

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EMPREINTE-MOUVEMENT
À TRAVERS QUATRE ESQUISSES CHORÉGRAPHIQUES :
UN CHEMIN DE CONSCIENCE
ENTRE POIDS DU CORPS ET ORIGINE DU MOUVEMENT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
SARAH DELL'AVA

SEPTEMBRE 2012

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.01-2006). 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

Merci, tout d'abord, à Sylvie, ma directrice de mémoire. Merci pour la finesse du lien de confiance créé à travers ce chemin de conscience, chemin qui n'aurait pas été possible sans ton accompagnement généreux, sensible, poétique et constant.

Merci à mes parents, pour votre soutien incessant, pour vos présences douces, votre écoute et votre amour.

Merci à Mylène pour tes encouragements à chaque esquisse, pour les promenades où les doutes se trouvaient toujours reposés et motivés par tes mots, pour la franchise de tes commentaires, autant dans la pratique que dans l'écriture.

Merci à Emmanuel : tu as toujours réussi à me sauver des jugements extérieurs que je m'imposais, parfois malgré moi, dans cette quête fragile de l'intériorité du mouvement.

Merci à Catherine, Geneviève et Warwick d'avoir été si présents et attentifs tout au long des esquisses.

Merci à Marie pour la subtilité de tes commentaires et pour les sourires parsemant les paragraphes.

Merci à Alain pour l'heureux suivi administratif du mémoire et pour ta joyeuse humeur qui a su m'encourager à entrer dans le studio lors des jours plus difficiles.

Merci à Manon De Pauw et Michèle Febvre d'avoir accepté d'évaluer un mémoire se déroulant sur deux années et de vous être déplacées à chacune des esquisses.

Merci à Manon de m'avoir ouvert la sentier de l'art par une formation où et la quête de sens devient un moteur de liberté.

Merci à Ariane et à son amour de l'art, dont le souvenir est présent à chaque geste posé, à chaque mot écrit, à chaque prise de conscience.

Merci à Muriel, tu es mon guide sur le chemin.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	ix
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I POSITIONNEMENT CONCEPTUEL	6
1.1 L’empreinte en arts visuels.....	6
1.1.1 Définition	6
1.1.2 Contact.....	7
1.1.3 Vue et toucher.....	9
1.1.4 Le regard du contact.....	10
1.1.5 Intériorité de l’empreinte.....	11
1.2 L’empreinte et le corps	13
1.2.1 Empreintes dans le corps-matière	13
1.2.2 Empreintes dans le corps psychique	16
1.2.3 Empreintes dans le corps dansant.....	20
1.2.4 Corps.....	21

CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE	23
2.1 Paradigme postpositiviste	23
2.2 Autopoïétique	23
2.3 Quatre esquisses	24
2.3.1 De propulsion en propulsion	24
2.3.2 Mentors	27
2.3.3 Interprètes	29
2.3.4 Échanges avec le public	29
2.3.5 Du graphique.....	30
2.4 Collecte de données.....	31
2.5 Analyse des données.....	33
2.6 Processus itératif.....	35
CHAPITRE III	
ESQUISSE 1 : DANS LES CARNETS	37
3.1 Déplier les carnets.....	37
3.2 Tremblement et vécu.....	38
3.3 Torpeur et mouvement.....	39
3.4 Le poids qui oscille	41

CHAPITRE IV	
ESQUISSE 2 : DANS LA PEAU.....	44
4.1 Peau volatile.....	44
4.2 Contenant d'un contenu	46
4.3 Origine-peau.....	48
4.4 Osmose et poids de soi.....	50
4.5 Vers la consistance	52
CHAPITRE V	
ESQUISSE 3 : DANS LES PLIS	54
5.1 Plier.....	55
5.2 L'ombre dans le pli	56
5.3 Peau-pierre.....	62
5.4 Suites de l'esquisse.....	63
5.4.1 Fragilité de l'origine.....	64
5.4.2 Contact et séparation	67
CHAPITRE VI	
ESQUISSE 4 : DANS LES POIDS, JAILLIR	72
6.1 Travail en individuel.....	72
6.2 Croquis de poids	75
6.2.1 Poids-loi	75

6.2.2 Les sauts-sol	80
6.2.3 Poids-fragment.....	81
6.2.4 Poids-rouge.....	82
6.2.5 Poids-moteur devenu poids-joie	84
6.2.6 Poids sans résistance	88
6.2.7 Poids-souffle	89
6.3 Les mues et l'argile	91
6.4 Performer les poids : du pré-réflexif au performatif	93
CHAPITRE VII SYNTHÈSE : L'EMPREINTE, LE POIDS ET L'ORIGINE DU MOUVEMENT	98
7.1 L'origine du mouvement est le lieu d'une empreinte	99
7.1.1 L'objet-poids.....	101
7.1.2 Le poids des mots dans la chair	102
7.2 Le mouvement a les qualités d'une empreinte.....	104
7.2.1 Vers une autre définition de l'empreinte	104
7.2.2 Origine incessante	105
7.3 Intégrité et reproductibilité.....	108
7.4 État naissant.....	109
CONCLUSION	111

ANNEXE A : CARNETS DE PRATIQUE.....	115
A.1 Carnet de pratique antérieur	116
A.2 Carnet de pratique Esquisse 1	117
A.3 Carnet de pratique Esquisse 2.....	118
A.4 Carnet de pratique Esquisse 3.....	121
A.5 Carnet de pratique Esquisse 4.....	124
A.6 Méthodologie des murs.....	129
 ANNEXE B : PHOTOGRAPHIES.....	 130
B.1 Photographies Esquisse 1.....	131
B.2 Photographies Esquisse 2.....	133
B.3 Photographies Esquisse 3.....	135
B.4 Photographies Esquisse 4.....	137
 ANNEXE C : CAPTATIONS VIDÉO.....	 139
 ANNEXE D : PROGRAMMES.....	 140
D.1 Programme Esquisse 1.....	141
D.2 Programme Esquisse 2.....	142
D.3 Programme Esquisse 3.....	144
D.4 Programme Esquisse 4.....	146

ANNEXE E : CRITIQUES.....	147
E.1 Critiques Esquisse 1.....	149
E.2 Critique Esquisse 2	151
E.3 Critique Esquisse 3	152
E.4 Critique Esquisse 4	154
 ANNEXE F : FORMULAIRES DE CONSENTEMENT ÉTHIQUE	156
F.1 Formulaire de consentement éthique : mentors.....	157
F.2 Formulaire de consentement éthique : interprètes.....	159
 ANNEXE G : SYNOPSIS ESQUISSE 3.....	161
 ANNEXE H : ENTRETIEN D'AUTOEXPLICITATION DE L'ACTION.....	165
 LISTE DES RÉFÉRENCES	172

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Giuseppe Penone, <i>Paupière gauche</i> , 1978.....	14
1.2	Giuseppe Penone, <i>Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)</i> , 2001-2002.....	15
2.1	Tableau des esquisses.....	26
5.1	Dessin, 2006.....	57
5.2	Drap de papier (détail), 2010-2012.....	58
5.3	Drap de papier (détail), 2010-2012.....	58
5.4	Dessin à 4 vignettes, 2011.....	71
6.1	Croquis, <i>Les masses</i> , 2011.....	77
6.2	Croquis, <i>Les grands jetés et les sourires</i> , 2011.....	79
6.3	Croquis, <i>Sauts-sol</i> , 2011.....	81
6.4	Croquis, <i>Poids-rouge</i> , 2011.....	83
6.5	Croquis, <i>Poids-moteur</i> , 2011.....	85
6.6	Croquis, <i>Poids-loi devenu poids-joie</i> , 2011.....	87
6.7	Croquis, <i>Pizzicarella</i> , 2011.....	88
6.8	Croquis, <i>Sauts-sol (détail)</i> , 2011.....	89
6.9	Giuseppe Penone, <i>Souffle 6</i> , 1976.....	90
6.10	Giuseppe Penone, <i>Structure du temps</i> , 1992.....	91
6.11	Giuseppe Penone, <i>Muta</i> , 1992.....	92
7.1	Giuseppe Penone, <i>Alpes maritimes. Il poursuivra sa croissance sauf en ce point</i> , 1968.....	106

RÉSUMÉ

À partir du constat de la présence de procédés d'empreinte dans mon travail en arts visuels, le mémoire-crédation aborde les possibles transpositions de l'empreinte à la danse, en utilisant le terme d'« empreinte-mouvement » de Georges Didi-Huberman.

Si l'empreinte forme une marque pérenne par le contact réel entre un corps et une matière, les écrits et les œuvres du sculpteur Giuseppe Penone invitent à penser qu'elle crée également une résonance dans le soma (corps vivant) de celui qui s'imprime. La dimension vécue de l'empreinte semble pouvoir la mettre en mouvement et aviver la possibilité du lien entre empreinte et mouvement.

Dans cette quête du dialogue entre empreinte graphique et empreinte corporelle, quatre esquisses chorégraphiques (Dans les carnets, Dans la peau, Dans les plis, Dans les poids, jaillir) ont été réalisées pour répondre à la question : qu'est-ce qui qualifie l'« empreinte-mouvement » et comment la travailler dans un processus de création chorégraphique ? Le mémoire écrit témoigne du chemin de conscience que l'autopoïétique de ces quatre projets a dessiné.

De l'analyse des processus de création ont émergé des notions de poids, faisant écho à l'empreinte qui, pour être formée, nécessite un poids, la pression d'un objet dans la matière. Différents « poids » sont devenus lieux d'origine des mouvements. Chaque esquisse a été l'occasion de mettre en lumière des poids – physiques, psychiques et imaginaires – qui creusent la chair, inscrivant autant le corps que la pensée. L'esquisse 1, solo, a permis la prise de conscience du poids psychique à l'œuvre dans le geste et initié l'importance de la dimension pondérale du corps. L'esquisse 2, duo, a insisté sur le poids de la peau en tant que frontière de l'individualité. L'esquisse 3, solo, a travaillé l'origine du mouvement à partir de la sensation de mon propre poids et de ma propre peau. L'esquisse 4 a prolongé cette quête de l'origine-poids à partir de la sensation gravitaire intime de chacune des cinq interprètes. La recherche-crédation a permis de cerner que l'intégrité de l'empreinte-mouvement tient au lien continu qu'elle entretient avec son origine-poids.

L'empreinte-mouvement semble donc pouvoir être formulée à partir des empreintes qui investissent l'être qui danse, nécessitant dès lors une « fouille » en soi, dans la mémoire du corps.

Mots-clés :

Empreinte (Art) ; Chorégraphie ; Recherche-crédation ; Poids du corps ; Origine du mouvement ; Giuseppe Penone

L'empreinte, c'est la mémoire du corps.

(Giuseppe Penone, 2012, p.40)

L'archéologie du matériau ne va pas, ici, sans une archéologie du sujet qui s'y confronte : l'art du sculpteur consisterait-il alors à creuser des galeries, à fouiller dans la mémoire de sa propre chair et de sa propre pensée ?

(Didi-Huberman, 2000, p.53)

INTRODUCTION

Ma recherche-création est motivée par le désir de relier avec conscience mon cheminement artistique et la dimension vécue de mon être. Pour m'atteler à ce chemin de conscience, j'ai d'abord tenté de cerner ce qui, dans mon travail artistique, fait motif, fait redondance. J'ai alors porté un regard observateur sur mes projets de création antérieurs.

Entre 2005 et 2008, le travail graphique a constitué mon urgence. En dessin, je travaillais par marques, gaufrages et impressions avec papiers, rubans adhésifs et mines de graphite. En sculpture, j'effectuais des moulages de mes cheveux, de mes doigts et de mon torse avec du papier cellophane et du ruban adhésif transparent. Dans la photographie et la vidéo, j'insistais sur le motif de la peau. Et, en filigrane, le travail du sculpteur d'empreinte Giuseppe Penone m'accompagnait en permanence, à travers ses œuvres et ses écrits.

J'ai réalisé que les procédés d'empreinte – c'est-à-dire des images cr ees par le contact physique entre un corps et une matière – foisonnaient : empreintes-reprises du tracé, empreintes-cocons de mon corps, et importance posée sur la peau qui, en tant que surface touchée et touchante du corps, est le lieu même de la prise d'empreinte. Une grande partie de mon travail consistait également en des dessins sans lien apparent avec l'empreinte. Or, Catherine de Zegher (2004) montre que le dessin peut être compris comme empreinte puisqu'il implique une trace cr ee par contact avec son référent. Si l'empreinte est la trace d'un toucher sur le monde, le dessin, dans son geste de marquer une surface d'inscription, résulte d'une même dynamique. Le dessin est aussi empreinte par la nature aveugle de son procédé : dans le moule, lors de la prise d'empreinte, s'opère un inconscient optique (Didi-Huberman, 2008) où l'artiste n'a pas d'emprise consciente sur la forme en train de

se faire. Sous la mine du crayon opère ce moment aveugle et heuristique. Sous la mine, l'œil n'est pas.

Après avoir pris conscience du motif récurrent de l'empreinte dans mon travail en arts visuels, j'ai fouillé les carnets de pratique de mes projets chorégraphiques (*Esquisses*, 2008; *Croquis d'écran*, 2008; *Les trembles*, 2009). Un champ lexical de l'empreinte s'est clairement dessiné. En voici une petite sélection :

Carnet de pratique, 2006 :

- « Empreinte, empreinter. Poser, retirer, poser »
- « L'empreinte, la mémoire de. »
- « La peau est un murmure »
- « Chuchoter sous la peau »

Carnet de pratique, 2007 :

- « La recherche artistique comme moment d'impression. Comme contact (pression, douceur) »
- « Impression (du verbe imprimer) de la vie en soi. *Empreinter* le réel en soi »
- « Drapé, transparence, pellicule, peau »

Carnet de pratique, 2008 :

- « peau plein écran », « double peau »
- « Contact entre nous : petit porter tout simple. Levée de bras. Pas un réconfort. Pas un soutien. Une autre peau. Simples. Touchers-feuilletés. Presser appuyer effleurer sentir »
- « Écaille. Peau, reflet de l'intérieur et empreinte de l'extérieur. Par dedans, jusqu'à la surface. Émerger, poser par dedans. L'écriture de la peau. Le tracé de la peau qui se prolonge en mouvement de tout le corps »

Carnet de pratique, 2009 :

- « L'espace-vie. Inscriptions. Marques. Empreintes. »
- « Laisser trace. Laisser trace extérieure de l'intérieur. Ne pas tracer l'espace. Laisser trace. Douce empreinte qui s'en va à peine déposée. Empreinter l'espace, emprunter l'espace. »
- « Le tremblement comme trace, le frémissement comme impression »

Cette dernière bribe a particulièrement suscité mon attention : « Le tremblement comme trace, le frémissement comme impression » (Carnet de pratique *Les trembles*, 2009). Le mouvement pourrait-il être empreinte ? J'en ai donc déduit que l'empreinte graphique avait « glissé » dans le travail du corps en mouvement. Pressentant ainsi un lien entre mouvement et empreinte, ce mémoire-crédation s'intéresse à cheminer de façon consciente dans les possibles liens entre la notion d'empreinte et ma démarche chorégraphique.

À la lecture de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman intitulé *La ressemblance par contact* (2008), la notion d'« empreinte-mouvement » (p.206) m'a interpellée. L'auteur suggère que l'empreinte-mouvement est une empreinte non seulement en tant qu'inscription d'un référent mobile, mais aussi en tant que « forme hypothétique », ouvrant dès lors d'autres possibles que la seule forme qu'elle trace dans le champ du visible. Il se questionne : comment « mettre l'empreinte elle-même en mouvement, sans qu'elle cesse d'être une empreinte, une chose du contact » (p.206) ? Ma question se pose en continuité à celle de Didi-Huberman et me semble originale dans le champ de la danse : **Qu'est-ce qui qualifie l'« empreinte-mouvement » et comment la travailler dans un processus de création chorégraphique ?**

Cette interrogation chapeaute les quatre esquisses liant arts visuels et danse que j'ai créées entre juillet 2010 et janvier 2012. Conçus comme des « croquis », ces quatre projets ont permis d'approcher ma question de recherche sous différents angles en fonction du déroulement de mes interrogations.

Une première piste de réflexion quant au lien entre empreinte et corps en mouvement s'amorce dans les mots de Penone. En sus de s'intéresser au résultat de l'impression de son corps dans la matière, il en explicite une sensation, un vécu, qui prend source dans le sens du toucher. Pour lui (2000), l'empreinte « a l'intelligence de la matière, une intelligence universelle, une intelligence de la chair, de la matière homme » (p.60). Ses écrits, ainsi que ceux de plusieurs auteurs portés par son œuvre, soutiennent que le contact physique engagé par le processus de

l’empreinte émet des résonances dans l’intériorité du corps de la personne qui s’imprime dans la matière (de Zegher, 2004; Didi-Huberman, 1997, 2000; Grenier, 2004; Penone, 1993, 2000, 2012; Penone et Gianelli, 2007; Piguet, 2004; Recht, 1991).

Par le contact, l’empreinte invoquerait le concept de soma, c’est-à-dire le corps tel qu’il est perçu de l’intérieur et qui appelle « la proprioception immédiate, un mode sensoriel qui fournit des données uniques » (Long et Buck, 2008, p.142). Les contacts entre le corps et la matière exercés dans le champ des arts visuels peuvent donc avoir une résonance intime avec le corps vécu, dimension somatique que je prends essentiellement en considération dans mon travail chorégraphique. Différentes lectures en psychologie (Anzieu, 1985; Cyrulnik, 1989), en somatique (Fortin, 2008; Godard, 1990, 1990b, 1992, 1992b, 1995, 1995b, 2001, 2005, 2006) et en philosophie de l’art (Andrieu, 2002; Didi-Huberman, 1997, 1998, 2000, 2006, 2008; Krauss, 1977; Merleau-Ponty, 1945, 1964) ont nourri mon chemin de conscience dans la recherche en studio et dans la réflexion théorisante, lieux du faire et du penser au sein desquels se tisse une dynamique rebondissante de correspondances.

Sur le plan méthodologique, je me situe dans le champ de l’autopoïétique puisque j’étudie la relation dynamique entre moi-même et les esquisses en train de se faire. Les données (pensées, préparation de répétitions, notes prises pendant les répétitions, dialogues avec les interprètes, discussions avec ma directrice et avec des collègues) ont été colligées dans des carnets de pratique. Pour chaque esquisse, j’ai invité un « mentor » – plasticien ou chorégraphe dûment choisi – à participer à une répétition de trois heures, afin de mettre en jeu, en discussion et en questionnement le travail en gestation. Ces rencontres ont été enregistrées et ont fait partie de la collecte de données.

Cherchant à rendre compte des couches de conscience qui se sont dessinées à travers le processus de création, le mémoire se développe en sept chapitres. Le premier fait état de mon positionnement conceptuel face au mot « empreinte ». J’y

explique d'abord l'empreinte telle que conceptualisée dans le champ des arts visuels et expose ensuite, en m'inspirant davantage d'écrits en somatique et en psychologie, certaines empreintes dont le corps est habité. Le second chapitre présente ma posture méthodologique et relate la méthodologie interne aux esquisses. Les chapitres III, IV, V et VI détaillent les processus de création de chacune des quatre esquisses à partir des données recueillies. J'y construis les liens entre l'empreinte, le corps et le mouvement qui se sont révélés pendant le travail en studio. Le septième chapitre tend finalement à définir les enjeux de ce geste spécifique que je nomme empreinte-mouvement, en développant comment y sont arrimées les notions de poids du corps et d'origine du mouvement.

CHAPITRE I

POSITIONNEMENT CONCEPTUEL

1.1 L'empreinte en arts visuels

Il s'agit de relever dans ce chapitre des concepts qui puissent dialoguer avec le travail artistique. Je m'attarderai à « un ensemble de textes qui tissent comme un filet de résonances » (Poupart, Deslauriers et al., 1997, p.93) autour de la notion d'empreinte. Dans un premier temps, je traiterai de certaines modalités de l'empreinte dans le champ des arts visuels. Dans un deuxième temps, je m'intéresserai à définir quelques empreintes reliées au corps dans ses dimensions somatiques, psychiques et dansantes.

1.1.1 Définition

Les mots « trace » et « empreinte » sont interchangeable bien qu'ils impliquent des nuances. Ils supposent tous deux de faire une marque : la trace réfère à une marque éphémère, tandis que l'empreinte sous-entend une trace qui dure, perdure, survit, fait retour. À l'inverse de France Pépin¹ (2008), qui pour sa thèse aura préféré le mot « trace » pour son caractère évanescent, éphémère, « volatile » (p.157), je choisis dûment le mot « empreinte », d'abord parce qu'il réfère à un vocabulaire technique du domaine des arts visuels, mais surtout pour le caractère durable – bien qu'ouvert à la transformation – de sa marque.

¹ Le questionnement de France Pépin sur la trace se pose du lieu de la danse, de la projection vidéo et de la diffusion sonore. Elle s'intéresse à savoir comment conjuguer l'*œuvrement* en tant que processus de création et la *transcription*, advenir de la trace de cet *œuvrement* dans l'actualisation de l'œuvre. Elle pose l'hypothèse qu'il y aurait préservation de traces du processus de création dans l'élaboration de l'œuvre. Elle recense toutes les traces qui ont émergé pendant le processus et l'actualisation de l'œuvre.

Les procédés de l’empreinte existent à profusion dans l’histoire de l’art, sous forme de techniques et de matériaux tout à fait variés. De son utilisation la plus rudimentaire à la plus complexe, il y a effectivement mille façons de faire une empreinte : tracer dans l’argile avec les doigts, mouler, sérigraphier, frotter du fusain sur une feuille de papier pour y décalquer le parquet, gaufrer le papier avec la mine du crayon, peindre avec les doigts, remplir une forme creuse avec une matière molle, estamper, se peindre le corps et s’étaler contre une surface, presser deux tableaux encore humides l’un contre l’autre, dessiner avec une machine à écrire, faire pousser des patates dans des moules, etc. Toutes ces empreintes se réalisent presque à l’aveugle, préférant au processus une dynamique ouverte, où le hasard se lie à la technique dans une « extraordinaire fécondité heuristique² » (Didi-Huberman, 2008, p.31). Si l’artiste décide des paramètres de base (matières, formes, substrats, supports), il ne peut que laisser les matériaux œuvrer. En effet, dans le moule où l’argile est déposée, sous le doigt qui presse, entre les deux pages qui se collent, la matière travaille et le processus opère sans que l’on puisse en prévoir le résultat. Il se trame une sorte d’« inconscient optique » (p.35), où la formation de la forme demeure inaccessible à l’œil et à la conscience : la forme n’est jamais « prévisible », elle est « toujours problématique, inattendue, instable, ouverte » (p.33).

1.1.2 Contact

Dans leurs ouvrages respectifs, Krauss (1977) et Didi-Huberman (1997, 2008) acceptent la définition de l’empreinte comme « marque, forme laissée par la pression d’un corps sur une surface » offerte par les dictionnaires (CNRTL, 2009), mais insistent sur la notion de « contact ». L’empreinte entretient un rapport « direct, physique, de dérivation, de causation » avec l’objet auquel elle réfère. Elle naît d’un « contact physique réel » (Krauss, 1977, p.74).

