe.
- à participer à un entretien de 30 minutes ou moins avec l'étudiante-chercheuse suite à l'expérience. Cet entretien fera l'objet d'un enregistrement audio.
- à répondre à un questionnaire comprenant trois questions ouvertes, de deux à trois jours après la *Rencontre artisanale*. Ce questionnaire sera envoyé par courriel. Une fois remplie, vous pourrez le renvoyer par courriel à l'étudiante-chercheuse.

1 / 3

déroulement et à l'organisation des rencontres qui auront lieu avec les personnes avec qui vous partagez cette invitation. Ces personnes, comme vous-même, peuvent retirer leur participation au projet de recherche à tout moment, sans aucun préjudice.

- à signer une entente de confidentialité dans laquelle vous vous engagez à garder confidentielle l'identité des personnes à qui vous avez transmis l'invitation de l'étudiante-chercheuse.

Avantages liés à la participation

Vous pourrez participer à une expérience artistique unique qui prend comme point de départ la présence et l'attention à l'autre. Vous aurez aussi l'opportunité d'enrichir votre lien avec un lieu de votre choix en y vivant une expérience différente en plus de raffiner votre sensibilité à l'art relationnel. Vous pourrez également contribuer au renouvellement de la création artistique en dehors des cadres institutionnels et ainsi participer à la revitalisation de l'art vivant. Finalement, vous pourrez également partager ces avantages à trois personnes de votre région.

Risques liés à la participation

Il n'y a pas de risques d'inconfort important liés à votre participation à cette rencontre autres que ceux inhérents à vivre une expérience artistique à l'extérieur. Un soin particulier sera accordé au sentiment de confort et de sécurité des personnes participant à ce projet, notamment en vous laissant choisir le lieu dans lequel celle-ci se déroule, en vous invitant à être libre de vos mouvements pendant celle-ci ainsi qu'en vous invitant à mettre fin à la rencontre quand bon vous semble.

Comme toute expérience artistique, il est possible de vivre des émotions variées, mais le but de la proposition n'est pas de brusquer les personnes qui y participent ou de causer des émotions négatives. De plus, si vous trouvez les conditions météorologiques inconfortables, vous pourrez annuler ou repousser le moment de la rencontre en communiquant avec l'étudiante-chercheuse par courriel ou par téléphone.

Confidentialité

Votre participation à cette recherche ne sera connue que de l'étudiante-chercheuse et de sa direction de recherche. Par contre, seule l'étudiante-chercheuse pourra associer votre entrevue et vos réponses au questionnaire à votre identité. Vous serez en effet invitée à choisir un pseudonyme auquel sera associé l'enregistrement audio de l'entrevue, sa retranscription ainsi que les réponses au questionnaire. Seules l'étudiante-chercheuse et vous connaîtrez ce pseudonyme. Ces informations seront conservées sur un disque dur protégé par un mot de passe. L'ensemble des documents sera détruit 5 ans après la dernière communication scientifique.

Le formulaire de consentement sera conservé dans un classeur sous clé.

Utilisation secondaire des données

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées pour réaliser d'autres projets de recherche dans le même domaine ? Ces projets de recherche seront évalués et approuvés par un Comité d'éthique de la recherche de l'UQAM avant leur réalisation. Les données de recherche seront conservées de façon sécuritaire. Afin de préserver votre identité et la confidentialité des données de recherche, vous ne serez identifié que par votre pseudonyme.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées dans le futur par d'autres chercheurs à ces conditions ?

Oui Non

Participation volontaire et droit de retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Ariane Dubé-Lavigne verbalement ou par courriel ; toutes les données vous concernant seront alors détruites.

Des questions sur le projet ?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Ariane Dubé-Lavigne, [REDACTED], dube-lavigne.ariane@courrier.uqam.ca

Andrée Martin, 514-987-3000 (poste 2105), martin.andree@uqam.ca

Prenez note que vous serez informé par courriel de la mise en ligne du mémoire ainsi que de toutes autres publications liées à ce travail de recherche-crédation.

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

Prénom Nom

Signature

Date

Engagement de l'étudiante-chercheuse

Je, soussignée certifie

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

Prénom Nom

Signature

Date

ANNEXE F

FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (ARTISTES-ALLIÉES)



FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT

PARTICIPANTE DU NOYAU

Titre du projet de recherche : De la présence à la reliance : l'expérience des Rencontres artisanales

Étudiante-chercheuse

Ariane Dubé-Lavigne, étudiante à la maîtrise en danse profil recherche-crédation, UQAM

dube-lavigne.ariane@courrier.uqam.ca
ariane.dubelavigne@gmail.com

Direction de recherche

Andrée Martin, professeure, UQAM

514-987-3000 (poste 2105)

martin.andree@uqam.ca

Ce projet de recherche reçoit l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH).

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique de faire l'expérience d'une proposition artistique nommée *Rencontres artisanales*.

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.

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

Description du projet et de ses objectifs

Vous êtes invitée à prendre part à un projet de recherche-crédation qui s'intéresse au vécu des personnes participant à la proposition artistique intitulée *Rencontres artisanales*. Cette proposition artistique se penche sur l'expérience de la rencontre à travers une sensibilité spécifique au fait d'être en présence. Conçu pour s'adresser à une seule personne participante à la fois, ce projet vise aussi à mieux comprendre comment on se relie et comment on se sent relié ; à soi, à l'autre et à l'environnement, dans le contexte d'une rencontre en présence.