Selon Krauss, le champ des arts visuels a été bombardé du processus d’empreinte depuis les années 60, notamment avec l’invention et l’utilisation prolifique de la

² En italique dans le texte. Note valable pour toutes les citations de Georges Didi-Huberman.

photographie. Dans l'essai intitulé *Notes sur l'index* (1977), elle explique que ces années sont caractéristiques d'une effervescence de propositions où les disciplines se mêlent et où les artistes dialoguent mais ne se regroupent plus sous l'égide d'une pensée théorique ou d'un mouvement communs. Sa proposition consiste à relier cet hétéroclite des styles sous le concept d'« index ». Alors que l'icône est une représentation de son référent et que le symbole établit une relation avec l'objet auquel il réfère grâce à une convention arbitraire (code culturel ou intuition de l'artiste, par exemple), l'index est un « signe sans codes » ni conventions (p.75), qui n'est relié avec l'objet qui l'a produit que par une connexion physique réelle. L'empreinte est donc index, signe formé par relation tactile entre un corps et un substrat, telle une « image automatique » qui ne nécessite a priori aucune technique, aucune invention (Grenier, 2004; Didi-Huberman, 2008).

De cette notion de contact, se crée une dialectique entre présence et absence :

Pour qu'une empreinte de pas *se produise* en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans le sable, que le marcheur *soit là*, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte *apparaisse* en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs; dès lors, bien sûr, le marcheur *n'est plus là*. [...] Adhérence il y a eu, mais adhérence à qui, à quoi, à quel instant, à quel corps-origine ? (Didi-Huberman, 2008, p.309)

L'empreinte se crée par un moment d'adhérence dont le résultat évoque simultanément l'origine et la perte de son contact matriciel. Collision temporelle : le « *là* » épouse le « *non-là* », la présence épouse l'absence, l'actuel épouse le disparu, le passé épouse le présent. Didi-Huberman parle d'une « collision de l'Autrefois et du Maintenant » (p.42), qui n'est « ni nostalgie du passé ni isolement maniaque du présent » (p.191), mais qui intègre la présence de la mémoire dans le faire de l'image et du geste. Dans mon projet, l'intégration et l'interaction du déjà vécu et du présent à vivre a émergé. Le mariage entre l'autrefois vécu et le vécu actuel s'est avéré très palpable, très présent au sein de la recherche de l'empreinte-mouvement. Cette dimension sera traitée à travers les chapitres III à VI, lors de la narration du parcours autopoïétique des quatre esquisses, ainsi que dans le chapitre VII lors de la synthèse.

1.1.3 Vue et toucher

Un autre mariage dialectique incorpore l'empreinte : celui de la vue et du toucher. L'empreinte est par excellence un processus du tactile, mais se donne tout de même à voir par un résultat visuel.

Le paradigme optique s'est cristallisé dans l'histoire de l'art à partir de l'invention de la perspective. Par son organisation verticale et orthogonale de l'espace, où le point de fuite fige la vision du regardant en un regard fixe, la perspective sous-entend tacitement que nous regardons le monde avec un œil immobile qui cherche un point de vue unique. De ce fait, elle opère toujours par réduction : réduction de la tridimensionnalité de l'espace, mais également réduction de la perception corporelle du regardant (Lepecki, 2006). La condensation de l'espace dans l'œil – qui se trouve anatomiquement dans la partie supérieure du corps – désincarne la perception corporelle et sensitive de l'espace en coupant le corps de son intégralité perceptive. Pour Bernard Andrieu (2002), le paradigme optique nous « abuse sur le naturel des choses extérieures en nous offrant seulement l'apparence visible » (p.102). Cette relation immédiate avec l'apparence des choses nous lie avec le monde, dans l'émerveillement instantané du vu. Et en même temps, cet amoureux et fascinant attachement avec ce qui est vu nous met simultanément à distance :

La vue est à la fois ce qui nous lie immédiatement avec ce que nous percevons et ce qui nous en détache par le fait même de le voir. L'immédiateté s'effectue par le ravissement que l'objet perçu exerce sur notre vue : c'est en cela que tout nous étonne, que tout nous émerveille et nous n'en finissons jamais de transformer notre vue en regard (Andrieu, 2002, p.86-87).

Le toucher se pose alors en antinomie. Toucher, c'est entrer en contact avec quelque chose ou quelqu'un en éprouvant les sensations épidermiques du contact. Le toucher relie les corps, les joint dans un rapport étroit de contiguïté. Au contraire de la mise à distance, le toucher insiste sur l'adhérence phénoménologique du sujet dans le monde. La peau est, pour plusieurs auteurs (Andrieu, 2002; Anzieu, 1985; de Zegher, 2004; Newman, 2004; Penone, 2000), le lieu de cette adhérence réciproque. La connaissance du monde par la peau plutôt que par l'œil engage un

renversement spatial : il s'agit de penser l'extérieur à partir de l'intérieur, de mettre en valeur l'intériorité du corps vécu pour définir le dehors (Andrieu, 2002).

Le paradigme du toucher tend alors vers un désir de rencontrer le monde sans aucune convention culturelle (de Zegher, 2004), de connaître par corps plutôt que par esprit, par symbiose plutôt que par distance. L'être, par sa peau, recevrait en sa chair le monde, le connaîtrait par contact, le rencontrerait par impression tactile. Le paradigme épidermique reposerait sur la participation de la chair dans son chiasme phénoménologique, alors que le paradigme optique tendrait à réduire la chair à un unique œil. Pour Andrieu (2002), « [c]onsentir au toucher plutôt qu'à la vue, c'est transformer le spectacle du corps en expérience de la chair » (p.134) :

En réalité une différence existe entre la vue et le toucher : elle sépare le primat de la vision avec celui de la sensation, c'est-à-dire l'expression avec l'impression. La vision établit une sémiotique qui lui permet de se reconnaître dans le monde. Tandis que la sensation du toucher est impressionniste car elle donne un écho intérieur à l'extériorité. Le toucher rend tactile ce qui échappe à la vue (Andrieu, 2002, p.90-91).

L'empreinte, « intelligence de la chair » (Penone, 2000, p.60), semble adhérer à ce primat de la sensation. À l'instar de l'empreinte, l'empreinte-mouvement serait elle invitée à tirer sa source d'une impression intérieure tactile? Le mouvement pourrait-il prendre origine dans le « dedans » de l'être plutôt que dans l'émerveillement du visible « dehors » ? Si Andrieu (2002) pense qu'il faut se dégager du paradigme de la vue pour s'immerger dans l'intériorité offerte par le paradigme pelliculaire et tactile, je pense qu'il est possible, à même le chorégraphique comme il en est de l'empreinte, de conserver œil et peau dans leur coexistence grâce à la mise en œuvre d'un regard devenu tactile, un regard du contact.

1.1.4 Le regard du contact

Didi-Huberman (2008) montre que l'empreinte appartient au champ du tactile et qu'elle ne montre « rien à voir » :

[...] il n'y a rien à regarder parce qu'il n'y a pas d'invention formelle, et il n'y a pas d'invention formelle parce que l'objet n'est qu'un prélèvement, une reproduction, une simple empreinte de la réalité. Il n'y a rien à regarder parce qu'il n'y a pas de métier, pas de travail artistique, parce qu'il n'y a qu'un simple moulage, une empreinte mécaniquement reproductible de la réalité. Il n'y a rien à regarder comme œuvre d'art, parce qu'il n'y a qu'empreinte – la non-œuvre par excellence (p.20).

Mais, à mon sens, il n'y a pas exactement rien à regarder dans l'empreinte. Grâce à son « *adhérence excessive* » au réel, elle happe le regard dans un « espèce d'écrasement tactile » (p.119). Elle nous impose un rapprochement radical du regard dans la matière. Le lointain exercé par la vue se trouve rapproché de l'œil jusqu'à la sensation épidermique :

Il faut choisir comment on veut connaître : ou bien on veut le point de vue (« objectif »), et alors il faut s'éloigner, ne pas toucher; ou bien on veut le contact (charnel), et alors l'objet de la connaissance devient une matière qui nous enveloppe, nous dessaisit de nous-mêmes, ne nous rassasie d'aucune certitude positive (Didi-Huberman, 2000, p.70).

Face à l'empreinte, le regard prend le risque de s'écraser dans l'intériorité tactile du monde. Émerge une lecture sensuelle des choses (Andrieu, 2002; Didi-Huberman, 2008), où se marient « matière grise » et « matière rose » : la première, lieu de fourmillement de la pensée, la seconde, globalité « tactile et sans doute érotique [...] de la peau » (Didi-Huberman, 2008, p.201). Par sa conceptualisation de l'empreinte, le philosophe nous invite à une « *prière de toucher* [...] qui descendra toujours plus bas vers l'expérience du corps à corps, du contact, de la vie dans les plis » (p.203).

1.1.5 Intériorité de l'empreinte

Les textes concernant l'empreinte dans le champ des arts visuels ne font que peu état de la partie vécue qui pourrait y être reliée. Or, si le témoin de l'empreinte est appelé à un certain regard du toucher, l'artiste qui fait corps lui-même avec la matière pour y creuser sa marque, touche concrètement la matière et est touché par celle-ci. Intervient alors une réciprocité phénoménologique où l'artiste est touché et touchant, où matière et être sont transformés par le contact. Grâce aux nombreux écrits de Penone et aux textes écrits sur son œuvre toujours élaborés en sa

collaboration (de Zegher, 2004; Grenier, 2004; Recht, 1991), on parvient bien à saisir qu'au-delà de s'intéresser au résultat de l'impression de son corps sur des matières, il cherche au sein de l'empreinte une sensation, un vécu, qui prend source dans le sens du toucher. Son œuvre propose une connaissance du monde par le contact de la peau permettant la métaphore d'un corps aux limites malléables, continuellement reconfigurées par la relation sensuelle au monde (Fer, 2004; Tuma, 2004). Ses sculptures cherchent à habiter l'espace-membrane qu'est la peau, lieu de rencontre entre l'être et le monde.

Entre « moi » et l' « espace », il n'y a que ma peau. C'est un réceptacle, un porte-empreinte du monde alentour qui me sculpte. C'est, en même temps, un champ de fouille de mon destin – celui du temps qui me sculpte. C'est enfin, une écriture de ma chair, un ensemble de traces qu'émet, depuis l'intérieur de mon crâne, une pensée inconsciente – pensée qui me sculpte elle aussi. La peau est un paradigme : paroi, écorce, feuille, paupière, ongle ou mue de serpent, c'est vers elle, vers la *connaissance par contact*, que semble s'orienter une grande part de la phénoménologie sculpturale mise en œuvre par Penone. Peau-limite ou peau-poche, peau-division ou peau-immersion, peau aveugle ou peau déchiffreuse de formes – tous ces motifs parcourent inlassablement le travail de l'artiste (Didi-Huberman, 2000, p. 70-71).

L'artiste devient un réceptacle à l'intérieur duquel les choses se répercutent, se transmettent, se mémorisent. L'empreinte contribue alors à « évoquer des souvenirs très profonds qui sont enfouis dans la matière même de notre corps et, partant, elle atteste notre présence au monde » (Piguet, 2004).

Ainsi, l'empreinte engage une résonance intime avec la dimension somatique de l'être. Que retient le soma de l'artiste qui s'imprime? Que vit-il dans cette relation à la matière, au référent? Je m'adresse ici la question et propose à présent d'explorer le mot « empreinte » lorsqu'il s'agit du corps. De quelles empreintes le corps est-il habité? De quelles manières « le sujet percevant porte[-t-il] la trace du monde » (Merleau-Ponty, 1945, p.248)?

1.2 L'empreinte et le corps

Des innombrables empreintes qui investissent le corps, j'explique ici celles qui m'interpellent particulièrement : l'empreinte dans le corps-matière, l'empreinte dans le corps psychique et l'empreinte dans le corps dansant.

1.2.1 Empreintes dans le corps-matière

«N'oublie pas que c'est au monde, au monde entier que tu es né, que tu dois naître, à sa vastitude. À l'infini ton immense, dure, indifférente parenté » (Michaud, 1981, p.28).

Le corps serait empreint, dans sa structure même, d'un mouvement de vie qui habiterait tout le vivant. Certaines œuvres de Penone imagent particulièrement la dimension réciproque entre la structure du corps humain et celle des matières de la nature. *Paupière gauche* (Figure 1.1) et *Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche)* (Figure 1.2) consistent en des paysages immenses sur les murs dont les motifs semblent relever du règne végétal ou minéral. Ils sont en réalité créés à partir de l'empreinte d'une partie du corps de l'artiste : sur du ruban adhésif transparent, il prend l'empreinte de son front, de sa bouche, ou de sa paupière – préalablement enduits de poudre de graphite ou de charbon – puis monte le ruban en diapositive et le projette en format gigantesque sur un mur. Il repasse ensuite avec du fusain ou avec des épines d'acacias sur chaque minuscule point de contact (Grenier, 2004). Se créent des paysages graphiques où les règnes s'entremêlent : nous ne savons plus s'il s'agit de fibres végétales, d'une structure minérale, de poils de mammifère ou d'une parcelle de peau humaine. Les règnes se retrouvent étoffés de la même texture, vivifiés du même principe unifiant, « pris dans le tissu même du monde » (Merleau-Ponty, 1964, p.19). Kathryn Tuma (2004) nomme « réciprocité par contact » (p.71) cette interpénétration des règnes donnée à voir par l'empreinte.



Figure 1.1. Giuseppe Penone, *Paupière gauche*, 1987. Fusain sur toile.

Le désir de participer de l'étoffe du monde, de renouer avec la « texture imaginaire du réel » (Merleau-Ponty, 1964, p.20) est partagé par différents auteurs, pédagogues et artistes des années soixante-dix (Bainbridge Cohen, 2002; Bodmer, 1974; Bois, 2001; Conrad Da'Oud, 1994; Laban, 2003; Leao, 2003). Ils expriment une vision du monde comme continuum fluide et vibratile, qualité de mouvement et de présence au monde qui unifierait les règnes et sous-tendrait toute substance. Plusieurs d'entre eux parlent d'un mouvement sous-jacent au corps humain, un mouvement de fine vibration, une respiration cellulaire, une vivacité oscillante profonde. Ce courant de pensée s'est développé à travers les années soixante-dix, moment où les découvertes scientifiques en physique quantique, en biophysique et en électrodynamique commençaient à imager les macroéléments, sources macroscopiques de la matière visible comme invisible (Tuma, 2004). On comprenait également que la réception des couleurs, des formes et des sons dans le corps humain se transmettait sous forme de vibrations. Déjà au début du siècle, Rudolf Laban (2003) nommait le sens du mouvement « sens de la vibration » ou « sens de fluidité » et parlait du monde « éternellement fluide des vibrations qui semblent être à la base de toute la vie tangible » (p.21). Entre vibration et fluidité, le mouvement du monde semble imprimé dans le corps-matière que nous sommes.

Mais l'empreinte du monde n'est pas la seule à marquer le corps :

[...] l'espace primordial du corps n'est pas un espace déserté, ni un entrelacement du seul corps et du monde. Autrui est présent au cœur même de ma perception de l'espace dans la mesure où celle-ci [...] est marquée affectivement (Kristensen, 2008, p.249).

Superpositions d'empreintes. Corps-feuilleté. Quel est le premier « autrui » qui s'imprime en nous ? La prochaine section expose certains aspects de cette empreinte de l'autre en soi, empreinte affective, primaire.

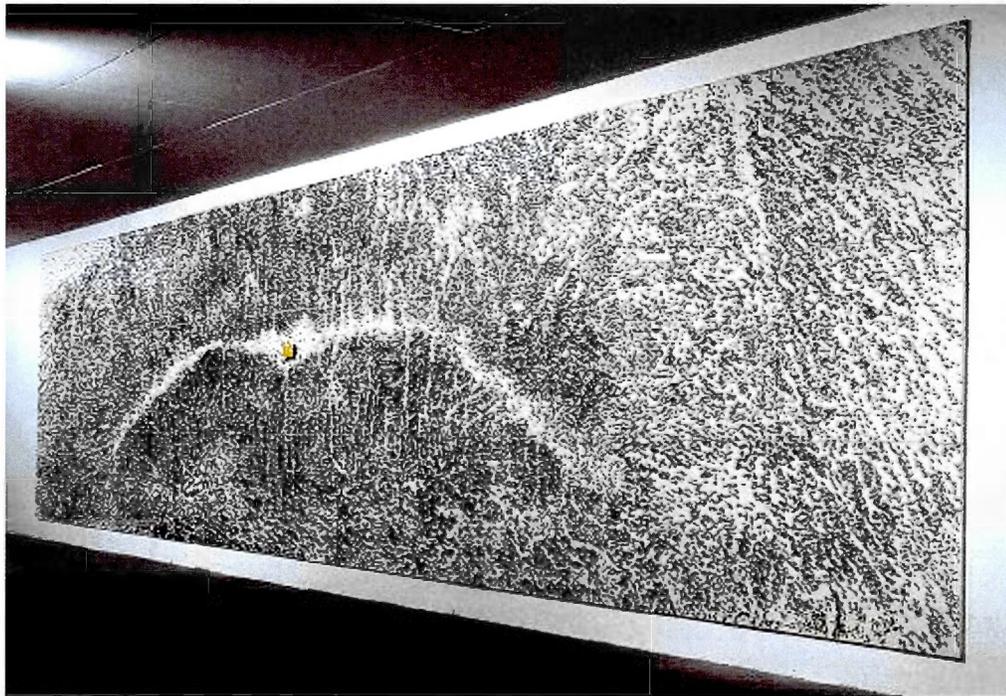


Figure 1.2. Giuseppe Penone, Dépouille d'or sur épines d'acacia (bouche), 2001-2002. Soie, épines, colle, or.

1.2.2 Empreintes dans le corps psychique

Le lien, à la racine de l'empreinte

Dès la naissance, le petit goéland se dirige vers les parents qui l'ont couvé, vers ce père-là et cette mère-là [...]. Par quel mystère le petit se dirige-t-il vers ses « vrais » parents ? Comment fait-il pour les reconnaître alors qu'il vient tout juste de sortir au monde ? À peine hors de l'œuf [...], [il] reconnaît, dans l'heure qui suit l'éclosion, le cri de ses parents ! Il s'immobilise au premier cri de sa mère (Cyrulnik, 1989, p. 31-32).

Les d'études éthologiques ont inspiré certains psychanalystes, comme Didier Anzieu et son contemporain Boris Cyrulnik. Cette courte histoire parle du « phénomène de l'empreinte » (Anzieu, 1985, p.23), empreinte affective logée dans le corps psychique. Comme les animaux, nous sommes reliés aux êtres qui nous ont conçus et ce lien, cet attachement, imprègnerait une grande part de notre vie quotidienne. Je souhaite ici parcourir un morceau de cet attachement afin de comprendre une autre partie de ce dont sont faits nos corps. En effet, ce qui est gravé dans le corps psychique est relié à notre corps de chair et participe donc de notre perception du monde. Bien entendu, cette empreinte n'est pas déconnectée du monde subjectif, social et culturel, puisque nos représentations du corps, du fœtus et de la famille changent à travers le temps, entre autres par les différentes découvertes scientifiques (Cyrulnik, 1989) et par le fait que chaque théorie à propos du corps est reliée au corps qui la pense (Anzieu, 1985; Godard, 1990).

Empreinte prénatale

Il semble bien y avoir un premier « corps à corps », absolument physique, qui s'opère entre la mère et l'enfant et qui construit un inévitable et essentiel attachement. La première cellule embryonnaire est en contact avec les cellules de la mère et chaque cellule du corps de l'enfant est fabriquée et entretenue à partir du corps de la mère (Janov, 1983). Cellules contre cellules, chair contre chair, l'embryon grandit. Le corps est donc « investi d'autrui dans son être charnel propre » (Merleau-Ponty dans Kristensen, 2008, p.248) et le premier « autrui » avec lequel

nous sommes en relation est notre mère. Jean-David Nasio (2007) explique que la première cellule

[...] est animée de l'élan puissant d'aller vers l'autre, et tout d'abord vers la mère qui la porte en son sein. L'autre est donc déjà là, bien avant la naissance, comme l'interlocuteur immanent à notre humanité (p.22).

L'histoire du goéland montre bien que le petit, dans son œuf, percevait le monde extérieur puisqu'il a reconnu le cri de sa mère une fois l'œuf éclos. Le monde embryonnaire n'est pas imperméable au monde extérieur. On peut donc fortement imaginer qu'il en est de même pour le bébé humain dans le ventre de sa mère : il incorpore sa mère (et son père, par un chemin moins direct), il en prend l'empreinte (Cyrulnik, 1989). Dans l'inconscient du corps s'imprègnent donc les impressions que le bébé « éprouve au contact avec sa mère, au contact charnel, affectif et symbolique avec sa mère » (Nasio, 2007, p.25).

Selon plusieurs auteurs, les sensations (sons, humeurs, émotions) perçues par l'embryon se réalisent dans le lieu de la cellule. Les cellules seraient donc déjà conscientes à un stade très précoce. Ainsi, bien qu'il ne s'agisse pas forcément de faire du bébé dans le ventre une personne à part entière, il s'agit cependant de définir que dès la première cellule créée, l'embryon est réceptif. Il reçoit les sensations, elles s'imprègnent en lui, se gravent en sa chair et participent à son développement. Le vécu est mémorisé dans les cellules, tissus et fascias, c'est-à-dire dans une mémoire corporelle sculptée hors du cortex cérébral (Janov, 1983). Si l'histoire des opinions à propos du moment où le fœtus devient réceptif est pleine de ressacs et de divergences dans le discours psychanalytique³, tous s'accordent cependant – à leur façon – pour concevoir que la construction physique et psychique de l'individu est interdépendante de l'ineffable relation à l'autre, où la subjectivité corporelle est pensée comme « une matière dynamique, vivante, en mouvement par

³ Pour Cyrulnik (1989), Dolto (1988) et Nasio (2007), le fœtus retient les informations dès la formation de la première cellule. Pour Janov, la réceptivité du bébé dans le ventre apparaît à la huitième semaine suivant la conception. Je n'ai pas trouvé la position d'Anzieu à ce sujet. À partir de la naissance, le discours psychanalytique tend à s'accorder pour prendre en considération que tous les traumatismes et chocs vécus lors de la naissance et pendant l'enfance s'imprègnent dans l'être, physiquement et psychiquement.

et dans la relation affective avec l'autre » (Kristensen, 2008, p.259). Le processus d'empreinte a lieu dès notre arrivée dans la chair.

Le Moi-peau

La peau semble être un lieu privilégié de l'inscription d'empreintes, liant corps psychique et corps physique. Je décris ici en quelques lignes la théorie du « Moi-peau » d'Anzieu (1985), car elle fait écho à plusieurs éléments de l'empreinte : il est question de contact, de surface, d'enveloppe, de toucher. Elle est par ailleurs citée dans nombre d'ouvrages sur Penone (Penone et Gianelli, 1983; Recht, 1991; de Zegher, 2007).

Développant et enrichissant la conception freudienne du psychisme, Anzieu propose la possibilité d'un Moi-peau qui, métaphorisant les fonctions biologiques de la peau, définit l'espace psychique. Le corps et la psyché sont donc maintenus dans une entité mixte, psychique-corporelle (Kaës, 2007), où le psychisme est « étroitement dépendant de l'espace corporel qui le contient. Il n'existe pas sans le corps » (Wildlöcher, 2007, p.52). Au lieu de concevoir la construction du psychisme sur l'unique sexualité freudienne, Anzieu (1985) souhaite réintégrer le corps dans la psychanalyse « comme dimension vitale de la réalité humaine, comme donnée globale présexuelle et irréductible, comme ce sur quoi les fonctions psychiques trouvent leur étayage » (p.21). Sa proposition s'axe donc sur l'organe de la peau, le plus lourd et le plus étendu de tout le corps, cette enveloppe charnelle. Il se base sur les fonctions biologiques, perceptives et physiologiques de cet organe pour en tisser des analogies avec le système psychique. Le psychisme fonctionne comme la peau; la peau construit le Moi et le Moi se fonde sur la peau. Il s'agit d'une figuration

[...] dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps (Séchaud, 2007, p.20).