Nature de votre participation

Votre participation consiste :

- à choisir un lieu extérieur dans lequel se déroulera la rencontre.
- à convenir avec l'étudiante-chercheuse d'un moment de rencontre entre le (date) et le (date).
- à faire l'expérience de la proposition artistique *Rencontres artisanales*. La personne participante ou l'étudiante-chercheuse peuvent choisir de mettre fin à la rencontre au moment de leur choix, celle-ci n'a donc pas de durée fixe.
- à participer à un entretien de 30 minutes ou moins avec l'étudiante-chercheuse suite à l'expérience. Cet entretien fera l'objet d'un enregistrement audio.
- à répondre à un questionnaire comprenant trois questions ouvertes, de deux à trois jours après la Rencontre artisanale. Ce questionnaire sera envoyé par courriel. Une fois remplie, vous pourrez le renvoyer par courriel à l'étudiante-chercheuse.
- à partager une invitation de la part de l'étudiante-chercheuse à trois personnes que vous connaissez, avec qui vous n'avez pas de rapport d'autorité, qui résident dans la région administrative que vous habitez, qui parlent, écrivent et lisent le français et qui pourraient potentiellement avoir un intérêt à participer à une expérience en art vivant. Vous n'avez aucune responsabilité quant au

déroulement et à l'organisation des rencontres qui auront lieu avec les personnes avec qui vous partagez cette invitation. Ces personnes, comme vous-même, peuvent retirer leur participation au projet de recherche à tout moment, sans aucun préjudice.

- à signer une entente de confidentialité dans laquelle vous vous engagez à garder confidentielle l'identité des personnes à qui vous avez transmis l'invitation de l'étudiante-chercheuse.

Avantages liés à la participation

Vous pourrez participer à une expérience artistique unique qui prend comme point de départ la présence et l'attention à l'autre. Vous aurez aussi l'opportunité d'enrichir votre lien avec un lieu de votre choix en y vivant une expérience différente en plus de raffiner votre sensibilité à l'art relationnel. Vous pourrez également contribuer au renouvellement de la création artistique en dehors des cadres institutionnels et ainsi participer à la revitalisation de l'art vivant. Finalement, vous pourrez également partager ces avantages à trois personnes de votre région.

Risques liés à la participation

Il n'y a pas de risques d'inconfort important liés à votre participation à cette rencontre autres que ceux inhérents à vivre une expérience artistique à l'extérieur. Un soin particulier sera accordé au sentiment de confort et de sécurité des personnes participant à ce projet, notamment en vous laissant choisir le lieu dans lequel celle-ci se déroule, en vous invitant à être libre de vos mouvements pendant celle-ci ainsi qu'en vous invitant à mettre fin à la rencontre quand bon vous semble.

Comme toute expérience artistique, il est possible de vivre des émotions variées, mais le but de la proposition n'est pas de brusquer les personnes qui y participent ou de causer des émotions négatives. De plus, si vous trouvez les conditions météorologiques inconfortables, vous pourrez annuler ou repousser le moment de la rencontre en communiquant avec l'étudiante-chercheuse par courriel ou par téléphone.

Confidentialité

Votre participation à cette recherche ne sera connue que de l'étudiante-chercheuse et de sa direction de recherche. Par contre, seule l'étudiante-chercheuse pourra associer votre entrevue et vos réponses au questionnaire à votre identité. Vous serez en effet invitée à choisir un pseudonyme auquel sera associé l'enregistrement audio de l'entrevue, sa retranscription ainsi que les réponses au questionnaire. Seules l'étudiante-chercheuse et vous connaîtrez ce pseudonyme. Ces informations seront conservées sur un disque dur protégé par un mot de passe. L'ensemble des documents sera détruit 5 ans après la dernière communication scientifique.

Le formulaire de consentement sera conservé dans un classeur sous clé.

Utilisation secondaire des données

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées pour réaliser d'autres projets de recherche dans le même domaine ? Ces projets de recherche seront évalués et approuvés par un Comité d'éthique de la recherche de l'UQAM avant leur réalisation. Les données de recherche seront conservées de façon sécuritaire. Afin de préserver votre identité et la confidentialité des données de recherche, vous ne serez identifié que par votre pseudonyme.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées dans le futur par d'autres chercheurs à ces conditions ?

Oui Non

Participation volontaire et droit de retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Ariane Dubé-Lavigne verbalement ou par courriel ; toutes les données vous concernant seront alors détruites.

Des questions sur le projet ?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Ariane Dubé-Lavigne, dube-lavigne.ariane@courrier.uqam.ca

Andrée Martin, 514-987-3000 (poste 2105), martin.andree@uqam.ca

Prenez note que vous serez informé par courriel de la mise en ligne du mémoire ainsi que de toutes autres publications liées à ce travail de recherche-crédation.

Consentement

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

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

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

Prénom Nom

Signature

Date

Engagement de l'étudiante-chercheuse

Je, soussignée certifie

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

Prénom Nom

Signature

Date

ANNEXE G
ENTENTES DE CONFIDENTIALITÉ



ENTENTE RELATIVE À LA CONFIDENTIALITÉ

Signataire

Je m'engage par les présentes à maintenir confidentielles les informations concernant l'identité des personnes à qui j'ai transmis une invitation à participer au projet *Rencontres artisanales* mené par l'étudiante-chercheuse Ariane Dubé-Lavigne.

EN FOI DE QUOI, J'AI SIGNÉ LA PRÉSENTE, A _____,
(ville)

EN CE _____,
(date)

Par: _____

Témoïn: _____

ENTENTE RELATIVE À LA CONFIDENTIALITÉ – direction de recherche

Signataire

Je, soussignée, _____, m'engage par les présentes à maintenir confidentielles les informations concernant l'identité des trois personnes participant au projet *Rencontres artisanales* mené par Ariane Dubé-Lavigne dont j'ai été informée.

EN FOI DE QUOI, J'AI SIGNÉ LA PRÉSENTE, A _____,
(ville)

EN CE _____,
(date)

Par: _____

Témoïn: _____

ANNEXE H

CERTIFICATS D'APPROBATION ÉTHIQUE



No. de certificat : 2023-4836
Date : 2022-06-15

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains*(2020) de l'UQAM.

- Titre du projet : **De la présence à la reliance: l'expérience des Rencontres artisanales**
- Nom de l'étudiant : **Ariane Dubé-Lavigne**
- Programme d'études : **Maitrise en danse (création)**
- Direction(s) de recherche : **Andrée Martin**

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2023-06-15**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.

Élise Ducharme
Pour **Raoul Graf**, M.A., Ph.D.
Président CERPE plurifacultaire et Professeur titulaire, département de marketing

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'RA' or similar initials.

Signé le 2022-06-15 à 10:32

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains*(2020) de l'UQAM.

- Titre du projet : **De la présence à la reliance: l'expérience des Rencontres artisanales**
- Nom de l'étudiant : **Ariane Dubé-Lavigne**
- Programme d'études : **Maîtrise en danse (création)**
- Direction(s) de recherche : **Andrée Martin**

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2023-06-15**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.

Élise Ducharme

Pour **Raoul Graf**, M.A., Ph.D.

Président CERPE plurifacultaire et Professeur titulaire, département de marketing



Signé le 2022-06-15 à 10:32

ANNEXE I

ALLIANCES RELATIONNELLES – EXTRAITS SUPPLÉMENTAIRES

13. Être dans un même mouvement :

Cette catégorie rassemble des moments qui m'ont semblé être apparentés puisque la participante et moi avons toutes les deux l'impression de bouger ensemble sans en avoir nécessairement l'intention. Ils se sont déroulés dans ce que je percevais comme une proximité spatiale sans que nous puissions déterminer qui avait initié le mouvement.

- « quand t'a commencé à bouger avec le carillon, je me disais je bougeais-tu? Je le sais pas, parce que là j'ai remarqué que je bougeais en même temps que toi [...] Mais je te dirais que dans mon expérience aussi je sais pas vraiment y est où le début vraiment. Pis justement à ce-moment là ça a été exactement la même réflexion comme « je l'ai-tu suivi... ou à m'as-tu suivi... », je sais pas tant. » (C, juin 2022, Gaspésie)
- « Je me souviens d'un moment pendant lequel nous sommes face-à-face. Le carillon est suspendu à ma gauche. Je suis accroupie. Je te vois assise sur le tronc d'arbre. Je ne me souviens pas qui commence à osciller. Peut-être le carillon. J'ai l'impression que nous avons tisser ce moment petit à petit, ensemble, jusqu'à ce que le mouvement devienne assez ample pour que je puisse le percevoir et découvrir que nous le faisons ensemble. » (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie)
- « Pis y avait comme dans ce moment de marche, c'est sûr qui avait cette connexion là avec toi, comme une écoute plus présente à ce que tu faisais. Sinon avant, j'étais tout le temps consciente de ce que tu faisais mais peut-être avec une attention moins soutenue ou moins fine. [...] au début quand ça c'est comme instauré, [...], **malgré moi ou malgré toi ou je sais pas trop**. Je sais pas qui... peu importe qui a instauré ça. » (G, juillet 2022, Lanaudière)

14. Être en mouvement pour suivre le mouvement de l'autre :

Cette catégorie ressemble à la catégorie précédente à la différence que l'intention de suivre et le consentement à suivre est conscient. Ces moments correspondaient à des moments pendant lesquelles nous étions davantage à distance et que nous pouvions identifier qui suivait qui.

- « Y avait plein de moments vraiment beaux : avec le foulard, les mains, de se faire écho en répétant les mouvements. Je trouvais que c'était une manière facile d'être ensemble. » (E, juillet 2022, Outaouais)
- « Nous faisons des gestes ensemble, de loin. J'ai l'impression qu'on chante une chanson ensemble. Je suis fascinée par le fait que nous faisons les mêmes gestes mais que le sol sous nos pieds n'a pas la même consistance que notre décor n'est pas le même, que le vent ne souffle pas de la même façon pour l'une et pour l'autre. » (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie)
- « Je me souviens de faire bouger le foulard rouge parmi le vent. Je te vois debout devant moi. Je perçois que tu te mets à suivre le mouvement du foulard. Je pense ensuite à un autre moment, lorsque

j'ai couru très loin et que c'est toi qui a le foulard dans la main et que je pense à suivre son mouvement, comme tu l'as fait plus tôt. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Outaouais)

15. Être en mouvement pour construire quelque chose avec les objets :

Cette catégorie fait référence aux interactions basées sur la construction de structures plus ou moins rudimentaires en se servant des objets et/ou des matériaux présents dans l'environnement. Parfois la construction se fait en partenariat entre la participante et moi, parfois elle se fait à relai et parfois elle est menée par une personne et l'autre découvre la construction une fois terminée ou assiste comme témoin à son élaboration.