Par différents exemples, le psychanalyste montre comment les stimulations tactiles entre l'enfant et la mère, créant la pulsion d'attachement, sont influentes sur le

fonctionnement et le développement de l'être. Il établit huit principes du Moi-peau. Le premier est celui de « maintenance » ou de « consistance ». La peau est le sac qui contient l'intérieur et qui soutient le squelette et les muscles. Cette fonction est relayée au niveau de la construction du psychisme par l'intériorisation de la façon dont la mère maintient, porte, soutient le bébé (*holding*). Ce maintien du corps du bébé par la mère permettra de « construire un premier axe, de l'ordre de la verticalité et de la lutte contre la pesanteur, et qui prépare l'expérience d'avoir une vie psychique à soi » (1985, p.98). Le second principe est celui de « contenance » : la peau est la barrière de contact qui trace la limite entre le dedans et le dehors. Cette fonction est appuyée par la façon dont la mère touche, caresse, soigne le bébé par le toucher (*handling*). L'évolution du jeu entre la mère et l'enfant dans ce dialogue tactile permet peu à peu que ce dernier éprouve son propre corps sans se sentir détruit ou abandonné. Le principe de « constance » évoque la peau comme pare-excitation et protection constants. Celui d'« individuation » permet au bébé de s'affirmer comme un individu, possédant un corps à soi et se sentant dans sa propre peau. Les interconnexions sensorielles se relient pour Anzieu dans l'épiderme; la peau loge les autres sens, créant un sens commun référencié au toucher : c'est le principe d'« intersensorialité » ou de « correspondance ». Deux autres principes concernent le « soutien de l'excitation sexuelle » et la « recharge libidinale », où la peau est le lieu primaire de communication avec autrui. Le dernier principe consiste à penser la peau comme lieu d'« inscription des traces » sensorielles et tactiles : traces biologiques (la texture, la couleur, les motifs de la peau) et traces sociales (contact avec l'environnement et marques volontaires comme les tatouages). La peau semble un lieu imbibé d'empreintes.

Si j'ai emprunté jusqu'ici quelques éléments du discours psychanalytique, je tiens à préciser que je n'abonde pas dans certaines présomptions linéaires et universelles que j'ai pu rencontrer au fil de mes lectures. Questionnant la « recette » psychanalytique parfois dogmatique, je préfère accepter le caractère ouvert du psychisme et la complexité du vécu, que l'on retrouve dans les mots – toujours poétiques – de Georges Haldas (2007) :

Il faut avoir toujours présent à l'esprit que les normes qu'on applique à la vie intérieure – celles des psychologues en particulier, et aussi de psychanalystes – plaquent des schémas rationnels sur une réalité qui porte en elle l'infini du monde et un abîme infini d'une richesse incroyable. On occulte et diminue cette richesse en voulant la maîtriser et l'expliquer à tout prix. [...] Mais la réalité intérieure peut difficilement être objet de science, car la matière même de l'intériorité est tellement profonde et complexe, qu'aucun schéma ne peut en rendre compte. [...] Il faut surtout se méfier aujourd'hui de la pyramide de la rationalité. [...] Je compare souvent la rationalité à une brouette. Dans un jardin, la brouette est très importante pour transporter des légumes ou des fruits. Seulement, si vous voulez traverser l'océan avec une brouette, vous aurez des difficultés (p.21).

1.2.3 Empreintes dans le corps dansant

Selon Hubert Godard (1990, 1992, 1995b, 2001), le mouvement dansé se construit sur la toile de fond des empreintes psychiques. Il parle d'une empreinte originelle, « liée au jeu avec le premier objet d'amour » (2001, p.84), c'est-à-dire avec la mère ou la personne lui tenant lieu. Godard et Anzieu expliquent que la manière dont nous nous portons, dont nous nous érigeons dans la verticalité, n'est pas sans relation avec la manière dont nous avons été portés (le *holding* d'Anzieu). Pour Godard, une première danse fondatrice s'instaure entre la mère et l'enfant, à l'orée de laquelle se crée un « dialogue tonique » qui fonde la relation de chacun à la gravité. Ces premiers échanges « passe[nt] par des contractions de muscles qui sont les muscles gravitaires » (Godard, 1995b, p.10). Selon lui, les muscles gravitaires se mettent en place dès la quatrième semaine de la vie intrautérine : l'attitude envers le poids s'initie donc déjà avant la naissance. Pour Anzieu, ce dialogue consiste plus spécifiquement en des jeux entre le corps de la mère et l'enfant, où les questions-réponses gestuelles et vocales (pour lui, l'enveloppe sonore double l'enveloppe tactile) permettent au tout-petit « d'éprouver progressivement ces sensations et ces émotions à son corps propre » (1985, p.101). René Roussillon (2007) parle d'un « partage esthétique » qui opère par des « micro-échanges et ajustements mimogesto-posturaux » (p.101) qui permettent au bébé de découvrir progressivement l'adresse à l'autre à partir d'un message signifiant relié à son psychisme personnel.

La danse met en jeu cette relation au poids primaire, primitive, puisque sous chaque geste se trame une attitude gravitaire – une humeur, un projet – envers le monde (Godard, 1995). Cette attitude est visible dans le pré-mouvement de chaque geste, moment d'avant le geste où n'entre en jeu que cette fonction tonique mise en mouvement par la musculature profonde. À cette première « empreinte extrême » (Godard, 1995b, p.15) s'ajoute bien entendu les empreintes – non moins extrêmes – de l'habitus corporel et de la formation en danse. Les nuances de la construction gravitaire sont teintées du dialogue de l'être avec son milieu et sa culture (Godard, 1995), ainsi qu'avec les différentes philosophies et disciplines promues par chaque formation en danse. Le corps dansant se lit alors en tant que pointe de l'iceberg qui surgit de différentes strates d'empreintes, virevoltant dans le champ symbolique de la danse « où toute neutralité a été évacuée » (Godard, 1995b, p.143).

1.2.4 Corps

Ainsi, les empreintes dans le corps forment un corps aux multiples couches, strates de mémoires qui dialoguent et s'entrecroisent. Je termine ce chapitre avec quelques notes sur mon utilisation du mot « corps », mot clé du présent mémoire.

Lorsque j'utilise le mot « corps », c'est de l'être tout entier dans sa position dans le monde dont je parle, c'est le corps compris comme chair où, selon Edmund Husserl, les instances corporelles, psychiques et spirituelles ne font qu'un, sont incorporées les unes dans les autres (Depraz, 2010). « Je ne suis pas devant mon corps », écrivait Merleau-Ponty, « [...] je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps » (1945, p.175). Le sujet est « pris dans le tissu même du monde » (1964, p.19) et tous deux se rencontrent et se lient en une étoffe charnelle au sein de chaque sensation. Pour ce dernier, la chair est « l'expérience pré-individuelle de notre relation au monde comme événement universel d'incarnation » (p.204). Stefen Kristensen (2008) la définit comme étant la partie motrice de l'être doté « d'une sensibilité corporelle ouverte sur la dimension imaginaire » (p.256). Cette sensibilité détient la possibilité de s'ouvrir et la possibilité de se retourner en soi (Kristensen, 2008), c'est-à-dire celle de se ressentir. Merleau-Ponty explique effectivement que :

[...] le sujet, en tant qu'il a un corps, garde à chaque instant le pouvoir de s'y dérober. À l'instant même où je vis dans le monde, où je suis à mes projets, à mes occupations, à mes amis, à mes souvenirs, je peux fermer les yeux, m'étendre, écouter mon sang qui bat à mes oreilles, me fondre dans un plaisir ou une douleur, me renfermer dans cette vie anonyme qui sous-tend ma vie personnelle. Mais justement parce qu'il peut se fermer au monde, mon corps est aussi ce qui m'ouvre au monde et m'y met en situations. Le mouvement de l'Existence vers autrui, vers l'avenir, vers le monde peut reprendre comme un fleuve dégèle (Merleau-Ponty, 1945, p.192).

Je retiens ici l'idée d'un corps poreux, en mouvance entre un mouvement d'ouverture au monde et celui d'une intériorité sensible. En lien à cette possibilité de l'intériorité, je mets l'accent sur la notion de soma, le corps vivant, « tel qu'il est perçu de l'intérieur » et qui appelle « une proprioception immédiate, un mode sensoriel qui fournit des données uniques » (Long et Buck, 2008, p.142). C'est le corps vécu, où les strates d'historicité du sujet sont prises en considération (Depraz, 2010). Concernant le travail du danseur, Anne Cazemajou (2005) écrit, fort à propos :

S'il s'agit de réveiller les couches signifiantes profondément enfouies dans le corps, cela ne va pas de soi. Il y a un 'apprentissage du soi-corps'. Pour cela, le danseur dispose de diverses techniques somatiques ou 'techniques d'intelligence du corps' qui permettent de réveiller et d'expérimenter les sensations et intensités qui traversent le corps, et d'observer son fonctionnement (p.3).

Cette absorption dans le monde intérieur exige une attention particulière qui pourrait donner l'impression que l'être se retire du monde extérieur. Or, ce « retournement en soi » (Shusterman, 2007, p.99) est nécessaire pour rendre consciente et profonde la relation au monde. Il s'agit à mon sens de toute la voie de l'introspection. Pour sentir autrui en soi, pour sentir notre attache avec le monde, il faut se connaître soi, ressentir son individualité.

Certaines des différentes couches d'empreintes, que j'ai ici parcourues, ont surgi à travers les processus des quatre esquisses que je décrirai aux chapitres III à VI. Plusieurs idées seront reprises, plusieurs auteurs cités à nouveau, en vue de développer et de comprendre les expériences vécues qui se sont dévoilées dans le cheminement de création.

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

2.1 Paradigme postpositiviste

Je m'étudie moi-même en lien avec mon processus de création. Je suis partie intégrante de la recherche, englobée en elle, incorporée aux résultats, immergée dans la description et la compréhension des « aspects of individual's subjective and intersubjective experiential world » (Fortin, 2005b, p.3). Je me situe dans le paradigme postpositiviste, dans une posture constructiviste. Ce paradigme de recherche valorise les phénomènes éphémères de l'ordre du senti, de l'intime et du perçu (Poupart, Deslauriers, et al., 1997), connaissances qui, pour être saisies, demandent « une exploration souterraine de la pensée, de l'émotion, de l'état d'âme, de l'attitude, du comportement cognitif, du geste inconscient » (Bruneau et Villeneuve, 2007, p.45).

2.2 Autopoïétique

La méthodologie que j'emploie est la poïétique puisqu'elle est effective lorsque l'on souhaite étudier la relation dynamique entre l'artiste et l'œuvre en train de se faire. Plus précisément, il s'agit d'une autopoïétique puisque la recherche est menée par l'artiste. J'invoque également la sous-jacence de l'heuristique qui est reliée à la nature même de la pratique artistique dans le cadre d'une démarche de recherche-création. Cette méthode relate les incessants allers-retours entre la pratique et la théorie, entre le rêve et la raison (Lancri, 2006), entre la subjectivité expérientielle (l'exploration) et l'objectivité conceptuelle (la compréhension) (Gosselin, 2006).

Je pourrais m'inscrire dans le « Scénario B » proposé par Bruneau et Villeneuve (2007) qui consiste en une démarche d'investigation inductive se développant dans et par la pratique, s'adressant aux praticiens qui souhaitent « comprendre les fondements de leur pratique, certains aspects ou phénomènes occurrents, leurs influences, leur processus » (p.167). La cueillette de données et leur analyse tentent donc de cerner mon cheminement dans le processus de création, dans le but d'en saisir les enjeux et d'en extirper une substance de compréhension, un élan de conscience.

Ma posture méthodologique est abondamment portée par le texte de Jean Lancri *Comment la nuit me travaille en étoile et pourquoi* (2006), où il énonce que le lieu de rencontre entre pratique et théorie se doit d'être habité de « *dessaisissements* » (p.15) afin de laisser ce qui est encore informulé en soi (la nuit) être modelé (étoilé) par le processus, sans chercher à l'appréhender immédiatement de façon nette. Autrement dit, il m'importe de tenter de m'approcher de « l'idée claire et distincte, sans la séparer du terroir de sensations confuses d'où elle prend corps » (Anzieu, 1981, p.167).

2.3 Quatre esquisses

2.3.1 De propulsion en propulsion

Pour me donner la possibilité d'approcher ma problématique par différentes portes d'entrées en fonction des interrogations émergentes, j'ai choisi de créer quatre « esquisses », sorte de croquis chorégraphiques dont les processus de création se sont développés sur des périodes de temps plutôt courtes (2 mois à 5 mois, 50 à 80 heures par esquisse). Chaque esquisse a abouti à une présentation devant public. Je me suis donnée la permission de moduler les cadres, les formats et les formules, désirant la variété, la diversité et la variation comme vecteurs de découverte et d'apprentissage autour de la même question de recherche. J'ai tenté, pour chaque esquisse, de friser le confort et l'inconfort, me demandant « régulièrement – et

irrégulièrement – Qu'est ce qu'aujourd'hui encore je peux risquer ? » (Michaud, 1981, p.47).

Cette formule des esquisses, lancée de prime abord par ma directrice de recherche, s'est avérée très pertinente dans le cadre d'un projet de recherche à la maîtrise en tant que jeune artiste passant directement du baccalauréat au deuxième cycle, sans carrière de chorégraphe préalable. Elle a également été pertinente parce que mes précédents projets portent des titres comme « esquisses » ou « croquis ». La structure de ma recherche-crédation est donc cohérente en regard de mes préoccupations d'avant la maîtrise; elle se pose en prolongement.

Le chiffre de quatre esquisses avait été lancé de prime abord et je m'y suis tenue, car il me permet une sorte de boucle ouverte. La première esquisse a défriché la préoccupation en un premier point d'étoilement, la seconde a tenté de cerner une seconde branche de l'étoile, la troisième a exercé une sorte de retrouvaille de ces deux premiers lieux tout en en découvrant d'autres. La quatrième a ouvert le trajet en une sorte d'envol, nourrie des épopées traversées pendant 18 mois.

Quatre semaines tout au plus ont séparé la présentation finale d'une esquisse et le début du processus de la suivante. Il s'est tramé une sorte d'effervescence et de désir d'appriivoiser la prochaine esquisse à partir de la précédente, rebondissant sur les sensations vécues, sur les échanges et sur l'analyse des notes inscrites dans les carnets de pratique. Aller de propulsion en propulsion, de poussée du germe en poussée du germe, d'amorce en amorce, de naissance en naissance.

Le tableau suivant (Figure 2.1) précise les différents paramètres des esquisses que je décrirai aux prochaines sections. À noter que quelques photographies de chaque esquisse sont jointes à l'annexe B. Les captations vidéo, sur support DVD, sont à l'annexe C. L'annexe D présente les programmes de chacune des esquisses et l'annexe E contient les critiques parues sur différents blogues et sites web dédiés à la danse.

Esquisse	Titre	Période de création	Date, lieu et durée de présentation	Interprètes	Mentor	Minis-mentors	Échange avec le public
1	Dans les carnets	du 7.07.2010 au 25.09.2010	Danses Buissonnières, Tangante 16 au 19.10.2010. 10 minutes	Sarah Dell'Ava	Martine Viale	Mylène Joly	Discussion très brève suite à la seconde présentation avec tous les artistes de Danses Buissonnières
2	Dans la peau	du 26.09.2010 au 10.02.2011	Piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM 9 et 10.02.2011. 30 minutes	Evelyne Langlois-Paquette et Ilya Krouglikov	Linda Rabin	Mylène Joly, Geneviève Dussault	Discussion suite aux présentations
3	Dans les plis	du 15.04.2011 au 28.06.2011	Piscine-théâtre, Département de danse de l'UQAM 15.06.2011. 30 minutes	Sarah Dell'Ava	Rober Racine	Mylène Joly, Geneviève Dussault, Manon Oigny, étudiants du cours DAN750X, Emmanuel Joulhe, Catherine Lavoie-Marcus	Pas de discussion. Tout semblait « dit ».
4	Dans les poids, jaillir	du 20.08.2011 au 16.01.2011	Studio K-1150, Département de danse de l'UQAM 14 et 15.01.2012. 30 minutes	Karine Bouchard, Evelyne Langlois-Paquette, Catherine Lepage, Marine Rhizon, Gélymar Sanchez et Gabrielle Surprenant-Lacasse		Mylène Joly, Geneviève Dussault, Warwick Long, Emmanuel Joulhe, Catherine Lavoie-Marcus	Discussion suite aux présentations

Figure 2.1. Tableau des esquisses.

2.3.2 Mentors

À trois esquisses sur quatre s'est arrimé un « mentor ». Bien que ce terme soit habituellement utilisé pour décrire un suivi prolongé dans le temps avec une personne choisie qui accompagne le processus, les mentors sont, dans mon cas, des artistes dûment choisis qui sont venus une seule et unique fois pendant trois heures.

L'idée du mentorat a émergé d'une discussion avec ma directrice de mémoire qui, n'étant pas chorégraphe, ne souhaitait pas porter seule la tâche d'accompagner mon travail pratique. La suggestion d'avoir des points de vue pluriels, additionnels et ponctuels m'a tout de suite souri. J'y ai vu le potentiel stimulant de voix complémentaires. J'ai ainsi pu mener un processus de création de façon autonome tout en étant suivie par ma directrice et confrontée par la rencontre avec différents artistes. Le choix des mentors s'est réalisé au sein même du processus de création de chaque esquisse. C'est une fois l'esquisse enclenchée, dans le vif de la recherche que, soudain, avec les difficultés et les interrogations rencontrées, je choisissais une personne dont l'expertise me semblait pouvoir correspondre aux besoins, questions et problèmes soulevés par le projet.

Les mentors ont été Martine Viale, performeuse inspirée du butô pour l'esquisse 1, Linda Rabin, chorégraphe et praticienne en BMC et Continnum pour l'esquisse 2, et Rober Racine, plasticien, musicien, performeur, pour l'esquisse 3. Pour l'esquisse 4, je n'ai pas ressenti la nécessité d'un mentor. L'essentiel s'est effectué dans le travail individuel avec chacune des cinq interprètes. Les disponibilités communes aux cinq participantes étant très rares, j'ai profité des quelques plages horaires pour tisser une relation de confiance et de recherche avec les interprètes.

Les rencontres avec les mentors se sont déroulées en trois temps : moment de discussion (pour expliquer l'état du projet), moment de pratique (présentation du travail en cours suivie d'une exploration autour d'enjeux précis que le mentor a relevé), puis retour discursif sur ce qui venait d'être vécu et sur les suites possibles.

Les échanges ont été enregistrés sur support audio puis retranscrites à l'ordinateur par mes soins. Les trois mentors ont signé un formulaire de consentement éthique (Annexe F.1) et ont été rétribués symboliquement.

À plusieurs reprises, j'ai également invité des « mini-mentors », ami-e-s et collègue-s évoluant dans le milieu de l'art. Cinq personnes, en plus Sylvie Fortin, ma directrice de recherche, ont suivi la démarche assidument Geneviève Dussault, enseignante et théoricienne de la danse; Mylène Joly, chercheure en études des arts; Emmanuel Jouthe, chorégraphe; Catherine Lavoie-Marcus, philosophe et chorégraphe; Warwick Long, danseur, enseignant et ostéopathe. Cet entourage a grandement nourri les processus de création et leurs esprits vifs et généreux ont permis des rencontres sensibles et stimulantes. Les discussions n'ont pas été enregistrées, mais mon carnet de pratique a su les consigner.

J'ai préféré recevoir les commentaires et avis de différentes personnes plutôt que de collaborer avec une seule et même personne tout au long du processus. Cette décision plutôt instinctive s'est avérée très riche puisqu'elle m'a encouragée à ancrer mes propres choix, à m'autonomiser dans mes dilemmes, à m'incarner de plus en plus en prenant position face aux commentaires divergents provenant de différentes subjectivités. Que ce soit avec les mentors ou les mini-mentors, poser en mots ma démarche, énoncer le travail amorcé et les problèmes rencontrés s'est révélé être un exercice des plus nourrissants, contribuant à insister sur le « chemin de conscience » que j'ai cherché à déployer pendant cette maîtrise.

Procéder par esquisses et avec mentor, comme je l'ai fait, est une procédure inhabituelle au Département de danse de l'UQAM. En général, un mémoire de recherche-crédation culmine par une œuvre présentée devant public. Les membres du jury ne se déplacent qu'une seule fois. Je ne peux passer sous silence que le processus en plusieurs esquisses a nécessité un engagement important de la part des membres du jury qui l'ont accepté généreusement. Si cette formule devait être reprise par d'autres étudiants, la reconnaissance de leur contribution est un aspect qui devrait être considéré.

2.3.3 Interprètes

La première et la troisième esquisse sont des projets solos, performés par moi-même. Pour les deux autres, j'ai souhaité confronter ma recherche à autrui par la collaboration avec des interprètes. Peu expérimentée à œuvrer en tant que chorégraphe à l'extérieur de la proposition, les esquisses 2 et 4 m'ont fait découvrir cette position et la relation interprète-chorégraphe a abondamment alimenté la quête de compréhension de l'empreinte-mouvement. Travaillant d'abord à partir de mes propres empreintes, ce projet de maîtrise est donc également le lieu de la rencontre avec les empreintes d'autrui. Cet aller-retour de moi à l'autre et de l'autre à moi a permis d'ouvrir un terrain d'empreintes et de découvrir des possibles lieux de l'engendrement de l'empreinte-mouvement. Je traiterai de ce sujet dans les chapitres VI – Esquisse 4 et VII – Synthèse. Chaque interprète a signé un formulaire de consentement éthique (Annexe F.2).

2.3.4 Échanges avec le public

Après les présentations de l'esquisse 1, où seul un court échange avait suivi l'une des présentations publiques, j'ai ressenti un grand besoin d'un lieu de discussion, de manière à conserver la dynamique du projet dans un élan processuel et discursif. J'ai donc décidé de présenter la seconde esquisse de façon informelle, suivie d'une mise en mot du projet de ma part puis d'un échange autour des questions et commentaires soulevés par le public. L'esquisse 3, pour sa part, s'est présentée comme une synthèse, une rencontre des deux premières esquisses et je n'ai pas ressenti la nécessité d'ouvrir le dialogue après la présentation. Tout me semblait « dit ». L'esquisse 4 a poursuivi la recherche en passant par le corps de l'autre et j'ai décidé de la présenter comme une forme très ouverte, en studio et suivie d'une discussion, habitée par le désir de terminer le mémoire-crédation par une ouverture des possibles à venir sur le chemin de la quête de l'empreinte-mouvement.

2.3.5 Du graphique

Chaque processus a connu un déroulement similaire : le travail plastique et visuel est venu en premier lieu.

Dans le projet *Esquisses* (2008), antérieur à la maîtrise, j'avais fait des photographies et avais élaboré la composition spatiale de l'installation pendant six mois sans toucher au corps en mouvement, dont le travail ne s'était développé qu'à la dernière minute. Dans *Les trembles* (2009), les interprètes et moi avons dessiné frénétiquement pendant d'innombrables heures, dans le but de trouver le tremblement de tout le corps à travers le frémissement de la main sur le papier.

Pour ce mémoire, dans l'esquisse 1, j'ai mâchouillé et gratté avec mes ongles des rouleaux de papier à imprimerie, ai pressé des pages blanches avec tout mon corps, ai étalé au sol tous mes dessins effectués depuis six ans. Après les avoir regardé longuement, j'ai numérisé toutes les pages de mes carnets de dessins et ai travaillé pendant des heures à confectionner un grand tapis de 616 feuilles de papier imprimées de tous ces tracés. Seulement après tout cela, j'ai pu, enfin, commencer à irriguer mon corps par le mouvement. Pendant le processus de l'esquisse 2, j'ai fait travailler les deux interprètes, pendant un tiers du processus, uniquement autour du geste de faire une empreinte graphique, en se collant des morceaux de ruban adhésif transparent sur le corps préalablement noirci à la mine de graphite. Ce n'est qu'ensuite que j'ai pu les amener à plonger dans le mouvement. Pour l'esquisse 3, j'ai confectionné un nouveau tapis de feuilles, identique à celui de l'esquisse 1, cette fois-ci avec des feuilles au grain plus épais. Mon fantasme graphique était de construire l'origami que l'on nomme « l'oiseau qui couve ». Les répétitions ont alors consisté à répéter les plis nécessaires à la construction de cette forme et à réparer les trous formés dans le papier après le pliage. Comme un rituel, cette relation au papier a entraîné une relation à mon propre corps, faisant peu à peu émerger le mouvement. Lors de l'esquisse 4, le chorégraphe a étonnamment – car pour la première fois – initié le travail. La matière s'est liée au corps seulement après plusieurs explorations très dansantes.

Le passage du graphique au chorégraphique a été souvent délicat, voir difficile. C'est justement l'enjeu de cette recherche de mise en mouvement de l'empreinte. Les rencontres avec les mentors ont été très révélatrices dans ces moments du devenir-danse des esquisses. Ces échanges ont permis de trouver des pistes pour « lâcher le seulement graphique » et « entrer dans la danse ». Ils m'ont permis d'accéder à une réelle mise en mouvement du corps tout en restant en cohérence avec les gestes graphiques effectués jusqu'alors. Ainsi, je me permets dès maintenant un élément de conclusion. Par ces quatre processus mis en conscience, je me suis rendue compte que j'ai besoin de vivre le geste qui produit une image plastique, afin de m'en imbiber le corps. Le geste de faire l'empreinte nourrit la pensée, le corps, le soma. Il me nourrit entièrement et m'amène au mouvement. Le mouvement élaboré n'est alors plus seulement un geste de corps, mais une prise de position, une action « d'être ».

2.4 Collecte de données

Tous les projets que j'ai menés jusqu'aujourd'hui, avant et pendant la maîtrise, ne sont qu'un seul et même long et lent projet décliné en diverses étapes, divers matériaux, divers niveaux de conscience. Mon travail antérieur fait partie de moi et a suivi un chemin qui a su éclairer et préciser ma recherche actuelle. Les principales sources de données sont donc mes carnets de pratique antérieurs ainsi que ceux que j'ai tenus lors des processus de création des quatre esquisses (Annexe A). Les données recueillies dans les carnets sont autopoïétiques, puisque je m'étudie en lien avec mon propre processus de création qui n'est « jamais entièrement indissociable des dimensions privées de l'existence » (Gosselin et Laurier, 2004, p.30). Elles touchent presque uniquement à la dimension empirique du processus.

Par le passé, je tenais des sortes de carnets de pratique à même mes carnets de dessin (Annexe A.1), où étaient notés des mots-clés, des éléments essentiels du vécu immédiat. À la quête d'une mise en conscience du processus de création, les carnets de pratique de ce mémoire sont plus étoffés. Je me suis poussée à écrire

plus largement que le strict essentiel, cherchant à soutirer à l'expérience vécue un peu plus de « jus de conscience ».

Pendant le processus de l'esquisse 1, j'écrivais dans un petit carnet, uniquement pendant les heures de répétition en studio (Annexe A.2). Une fois l'esquisse présentée, j'ai relu et transcrit à l'ordinateur les textes qui s'étaient formulés pendant la construction de l'esquisse. On pourrait donc parler d'une prise de conscience rétroactive des enjeux à l'œuvre dans l'esquisse.

Forte de cette expérience rétroactive de l'esquisse 1, j'ai souhaité, pour l'esquisse 2, rester consciente des méandres du processus simultanément à celui-ci. Le jour même des répétitions, je transcrivais à l'ordinateur les notes prises en studio sur des feuilles volantes. À cela, directement à l'ordinateur, j'ajoutais des réflexions supplémentaires et préparais la répétition suivante (Annexe A.3). Cette relecture immédiate me permettait de conscientiser les éléments vécus le jour même et de les conserver bien présents en moi plutôt que de les laisser s'évanouir dans un certain oubli. Je restais donc alerte des événements qui se déroulaient à même le cheminement créatif. La structure chorégraphique de cette esquisse s'est d'ailleurs construite sur les différentes étapes du processus, mises en conscience simultanément.

L'esquisse 3 a commencé par deux moments de réflexion assidus. D'une part, l'ébauche des chapitres concernant les deux premières esquisses; d'autre part, deux rencontres individuelles portant sur la méthode de l'entretien d'(auto)explicitation avec le critique d'art et théoricien Jean-Émile Verdier, lors d'un séminaire suivi à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Ces deux possibilités de mise en mots ont permis un retour conscient sur les esquisses 1 et 2, conscience sur laquelle l'esquisse 3 a posé ses fondations. Le carnet de pratique s'est élaboré par un dialogue fictif avec Giuseppe Penone, par l'entremise de son poème intitulé *Mines*. Par écrit, je lui répondais ou reprenais en chœur ses mots (Annexe A.4). La recherche de l'empreinte-mouvement se faisait donc par l'incorporation somatique de tous les mots de Penone écrits, dits, écoutés, lus, ainsi que par le travail du corps

en lien avec le papier. Les notes du carnet de pratique de l'esquisse 3 sont de ce fait plus poétiques que descriptives. Ici, bien qu'il y ait eu une conscience vive des enjeux à l'œuvre dans le processus simultanément à celui-ci, je dirais que la prise de conscience, encouragée par la nécessité de la formulation structurée et textuelle pour le mémoire écrit, s'est effectuée en différé, presque dix mois après la présentation de l'esquisse.

L'esquisse 4 a prolongé des enjeux de l'empreinte-mouvement découverts lors de l'esquisse 3, mais cette fois-ci, les idées ont pris d'assaut les corps des interprètes. Dans mon carnet de pratique (encore sous forme de feuilles volantes) j'ai consigné de façon précise les questions posées aux interprètes et leurs réponses exactes, que je transcrivais à l'ordinateur le jour même. Peu de mes pensées ont été annotées en mots, mais j'ai effectué plusieurs petits croquis des moments chorégraphiques créés et la prise de notes se faisait par des ajustements répétés de ces dessins (Annexe A.5). Le graphique s'est immiscé cette fois-ci dans le processus en tant que porte-mémoire de mes sensations spatiales et corporelles face aux interprètes en mouvement. Comme pour l'esquisse 2, c'est simultanément à l'action que la mise en conscience des enjeux du processus s'est réalisée.

Ainsi, je pense qu'un désir de conscience m'a fait adopter une posture de recherche qui a permis d'éclairer les enjeux à l'œuvre dans les différents processus de création, que ce soit de façon rétroactive (esquisse 1), simultanée (esquisses 2 et 4), ou différée (esquisse 3) à l'action. C'est ce désir de conscience qui a permis de lier théorique et pratique, inconscient et conscient, nuit et jour, matière rose et matière grise vers des élans où le gris-pensée et le rose-chair s'allient vers une nouvelle teinte.

2.5 Analyse des données

L'analyse des données des esquisses 1 et 2 s'est effectuée à la façon d'un bricolage graphique que ma directrice de mémoire et moi appelons ma « méthodologie des murs », par analogie très cynique aux « murs » de Facebook. Sur les murs de mon

appartement, j'ai colligé des centaines de bribes de phrases. La première étape de cette analyse a consisté à imprimer toutes les citations de tous les livres et articles lus que j'avais transcrites à l'ordinateur. Je découpais ensuite les phrases aux ciseaux et les collais une à une sur des longues feuilles de papier accrochées au mur. Peu à peu, les myriades de petits bouts de papier ont dessiné des pages-thèmes regroupant des amas de citations correspondant aux mêmes enjeux (Annexe A.6). Après une rencontre chez moi, ma directrice m'a demandé « mais toi, où es-tu par rapport à tous ces penseurs » ? En effet, mes carnets de pratique ne faisaient pas partie des pages imprimées, découpées et classées. Je me suis donc attelée après les esquisses 1 et 2 à procéder de la sorte avec les pages de mes carnets de bord, les transcriptions des rencontres avec les mentors, les discussions avec ma directrice ainsi qu'avec les mini-mentors, les mots des interprètes et les citations archivées des différentes lectures effectuées. S'est formé alors une sorte de « collé-fondu-enchaîné » de mes mots et de ceux de ces nombreux Autres. Pour l'esquisse 3, ce collé des mots a été présent dans l'échange avec Penone et le grand mur dans l'appartement n'a pas été nécessaire. Pour l'esquisse 4, je n'ai pas eu besoin du mur, car je suivais un canevas précis lors des répétitions avec chaque interprète et colligeais systématiquement les données recueillies lors de ma prise de note.

L'échange avec ces Autres – échanges virtuels à travers l'écriture et échanges réels de vive voix – a permis de construire mon écriture « écrite », mais également mon écriture chorégraphique. En effet, les esquisses 2 et 3 comportent des bribes de phrases audibles et préenregistrées : il s'agit de phrases choisies de plusieurs textes-échanges qui se sont construits pendant les processus de création. Toute ma méthodologie de création pour l'esquisse 4 est née de ce désir de dialogue avec autrui et de l'importance donnée aux mots que l'être pose sur sa sensation, exercice que j'ai demandé aux interprètes; que Penone fait dans ses écrits; que Didi-Huberman propose dans sa façon d'aborder l'art. Les mots des autres me nourrissent et, par le dialogue, se créent des nouveaux mots, qu'ils soient dits, dansés, chantés ou dessinés.

2.6 Processus itératif

Les quatre prochains chapitres présentent ce qui pourrait s'apparenter au concept de « résultats » dans d'autres études. En fait, ils racontent chacune des esquisses en donnant à voir le processus itératif d'aller-retours constants entre pratique et théorie, rêve et raison, exploration et compréhension, comme je l'expliquais à la section 2.2. Ils retracent le parcours autopoïétique à partir des thèmes qui se sont dégagés dans l'analyse des données.

Le principal constat émergeant de ces chapitres dédiés aux esquisses est la notion de poids. À la recherche de l'empreinte-mouvement, différents « poids » sont devenus lieux d'origine du mouvement. Chaque esquisse a rencontré des notions de poids, suggérant qu'il y a des poids – physiques, psychiques et imaginaires – à l'œuvre dans chaque mouvement de corps et de pensée. L'esquisse 1 a permis la prise de conscience du poids psychique à l'œuvre dans le geste et initié l'importance de la dimension pondérale du corps dans ma façon d'aborder la danse. L'esquisse 2 a insisté sur le poids de la peau en tant que limite consistante délimitant l'individualité. L'esquisse 3 n'a travaillé qu'à partir de la sensation de mon propre poids du corps et de la rencontre de ce poids avec celui du corps-papier avec lequel j'entrais en dialogue. Elle a condensé, au sein de mon propre corps, le poids du vécu et le poids de la peau des deux premières esquisses. Après avoir approfondi ma construction gravitaire au sein de l'esquisse 3, l'esquisse 4 a poursuivi ce chemin de poids en s'intéressant à la sensation intime du poids de chacune des cinq interprètes avec qui j'ai collaboré.

Les quatre prochains chapitres abordent les processus des esquisses dans leur dimension expérientielle, tâchant de cerner les liens entre empreinte, mouvement, poids et origine. Le chapitre VII proposera une synthèse des quatre projets, tendant vers une compréhension des enjeux de ce que serait une empreinte-mouvement.

Au début de chaque esquisse, une question-mission s'est formulée en moi pour orienter le processus de création à partir de ma question de recherche :

ESQUISSE 1 : Dans les carnets

Question : De quoi mon tremblement du corps est-il l'empreinte ?

ESQUISSE 2 : Dans la peau

Question : Comment accéder au poids / à la densité / au volume par l'empreinte ?

ESQUISSE 3 : Dans les plis

Question : L'origine du mouvement serait-elle le lieu d'une empreinte ?

ESQUISSE 4 : Dans les poids, jaillir

Question : Comment mettre en forme du mouvement-poids signifiant ? De tout ces poids inscrits dans le corps, comment l'élan ?

CHAPITRE III

ESQUISSE 1 : DANS LES CARNETS

Mes projets précédant la maîtrise ont toujours mis en forme des mouvements de tremblement. Tous mes carnets de dessins sont remplis de traits vibratiles, tourbillonnants, frémissants. Le projet *Les trembles* (2009), présenté juste avant de commencer mon premier cours de maîtrise, a porté le tremblement à son paroxysme en transposant les qualités du tracé dans le corps en mouvement : il ne s'agissait que de trembler pendant 20 minutes. Je continuais, pour l'esquisse 1, à vivre ce mouvement – presque une obsession – et à désirer en comprendre les enjeux sous l'égide de l'empreinte. Au début du processus de l'esquisse, je cherchais à comprendre pourquoi j'avais noté cette phrase touchant à l'empreinte: « Le tremblement comme trace, le fréuissement comme impression » (Carnet de pratique *Les trembles*, 2009). C'est de cette simple petite phrase et de la surprise qu'elle a provoquée en moi que la quête d'un lien entre empreinte et mouvement s'est initiée. J'ai alors souhaité comprendre « quelles sont les empreintes qui m'habitent et qui me mènent à chercher sans cesse dans mon corps le seul mouvement de tremblement ? » (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 15 août 2010).

3.1 Déplier les carnets

Habitée par cette question, j'étais incapable de bouger. J'avais développé une petite phrase d'une dizaine de minutes de danse de tremblement lors du séminaire de maîtrise *DAN7632 – L'espace*, mais n'arrivais pas à la danser. J'avais besoin de cerner le pourquoi de cette obsession tremblotante. Après quelques répétitions en studio, où je restais allongée au sol dans une sorte d'inertie, j'ai ressenti une urgence de revoir tous mes dessins effectués de façon prolifique entre 2005 et 2008.

J'ai regardé toutes les pages, étalé toutes les feuilles volantes au sol. Ces dessins aux tracés frémissants semblaient dire l'origine du tremblement. J'ai alors décidé de « déplier » tous les dessins enfouis dans les carnets. J'ai numérisé les mille deux-cent pages, ai utilisé le logiciel Photoshop pour conserver les tracés seuls et ai reformulé une feuille sur ordinateur où j'ai incorporé tous les dessins. J'ai ensuite imprimé ce livre ouvert sur 616 feuilles au format Lettre, que j'ai reliées par des petits morceaux de ruban adhésif transparent. Une fois ce « tapis » de dessins confectionné, je pouvais simplement m'asseoir dessus et ne plus bouger : le tremblement était là, partout, au sol. Pendant plusieurs répétitions, je tentais tout de même de danser ma phrase de tremblements, debout sur le papier. Là encore, j'étais engourdie. Je ne réussissais pas à être en studio plus de trente minutes. Si l'origine graphique du tremblement se donnait à voir sur le papier, l'origine enfouie n'était pas encore consciente. Les prochaines sections montrent comment, peu à peu, le tremblement s'est révélé être une empreinte-mouvement de la sensation intime de mon propre corps.

3.2 Tremblement et vécu

Le carnet de pratique de l'esquisse 1 est évocateur : il n'y a pas un jour sans une phrase concernant le vécu psychique associé au mouvement de tremblement. Alors que, jusqu'ici, mes projets considéraient le tremblement uniquement dans sa dimension lumineuse, mouvante et pleine de vivacité, le processus de l'esquisse 1 a dévoilé combien le tremblement est aussi relié à une dimension plus sombre. Entre 2007 et 2009, mes carnets de pratique étaient effectivement remplis de notes de ce genre :

Et, partout, ce frémissement de vie au-dedans, au profond, comme les frémissements des feuilles sous le vent délicat, comme le poil de la souris qui grignote, comme l'œil vif de l'écureuil, comme la fourmière, [...] ce mouvement de tremblement, partout (Carnet de pratique *Esquisses*, 20 avril 2008).

Espace fluide, frémis de tout ton être, frémis dans le vent, tremblement infini de la vie, mouvement cellulaire, vibration du dedans. Comment mon imagination amène peu à peu ce frémissement jusqu'au-dehors (Carnet de pratique *Les trembles*, 27 janvier 2010).

Dans le carnet de bord de l'esquisse 1, c'est une toute autre dimension qui se révèle.

Rêve : j'improvise et avant de commencer je dois prendre une poignée de la chair d'un animal en décomposition : je plonge ma main, j'en prends une poignée, je danse avec, mais quand ça se passe une deuxième fois, je ne peux plus, c'est trop. Comment toucher à cette décomposition. À cette mort au-dedans (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 11 août 2010).

J'ai juste envie de m'en aller. De faire ma tapisserie. HA ! Comme si le graphique extérieur allait me donner le mouvement de vie. Il faut que je le trouve au-dedans, mais je m'insupporte (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 11 août 2010).

J'ai réalisé combien, profondément, le tremblement est en moi la transposition d'une oscillation entre le oui et le non, entre la vie et la non-vie. :

Ses racines avec des angoisses enfouies de mon arrivée-dans-la-vie. Ce tremblement relié à une mort intérieure, à un refus de vivre, au frisson d'angoisse qui comprime le cri du nouveau-né. Et, en même temps, ce cri qui sort, ces cellules de vie qui vibrent, ce mouvement de vie qui frétille, présent partout, dans les feuilles au vent, dans les textures de toutes les matières, dans la respiration de l'écureuil, dans ma main qui dessine. Mon tremblement, ce point de vie – et point de mort (Didi-Huberman, 2008). Ne pas oublier la scorie immonde de nos profondeurs humaines. Penone (2000) écrit que « la mue, la scorie, le déchet qui fournissent l'humus » sont nécessaire à la vie. Il dit que la préoccupation « d'éliminer la scorie, le non-vivant, pour n'avoir devant les yeux que le présent, le vivant, l'actuel », a tendance à effacer « la mémoire de l'homme-matière » (p.67). L'humain n'est pas que présent : l'homme est mémoire (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 26 août 2010).

3.3 Torpeur et mouvement

J'étais alors très habitée par ce poème de Laban :

Lente croissance de la force qui génère l'Immobilité
 Immobilité préparant un formidable élan
 Une saccade, une hésitation, un tremblement
 Immobilité entourant les images et les sentiments
 Immobilité avide de pénétrer les fosses profondes
 Possédée par une volonté de destruction
 Immobilité rêvant de joies douces
 Immobilité aspirant à l'éveil
 À être touchée par le Mouvement
 Secouée

Portée
 Poussée
 Projetée hors d'elle-même.
 [...]
 Immobilité de l'animal au repos
 Mouvement doucement actif du sang qui pulse
 Mouvement dans la puissante succion de l'arbre
 Dans ses branches, dans ses bourgeons
 Immobilité, Immobilité rêvant
 Rêvant du Mouvement à venir
 Au cœur du fruit, de la cellule, de l'embryon.
 (Laban, 2003, p.285).

Je pense que j'associais l'immobilité dans ce poème à une certaine sensation de torpeur. Déjà au début du processus, j'écrivais :

Je suis dans le studio et je dors. Je me suis allongée sur des feuilles de papier pour dormir, et je n'y ai laissé aucune empreinte du poids de mon corps. Comme si personne n'avait été là. J'essaierai avec du papier calque. Je n'ose ni me lever, ni dessiner. J'ai une sensation de ne pas vouloir, de ne pas pouvoir encore. Je pense à l'horizontale et la verticale et tout ce que je peux imaginer pour me positionner, c'est d'être tendue, suspendue, entre les deux axes, comme l'homme qui chavire de Giacometti, comme le moment entre-deux eaux, deux axes, deux terres, deux ciels. Je tremble de la peur de m'ériger, et parfois ça m'arrange de questionner la verticalité car cela me donne une raison de ne pas m'y dresser, et de rester aplatie, comme une empreinte morbide, écrasée par son poids propre. Je n'ose même pas dessiner sur mon petit rouleau de papier calque. [...] Encore une fois, j'étais en train d'imaginer un territoire rectangulaire, un épais tapis, pour y danser. Est-ce vraiment problématique quant à la problématique du territoire ? Finalement il y a toujours un territoire malgré tout. Est-ce plus juste de faire une tour de Pise ? Et là on est dans le problème de la verticalité institutionnalisée. Comment me positionner, et en même temps être incarnée, exister, déposer une trace (Carnet de pratique *Esquisse* 1, 7 juillet 2010).

Ma peur d'affirmer, par l'empreinte, un territoire où l'artiste inscrit sa marque est donc reliée à la proprioception même de mon corps dans l'espace, à la spatialité même de mon corps-expérience. Par la mise en lumière du tremblement en tant qu'angoisse du mouvement, en tant que peur de l'espace, il est peu à peu devenu un appel au mouvement, un appel à l'éveil de mon corps endormi :

Rêve : la marmotte agitée me fait peur, me sautille après, elle tente de jouer avec moi, je ne sais pas trop si elle m'attaque ou joue. C'est comme si elle me disait « réveille-toi » « réveille-toi » ! Pour me sortir de ma torpeur-mort.

Elle cherche le contact. Comme le tremblement, qui me dit « réveille-toi » dans toutes les cellules de mon corps. Marmotte-tremblement (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 9 septembre 2010).

Aller du tremblement de l'angoisse au frémissement de vie (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 15 août 2010).

Lorsque Martine Viale, mentore pour l'esquisse 1, est venue en studio, nous avons beaucoup discuté de ces vécus profonds qui sous-tendaient mon tremblement. Je pense qu'elle a senti combien j'étais écrasée sous ce vécu, sous la charge. Je me souviens que je respirais peu et j'ai remarqué que mes mots dans la bande enregistrée du moment de rencontre en studio sont flous et confus. Je n'arrivais pas du tout à sentir ma présence juste et elle me l'a fait remarquer à plusieurs reprises, insistant sur ma respiration, sur mon droit d'être « naturelle », sur la possibilité de ne pas être toujours dans une suite d'action liées de façon fluide, dans un continuum. Dans ma sensation, j'étais pourtant à l'opposé de la fluidité, me ressentant plutôt dans une sorte d'endormissement duquel même la marmotte n'arrivait pas à me réveiller. Pour m'aider à trouver une présence juste et à être dans l'action réelle, elle m'a amenée peu à peu à prendre en considération mon papier, le toucher, être en relation avec, chose que je n'avais jamais imaginée :

En fait, je pense que le jeu avec ta matière, ça va t'amener à rester dans la présence, parce que quand y'a une matière qui est complexe ou délicate, tu peux pas rentrer dans « acting ». Et ça va t'aider en fait. [...] La matière va t'amener dans le présent (Viale, *Esquisse 1*, 27 août 2010).

Le papier a été un rappel incessant de présence vive, de consistance et de pesanteur. Ce dialogue existentiel entre corps et papier s'est initié dans l'esquisse 1 et s'est développé à travers l'esquisse 3.