- « Installer le carillon. La douceur du son. La construction à deux, la collaboration pour le faire tenir. Qu'il tienne et qu'éventuellement le morceau de bois tombe, et qu'il redevienne silencieux. J'ai retenu mon souffle quand il est tombé, j'ai pensé un instant le réinstaller, puis j'ai vu la beauté de la nouvelle structure que cela avait donné et j'en ai conclu qu'il était préférable de le laisser ainsi. » (B, juin 2022, Gaspésie)
- « Je me souviens te regarder poser le mobile sur un support précaire et accourir pour essayer d'en solidifier la base. » (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie)
- « Tu prends le bol dans tes mains et tu entreprends de le débarrasser avec précaution. Tu découvres de petites reliques à l'intérieur. J'ai l'impression qu'il y a eu un temps, une suspension une fois le bol renversé. Puis, tu fais entrer davantage de papier de soie rouge dans l'orifice du bocal. Je suis étonnée. Je n'avais pas prévu ce geste et tout à coup, ça m'apparaît comme une sculpture. D'ailleurs, tu te mets à lisser le papier de soie comme si tu le sculptais. Mon regard suit tes gestes. Je suis fascinée par leur rythme. Je pense aux gestes de quelqu'un qui peint un souvenir ou un rêve. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Lanaudière)

16. Être en mouvement pour voir avec l'autre :

Cette catégorie intègre les moments pendant lesquels une personne se déplace pour pouvoir avoir accès à ce que l'autre regarde ou lorsqu'une personne se retrouve dans une orientation similaire à l'autre et que les deux personnes partagent donc un horizon commun.

- « des fois toi tu regardais quelque chose d'un point de vue puis je voulais aller voir toi qu'est-ce que tu regardais » (C, juin 2022, Gaspésie)
- « Finalement, je me rappelle du grand plaisir que j'ai ressenti à simplement regarder le bleu du ciel et les feuilles danser au vent, étendue sur le sol aux côtés d'Ariane. C'était un moment de grande douceur, de lenteur et de contemplation qui aurait pu durer indéfiniment. » (F, juillet 2022, Outaouais)
- « Je me souviens de ce moment pendant lequel nous nous retrouvons toutes les deux couchées au sol, en regardant vers le ciel. Je vois les nuages qui défilent. Je me rends compte que je pourrais rester ici toute la journée. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Outaouais)

17. Être en mouvement et voir autrement :

Cette catégorie fait référence autant aux changements de distance qu'à ceux d'orientations qui permettent de voir l'autre autrement, notamment en relation avec l'environnement.

- « C'était vraiment intéressant quand on était de loin, de s'observer de loin. [...] Y a comme une nouvelle dimension qui est arrivé, comme si là y avait plus d'écoute comme quelque chose. [...] Tu deviens presque que comme dans le paysage. » (F, juillet 2022, Outaouais)
- « Les jetons de bingo que tu places avec ce que je perçois comme du soin et de la patience dans les crevasses du morceau de bois de grève. C'est le premier objet que tu places. Je me souviens te regarder les placer, de loin. Je vois que tu es accroupie et que tu poses les jetons dans un mouvement contrôlé. Puis, tu quittes cet endroit. Je m'en rapproche et je découvre avec étonnement le résultat. Je trouve que c'est beau. J'ai l'impression d'avoir vu les deux faces d'une même médaille : te voir faire et voir le résultat. » (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie)

18. Être en mouvement en réponse au mouvement de l'autre :

Cette catégorie recoupe des moments pendant lesquels les réactions sont directement liées les unes aux autres, comme dans le modèle de question-réponse.

- « j'ai lancé la balle pis là après t'es partie avec la balle comme en courant frrrr. Pis j'étais comme « Ah oui! Ah oui oui! (rires) C'est ça! » (E, juillet 2022, Outaouais)
- « J'ai un souvenir très vif de quand nous nous lançons le sac de billes, qu'il commence à se briser et que les billes se répandent. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Outaouais)
- « Quand nous avons échangé des roches, pour moi c'était comme faire connaissance et se donner un petit morceau de qui on est. » (H, juillet 2022, Lanaudière)
- « j'ai planté mon drapeau. Pis là toi t'as planté ton drapeau dans ton territoire. » (C, juin 2022, Gaspésie)

19. Être en mouvement pour tracer la distance :

Ces moments incluaient des déplacements qui reliaient plusieurs points dans l'espace, plusieurs objets ou une personne à un point dans l'espace ou à un objet et vice-versa. Il pouvait aussi inclure des gestes qui participaient à tracer des contours réels ou imaginaires.

- « Le fait de commencer par toi et de finir la chaîne par moi. J'ai eu l'impression de chérir mon jeton pour finalement savoir instinctivement où il devait aller. » (B, juin 2022, Gaspésie)
- « Le déroulement du fil a été très important pour moi. Il a permis de donner un sens à toute la rencontre dans sa globalité et à chaque moment individuellement. » (Dubé-Lavigne, juin 2022, Gaspésie)

- « J'ai été marqué par le moment pendant lequel tu étais étendue au sol, sur le ventre. J'ai eu envie de trouver une façon de tracer ton contour. D'un côté, j'ai placé un foulard qui suivait à distance la forme de ton bras et de ta jambe. Puis, de l'autre côté, J'ai placé quelques petits jetons rouges que tu avais empilé proche de ton visage. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Outaouais)

20. Être en mouvement par une impulsion intérieure :

Ces moments incluent des mouvements qui ont pris racine dans l'intériorité de la personne qui bougeait sans qu'il n'y ait d'articulation évidente avec le monde extérieur.