3.4 Le poids qui oscille

Après la rencontre avec Martine, j'ai éprouvé une grande difficulté à comprendre comment mon geste était motivé, quelle en était l'origine. Une répétition a finalement fait surgir le poids : le mouvement est motivé par la sensation du poids de mon corps et par le jeu de mon poids avec celui du tapis de dessins. On voit dans les mots suivants, le trajet de cette rencontre avec la dimension pondérale :

Aujourd'hui, je tremble d'abord chaque fois que je touche le papier. Je rebrousse chemin. Je tremble seulement lorsque je sens le poids – même infime –, du papier. Une nécessité du toucher. [...] Le tactile relié au poids. Dessiner avec mon poids. Il va falloir que je dessine dans l'axe de la gravité. Mon dessin lévite encore. Voilà pourquoi je le pose au sol – à plat – voilà pourquoi je suis touchée – oscillée – tremblante – la peur ? – lorsque je sens le poids des feuilles des dessins qui pèsent sur moi. J'ai donné du poids aux dessins. Mon tremblement sous ce poids, c'est :

-mon angoisse de peser, de m'incarner

et

-un début de mouvement, de vie, juste après l'immobilité, d'où tout naît.

Les deux. La marmotte qui gigote et tremble et jouit/jaillit sous le poids des dessins. Voilà pourquoi : les déplier. Cette nécessité qui était instinctive est en fait très chargée de sens dans mes profondeurs. Plus que déplier, c'est aussi donner un poids.

Sentir le poids de Penone dans les viscères de la terre. [...]

Commencer à être là, sur la page, en vrai.

Qu'est ce que le poids ?

Jusqu'où quelque chose « pèse » ?? [...]

En dépliant mes carnets, je leur ai donné un poids. En leur donnant un poids, je cherche le mien. Dans les carnets, il n'y a pas de tremblement pour l'instant. Il n'y a que le poids qui cherche, il n'y a que moi qui n'avais pas de poids. En dépliant les carnets, j'ai donné un poids au tracé, en donnant un poids au tracé, je cherche le mien.

Aujourd'hui, je n'avais pas le papier. Je suis revenue à moi. Et ce qu'il me manquait, ce n'était pas le tracé, le tremblement, mais le poids du trait, le poids des feuilles, qui me rappellent à chaque instant le mien à sentir de plus en plus (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 8 septembre 2010).

Bien que la conscience du poids de mon corps se soit révélée par ce processus de création, cette rencontre gravitaire n'a pas totalement eu lieu : intellectuellement certes, mais dans mon corps, pas tout à fait. Je crois qu'il s'agit plutôt d'une réalisation du poids du vécu psychique que du poids de mon corps : « Intériorité du tremblement, être avec ces dessins, pour les digérer » (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 5 septembre 2010). Après les spectacles, j'ai écrit : « ambivalence présente à chaque soir // tremblement // poids non ancré » (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 27 septembre 2010). Warwick Long m'a justement dit, après une représentation : « Toi, où es-tu ? Ne t'excuse pas d'être là ».

N'y avait-il qu'un territoire, sans personne pour s'y poser ? ou bien était-ce bel et bien moi, le « taureau sur une feuille de riz » (commentaire de Catherine Lavoie-Marcus après le spectacle) ? Effectivement, parfois je me sentais le taureau, pesant, présent; parfois presque effacée, transparente, comme disparue (Carnet de pratique *Esquisse 1*, 25 septembre 2010).

Le « chemin de poids » ne faisait que commencer.

Le tremblement, c'est mon poids qui oscille, c'est ma relation à la gravité qui n'est pas soutenue, c'est ma consistance dans l'espace qui est disparate, passoire. C'est une difficulté à « être là », à peser, à consister. Ainsi, cette esquisse m'a menée à la même conclusion qu'Aurore Després (2008) : la danse se doit de mettre le corps en aventure, « en réalisant par excellence sa gravité, sa fragilité, son histoire, sa mémoire » (p.306). Le mouvement est relié à des empreintes psychiques. Le mouvement que je cherche, l'empreinte-mouvement, naîtrait d'une intimité vécue, d'une inscription d'empreintes psychiques dans le « moi-gravitaire » (Godard, 1990, p.19).

L'esquisse 1 s'est réalisée pendant que je lisais les ouvrages intitulés *La ressemblance par contact* (2008) et *Être crâne* (2000) de Didi-Huberman, où il définit et poétise différents enjeux de l'empreinte. Cette mastication de mots liés à l'empreinte a parcouru mes réflexions. L'empreinte comme fouille dans l'archéologie du sujet (2000) est l'enjeu essentiel que j'ai retenu, faisant écho à la propre fouille de mes souterrains psychiques. Faire une empreinte, n'est-ce pas faire une fouille ? Fouille dans la « mémoire de sa propre chair et de sa propre pensée ? » (p.53). Si l'empreinte graphique mène le sculpteur à creuser dans la matière autant qu'en lui-même, l'empreinte-mouvement naîtrait-elle d'une fouille en soi pour y déterrer l'origine du geste ?

CHAPITRE IV

ESQUISSE 2 : DANS LA PEAU

Je me suis engagée dans le processus de l'esquisse 2 avec tout d'abord un désir de revenir purement au « faire de l'empreinte ». Je désirais chercher comment partir du concret de l'empreinte pour la mettre en mouvement et éventuellement m'en dégager, ou plutôt m'y engager à même le corps, en quittant la dimension uniquement plastique du procédé. Revenir au geste graphique m'a menée à vivre la peau comme lieu clé de la prise d'empreinte. En effet, l'empreinte a toujours recours à la peau – la surface, l'enveloppe – pour se produire. Si différents artistes l'utilisent pour avoir accès au volume corporel, la plupart s'attardent surtout à la peau des choses. Car même si l'empreinte attrape un volume, elle l'attrape à fleur de peau, à fleur de relief. Je narre ici comment peu à peu, ma conception initiale de la peau en tant qu'épaisseur fine, volatile et légère, s'est transformée en épaisseur consistante, pesante. Le chemin de poids poursuit son trajet sur le lieu de la peau.

4.1 Peau volatile

La peau a été un motif récurrent dans tous mes projets antérieurs. En 2006, je moulais mon torse et de mes doigts et de mes orteils avec du papier cellophane et du ruban adhésif transparent. J'écrivais alors :

Laisser souvenir. Mon corps-cocon. Mon corps-insecte. Mon corps-envol,
Envolé

La peau fine, douce, légère.

Seule l'enveloppe de ma peau reste, suspendue, là, sans poids; fluide.

Seulement une petite aiguille pour la retenir de s'envoler (Carnet de pratique *Cocons*, 2006).

La relation au poids était donc tout à fait inexistante, presque refusée. Dans mes carnets de pratique de l'époque, ces quelques vers d'Henri Michaud (1981) sont présents à répétition : « Abstraction de toute lourdeur / De toute longueur / De toute géométrie / De toute architecture / Abstraction faite : VITESSE ! » (p.30). L'« abstraction de toute lourdeur » se retrouve dans les procédés que j'utilisais, orientés dans un paroxysme pelliculaire. En sus de m'intéresser au moulage de la peau plutôt qu'au volume qui la sous-tend, les matériaux utilisés étaient eux-mêmes des surfaces bidimensionnelles, d'une extrême finesse. Le ruban adhésif transparent et le papier cellophane sont des parois à peine visible, presque inconsistantes. Peaux sans corps, surfaces détachées. Il ne s'agissait pas – et de loin – de matériaux volumineux tels que l'argile ou le plâtre, pourtant si souvent utilisés pour les procédés d'empreinte. En 2008, j'effectuais des centaines de photographies de « peaux du monde » en captant, avec un objectif macro, les surfaces de mon environnement (murs, tissus, écorces, etc.).

Mon obsession pour cet organe-limite était intimement liée à mon amour du travail de Penone. La peau y est omniprésente en tant que réceptacle, « porte-empreinte du monde alentour qui me sculpte » (Didi-Huberman, 2000, p.70). Sa sculpture s'inscrit dans l'espace inframince entre la peau et la matière, espace-membrane d'entre les choses. En 2008, pendant le processus d'un projet antérieur à la maîtrise intitulé *Esquisses*, j'écrivais d'ailleurs :

Chercher avec ces espaces-surfaces, si proches du bidimensionnel mais finement tridimensionnels; espaces-empreintes, espaces-esquisses des volumes qui les sous-tendent. Habiter ces surfaces par le crayon, par la lumière photographique, par l'intérieur du corps (Carnet de pratique *Esquisses*, 3 mars 2008).

Bien qu'il semble y avoir un élan vers le volume sous la peau, la pièce suivante, *Les trembles* (2009), a cependant montré combien ce n'était pas le volume qui me

préoccupait mais bel et bien la peau comme unique relation avec la Chair du monde¹. J'insistais auprès des deux danseuses avec qui je collaborais :

Nous ne sommes qu'espace, qu'espace, comme si nous étions juste de l'air, juste minérales, justes végétales, juste de l'espace, structure vibratile de l'espace, nous nous confondons avec le monde, nous ne sommes que des atomes en vibration (Carnet de pratique, *Les trembles*, 2009).

L'enveloppe-peau se confondait totalement avec le monde, il n'y avait plus d'individus consistants. J'utilisais la peau comme vecteur de disparition de l'individu dans l'espace.

4.2 Contenant d'un contenu

L'esquisse 2 a traversé différentes étapes d'un trajet méandreux d'une peau-volatile à une peau-consistance, contenant d'un contenu. La première question qui a conduit le projet était la suivante : comment donner poids/profondeur à la peau ? Après une rencontre avec ma directrice, je me suis rendue compte du paradoxe de ma rencontre avec l'empreinte : « j'engage l'empreinte et la peau comme vecteurs de profondeur, alors qu'ils sont justement au plus haut point des surfaces » (Carnet de pratique *Esquisse 2*, 8 novembre 2010).

Les premières improvisations structurées que j'ai proposées à Ilya et Evelyne – les deux interprètes avec qui j'ai travaillé – consistaient à explorer un procédé d'empreinte cher à Penone : déposer de la poudre de graphite sur le corps, puis attraper le noircissement avec du ruban adhésif transparent. J'avais apporté deux rétroprojecteurs pour pouvoir déposer les empreintes ainsi réalisées et jouer avec leur projection lumineuse et agrandie sur les murs. Leur façon d'aborder ce geste graphique m'indiquait déjà des pistes de réponses quant à la rencontre entre surface et profondeur, peau et volume. Ilya effectuait des empreintes de pieds, les superposait à l'infini sur l'écran du rétroprojecteur, noircissant l'image. Evelyne

¹ Si la « chair » constitue l'entrelacs du sujet et du monde, j'utilise le terme « Chair du monde » pour exprimer que le sujet, au lieu de vivre son corps comme chair où s'entrelacent le soi et le monde, disparaît de sa consistance corporelle pour ne devenir que « monde ».

expliquait qu'elle prenait empreinte de sa peau, puis de ses tendons, puis de sa graisse, tentant un chemin vers l'intérieur du corps. Instinctivement, s'instaurait déjà un élan de la « surface » vers une « profondeur ». Soit par superposition des empreintes, allant de la transparence vers une opacité dense et noircie (Ilya); soit par un trajet vers la densité des couches de chair de plus en plus internes, derrière la surface de la peau (Evelyne).

En début de processus, je rêvais d'un corps sans écorce ni noyau. « Nous sommes faits de mille et unes strates de vécu, nous sommes faits de mille et une couches de peau, anatomiquement...nous ne sommes que des peaux ! » (Carnet de pratique *Esquisse 2*, 8 novembre 2010). L'image d'un corps-oignon habitait mon imaginaire :

[Dans l'oignon], ce qui contient s'identifie exactement avec ce qui est contenu [...] Dans l'oignon, en effet, l'écorce est le noyau : plus de hiérarchie possible, désormais, entre le centre et la périphérie. Une solidarité troublante, basée sur le contact, - mais aussi sur d'inframincines interstices – noue l'enveloppe et la chose enveloppée. Le dehors, ici, n'est qu'une *mue* du dedans (Didi-Huberman, 2000, p.19-20).

Mais l'imaginaire de l'oignon encourageait encore la sensation d'un corps peu consistant, presque friable, sans limite entre le dedans et le dehors, entre soi et le monde. En relisant Anzieu et sa théorie du Moi-peau, je me suis rendue compte que la peau ne s'épluche pas comme un oignon :

La peau c'est comme une barrière entre l'intérieur et l'extérieur, c'est ce qui permet l'accès à la profondeur.

C'est ce qui donne forme, donne contour.

C'est l'enveloppe, c'est le contenant.

Ça n'a rien de volatile.

On ne peut pas confondre la peau et la profondeur : la peau permet l'accès à la profondeur. Par la peau, il y a contenant, donc possibilité d'intériorité et de « dedans ».

Sur le plan symbolique, on peut peut-être parler de la métaphore de l'oignon, mais pas sur le plan physiologique-corporel (Carnet de pratique *Esquisse 2*, 8 novembre 2010).

La question s'est alors sensiblement déplacée, devenant : « comment accéder à l'intériorité par la peau » ? Il ne s'agissait non plus de donner profondeur à la peau (comment serait-ce possible?), mais bien d'accéder à la profondeur grâce à la peau. « Sans peau-contour-enveloppe-délimitation, pas de profondeur » (Carnet de pratique *Esquisse 2*, 8 novembre 2010). C'est parce qu'il y a une enveloppe qui contient que le contenant peut exister.

Portée par la peur de perpétuer l'idée d'un corps sans limites investi d'une peau sans poids, je me suis réfugiée dans un lieu du corps très profond, très interne, très dense, comme pendant intérieur de la peau extérieure : les organes. Malgré moi, ma conception d'une peau volatile errait toujours dans mes pensées et propos. La sensation d'une peau-contour-consistance n'arrivait pas à m'incorporer entièrement. Je me suis alors enfouie dans la création d'une structure chorégraphique assez complexe, en oubliant mon désir de base de l'empreinte graphique et de son glissement dans le travail du corps en mouvement. Les interprètes étaient « coincés » dans une structure où la peau ne pouvait, finalement, que peu s'exprimer. Heureusement, la rencontre avec Linda Rabin, mentor pour l'esquisse 3, m'a permis de revenir à l'essentiel.

4.3 Origine-peau

La rencontre avec Linda Rabin a été déterminante. Après lui avoir expliqué mon désir de retrouver le poids, la densité et le volume de la peau par la masse des organes, ainsi que de travailler le rôle de la peau comme définition de l'individu dans l'espace, elle m'a expliqué qu'il était possible de sentir le poids de la peau conjointement à la légèreté du mouvement qu'elle peut faire émerger, sans avoir recours aux organes. Elle a suggéré de travailler à partir de deux couches de peau. L'une, extérieure, qui touche et est touchée par l'espace, par l'air. L'autre, interne, qui touche et est touchée par la chair intérieure. Cette image inspirée du Body Mind Centering m'a beaucoup parlé car elle m'a montré combien je rencontrais la peau « séparée du reste » (Rabin, *Esquisse 2*, 14 décembre 2010). Mon imaginaire

n'avait jusqu'ici jamais pris en compte une peau en lien avec le reste du corps. Je la sentais flotter, détachée de la chair. Volatile.

Nous avons alors expérimenté la qualité de la peau dans le mouvement : le poids du corps était bel et bien là. Oui, la peau, organe le plus lourd du corps (environ 5 kg chez l'adulte) et le plus étendu (Anzieu, 1985), avait réellement un poids. Un poids enveloppant, car « la peau enveloppe tout » (Rabin, *Esquisse 2*, 14 décembre 2010). Elle délimitait, donnait contour, donnait forme. Quelques répétitions plus tard, j'ai réalisé que j'avais encore de la difficulté à accepter la présence consistante des corps. Je n'appréciais pas la projection des ombres des corps projetées sur l'écran de lumière par les rétroprojecteurs : elles rehaussaient la présence de la peau comme définition précise dans l'espace. Pas à pas, peu à peu, l'acceptation de toute cette consistance a cheminé.

Après la rencontre avec Linda, la recherche en studio s'est axée uniquement autour de l'origine organique et intérieure de la peau : « que chaque mouvement soit mouvement de peau » (Carnet de pratique *Esquisse 2*, 15 janvier 2011). C'est en cherchant à être sans cesse en contact avec la sensation intime de leur propre peau qu'Ilya et Evelyne se sont concentrés à déployer leurs mouvements pour qu'à « chaque instant [le mouvement ait la mémoire de son origine » (Dobbels dans Godard, 1990, p.103). Simplifiant de plus en plus la structure chorégraphique pour en soutirer le strict essentiel et permettre que chaque moment puisse être investi par la qualité pelliculaire du mouvement sans être déconcentrée par des informations spatiales et rythmiques, seul un « trajet de signification » a été conservé à travers les différents tableaux de l'esquisse. C'est un trajet qui passe de l'empreinte-surface au poids-masse, à travers la peau :

D'abord, découvrir sa propre peau. Empreinte de la paupière et du talon avec la technique de Penone. Agrandir l'empreinte. Entrer dans sa propre peau.

Parcourir la couche de peau extérieure, « descendre creux » jusqu'à la couche de peau interne.

Sauter ou chuter, c'est-à-dire rebondir, tout en conservant la peau comme origine du mouvement.

Densifier l'espace, noircir, donner masse à l'espace, faire prendre de l'épaisseur à l'empreinte-surface.

Finalement, dire Oui à la légèreté, mais pas sans l'obscurité, pas sans la sensation de poids, pas sans le sombre, pas sans la sensation de la masse. Laisser virevolter les empreintes de talons, légères, dans le vent du rétroprojecteur (Carnet de pratique *Esquisse 2*, 15 janvier 2011).

Ainsi, malgré les méandres du processus, ce que j'avais noté au tout début de l'esquisse 2, reste valable et cohérent. C'est mon regard sur la peau qui a changé :

du visuel au tactile
 de l'empreinte à la masse
 du corps flottant au corps pesant,
 de la transparence à la densité, opacité
 de l'isolement au partage, rencontre,
 de la peau à la chair (Carnet de pratique *esquisse 2*, 16 novembre 2010).

4.4 Osmose et poids de soi

Par ce récit du processus, on voit combien je me suis attachée à une peau séparée du reste du corps, trop légère et non porteuse de tridimensionnalité, alors qu'en réalité, c'est bien elle qui donne au corps sa définition volumineuse dans l'espace et la possibilité d'être pesant. Cette épopée a également permis de renouveler mon regard sur l'œuvre de Penone. À un certain point du processus, je me suis enragée contre lui et ai vociféré contre moi-même de m'être tant attachée à sa démarche. Tout ce que je lisais semblait me ramener à une peau comme vecteur d'hyperosmose avec le monde, comme vecteur de disparition de l'individu dans la Chair du monde. Il écrit : « L'homme n'est pas spectateur ou acteur, il est simplement Nature » (Penone, 2000, p. 5). Et aussi : « La peau lacérée empêche la parfaite définition de la personne et permet une confusion avec des éléments et des matières différentes qui, peu à peu, peuvent prédominer et effacer l'identité » (p. 58). Pour lui, « les yeux fermés, le contact avec le monde extérieur se limite à l'enveloppe, les yeux ouverts, l'identité de notre enveloppe va jusqu'où nous sommes capables de voir » (p.54). J'ai alors pris une certaine distance par rapport à

lui et à sa volonté de n'être que Nature par osmose. Mais un morceau de son long poème *Mines* (dans Recht, 1991) a attiré mon attention et m'a suivie tout le long du processus :

[...] Les paupières closes, l'exacte
 définition des limites
 et de l'espace de la pensée,
 reflète la notion du
 corps propre dans l'espace. [...]
 Paupières closes, isolement,
 îles du voir.
 Paupières closes, définition
 du sous-sol; parcours
 du sous-sol; sédiment
 de poussière.
 Paupières closes, annotations de l'espace.
 Paupières closes, totalité
 de l'espace.
 Voir à travers les
 paupières closes. [...]
 Les paupières closes ont
 la même importance
 vitale, extrême qu'un pied
 posé par terre (p.198).

J'ai retenu ce pied posé par terre. Il a été pour moi la solution primordiale pour que, yeux ouverts ou yeux fermés, l'enveloppe puisse continuer de définir l'individu : c'est la relation au poids. Cette phrase de Godard est alors devenue un point d'ancrage : « C'est la sensation de notre propre poids qui nous permet de ne pas nous confondre avec le spectacle du monde » (Godard, 1995, p.227). Si je sens mon poids, même les yeux ouverts, je ressens la frontière de ma peau et ne disparaîs plus dans l'espace. Je pèse. Je me sens. À ce point, j'ai donc réalisé que je n'avais retenu de Penone que la peau sans le poids et à présent, « tout ce poids manquant me revient en pleine figure » (Carnet de pratique *Esquisse 2*, 11 décembre 2010). Cette esquisse m'a permis de retrouver Penone dans une lecture d'un corps plus ancré dans la matière qu'envolé dans l'osmose avec le « grand tout du monde » par l'entremise de la peau. Car le poids est bien là, chez Penone :

Peser son propre corps. Penser son propre corps.

La différence entre le poids de la nourriture et le poids des déchets évacués, c'est le poids de l'énergie vitale, le poids de la pensée.

Le poids de la vie, le poids de tous les pas, le poids des cheveux, le poids des paupières, le poids des battements de cils, le poids des ongles coupés, le poids de la respiration, le poids des mots (Penone, 2000, p.26).

4.5 Vers la consistance

D'une empreinte graphique qui n'était que surface par les matériaux légers et pelliculaires utilisés; d'une relation d'osmose avec le monde par l'empreinte de la peau sans le volume qu'elle sous-tend; l'esquisse 2 – par rappels successifs, par re-lectures, par re-dites, par relances – m'a menée à sentir le procédé d'empreinte comme lieu de sensation d'une peau consistante. La peau a pris poids.

Ce trajet de construction d'un Moi-consistance fait d'ailleurs écho au Moi-peau d'Anzieu (1985). Il m'a amenée à me questionner sur les principes de « consistance » et de « contenance » du Moi-peau, façons d'être à soi qui semblaient plutôt fragiles chez moi. Le principe de « consistance » est créé par le maintien du corps du bébé par la mère qui permettra de « construire un premier axe, de l'ordre de la verticalité et de la lutte contre la pesanteur, et qui prépare l'expérience d'avoir une vie psychique à soi » (Anzieu, 1985, p.98). Celui de « contenance » fait de la peau une barrière de contact qui trace la limite entre le dedans et le dehors, appuyée par la façon dont la mère est en contact avec le bébé. À ce propos, je me souviens d'un commentaire d'une collègue après avoir vu ma pièce *Les trembles* (2009) : « c'est très étrange... une inquiétante étrangeté ». Or, pour Anzieu (1985), l'inquiétante étrangeté « est liée à une menace visant l'individualité du Soi par l'affaiblissement du sentiment des frontières de celui-ci » (p.102). En effet, je travaillais alors à disparaître de l'espace en ne faisant qu'un avec la Chair vibrante du monde. Je n'avais aucun sentiment des frontières de mon individualité ni de ma consistance pesante.

Autre lien avec le Moi-peau : j'ai remarqué, pendant la semaine suivant l'intervention de Linda Rabin, que pour réussir à sentir ma peau depuis l'intérieur, il fallait que

j'exacerbe ma respiration, surtout l'inspiration. J'ai découvert par la suite qu'Anzieu expliquait que l'asthme « est une tentative pour sentir par le dedans l'enveloppe constitutive du Moi corporel ». Pour lui, l'asthmatique – je suis asthmatique – accentue l'inspiration pour sentir la peau du dedans, jusqu'à « éprouver du dessous les frontières de son corps et s'assurer des limites élargies de son Soi » (1985, p.106). C'est bel et bien ce que je faisais pour sentir ma limite-peau, et ce que j'avais suggérer à Ilya et Evelyne pour ressentir la couche de peau qui touche la chair rose, à l'intérieur.

Ainsi, l'empreinte graphique a permis de propulser le mouvement. La peau, lieu de la prise d'empreinte, est devenue le lieu de la prise de mouvement; la sensation de la peau, lieu d'origine du mouvement. Le récit des étapes de conscience ici narré montre combien l'empreinte graphique a avivé des empreintes psychiques reliées à ma construction corporelle.

Un élément important dans les données de cette esquisse est à souligner : les notes consignées dans mon carnet de pratique ne traitent pas de la relation qui s'est élaborée entre les interprètes et moi. Alors qu'elles auraient pu être ethnographiques étant donné le dialogue qui a eu lieu, elles sont en grande majorité autoethnographiques. Elles concernent majoritairement mes propres élans de conscience, élans qui ont été possibles grâce aux interprètes, à travers leurs gestes, à travers leurs corps, leurs peaux, leurs poids². Ceci montre combien le processus de cette esquisse semblait essentiel au développement de ce que j'appellerai mon intégrité corporelle, dans le sens d'une construction de soi. S'agirait-il alors de reconstruire mon « moi-gravitaire » (Godard, 1990, p.19) par l'empreinte ? Cheminement artistique et strates psychiques se rencontrent, dialoguent, s'interpénètrent. L'empreinte comme fouille poursuit son cours.

² Un entretien d'auto-explicitation de l'action réalisé avec Jean-Émile Verdier (2011, 2011b, Annexe H) a cependant éclairé le dialogue qui s'est établi entre les interprètes et moi. Cet enjeu s'est avéré très important dans ma démarche, et sera développé dans le chapitre VII lors de la synthèse.

CHAPITRE V

ESQUISSE 3 : DANS LES PLIS

L'esquisse 1 a ouvert la dimension du poids du vécu à l'œuvre dans le mouvement ; mon poids était resté à l'écart de mon propre corps. L'esquisse 2 a travaillé sur la peau du corps en tant que lieu d'origine du mouvement ; mon poids s'était modelé par le biais de l'expérience des interprètes. L'esquisse 3 a débuté avec le seul désir de faire parvenir ces sensations jusque dans mon expérience charnelle propre, en vivant ma « matière homme » (Penone, 2000, p.60).

Le dialogue entre le papier et le corps engagé dans l'esquisse 1 s'est ici poursuivi. Réalisé d'un papier trois fois plus épais et consistant que celui de l'esquisse 1, le drap de papier¹, que j'ai assemblé pour l'esquisse 3, s'est fait anthropomorphe, est devenu corps-peau et corps-poids, agissant comme rappel incessant du chemin de poids à investir.

Le travail en studio a été accompagné de cette courte et simple assumption, lue dans un petit livre dédié à Didier Anzieu : peau et poussée (anti)gravitaire vont de pair (Cupa, 2007). Anzieu remarque en effet qu'en latin, le mot *pellis* a deux sens : « la peau » et « tu pousses ». Peau et poids sont intimement liés. Dans l'empreinte, peau et poids se rejoignent. L'empreinte implique le contact, le contact engage le toucher, le toucher implique une pression (même minime), s'associant ainsi avec la nécessité du poids. Pour toucher, pour s'imprimer, effleurer ou appuyer, le corps doit

¹ Dans l'esquisse 1, j'appelais « tapis de dessin » cette grande page aux 616 feuilles reliées par du ruban adhésif. Dans le processus de l'esquisse 3, le terme « drap de papier » est apparu dans mon vocabulaire. Un « drap » invite à une exploration mouvante et tridimensionnelle (dessus, dessous, dedans, dehors) entre le corps et le papier alors qu'un « tapis » appelle un lien plus bidimensionnel et hiérarchique (corps dessus, papier dessous).

être incorporé d'un poids, d'une présence qui accepte la gravité. Et le poids, respectivement, implique la peau : sans peau, comment toucher ? Le poids ne peut se ressentir sans la sensation consistante de l'enveloppe corporelle et celle-ci n'a pas de consistance sans poids. Ainsi, dans l'empreinte-mouvement comme dans l'empreinte, la conscience et l'activation de la masse intérieure sont impliquées. Comme découvert dans les esquisses 1 et 2, ainsi qu'en regard de la théorie du Moi-peau d'Anzieu et des propositions de Godard concernant la construction gravitaire, la peau et le poids du soma semblent des lieux spécialement dépositaires d'empreintes psychiques.

Ce chapitre traversera plusieurs notions qui se sont dégagées du processus, continuant à tisser l'empreinte-mouvement dans son lien à l'empreinte graphique et à l'empreinte psychique, qui jusqu'à présent a émergé des esquisses.

5.1 Plier

Didi-Huberman qualifie le pli comme méthode d'empreinte. Il discute de cette notion dans son ouvrage *L'étoilement* (1998) dédié au peintre Simon Hantaï, dont j'ai découvert les œuvres dans le laps de temps séparant l'esquisse 3 et l'esquisse 4. Ce livre a constitué une source importante dans mes réflexions rétroactives sur l'esquisse 3 que j'avais nommée *Dans les plis*, sans en avoir auparavant approfondit les possibilités signifiantes.

L'auteur (1998) explique que l'empreinte en tant que « pliage comme méthode » trame une séquence technique : « la temporalité rituelle; le travail au sol; la patience mécanique, sans affect, des gestes requis; le caractère magique – un 'émerveillement visuel' [...] du résultat » (p.45). Découvrant cette description après la création de l'esquisse, je m'y reconnais pendant tout le processus. Car si très peu de notes ont été consignées dans mon carnet de pratique pendant les deux mois intensifs de travail sur l'esquisse 3, le déroulement identique de chaque répétition semble parler de lui-même. Les trois heures quotidiennes en studio se développaient ainsi : une demi-heure de travail sur le dialogue entre le poème *Mines*

de Penone et moi (Annexe G), l'enregistrement de ces mots sur un petit enregistreur audio; une demi-heure de réparation du papier, courbée contre le sol, à déchirer avec les dents le ruban adhésif transparent et à le presser contre le papier au sol; une demi-heure d'enchaînement de la séquence des plis du papier suivant le patron de l'origami « l'oiseau qui couve »; une autre demi-heure de réparation du papier; une demi-heure de visionnement du filage effectué le jour même. Travail lent, patient, rituel, courbé vers le sol. Et, oui, au bout du compte, le tout menant à un certain émerveillement visuel, puisque l'oiseau immense créé par plissements procure un certain étonnement. Il est à noter également que je passais tous les jours une trentaine de minutes dans mon jardin communautaire, où, les mains dans la terre, se préparait le travail en studio, ancrant le mouvement et la concentration vers le bas. En ce sens, je me retrouve dans ces mots conjoints de Didi-Huberman et de Hantaï :

Plier, créer des poches, des contacts, des écarts – « entres » et autres –, des amas entoilés, des poids de substance. Ce serait là le premier sens de la gravité du travail pictural selon Hantaï, son « bas matérialisme » : « Prendre en charge la peinture par le bas », dit-il. Et cette phrase de Beckett, qu'il aime citer : « Je ne suis pas encore assez bas. » (Didi-Huberman, 1998, p.56).

Descendre, donc, plus bas, très bas dans le sous-sol de l'espace extérieur certes, mais également dans le sous-sol de l'espace intime de soi, dans l'ombre de ses propres plis.

5.2 L'ombre dans le pli

Plier, c'est former une pression d'un pan de papier contre l'autre. Entre deux pans de papier, se crée une ombre. Par empreinte, le papier se noircit. Le pli inscrit le poids du corps dans le papier, y créant une zone ombragée. Noircir le blanc du papier par les empreintes répétées du pli. L'ombre s'est faite peu à peu plus présente dans le processus, rappelant des notes prises pendant dans les deux premières esquisses.

Dans l'esquisse 1, lorsque j'avais construit le tapis de dessins que je souhaitais sans tri et sans censure, j'ai eu une grande difficulté à accepter les dessins sombres, soit

dans le sens de la couleur (noirs, foncés, beaucoup de traits superposés), soit dans le sens émotif (visages et animaux tristes ou enragés). Les dessins sans poids, légers, volatiles, doux, me convenaient. Les dessins sombres, rudes, noircis, pesants (Figures 5.1, 5.2, 5.3), « c'était plus dur » (Carnet de pratique, *Esquisse 1*, 27 août 2010). J'expliquais cela à Martine Viale lors de notre rencontre :

- Sarah : Bon parfois, je les ai acceptés malgré moi...parfois c'est aussi ceux que je voulais pas mettre sur mon grand panorama...mais...ils sont quand-même là. Et tu vois les plus durs, malgré moi, d'accepter, c'est ceux qui sont les plus foncés. Moi j'aurais tout fait, t'sais, comme ça [en montrant les petits tracés délicats presque invisibles]. Mais je me suis dit, non, ils sont là aussi, je peux pas les mettre à la poubelle comme si je les avais jamais faits. [...] C'est comme une rage, le noir c'est ce que j'ai repassé, repassé, repassé. [...] Y'en a certains avec des visages enragés...
- Martine : Ça c'était dur.
- Sarah : C'était dur de les laisser. Tu vois, au fond, y' a beaucoup de visages que j'ai superposés, superposés, pour essayer de les fondre dans la masse [...] je me souviens que chaque fois que je tombais sur des.... [des visages fous ou des bien noircis]... c'était ouhhhhffffff.....il y en a certains que j'ai quand-même réussi à mettre plus devant... (Viale, *Esquisse 1*, 27 août 2010).

C'est avec cette conscience engagée de l'ombre que j'ai travaillé la superposition des empreintes dans l'esquisse 2. Aller au bout de la superposition des tracés, jusqu'au noir le plus profond.

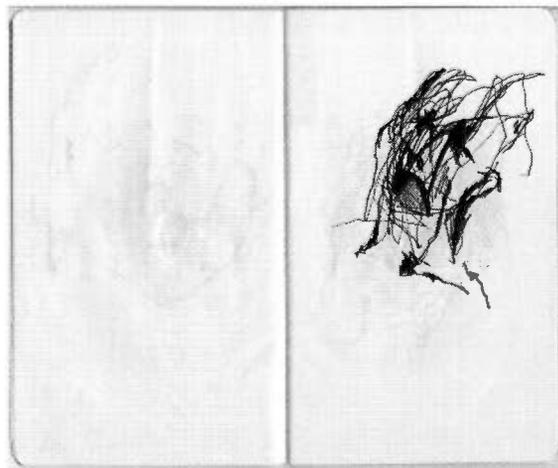


Figure 5.1. Dessin, 2006.



Figure 5.2. Drap de papier (détail), 2010-2012.



Figure 5.3. Drap de papier (détail), 2010-2012.

Le tracé sombre au crayon, le noircissement par plis, c'est aussi et surtout lorsqu'il y a plus de pression, plus de poids qui est donné par le corps à travers la mine ou dans le papier. Penone (dans Grenier, 2004) l'énonce à plusieurs reprises :

Là où la pression avait été plus forte, l'empreinte était plus dense et il fallait ajouter du noir, ajouter du poids, de la matière – donc ajouter de la pression (p.268).

[...] tout ce qui couvre, tout en protégeant, crée de l'ombre. Quand on pose la main sur quelque chose, on forme à la fois une empreinte et une ombre (p.284).

Le pied posé au sol crée une ombre. Plus la pression exercée est forte, plus l'ombre se fait dense, précise, compacte. Ainsi, peser, presser, contre le sol, contre le papier, a été ma seule et unique consigne, tout du long du processus de l'esquisse 3. Les gestes ont été guidés par l'intention de noircissement et de pression, plus ou moins denses : effleurements, touchers doux et touchers profonds, atterrissage du saut, posé des plantes des pieds au sol, frottements, glissements, plissements. La bande sonore, née du dialogue avec Penone, disait :

*Noircir.*²

Noircir, c'est le poids dans la mine.

Noircir, c'est le poids du corps qui presse sur le papier à travers la mine.

Appuyer la mine sur le papier, c'est le pied posé par terre, c'est le pied pressé contre le sol.

La pression des doigts sur la terre.

La pression sur le dos.

La pression sur la nuque.

La pression de l'air sur le corps

La pression de la peau contre l'air

La pression de la lumière sur les yeux.

Noircir.

Sous la main qui presse, se forme une ombre.

Sous le pied posé par terre, une ombre.

Sous la paupière close, une ombre.

Au pli de la paupière soulevée, il y a la même ombre que sous le pied posé par terre (Bande sonore Esquisse 3, juin 2011).

² En caractère droit, Penone ; en italique, moi.

Le fait de me lier au papier par différentes pressions m'a engagée dans une sensation de moi-même plus investie. Donner du poids au sol « oblige » le contact avec soi, « oblige » la sensation de soi-même, entièrement, sans détour. On ne peut échapper à son incarnation du moment que la sensation du poids de tout le corps est impliquée dans une pression entière contre le sol. Le corps pressé contre le sol, le papier noirci par l'ombre, c'est faire un avec soi. C'est embrasser sa propre ombre. La respirer.

Respirer l'ombre, son ombre; l'ombre de son propre corps s'étend à l'intérieur, dans ses propres entrailles.

Respirer l'ombre, c'est comme toucher un corps qui a la même température que la nôtre.

Respirer, manger son ombre, relier l'ombre que l'on a dans la bouche et l'ombre qui tombe sur les yeux, réunir l'ombre que l'on avale et l'ombre projetée dans l'espace, qui atteint les autres ombres de l'univers trouées d'étoiles.[...] (Penone, 2000, p.176).

Je comprends donc « par chair », les expressions de différents auteurs pour parler du pli. Mallarmé l'exprime comme « minuscule tombeau » (Didi-Huberman, 1998, p.116), Deleuze comme « épaisseur retirée en soi » (p.118), Didi-Huberman comme organisme de « strates et de conversions, de plissements et de contact », et Hantaï comme « lieu d'entrailles » (p.112). Les plis formés ici sur le sol, dans le papier, font écho à l'ombre présente dans les replis de l'être. Les ombres graphiques obtenues par empreintes font écho aux ombres imprimées dans la chair. À nouveau, l'empreinte comme fouille resurgit. L'empreinte-mouvement naîtrait effectivement d'une fouille en soi, dans les ombres de ses empreintes stratifiées. Le vécu laisse des empreintes dans le corps, dont les ombres – plus ou moins denses, plus ou moins résistantes – colorent le mouvement.

L'origine d'une empreinte-mouvement serait donc le lieu d'une empreinte inscrite dans le corps ? Guidée par cette hypothèse, chaque mouvement de l'esquisse 3 a trouvé son origine dans des sensations intérieures reliées aux échos psychosomatiques déterrés sur le « chemin de poids » des esquisses précédentes. À chaque pli effectué par pression correspondait un être-au-poids tiré d'empreintes

psychiques inscrites en mon corps. À chaque pli de papier, un pli de l'être. En voici quelques exemples tirés de mes notes :

Chaque sortie du pli est une naissance.

Sentir les extrémités de ce corps-peau-consistance : Doigts de pieds, bouts des mains, paupières.

Traverse par le centre en petite boule, devenir fœtus.

Tremblement du fœtus gris qui avance et poursuit sur place, tenant le papier comme souvenir de peau-consistance.

Prends ta peau dans tes bras, mon petit fantôme, corps sans peau !

Rentre dans la grotte, repose-toi sur le pli.

Assieds-toi et regarde, gentiment, réchauffe-toi dans le pré-ventre.

Regarde la pointe pour retrouver la présence de ton regard. Pique ta peau pour t'assurer de ta consistance. Pointe-orbite. Finesse de la peau-pierre.

Et entre dans le ventre.

Soulève-toi de ta double peau, lourde, épaisse.

Glisse tes pieds au sol, sens glisser tes peaux dans leurs poids.

Déplie l'aile. Soutiens. Incarne (Carnet de pratique *Esquisse 3*, 25 mai 2011).

Propulser le mouvement de ces empreintes dans la chair peut paraître, au prime abord, un creux sans fond dans les abîmes traumatiques de l'être. Or, il y a une joie du poids et de l'ombre, une luminosité à découvrir derrière la grotte de ses empreintes noircies. La formulation de Penone, « Respirer l'ombre », inscrite plus haut, laisse déjà présager une ombre ouverte. « Ombre », descente du corps à la terre, au sous-sol, aux mines souterraines. « Respirer », ouverture du corps à l'air, bouche qui s'ouvre, espace infini. L'oiseau en papier qui émerge de l'épopée de poids, de pressions et de plis, accroché dans un désir d'envol à la fin de l'esquisse, suggère de façon métaphorique ce trajet d'ombre et d'air, de pesanteur et de légèreté. Ressentir et faire ressentir que l'envol, la légèreté, n'est possible que par l'ancrage dans le sol ; que l'ouverture à l'air, au ciel, au souffle, demande d'être précédé d'un profond travail vers le bas, vers l'ombre. Le poids du corps et de ses ombres se fait pré-mouvement de l'envol. Les empreintes de talons en ruban adhésif de l'esquisse 2, pressées au sol par le poids d'Ilya, puis légères dans le vent du rétroprojecteur, en étaient déjà un motif.

5.3 Peau-pierre

Cet oiseau de l'esquisse 3, a priori animal de l'air et de la volatilité, se voit conférer un poids par la masse de papier dont il est constitué. Lourd non pas par écrasement, mais par consistance. Le chemin du volatile au consistant des premières esquisses poursuit ici son cours, à travers la notion de paupière, devenue peau-pierre.

En tant que paroi de peau infime qui sépare la vue du toucher, le lieu de la paupière a fait figure de motif tout au long du processus. En un instant, la paupière plonge le corps dans une sensation tactile entière. Les paupières closes, l'œil se fait de peau. Le corps se distingue d'avec le monde, ressentant dès lors plus condensée sa propre surface, son propre poids. Les yeux clos, il m'est plus facile de ressentir mon enveloppe et de ne plus me confondre avec le spectacle du monde. Alors que l'esquisse 2 ressentait le poids de la peau les yeux souvent fermés ou mi-clos, l'esquisse 3 a cherché à ouvrir les yeux et à ressentir l'ancrage en soi-même conjointement à cette ouverture au monde par le regard. Si pour Penone, les yeux ouverts étirent l'enveloppe corporelle jusqu'à l'horizon du visible, je cherche au contraire à ce que la peau devienne une épaisseur consistante qui permet la sensation de poids, même les paupières soulevées. La bande sonore l'évoquait :

Les paupières closes ont
la même importance
qu'un pied posé par terre.³

Paupières closes, œil de peau.
Paupières closes, devenir peau.

Peau, proche.
Paupière soulevée, peau au lointain : presse le pied contre le sol.
Presse le pied posé par terre.

Peau-proche.
Peau-pière.
Peau-prière
Peau-pierre.
(Bande sonore *Esquisse 3*, juin 2011)

³ En caractère droit, Penone ; en italique, moi.

La notion de peau-pierre est délicate car elle tendrait à penser que la peau devient close. Jennifer-Lyn Crawford (2010) souligne cette ambiguïté entre la peau comme possibilité de lien autant que de séparation d'avec le monde. La peau nous ouvre et nous ferme : « Although my surface articulates my existence within the world, this is not in the manner of a disconnection; rather it is the condition of my being able to access the world at all » (p.185). Oui : « *Peau proche. Peau, fine, épaisse. Épaisse sans être close* » (Bande sonore *Esquisse 3*, juin 2011).

Dans l'optique d'une peau qui cherche sa consistance, le mouvement de tremblement devient un mouvement « porté », soutenu, où le corps-poids-peau est assumé :

Être vibration, être bruissement, être crépitement.
Bruisser, crépiter, trembler,
Pour être espace, pour n'être qu'Espace,
Se confondre avec l'espace.

De peau-lointaine à peau-proche.

Maintenant, trembler, c'est un tremblé-je-porte-mes-gestes.
C'est un tremblé-je porte-ma-peau-je-porte-mon-poids, je porte mes gestes.
(Carnet de pratique, *Esquisse 3*, 2 juin 2011).

Le corps se porte lui-même, la peau soutient l'individualité dans l'espace. Je porte mes gestes.

5.4 Suites de l'esquisse

J'ai eu l'occasion de reprendre l'esquisse 3 à plusieurs reprises : en octobre 2011 à la piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM, en février 2012 à Tangente, et en mars 2012 au festival Les Repérages à Lille. Ces reprises s'étant toutes déroulées parallèlement à la rédaction du présent mémoire, je pense important de joindre à cet écrit quelques éléments de réflexion qui ont surgi de ces expériences, notamment la fragilité de l'origine du mouvement et la dialectique contact-séparation, intrinsèque à l'empreinte.

5.4.1 Fragilité de l'origine

Les reprises ont révélé combien l'origine du mouvement est en constante mouvance. Les sensations qui motivaient les différents plis et gestes de la présentation dans le cadre du mémoire en juin 2011 n'étaient plus réelles dans mon corps quelques mois plus tard.

En effet, si l'étendue psychique informe l'origine du mouvement, cet investissement permet aussi la mastication et la digestion de ces lieux d'ombre, qui se transforment, se déplacent, sont mis en mouvement. Par la mise à la lumière de la conscience, ils perdent de leur « réalité ». Non pas qu'ils n'ont pas existé ou disparaissent entièrement, mais ils semblent devenir plus respirés, moins lourds. Et de ce fait, leur sensation intime se fait plus transparente, plus légère, moins présente. En octobre, j'ai été si étonnée par cette mouvance inattendue, que je n'ai pas su retrouver un état juste lors de la reprise. J'ai effectué les gestes de façon automatique, reposant sur des origines intimes qui n'étaient plus ressenties. L'intégrité faisait défaut. Nourrie de cette expérience, j'ai pu retravailler la matière de l'esquisse en vue de la reprise en février 2012, à Tangente. Mais en regardant la captation vidéo, j'ai découvert un résultat qui ne me convenait en réalité pas entièrement et qui correspondait à un étrange sentiment que je vivais. Une sensation de tension musculaire et de « sur-jeu ».

Ci-dessous, les extraits de synopsis des différents plis montrent comment un certain déplacement a eu lieu à travers les reprises. Le texte de base (juin 2011) est celui en caractère normal. Les modifications du synopsis lors de la première reprise (octobre 2011) sont en caractère *italique*. Les modifications d'intentions pour la deuxième reprise (février 2012) sont en caractère souligné.