- « Des fois je regardais même pas ce que tu faisais puis là je me retournais de bord (rires). [...] Mais y arrivait des moments où j'étais genre ah, dans mon monde intérieur. » (B, juin 2022, Gaspésie)
- « y a un moment je me souviens plus exactement lequel mais où là j'avais envie de bouger plutôt que d'être dans la construction, là j'avais envie qui aille un mouvement qui émerge. » (F, juillet 2022, Outaouais)

21. Être en mouvement par/pour sentir/avoir un effet/en réaction sur/à l'environnement :

Ces moments laissent place à des mouvements décrits par leur relation directe avec l'environnement.

- *Répondant à ce qui constituait un moment significatif dans son expérience* : « Quand j'ai donné place à certains sens plus qu'à d'autres. Il y a un moment en particulier où j'ai fermé les yeux et que j'ai laissé le vent caresser ma peau. J'ai écouté le calme autour de moi, les vagues, les oiseaux sans entendre la 132 étonnamment! [...] Puis, il me semble que je me suis ensuite permise d'entrer un peu plus dans le mouvement avec toi. » (B, juin 2022, Gaspésie)
- « je me laissais beaucoup guider par le vent, pis par l'ombrage. Toi, t'étais plus avec l'ombrage, j'ai remarqué, pis moi j'étais plus avec le vent. » (H, juillet 2022, Lanaudière)
- « La danse du carillon a été très importante pour moi. Beaucoup de mon attention était dirigée sur le son que l'objet produisait. Je sentais que mon mouvement avait un impact sur le son et que le son avait un effet sur nous, mais je n'avais pas non plus l'impression de diriger ou de contrôler le son, ni de te diriger ou de te contrôler. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Lanaudière)

22. Être en mouvement pour se rapprocher de :

Ces moments incluent des mouvements qui ont été faits pour se rapprocher d'un objet, de l'autre ou d'un élément de l'environnement. Ces mouvements peuvent être reliés à un désir de voir, d'entendre ou de sentir quelque chose avec plus d'intensité.

- *Répondant à une question concernant ce qui motivait ses changements de points de vue au cours de l'expérience* : « Des fois, juste pour voir aussi souvent pour entendre, comme le papier. Là j'ai entendu que ça faisait du bruit fait que là j'ai voulu me rapprocher pour l'entendre parce que d'ici je l'entendais mal. » (C, juin 2022, Gaspésie)

- « Lorsque nous étions face à face et que nous avons trottiné l'une vers l'autre pour éventuellement faire ce jeu avec précaution des mains l'une face à l'autre, les jetons pris entre les doigts. Les tentatives de rapprochement et d'échanges précaires des jetons, l'attention très forte que je portais à tes mains et qui me permettait de déceler plein de petits mouvements ou de petits angles dans les lignes de tes doigts et de ta paume, encore une fois une sensation très claire et soudaine de l'évaporation du moment. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Outaouais)

23. Être en mouvement pour se retirer :

Ces moments incluent des mouvements qui mènent à quitter un espace ou une action, à prendre une pause ou à faire un arrêt.

- « L'un des moments m'ayant marqué est celui où je me suis réfugiée sous le carillon suspendu à un arbre et que je me suis mise à créer de la musique avec le mouvement de ma tête. [...] Cet espace, à l'orée du bois, est devenu mon petit nid « sécuritaire » et paisible. J'y retournais à chaque fois qu'un chapitre se terminait dans mon imaginaire ou à chaque fois que je ressentais le besoin de me retirer pour simplement observer ce que nous étions en train de construire. » (F, juillet 2022, Outaouais)

24. Être en mouvement pour renverser ce qui est :

Ce sont des moments durant lesquels les mouvements ont provoqué un changement rapide et intense dans le déroulement de la rencontre, incluant un changement de temporalité, de spatialité et/ou de tonicité.

- « Pis des fois c'était des shifts assez... comme le moment où ce que t'as couru, c'était comme ok! Y a quelque chose d'autres qui commence. » (E, juillet 2022, Outaouais)
- « Ariane s'est mise à marcher d'un bon pas pour prendre de la distance, pour occuper un espace plus large. À ce moment précis, j'ai eu l'impression que notre bulle de création éclatait pour s'étendre et prendre une autre dimension. Un étrange sentiment de doute et de liberté a émergé en moi, comme si l'espace devenait soudainement élastique et que nous avions la possibilité, voire trop de possibilités, de l'investir. » (F, juillet 2022, Outaouais)
- « L'éclatement de l'espace lorsqu'on courait partout dans la découverte d'un deuxième espace, la sensation de pouvoir glisser à travers les trois dimensions avec rapidité en gardant toujours un lien : par des regards, par des actions, par le foulard. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Outaouais)

Finalement une dernière catégorie regroupe les gestes et les modes relationnels qui y sont associés qui ne se sont pas concrétisés lors des rencontres, mais qui ont été mentionnée dans les échanges et les questionnaires par les participantes et moi. Je les ai rassemblé sous quatre axes : les degrés de proximité, les degrés d'intensité, les horizons d'attentes et les conditions contextuelles. Dans la section ci-dessous, j'expliciterais chaque catégorie puis je citerai quelques extraits qui l'illustrent.

Degrés de proximité :

Cette catégorie inclut les références au degré de proximité entre la participante et moi et évoque des occasions de plus grande proximité qui auraient été souhaité ou non, mais qui, dans tous les cas, n'ont pas été réalisées.