- Pélican, entre ciel et terre. *Tu es le point de liaison entre ciel et terre. Plus de dialectique, plus d'oppositions. Pieds qui pressent contre le sol. Le papier me caresse la joue, l'oreille, dedans, m'appelle.*
- La limace d'eau qui glisse, s'aplatir, très lentement. *Presse le blanc avec ton ventre d'ombre. Ombre sous le papier, lumière au-dehors, brillance. Que se passe-t-il là dessous ? Laisse le son se déposer et se déployer.*

- Tire la longue queue jusqu'au centre et sens le poids qui tire et laisse toi tirer, effleure les pieds au sol et déplie jusqu'au bout. Tire vers le ciel. Tempête, rapide tempête. Ne pas se redresser. Fraternité.
- Traverse par le centre en petite boule, devenir fœtus. Imprime le visage, incorpore-y-toi. Tempête, frissons.
- Tremblement du fœtus gris qui avance et poursuit sur place, tenant le papier comme souvenir de peau-consistance. *Laisse les plis du papier te plisser. Laisse-le t'informer. Laisse les empreintes-plis dévoiler tes plissements de peau. Tend l'oreille, tend les pores, peau aux mille-et-un-plis.*
- Reprends souffle et consistance. Les poignards dans le ventre.
- Soulève-toi et termine la tâche. Plisse. Écoute. Main dans la main, promène.
- Presse tes pieds dans le sol et avance. Prolonge, tournicote. *Presse, presse, rappelle-toi le sol, encore. Plaisir, retrouvaille douce.*
- Assieds-toi et regarde, gentiment, réchauffe-toi dans le pré-ventre. Main qui s'agrippe à lui, douce, précise.

En regard des notes correspondant aux différentes situations de plis, je crois comprendre dans quel sens l'empreinte-mouvement a dérogé de sa justesse. Par les indications « caresse », « écoute », « que se passe-t-il là-dessous ? », « fraternité », « frissons », « poignards dans le ventre », « main dans la main, promène », « retrouvaille douce », « main qui s'agrippe à lui », je vois que les origines des gestes se sont déplacées vers un lien psychologique entre le papier et moi. De ce fait, quelque chose d'affecté transparissait, une origine narrative des mouvements était apparue.

Bien que je n'arrive pas encore tout à fait à cerner les tenants et aboutissants de cette cause, je crois sentir que l'origine s'est figée. Emmanuel Jouthe, « mini-mentor » avec qui j'ai discuté quelque peu après ces présentations, a métaphorisé ce qui se passait avec l'acte du jardin. « Retrouver l'état d'esprit du jardin. Conscience de soi et non pas conscience de l'image de soi. Différence acte et jeu » (Carnet de pratique, 23 février 2012). L'origine du geste en tant que lieu psychosomatique se serait-elle figée en histoire psychologisante ? Devenant trop

précisée, l'origine a-t-elle perdu de son ouverture ? Mon visage trop expressif que je vois sur la vidéo des présentations à Tangente semble me le confirmer.

Il est aussi possible de se demander si cette transformation inconsciente des origines des mouvements a été causée par le fait de ne plus avoir les conditions qui avaient permis l'émergence de l'esquisse 3. En effet, le jardin n'était plus accessible par l'hiver et sa neige, les studios indisponibles pour m'atteler à une répétition quotidienne et mes propres disponibilités moins grandes qu'en juin 2011 où j'étais investie à temps plein dans l'esquisse. L'empreinte-mouvement demanderait-elle alors une préparation où l'on est imbibée dans un processus intensif ? Je le pense. Cela n'est pas toujours possible, mais cela semblerait essentiel pour préserver la véracité de l'empreinte-mouvement. Godard (1992b) le souligne ainsi :

[...] il y a ce long, cet immense travail quotidien par où la pensée de la danse petit à petit infiltre les circuits symboliques, et passe dans les couches profondes du non verbal. Faute de quoi, la seule ressource du chorégraphe ou du pédagogue consiste à multiplier les métaphores, soit de chercher à inventer un mouvement à partir d'une projection « revivre un événement, etc.), soit d'opérer une « dérive de cadre » en travaillant à partir d'une composante corporelle privilégiée (peau, glande, etc.) et de l'exploiter de façon fictionnelle (p.142).

Il y a donc une fragilité à l'empreinte-mouvement et à sa justesse dans le partage. C'est en écoutant Christian Bobin lors d'une émission radio que j'ai senti une piste pour cerner l'empreinte-mouvement en regard de cette expérience des reprises. Y aurait-il une certaine « pudeur » à conserver pour offrir en partage l'origine du mouvement ? Pour que l'origine ne devienne pas lourde à l'hôte qu'est le spectateur ? Lors de la présentation dans le cadre du mémoire en juin 2011, le mot « poids », constituait presque ma seule consigne pendant le processus de création. Seule et unique injonction, seul et unique désir de rencontre avec le papier. Mon poids / son poids. C'est prude. Se pourrait-il que l'origine-poids soit devenue trop imagée, trop provoquée/provocante, lors de la reprise à Tangente ? Le lien affectif au lieu de n'être que de « poids » entre le papier et le corps, semble effectivement narrer au spectateur un « on-ne sait-quoi » tragique. Et voilà que je lui impose le poids de mes propres empreintes psychiques, de mes poids, de mes peaux-pierres,

au lieu d'ouvrir sa perception à une qualité d'être-au-poids, d'être-au-monde. Bobin (2011) me donne les mots :

Vous avez raison, il me semble qu'il y a une pudeur et une élégance nécessaires à parler de ses...comment dire...C'est peut-être pas très d'époque, au fond, c'est peut-être pas très moderne tout ça mais...Je pense que c'est plus élégant de ne pas infliger à autrui ses propres abîmes. J'en ai, tout le monde en a. Bon, bah c'est pas grave, je les traverse. Je les traverse. La vie est tellement rude pour chacun. [...] le plus beau, le plus pur dans cette vie, est de s'aider à la traverser. Donc de ne pas charger le « sac » que vous avez dans le dos avec mes propres pierres. Mes propres pierres je vais les porter. Et puis quand je pourrai m'en défaire, je m'en déferai. Mais pas sur quelqu'un, si possible, pas sur quelqu'un. L'élégance d'écrire, c'est...devrait être une élégance de ciel bleu, à peine troublé par un nuage blanc (23m16s).

C'est sur cette pudeur de l'origine intime de l'empreinte-mouvement que je me suis concentrée pour la reprise en mars 2012. J'ai retravaillé à propulser le mouvement uniquement par les sensations tactiles générées par la rencontre des deux « poids », celui du papier – le mien ; et des deux peaux, celle du papier – la mienne. Ces « – » sont essentiels. Ils dessinent la distinction entre le papier et moi. La dialectique du contact et de la séparation est alors apparue comme une dynamique essentielle du projet, se donnant à vivre et à voir de plus en plus à travers les différentes reprises.

5.4.2 Contact et séparation

La suite d'indications énoncée plus haut concernant l'origine des gestes de l'esquisse 3 trace aussi un chemin qui parle du contact avec la matière et de la séparation d'avec elle.

Comme évoqué à plusieurs reprises, l'empreinte implique, par sa tactilité inhérente, la notion de contact. Mais le contact n'implique-t-il pas, en même temps, la séparation? L'empreinte, c'est la forme d'inscription de ce qui s'est détaché, de ce qui s'est séparé après un contact :

Pour qu'une empreinte de pas *se produise* en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans le sable, que le marcheur *soit là*, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte *apparaisse* en tant que résultat,

il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs; dès lors, bien sûr, le marcheur *n'est plus là* (Didi-Huberman, 2008, p.309).

Grâce aux discussions avec Christine Charles qui a œuvré avec moi en tant que répétitrice et de conseillère artistique pour ces reprises de *Dans les plis*, nous avons pu mettre en mot les différences de lien entre le papier et le corps à travers les différentes présentations.

En juin 2011, le lien entre le corps et le papier était de l'ordre presque existentiel. Entièrement impliqué dans le processus, le papier était une seconde peau, un rappel de consistance de l'individualité pesante. J'étais le papier et il était moi.

En février 2012 s'est installée une forte symbiose entre le papier et moi. Non plus que le papier me rappelait une consistance, mais plutôt que je m'accrochais à lui pour devenir-moi. Ce n'est qu'à la fin de la pièce, lorsque l'oiseau se crée finalement, qu'une distance s'est posée entre « nous deux ». Spatialement, je prends une distance, je m'en éloigne; gestuellement, j'en suis moins dépendante, un certain détachement émerge.

En mars 2012, ce n'est plus seulement à la fin de la pièce que se distingue le corps de la matière, mais dès le début. Alors que je cherchais à retrouver le désir de danser la pièce, j'ai décidé, pour « changer la sensation de place » (Carnet de pratique, 25 février 2012), de me vêtir d'une jupe au lieu du pantalon jusqu'ici porté. Cela m'a tout simplement ouvert la porte d'une expérience nouvelle, tout à coup plus libre. Le haut noir s'est aussi muté en chemise bleu clair. Ce choix de vêtement a totalement changé la dynamique relationnelle. Ce n'était plus « un corps » et « un papier » en contact incessant, mais « la femme et le papier », comme l'a énoncé Christine (Carnet de pratique, 27 février 2012). Elle a souligné qu'ainsi, une distinction se dessinait entre « la femme » et « le papier » et que de ce fait, on « ressentait beaucoup plus mon individualité ». Il était temps. « Nécessité de me distinguer du papier. D'être moi, entière. Sensation de liberté ! » (Carnet de pratique, 3 mars 2012).

L'insistance de Godard (1992, 1992b, 1995b, 2001) à évoquer la nécessité de l'enfant de se distinguer de l'objet d'amour, de trouver sa propre autonomie dans sa façon de se tenir, de se porter lui-même, trouve ainsi écho dans ce projet aux multiples étapes. Peu à peu, à travers les différentes reprises, je me suis distinguée de mon objet d'amour, ce grand drap de papier aux formes matricielles. Les moments de séparation deviennent alors le lieu d'une réactivation de la rencontre. Et la rencontre ne peut être prégnante que si l'être s'assume pleinement dans son individualité. Emmanuel Jouthe m'expliquait avec justesse après les présentations à Tangente en février 2012 :

Il faut chercher des moments de distinction, tu ne peux pas être esclave du papier. Au lieu d'aller d'un pli à l'autre, d'un problème à résoudre à un autre, quitte la matière ! Toi, où es-tu ? Quitte la matière, et donc quand tu y reviens, tu la re-rencontres et c'est un renouveau de toi ! Prend le temps de. Personne, ni toi ni le papier, ne peut avoir le dessus sur l'autre (Carnet de pratique, 23 février 2012).

Déjà, lors de la rencontre avec Rober Racine, la question du lien au papier et de mon corps peu présent, englouti dans le papier, avait été relevée :

Mais [...] il y a [...] ...quelque chose de très fugitif ...presque tragique quelque part [...]. On voit, toi, cette personne qui danse, cette femme, cette humaine, qui fait juste apparaître pis...[...]. Je sais pas, comme une enfant ou un petite fille qui est morte trop tôt. Là, on la vue, elle jouait, pis, elle est morte. On n'a pas eu le temps de la voir vivre (Racine, *Esquisse 3*, 10 juin 2011).

Ainsi, ici encore, par le projet de l'esquisse 3 et de ses reprises, le cheminement de consistance a poursuivi son cours. La séparation d'avec le papier comme d'avec la Chair du monde pour l'esquisse 2, m'a permis de vivre une sensation de présence somatique plus dense. Comme l'explique Godard (1995b), c'est bien cette séparation qui permet « l'existence incarnée » (p.68). J'y travaille encore. Le rythme dialectique contact-séparation est présent tout au long de la chorégraphie de *Dans les plis*, où le corps entre et sort des matrices de papier, s'approche et s'éloigne, se lie et se détache. Et cette pulsation est déjà intrinsèque au drap de papier. Ses déchirures, créées à chaque rencontre avec mon corps, créent des étoilements, des coupures entre des pans de papier, que je rejoins à chaque fois par le ruban adhésif. Les empreintes graphiques de la matière m'aident à me rappeler ce rythme contact-

séparation, nécessaire à ma construction gravitaire comme à la construction de la chorégraphie.

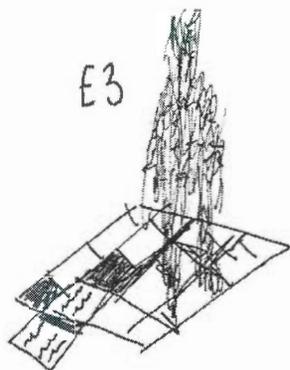
Un dessin à quatre vignettes (Figure 5.4), réalisé au tout début du processus de l'esquisse 3, semble contenir cette dynamique essentielle du « contact-séparation ». Lorsque je les ai couchés sur le papier, ces quatre petit croquis relataient quatre situations de rencontre entre le papier et le corps que je souhaitais tenter d'habiter par le graphique et par le mouvant de mon corps pour l'esquisse 3. Une fois la page tracée, j'ai soudain choisi d'aller à l'urgence ressentie, en choisissant une seule de ces quatre situations, celle du « petit squelette sur le dos de l'oiseau ». Au début de l'esquisse 4, toujours habitée par cette page de croquis, j'ai réalisé qu'elle traçait parfaitement le chemin des quatre esquisses, chaque élément révélant l'essentiel de chaque processus. L'esquisse 1, les carnets sous le corps, le corps qui tremble, absence de consistance, peau volatile. L'esquisse 2, la peau qui apparaît, quelque chose du corps qui chute au sol, le mot se fait entendre. L'esquisse 3, le corps en symbiose avec l'oiseau de papier, le poids qui se donne à la gravité. La quatrième vignette évoque la distinction entre la matière et le corps : ici, le corps est détaché du papier et se met en mouvement. Contact, séparation, puis : mouvement ! Les mots de la vignette, « Qui s'enroule se déroule, et bondi dans les plis », soutiennent ce trajet et propulsent l'esquisse 4 dans sa mise en mouvement bondissante du corps. Si le corps de ce dernier croquis semble frémissant, il l'est tout autrement que dans la première vignette. Maintenant, il « porte ses geste ».

Je porte mes gestes.

Porter ses gestes, c'est porter son poids dans ses gestes, c'est se porter dans ses propres gestes.

C'est porter son poids dans ses gestes. Je porte ma peau, je porte mon poids, je porte mes peau-pierres, je porte mes gestes

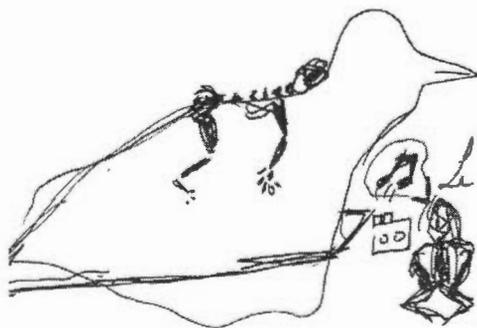
(Bande sonore *Esquisse 3*, juin 2011).



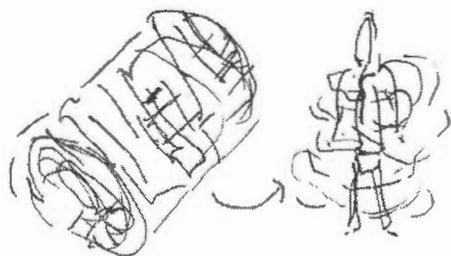
Dialogues avec les feuilles



Chuchotements à la lettre



La squedette et l'oiseau



Qui s'enroule se déroule, et
bardi dans le plis

Figure 5.4. Dessin à 4 vignettes (Carnet de pratique *Esquisse 3*, 2011).

CHAPITRE VI

ESQUISSE 4 : DANS LES POIDS, JAILLIR

Pour l'esquisse 4, j'ai eu le désir de m'ouvrir aux empreintes corporelles de différentes personnes. De déplier le chemin de poids vers l'autre. Je me suis attelée à découvrir du mouvement provenant de la sensation intime et subjective du poids du corps des cinq interprètes avec qui j'ai collaboré. Le processus de création s'est déroulé majoritairement par rencontres individuelles, où se sont développés des « croquis de poids » uniques élaborés spécifiquement à partir des empreintes ancrées dans la construction gravitaire de chacun, là où « s'élabore la vraie mémoire, la mémoire la plus ancienne du sujet : mémoire de ce que j'ai géré à travers mes équilibres posturaux » (Godard, 1995b, p.142). Propulser le mouvement à partir de son poids, de façon intègre, nous renvoie à notre propre incarnation. Alors qu'Hantaï exprime que « [l]e problème crucial de la peinture est celui de l'incarnation, nœud central » (dans Didi-Huberman, 1998, p.112), nous l'avons ressenti en studio.

6.1 Travail en individuel

J'ai développé une sorte de méthodologie de création que j'ai respectée avec chacune des danseuses. Tout d'abord, je donnais la simple consigne de « sentir son poids » et de laisser émerger les gestes à partir de cette origine. Chaque fois, je leur lisais cette citation de Pina Bausch (lue sur un mur de l'exposition « de Maurice à Boris » au festival d'Avignon 2011), « Je ne suis pas intéressée du comment les gens bougent, mais par ce qui les bouge », dans le but de les encourager à travailler à partir de l'origine-poids du mouvement sans prendre en considération l'image du corps en mouvement dans ses qualités spatio-temporelles.

Dans cette simplicité de la consigne a émergé une grande subjectivité du poids. J'ai alors prêté une grande attention aux mots posés par les interprètes sur leur sensation. En effet, l'observation me donnait certaines portes d'entrées pour tenter de cerner leur façon de vivre l'origine-poids du mouvement, mais ce n'était pas suffisant. Il me fallait avoir accès à leur expérience intime et la mise en mot provoquée par des questions posées s'est avérée un accès privilégié au vécu. Après chaque improvisation, je demandais : « Qu'est-ce que tu as vécu dans ce moment-ci ? Que s'est-il passé pour toi dans ce moment là ? ». Le « ci » ou le « là » référant à un moment de l'improvisation où il me semblait avoir perçu un mouvement relié de façon ingère à l'origine-poids recherchée. Puis : « Qu'est-ce que tu as cherché, comment as-tu cherché pendant cette exploration ? ». Et encore « Qu'est-ce qui a été difficile ? ». Je consignais mot pour mot les réponses et utilisais leurs propres mots pour poursuivre le processus et réactiver l'origine du mouvement propre à chaque croquis¹.

Mon observation était plus « subjective » qu'analytique. Je laissais tout d'abord « imprimer l'amorce [du] mouvement » de l'interprète dans mon propre corps, « pour ensuite seulement comprendre éventuellement, ou objectiver son mouvement » (Godard, 2005, p.73). J'avais un regard qui me mettait moi-même en mouvement avec l'interprète. Je ne cherchais pas à « trouver » à tout prix la construction gravitaire de l'interprète. Je laissais son poids entrer en moi. Même lors des présentations de l'esquisse, je me suis vue impliquée dans un mouvement de mon corps invité par le regard posé avec (plus que « sur ») les danseuses, plutôt que dans un regard analytique. Orientant donc peu à peu les consignes d'improvisations dirigées à partir de leurs mots et de mon observation, je cherchais à ce que chacune puisse creuser une danse qui surgisse d'une origine-poids. Une danse qui ramène l'être à sentir son propre poids en tant que lieu premier d'incarnation.

¹ Je parlerai plus amplement de cette prise de position d'utiliser le langage propre que l'interprète pose sur son vécu dans la synthèse que proposera le chapitre VII.

Susanne Ravn (2010) a effectué une recherche sur les différentes sensations de poids vécues par des danseurs provenant de formations de danse variées (classique, contemporaine, BMC, butô). Motivée par la redondance de la consigne « sentez votre poids » dans les cours de danse contemporaine approchant le mouvement dans une conscience incarnée et un relâchement de la tension musculaire, elle explique que la sensation d'une « masse pesante » du corps du danseur est influencée par l'environnement social et culturel, ainsi que par les idées et les idéaux de ce qu'un mouvement devrait être. Elle suggère en outre que la qualité du mouvement qui émerge d'un ressenti pondéral est « actively influenced by other dancers' movement, as these movements unfold in shared practices [...] The subject's sensations formed through perception-action loops work in coordination with the other dancers present » (Ravn, 2010, p.31). J'ai effectivement pu le remarquer après deux répétitions où je travaillais avec deux interprètes simultanément. Ces dernières s'influençaient de façon étonnante, malgré elles. Les paupières soulevées bien sûr, par la vue; et les paupières closes également, par le son du poids au sol. Si l'une sautillait alors que l'autre cherchait dans la lenteur, le son ramenait très vite l'une ou l'autre à changer sa façon d'explorer ses mouvements de poids pour essayer celle de l'autre. Parfois, le jugement de soi s'invitait dans le studio et pouvait fermer des avenues d'exploration possibles dans cette quête fragile de la sensation intime du poids en soi. Dès lors, j'ai choisi de procéder uniquement individuellement afin d'être à la quête d'un mouvement qui soit le plus purement possible relié à la sensation subjective personnelle de chacune des danseuses.

Il est difficile d'expliquer comment je reconnaissais que l'interprète était reliée – ou non – de façon intègre à son propre poids, donnant naissance à des empreintes-mouvements. C'est peut-être le mystère de l'art, un terrain glissant, ou le sujet d'un autre mémoire. Mais je dirais, en quelques mots très incertains et humbles, que les moments dansés perçus comme étant « intègres », découvraient des mouvements que je ne pouvais décrire par des termes du vocabulaire de la danse et que je ne pouvais pas inscrire facilement dans mon propre corps. En effet, c'est comme si les

mouvements les plus intègres à la spécificité pondérale de l'interprète échappaient à ma compréhension instantanée formelle, spatiale et/ou dynamique, lecture qui d'habitude est possible avec les mouvements que l'on apprend par imitation extérieure. Ainsi, pour conserver certains mouvements, je procédais d'une part en demandant à l'interprète de construire une petite phrase avec les mouvements qu'elle préférait, et d'autre part, en esquissant très schématiquement le « genre » de mouvement que j'avais vu (souvent avec ludisme et rire car je ne pouvais pas le démontrer) et en la laissant retrouver son mouvement à partir de ma grossière imitation. Autre indice de l'intégrité de l'empreinte-mouvement : presque toujours, mon impression d'avoir ressenti l'origine-poids chez l'interprète correspondait avec l'impression de justesse de l'interprète elle-même à la fin de son croquis de poids, qu'un sourire ou un mot témoignant une certaine satisfaction venait souligner.

6.2 Croquis de poids

Bien qu'une demi douzaine de rencontres de groupe aient eu lieu et qu'une structure chorégraphique ait commencé à se développer à la façon d'une « croquis-graphie », la substance essentielle de l'esquisse 4 réside à mon sens au cœur de chacun des croquis individuels. J'aborde donc ici certains d'entre eux. Sont restitués des morceaux de dialogue qui ont eu lieu entre les interprètes et moi, permettant de détailler chaque nuance unique de poids. Je joins quelques petits dessins qui ont accompagné le processus. Ils donnent à sentir, me semble-t-il, la qualité de poids surgissant du croquis. Se succèdent : poids-loi, saut-sols, poids-fragment, poids-rouge, poids-moteur devenu poids-joie, poids sans résistance et enfin, poids-souffle.

6.2.1 Poids-loi

Lors de chaque première rencontre individuelle, un motif est apparu chez toutes les danseuses : celle de l'écrasement au sol. Poids mort. Loi de la gravité qui attire les corps vers le bas. États d'entropie, d'inertie ou d'état catatonique, que Godard (1992, 1995b) explique par l'absence de l'une des polarités du terrain fonctionnel, l'une terre, l'autre ciel. Chaque interprète, lors de la première improvisation, s'étalait

au sol, sans possibilité de redressement, de remontée, de reprise. Le pôle terre supplantait le pôle ciel et le mouvement antigravitaire, la « pulsion de vie » (1992, p.210), était opprimé. Impossible alors de faire émerger un geste (1995b). Tous les poids semblaient condensés, assouvis, immobilisés par la force de gravité.