- « Puis après ça quand t'es partie à courir là je me suis dit faut vraiment pas que je la suive. » (C, juin 2022, Gaspésie)
- « Pis parfois, j'avais envie d'être plus en contact. J'avais envie de t'abriller, de..., qu'on fasse partie des structures qu'on créait. » (F, juillet 2022, Outaouais)
- « Une chose, avec le recul, on a pas été en contact ensemble, mais probablement que ça, ça aurait été encore plus, comment je pourrais dire, pas facile mais plus de laisser-aller encore. Ça pas adonné. » (H, juillet 2022, Lanaudière)

Degrés d'intensité :

Cette catégorie inclut des références à des envies de gestes ayant un grand impact sur l'environnement ou sur le déroulement en cours et qui n'ont pas été réalisées.

- « À un moment donné j'avais juste envie de partir à courir ou de brasser fort les affaires, mais je l'ai pas faite. » (F, juillet 2022, Outaouais)
- « J'ai un souvenir d'une envie dévorante que le sac se déchire complètement et que les billes éclatent dans tous les sens comme un grand feu d'artifice. » (Dubé-Lavigne, juillet 2022, Outaouais)

Horizon d'attentes :

Cette catégorie inclut des extraits qui évoquent les distances entre ce qui aurait pu être et ce qui a été, entre les aprioris antérieurs à la rencontre, l'expérience de celle-ci et les nouvelles possibilités que cette expérience permet désormais d'envisager.

- « on dirait que tantôt je disais ah j'aurais aimé ça plus bouger, mais je m'étais pas mis en tête « je dois danser ». Si je m'étais mis en tête « je dois danser » sans doute que dès le début j'aurais été dans la connexion, le ressenti, puis toute ça. Mais en même temps, c'était pas nécessairement ça l'expérience, c'était pas je dois danser fait que tsé si mon corps à un certain moment y a bougé, ben y a bougé, tant mieux. Mais tsé y a eu des moments où je pouvais juste marcher puis mettre des choses. Puis y a pas de problèmes avec ça. » (B, juin 2022, Gaspésie)
- « Pis je trouvais ça bien de pouvoir, être dans son corps comme ça, avec la présence de quelqu'un d'autre. Je trouve ça émouvant même. [...] Fait que c'est sûr qu'après je me dis est-ce que j'aurais pu en profiter plus? En prendre plus grand? [...] C'est après qu'on réalise oh wow! [...] Fait que là après je me dis « ah ça aurait pu être plus grand encore, mais ça pas besoin d'être grand ça peut être petit aussi puis être tout aussi senti pis ressenti mais c'est peut-être moins vue, je sais pas. » (D, juin 2022, Gaspésie)

Conditions contextuelles :

Cette catégorie relie ce qui ne s'est pas passé aux conditions extérieures à la rencontre. Elle permet de mettre en lumière l'influence des conditions contextuelles sur ce qui s'est passée et sur ce qui ne s'est pas passé durant la rencontre.

- « Honnêtement si ça avait été juste de moi, moi j'aurais continué, mais le fait d'entendre X qui veut que je revienne [...] . Ça m'a complètement décroché en fait. Si c'était à refaire, je le ferais [...] la maison juste à moi, pas les enfants. Je t'aurais dit on a toute la journée si tu veux Ariane, mais c'était pas ça. » (H, juillet 2022, Lanaudière)

BIBLIOGRAPHIE

- Adjutor Provost, G. (2020). De l'utilité des artistes. *Vie des art. n. 259 Été 2020*, <https://viedesarts.com/dossiers/dossier-en-suspens-lart/de-lutilite-des-artistes/>
- Adler, J. *Vers un corps conscient. La Discipline du mouvement authentique*. Belgique : Éditions Contredanse.
- Agamben, G. (2006). Théorie des dispositifs. *Po&sie*, 115 (1), 25-33.
- Ahmed, S. (2022). *Phénoménologie Queer. Orientations, objets et autres*. Québec : Éditions de la rue Dorion.
- Alexander, G (1996). *L'eutonie : un chemin de développement personnel par le corps* (3e éd. rev. et augm. éd.). Paris: Tchou
- Andrieu, B. (2013). Sentir son corps en première personne : une écologie pré-motrice. *Science et Motricité*, 81 (3) p.91-99.
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France
- Bachelard, G. (1992/1931). *L'intuition de l'instant*. France : Le livre de poche coll. biblio essais
- Bainbridge Cohen, B. (2012) *Sensing, Feeling and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. États-Unis : Contact Editions.
- Bardet, M., Ginot, I. (2015). Du changement à la variabilité. L'invention du temps dans la séance Feldenkrais. Dans I. Ginot (Dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle* (59-76). France : Éditions L'Entretemps.
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, 222 (4), p.523-534. France.
- Bienaise, J. (2008). Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce *The shallow end*, [mémoire de maîtrise], Université du Québec à Montréal.
- Bolle De Bal, M. (2003). Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques. *Sociétés*, 80, (2), 99-131. <https://doi.org/10.3917/soc.080.0099>
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon-Quetigny : Les presses du réel.
- Boutet, D. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. *Approches inductives*, 5(1), 289–310. <https://doi.org/10.7202/1045161ar>
- Butler, J. (2007). Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe, dans *OutreScène*, n°9, pp. 132-149

- Cappe, A. Laugrand, F. (2022). Warton Willie, imposture ou météorologue incompris ? La marmotte et les maux des mots. Dans Deslandes, C., Giroux, D. et Jaclin, D. (dir.). *Parler avec les animaux*. (p.33-60) Canada : Les presses de l'Université de Montréal Collection Terrains vagues
- Conrad, E. (2007). *Life on land. The story of Continuum*. Californie : North Atlantic Books
- Cortès, J. (2008). La « Méthode » d'Edgar Morin. Pistes de lectures. *Synergies Monde*, 4, p.44-58
- Cotton, S. (2021). Esprit de corps *La présence à l'œuvre dans un projet d'art action : onze constats phénoménologiques*. [thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal.
- Cyrulnik, B. (2016) Préface. Dans M. Lani-Bayle, A. Slowik. (dir.) *Récits et résilience, quels liens ? Chemin de vie*. France : L'Harmattan
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. France : Editions de Minuit Seuil.
- Deleuze, G. (1981a). La peinture et la question des concepts. Séance du 31 mars 1981, 1^{ère} partie. Enregistrement disponible à l'adresse http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=44
- Deleuze, G. (1981b). Sur la peinture. Séance du 24 avril 1981, Enregistrement disponible à l'adresse <https://www.webdeleuze.com/textes/252>
- Deleuze, G., Guattari, F. (1991). Percepts, affects et concepts. Dans *Qu'est-ce que la philosophie?* (p.150-188). France : Edition de Minuit.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1980) *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Les éditions de Minuit
- Deslandes, C., Giroux, D. et Jaclin, D. (2022). *Parler avec les animaux*. Canada : Les presses de l'Université de Montréal Collection Terrains vagues
- Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. France : Actes Sud
- Dewey, J. (2012/1934). *L'art comme expérience*. France : Gallimard Folio essais.
- Dobbels, D. Rabant, C. Godard, H. (1994) Le geste manquant, entretien avec Hubert Godard. *IO Revue internationale de psychanalyse*, 5, p.63-75
- Doganis, B. (2013). Le corps inconnu : Qu'est-ce qu'une force. Dans *Pensée du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*. (p.51-80) Paris : Les Belles Lettres.
- Dubé-Lavigne. A. (2019). *Les danses artisanales : Cohabitation de la pratique somatique et des processus de création* [Rapport présenté à Nicole Harbonnier dans le cadre du cours Projet d'intégration] Université du Québec à Montréal.
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris cedex 14, France: Presses Universitaires de France

- Forté, M.-C. (2019). *It's happening! Oui, les interprètes créent les danses!* Journée d'étude sur la notion d'auteur.e en danse contemporaine, Fondation Jean-Pierre Perreault, consulté le 20 mai 2020, <https://espaceschoregraphiques2.com/fr/dialogues/its-happening-oui-les-interpretes-creent-les-danses/>
- Fortin, S. (2009). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97- 109). Québec, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S. (2001). Devenir expert de ses sensations. *Actes du colloque Art Fusion*. (p.43-49). Québec
- Foucault, M. (1994). Technologies de soi. Dans *Dit et écrits 1954-1988* (p.1602-1632). Paris : Éditions Gallimard.
- Garcin-Marrou, F. (2018). Que peut un corps micropolitique? Dans Vadori-Gauthier, N. (dir.) *Danser/Résister : une minute de danse par jour*. (p.114-119) France : Éditions Textuel
- Ginot, I. (2013) Douceurs somatiques, *Repères, cahier de danse*, 32, (2), 21-25
- Gintis, B. *Engaging the movement of life. Exploring Health and Embodiment Through Osteopathy and Continuum*. California: North Atlantic Books.
- Giroux, D. (2019). *La généalogie du déracinement. Enquête sur l'habitation postcoloniale*. Québec : Les presses de l'université de Montréal.
- Glissant, É. (2009). *Philosophie de la Relation : poésie en étendue*. France : Gallimard
- Godard, H. (2021). *Une respiration*. Belgique : Éditions Contredanse
- Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. Dans Michel, M. et Ginot, I. *La danse au XXème siècle* (pp.224-229). Paris : Bordas
- Godard, H. (1994). Le souffle, le lien. *Marsyas*, 32, p.27-31
- Godard, H. (1990). À propos des théories du mouvement, *Marsyas*, 16-23.
- Guattari, F. Rolnik, S. (2007). *Micropolitiques*. Paris : Les empêcheurs de tourner en rond
- Guy, P., Dusseault, C. Coutu Geoffroy, M., Mercier, S., Carron, C., Juteau, A., ... Rhéaume, H. (2021, 8 juin) Pour un déploiement durable et concerté de la danse professionnelle dans les régions du Québec. *Le Devoir*.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*. États-Unis : Duke University Press Books.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599

- Hofmeyr, B. (2009). *Radical Passivity: Rethinking Ethical Agency*. Londres : Springer
- Jankélévitch, V. (1980). La méconnaissance le malentendu. Dans *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. France : Seuil
- Jauss, H. (1985/1979). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard
- Johnson, D. (1983). *Body*. Boston : Beacon Press
- Keenan, K. (2020). Pièces mobiles : danser avec le fascia et autres anatomies métaphoriques. (p.209-222) Dans Orr, J. et Sussman, M. (dir.) *Pièces mobiles : Corps articulés et objets dans la performance*. Canada : Édition Erin Hill et Café Concret
- Lamonde, Y. (2017). « META ODOS » : le chemin une fois parcouru. *Mens*, 18(1), 149–166. <https://doi.org/10.7202/1062935ar>
- Lancri, J. (2009). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.9-31). Québec, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Laurier, D. et Gosselin, P. (2004) *Tactiques insolites vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin
- Laugier, S. (2021). Le sujet du care : vulnérabilité et expression ordinaire. Dans P. Moliner, P. Paperman et S. Laugier (dir.) *Qu'est-ce que le care? Souci des autres. Sensibilité. Responsabilité*. (p.159-198) France : Payot et Rivages
- Laugier, S. (2008) L'ordinaire transatlantique, *L'Homme* [En ligne], 187-188 | 2008, consulté le 25 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29239>
- Lavoie-Marcus, C. (2019). *Épistémologie d'un champ chorégraphique en dilatation : théorie et pratique*. [thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal.
- Leblanc, V. (2009). La relation comme espace de négociation entre soi et l'autre : étude des pratiques relationnelles. [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal
- Le Moigne, J. (2008). Edgar Morin, le génie de la reliance. *Synergies Monde*, 4, pp. 177-184
- Le Robert pour tous *Dictionnaire de la langue française*. (2008). Paris : Dictionnaires Le Robert
- Lesage, M.-C. (2013). Le spectateur ignoré ? *Jeu*, 147, 131–138.
- Lessard, C. (2022). *Module 1 – Formation en Mouvement Authentique*. [Trousse pédagogique]
- Lévinas, E. (1995). *Altérité et transcendance*. Saint-Clément-la Rivière : Fata Morgana
- Lorde, A. (2003) La poésie n'est pas un luxe. (p.33-36) Dans *Sister Outsider : Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...* (traduit par M. Calise). Genève : Éditions Mamamélis

- Martin, A. Malaterre, D. (2022). *Abécédaire du corps dansant*. Montréal : Les éditions du passage
- Martin, A. (2020). Kalos, eîdos, skopeîn. Dans Andus l'Hotellier, S. et Vinit, F. (dir.) *Présence à soi en danse et en pratiques somatiques : Pause souffle et suspension dans les trajectoires individuelles et collectives*. France : Collection Pas à pas, Éditions Ressouvenances.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Moliner, P. Paperman, P. Laugier, S. (2021) *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres. Sensibilité. Responsabilité*. France : Payot et Rivages
- Montaignac, K. (2014). « Une anti-méthode ? », *Recherches en danse, 1*, consulté le 19 mai 2020, <http://journals.openedition.org/danse/1017>
- Morfaux, L. & Lefranc, J. (2005). *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. France : Armand colin
- Morin, E., Vallejo-Gomez, Nelson. (2008). La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques, entretien avec Edgar Morin. *Synergies Monde, 4*, 249-262.
- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. France : Éditions du Seuil
- Nasio, J.D. (2007). Le concept d'image du corps chez Lacan. Dans *Mon corps et ses images*. (p.75-179) Paris : Éditions Payot.
- Patterson, T. (2020). Quand les objets font des clins d'oeil. Dans. Orr, J. et Sussman, M. (dir.) *Pièces mobiles : Corps articulés et objets dans la performance* (p.130-142) Canada : Édition Erin Hill et Café Concret
- Pépin, C. (2021). *La Rencontre, une philosophie*. Paris : Éditions Allary
- Petitmengin, C. (2010) « La dynamique pré-réfléchie de l'expérience vécue », *Alter* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 28 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/alter/1668> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/alter.1668>
- Perrin, J. (2013). Habiter en danseur. Dans *Du périmètre scénique en art : Re/penser la skéné?* (p.8-19). France.
- Perrin, J. (2012). *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*. France : les presses du réel
- Rancière, J. (2011) *Aisthesis. Scène du régime esthétique de l'art*. France : Éditions Galilée
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions
- Ricœur, P. (2003). *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Éditions Gallimard
- Rosa, H. (2021). *Résonance : Une sociologie du rapport au monde*. Paris : Éditions LaDécouverte

- Saint-Denys-Garneau, H. (1993/1949). *Regards et Jeux dans l'espace*. Sainte-Marie de Beauce : Bibliothèque québécoise.
- Santarpia, A., Martin, A. et Menicacci, A. (2020) Les paroles de la présence Un projet chorégraphique centré sur la musique Dhrupad. Dans Andus l'Hotellier, S. et Vinit, F. (dir.) *Présence à soi en danse et en pratiques somatiques : Pause souffle et suspension dans les trajectoires individuelles et collectives*. France : Collection Pas à pas, Éditions Ressouvenances
- Schaeffer, J-M. (1997) Originalité et expression de soi. Dans: *Communications*, 64, 1997. La création. pp. 89-115.
- Sennett, R. (2019) *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel
- Spinoza, B. (1993/1677). *L'Éthique démontrée selon la méthode géométrique et divisée en cinq parties*. Chicoutimi : Les classiques des sciences sociales.
- Stengers, I. (2019). *Résister au désastre*. France : Wildproject
- Vermersch, P. (1994; 9e éd. 2017). *L'entretien d'explicitation*. Paris : ESF Éditeur
- Vinit, F. & Mortamet, G. (2018). Danser sur la corde, entre le rire et l'inéluctable. Réflexions sur la fonction du personnage clownesque en soins palliatifs. *Frontières*, 30(1). <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1049461>
- Voirol, O. (2018) Aliénation et résonance. Notes sur la théorie critique de la modernité d'Hartmut Rosa, *SociologieS* [En ligne], Grands résumés, consulté le 25 mars 2022. <http://journals.openedition.org/sociologies/13057>
- Weil, S. (1966). Amitié. Dans *Attente de Dieu*. (p.139-145) Paris : Éditions Fayard.
- Wilson, S. (2008). *Research in ceremony. Indigenous Research Methods*. Halifax et Winnipeg : Fernwood Publishing
- Worth, L. Poynor, H. (2004). *Anna Halprin*. Abingdon, Oxon : Routledge
- Zarader, J-P. (2014). *Dictionnaire de philosophie*. Paris : ellipses poche