Observant cet état, je demandais toujours à l'interprète ce qui se passait pour elle dans ces moments d'écrasement. Les mots « lourdeur », « impossible de bouger », « immobile », étaient posés sur la sensation. J'essayais d'inviter la danseuse à sentir, comment, de cet écrasement, trouver le mouvement. Peu à peu, ce mouvement né « par le bas » a permis d'aller vers la dimension du rebond, du bond, du saut, du jaillissement du corps dans sa dimension pesante. Je cherchais à ce que l'interprète sente, en elle-même, comment la sensation acceptée du poids du corps peut non seulement amener l'abandon à la gravité, mais aussi un élan vers le pôle opposé. Cette dialectique terre-ciel est ici bien énoncée par Godard (1992) :

[...] le saut, l'équilibre dépendront du potentiel d'ouverture vers le haut, mais en ayant préservé dans le mouvement la possibilité du retour, c'est-à-dire le rapport à la terre, afin de ne pas recommencer l'aventure d'Icare [...] La chute, l'enracinement du sacrum, nous ne pouvons l'autoriser que par l'appui de l'autre pôle, qui par son support vers le haut garantit que cette chute, cet enracinement, ne seront pas une mort, une mise en terre, mais le prélude d'une ascension (p.211-212).

J'ai fait attention de ne pas imposer ce mouvement vers le haut sans qu'il ne soit éprouvé comme nécessité chez l'interprète. Mes choix de musique n'étaient cependant pas anodins : la musique italienne de l'album *La Tarantella* de L'Arpeggiatta invitait finement, par son rythme rebondissant, à trouver le mouvement vers le haut. Le mot « bondir » est devenu récurrent et je l'ai employé tout au long du processus pour parler du mouvement vers le haut.

Écrasement – bondissement

Céder à la gravité – reprendre

Par le bas – laisser jaillir (Carnet de pratique, *Esquisse 4*, 25 août 2011).

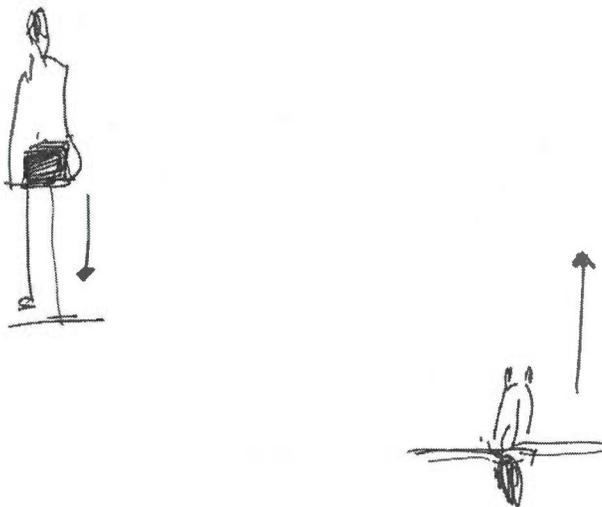


Figure 6.1. Croquis, *Les masses* (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2011).

Avec Marine, cette mise en terre du poids a été très puissante. Ces notes de répétition traduisent combien le rapport au poids est un lieu imbibé d'empreintes. Lieu de grande intimité, de grande fragilité.

- Sarah : Qu'est ce qui se passe, « là » ?
En parlant d'un moment d'écrasement au sol.
- Marine : C'est lourd. Je ne peux pas sortir de l'immobilité.
On refait une impro. Je mets la musique de la Tarantella « Luna Lunedda » pour tenter d'aider à sortir de la lourdeur du poids immobilisant. Enroulés du tronc qui la mènent chaque fois au sol. Elle termine avec un point d'interrogation dans le visage.
- Sarah : Qu'est-ce qui est si difficile ?
- Marine : Je n'arrive pas à sentir, il faut que je réfléchisse à sentir.
- Sarah : Il ne s'agit pas de provoquer la relation au poids, mais seulement de la faire exister, de savoir qu'elle est là.
- Marine : Je me juge tout le temps, j'ai l'impression que tout ce que je fais n'est pas assez intéressant.
- Sarah : Est-ce que tu te souviens d'une fois peut-être où tu as pu vraiment te sentir ?
- Marine : Rare.
C'est difficile pour elle de mettre en mot ce qu'elle sens. Je tire les vers du nez pour tenter d'accéder à elle.
- Marine : Je ne sens pas trop. [...] Ne sors que ce que je sais. [...] Je sens que de la frustration.

Le corps dansant prend le contrôle. Empreinte de la formation en danse classique. Tout ce qui surgit sont des mouvements de danse appris : bouclier pour ne pas sentir. Protection contre le sentir.

- Sarah : Comment as-tu senti ton poids dans les chutes jusqu'en bas ?
- Marine : Dans le bassin, je me suis sentie tirée vers le bas, ma colonne s'est tassée.
- Sarah : Qu'est-ce qu'il s'est passé après cette aspiration vers le bas ?
- Marine : Je sens la lourdeur.
- Sarah : Continue : qu'est-ce qu'il se passe si tu te mets au diapason des musiques qui passent ? Aspiration vers le bas : et qu'est ce qui se passe après ? Comment reprendre, transformer, bondir de cette aspiration vers le bas ?

On refait une improvisation. Tous ses mouvements s'écrasent au sol, écrasements, lourdeurs, c'est dur de se mettre en mouvement. Serpent contre le sol. Je lui propose alors un petit exercice de rebond sur la musique tellement rebondissante. Je vois les empreintes dans le corps dansant seulement ! Tous ses mouvements sont des mouvements qu'elle connaît parfaitement, qu'elle a appris et qu'elle n'a plus besoin de vivre intérieurement pour le propulser. Barell turn, jetés, roulades apprises sur le bout des doigts.

Je vois que tout est dans l'extrême. Soit l'immense saut appris, soit l'écrasement. Aller peut-être travailler ça ! Tout cède à la gravité, puis tout saute ? J'ai l'impression qu'elle doit se sentir bouger dans l'espace pour se sentir bouger (dans le poids), ou même juste pour se sentir.

- Sarah : Qu'est-ce qui est si difficile ?
- Marine : Je descends pas assez. Je vais trop dans les extrêmes.
- Sarah : Oui, il me semble qu'au lieu de céder à la gravité, tu « meurs » le poids, tu meurs au poids. Laisse-toi surprendre. Dans les plis, bondir. Bondir de l'intérieur, bondir l'intérieur. C'est ton poids qui bondit.

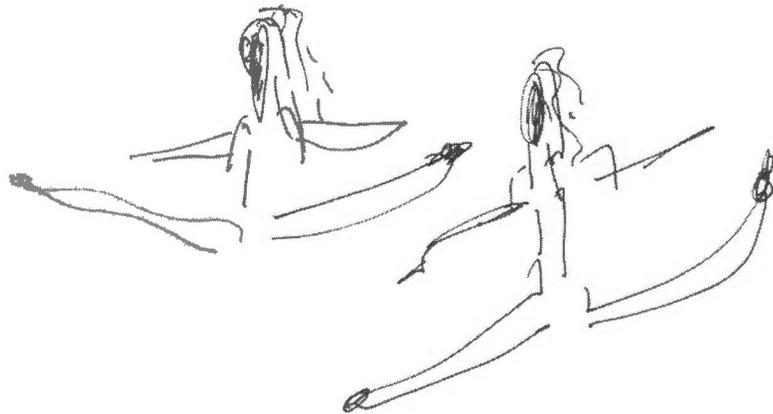
Elle rit.

- Sarah : Pourquoi as-tu ri ?
- Marine : Parce que j'ai tellement de contrôle, que céder au poids et céder au bondir, c'est bouleversant. Je suis bouleversée d'observer toutes les sensations. [...] Je me suis perdue.
- Sarah : Je crois que les habitudes physiques rassurent ton bondir, le prennent en charge pour ne pas avoir à bondir au dedans, pour ne pas vraiment te sentir. [...] Tu peux prendre la musique comme appel au bondir si tu veux, si tu peux. [...] Si tu n'as pas de cadre chorégraphique, tu es perdue. Rien n'existe si tu n'as pas un cadre de mouvement que l'on t'impose. Comment trouver une liberté pour toi

(Et du coup, pour ce projet ?) C'est impressionnant, ce qui se passe lorsqu'on travaille à partir du poids. C'est son peau-poids qui parle, c'est la relation au monde, c'est assez, voire très, profond. Ça parle vraiment de couches, de mues. C'est un lieu d'empreinte fort, cette relation au poids (Carnet de pratique Esquisse 4, 15 octobre 2011).

Rien ne surgit sans le bouclier de l'appris du corps dansant. Sa seule liberté pour se laisser aller à sentir, c'est dans les sauts appris, comme les grands-jetés. Alors, nous avons fait des tonnes de grand-jetés. [...] Elle ne peut s'offrir que peu de nuance, peu de sortie du cadre. C'est d'une puissance, ces empreintes ! Il y a une beauté et en même temps, une tristesse que la liberté ne puisse pas poindre en elle. Pour l'instant (Carnet de pratique Esquisse 4, 21 octobre 2011).

Ainsi, j'ai pu vivre par cette esquisse combien « L'appareil psychique s'exprime à travers le système gravitaire » et que « c'est par son biais qu'il charge de sens le mouvement, le module et le colore du désir, des inhibitions, des émotions » (Godard, 1995, p.225). Alors que par les précédentes esquisses j'avais déjà bien ressenti cet aspect du lieu-poids du corps, j'en ai été ici bouleversée. J'espère que ce projet a pu éveiller en Marine une étincelle de désir de liberté.



Les grands jetés et les sourires !

Figure 6.2. Croquis, *Les grands jetés et les sourires* (Carnet de pratique Esquisse 4, 2011).

6.2.2 Les sauts-sol

Cet écrasement au sol, qui émergeait des improvisations alors que je m'étais imaginée que surgiraient plutôt des élans et des bondissements, a fait naître en moi un motif de mouvement. Celui du saut-sol, c'est à dire un saut qui engage sa propulsion à partir de l'écrasement du poids-loi, à partir de l'extrême adhérence avec le sol. Serpents qui se dressent. Effort vital. Vivacité profonde et puissante. C'est un motif que j'ai travaillé avec chacune, tant il me semblait mettre en jeu ce double mouvement d'abandon à la gravité et d'élan bondissant. Cette citation de Penone (2000) est devenu le point de départ de ces sauts, en position étendue contre le sol, sur le ventre, les bras ouverts en croix :

Pour réaliser la sculpture il faut que le sculpteur mette à son aise, qu'il s'allonge par terre en se laissant glisser, sans descendre trop vite, doucement, peu à peu, et enfin, une fois en position horizontale, qu'il concentre son attention et ses efforts sur son corps qui, en étroit contact avec le sol, lui permet de voir et sentir contre lui les choses de la terre. Il peut ensuite écarter les bras pour profiter pleinement de la fraîcheur de la terre et atteindre le degré de tranquillité nécessaire à l'exécution de la sculpture. L'immobilité devient alors la condition la plus évidente et la plus active; chaque mouvement, chaque pensée, chaque volonté d'action est superflue et indésirable dans cet état de glissement paisible et lent, sans convulsions pénibles sans mots et sans mouvements artificiels qui ne feraient que compromettre la position agréablement obtenue. Le sculpteur pénètre...et la ligne de l'horizon s'approche de ses yeux. Quand il se sent enfin la tête légère, le froid de la terre le coupe en deux et lui permet de lire clairement et précisément le point qui détache la partie de son corps qui appartient au vide du ciel et la partie qui est en pleine terre. C'est alors que la sculpture arrive (p.23).

C'est ici que le mouvement arrive. Les enjeux des sauts-sol ont été très différents pour chacune des danseuses, faisant toujours écho aux façons uniques de vivre la pondéralité dans le mouvement. Ces sauts demandent autant de force que d'abandon, dans une sorte de simultanéité. De l'écrasement au sol, bondir. D'abord, la plupart des sauts étaient très volontaires. Peu à peu, ils sont devenus plus abandonnés, laissant le pôle ciel germer du lien à la terre. Du bas, laisser germer l'élan. Très bas, bondir. De pulsion de mort à pulsion de vie.

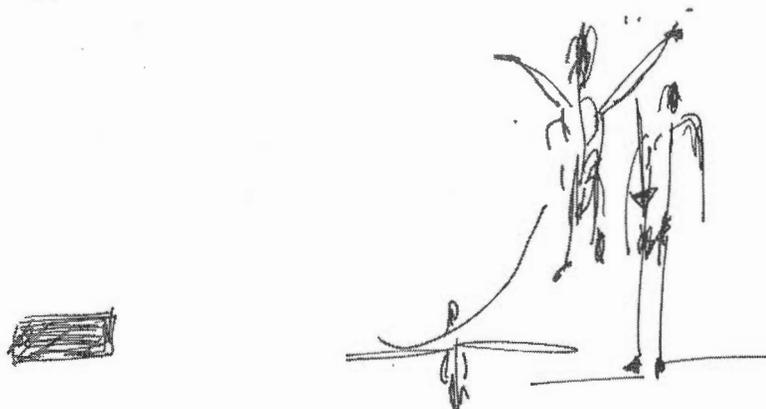


Figure 6.3. Croquis, *Sauts-sols* (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2011).

6.2.3 Poids-fragment

Par mon observation des premières improvisations de Gabrielle, j'avais l'impression qu'elle n'était « pas en lien avec son poids » (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 23 août 2011). Après plusieurs moments d'observations, de rétroactions et de discussions, nous avons compris ensemble qu'elle n'arrivait pas à ressentir le poids de son corps dans sa globalité, à laisser affleurer le poids à la conscience et à propulser le mouvement à partir de cette sensation d'entièreté pesante, massive. Elle provoquait sa sensation de poids dans des morceaux de corps successifs. Les mots qu'elle a posés sur son vécu ont dévoilé non pas un « non-poids » tel que je le pressentais, mais bien un poids-fragment. Elle disait :

Ça me met du temps de sentir [le poids]. Je mets le poids dans différents endroits, car sinon, une fois que je sens le poids dans mes pieds, je ne peux plus bouger. Pour aller dans le mouvement, je suis obligée de mettre le poids à différents endroits du corps. [...] Je dois penser, me rappeler où est le poids pour rester avec la sensation. J'essaie de provoquer le mouvement par le poids, alors qu'il s'agirait de sentir le poids à l'œuvre dans le mouvement en l'exacerbant éventuellement. Je sens que je dois décider de où je mets le poids pour provoquer le mouvement (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 23 août 2011).

Alors que je ne souhaitais pas donner d'intention au mouvement sans qu'elle ne soit liée à la sensation interne de l'interprète, j'ai pourtant insisté, avec Gabrielle, sur la recherche d'un poids globalisant. Je souhaitais amener son poids-fragment à un

poids-global. J'aurais pourtant pu travailler de concert avec ce poids-fragment plutôt que d'imposer une globalité qui n'était pas présente en elle. Était-ce parce que j'ai un idéal de mouvement qui est plus globalisant ? Était-ce parce que je n'assumais pas encore l'autre et sa différence ? Était-ce parce que ce poids-fragment et la légèreté qui s'en dégageait me rappelaient trop mon propre poids-peau-volatile de l'esquisse 1 et 2 ? Il y a là quelque chose à creuser encore, à découvrir encore.

6.2.4 Poids-rouge

La rencontre entre les mots de Catherine et mon observation a permis d'accéder très rapidement à un croquis de poids assez bien défini. La première rencontre en studio était limpide. Encore une fois, l'écrasement au sol :

- Sarah : Comment ça a cheminé, ce poids, en toi ?
- Catherine : Tout le corps, je m'écrase. [...] Les bras, ce n'est pas dur de sentir le poids, mais ce qui est dur, c'est de régénérer le « non-poids », pour redonner du poids ensuite.
- Sarah : Ok. Reprend. Et essaie de trouver comment tu peux régénérer le poids chaque fois (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 10 octobre 2011).

Elle est repartie improviser. Je lui ai mis la *Tarantella Napoletana*, musique italienne dont le rythme me semblait pouvoir l'encourager à régénérer le poids. Elle était « sans cesse en déséquilibre, ça déboulait ! » (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 10 octobre 2011). Très vite, nous avons cerné qu'elle propulsait son poids dans tous les sens. C'était un poids sans cesse en déséquilibre, qui cédait à la gravité et se reprenait dans toutes les directions possibles, sauf dans la pure verticale. Une sorte de poids multidirectionnel, presque un poids-apesanteur.

Au courant de trois répétitions, différentes couches de mots se sont ajoutées afin de nourrir le croquis. Pendant chaque répétition et jusqu'à la toute dernière minute, j'étais active avec elle en énonçant les mots à voix haute simultanément à la musique, qui ravivaient son origine-poids. D'abord, le simple mot « poids », puis celui de « rouge » et de « poids-rouge » qui a surgi dans sa bouche :

- Sarah : Comment tu le sens, ce poids, dedans ?
- Catherine : Dedans, c'est rouge (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 13 octobre 2011).

Ensuite, pour varier les ampleurs du mouvement, nous avons déployé ce rouge-sang du poids qui pompe dans le corps, à travers le mot « artères », encourageant les mouvements amples, et le mot « petits vaisseaux » (sanguins) créant des mouvements plus petits et plus rapides. L'expression « cède et reprend » activait également l'abandon et la reprise du poids dans les mouvements incessants de déséquilibres et de redressements. Nous avons travaillé uniquement avec la musique *Tarantella Napoletana*, avec laquelle nous ressentions une réelle corrélation entre la danse et le rythme ternaire. J'ai découvert par la suite que la musique ternaire est par ailleurs utilisée en Body Mind Centering pour faire ressentir le système du corps qui touche au sang veineux. Le poids rouge-sanguin de Catherine semble effectivement avoir été avivé par la rencontre avec la musique.



Figure 6.4. Croquis, *Poids-rouge* (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2011).

Il était étonnant de voir combien le mot énoncé faisait pression dans sa chair, combien il s'y inscrivait. L'empreinte créée par le mot (« poids », « rouge », « poids-rouge ») propulsait le mouvement. L'empreinte-mouvement semble avoir un lien fort avec le mot :

Aujourd'hui c'est moins évident, son origine-poids. Mais quand je dis le mot 'poids', là tout à coup, elle risque, réagit, et s'ancre dans son poids ! Elle est là, toute présente, incarnée à sa façon unique (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 12 novembre 2011).

L'inscription du mot dans la chair comme moteur de l'empreinte-mouvement sera approfondi au prochain chapitre car il semble que l'utilisation du poids des mots pour soutenir l'origine du mouvement ait été présente au sein des quatre esquisses.

6.2.5 Poids-moteur devenu poids-joie

J'ai travaillé avec Evelyne plus longuement qu'avec les autres interprètes. L'intégrité qu'elle a démontrée face à la quête d'une sensation de poids m'a fascinée. Après la toute première improvisation de poids, une petite phrase de mouvement était née. Et déjà, je voyais que le mouvement devenait signifiant par l'intégrité de la sensation du poids qui constituait l'origine du mouvement, à chaque seconde de sa danse. Les mouvements n'avaient finalement pas d'importance (forme, spatialité, directions, vitesses). Le poids était moteur du mouvement, sans cesse. L'empreinte-mouvement était là.

C'est avec Evelyne que j'ai le plus partagé mon imaginaire, car elle me demandait quelques matières nourricières supplémentaires. Nous avons regardé les images de Penone, parlé du poids du vécu en tant que poids stratifié et participant de la façon de vivre son propre poids-masse. L'imaginaire à l'œuvre à partir des poids du corps est devenu de plus en plus commun entre nous. Long travail d'imprégnation de l'une en l'autre, de l'autre en l'une, étoffé bien entendu de l'expérience du processus de l'esquisse 2.

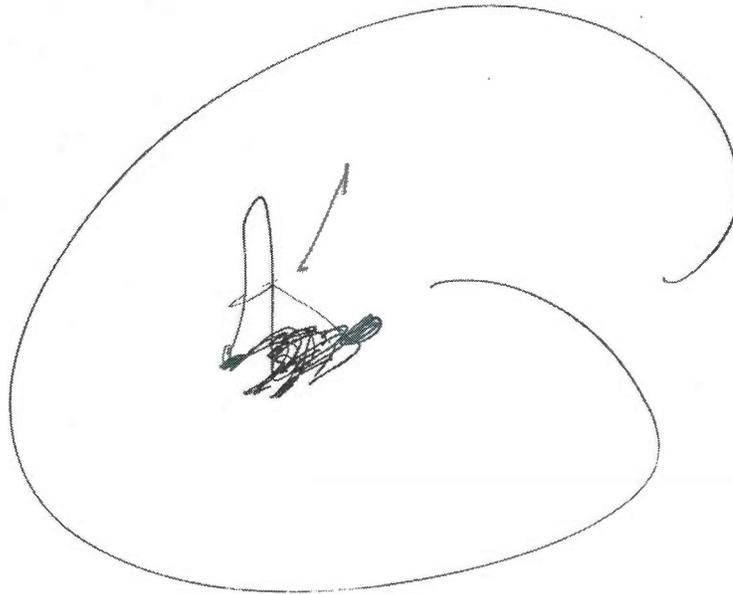


Figure 6.5. Croquis, *Poids-moteur* (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2011).

Après de très nombreuses répétitions de la petite phrase d'une minute et demie élaborée à la première rencontre et qui, simplement, était propulsée par le poids en tant que seul « moteur » du geste, un défi est arrivé. Ce défi se préparait déjà depuis le début : celui d'offrir, vraiment, le mouvement. D'oser le partager à partir d'une origine intime. De désirer ce partage, cette ouverture à l'espace et donc, à l'autre, de sa danse et de soi-même. Quelques notes à ce propos parsemaient le processus :

Ouvrir le poids interne au corps à l'espace avec lequel il est en lien (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2 août 2011).

Va dans l'espace, lance-toi ! (24 août 2011).

À développer chez Evelyne : ouvrir le corps à l'espace environnant et expansion du corps-poids dans l'espace. Offrir la sensation au dehors (25 août 2011).

Déplier encore plus les plis du corps qu'elle déplie (17 septembre 2011).

Je ne forçais rien. Il fallait attendre que ce soit le temps et que ça vienne d'elle. Le 21 octobre, à peine arrivée en studio, elle me demande que l'on discute un peu du projet. Elle me dit :

On ne peut pas retrouver vraiment ce qu'il y avait cet été, ou la dernière fois. Il y a le poids du vécu qui colore toujours différemment mon mouvement. C'est éphémère, fragile, chaque fois différent. Ce n'est pas possible de reproduire, mais c'est plutôt d'obéir à la consigne d'Être, avec le poids du corps (le même chaque fois, constant), et le poids du vécu (fragile, différent, vivant, changeant). Et c'est toute cette masse de mon être, de mon corps, à donner (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 21 octobre 2011).

Elle m'a expliqué qu'elle ressentait une sorte de « gêne », de pudeur à donner « toute cette masse », toute cette densité d'être, cette densité de poids, avec la fragilité des émotions qui y sont inscrites. Elle avait l'impression de « donner dans le vide », « sans intention précise ». Je lui ai répondu, tout en reprenant ses propres mots :

Comme tu l'as dit : l'intention, la consigne, c'est 'affirmer cette obligation d'être', d'incarnation, à chaque instant. Pas besoin de plus que cela. C'est l'essentiel me semble-t-il. Une présence incarnée. Le moteur-poids, il est là. Maintenant, ça peut devenir un poids qui s'offre. Un Poids-joie ? (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 21 octobre 2011).

Ainsi est né, dans ma bouche cette fois-ci, le « Poids-joie ». À partir de là, Evelyne a vraiment trouvé une ouverture à l'espace beaucoup plus grande et un regard plus libre. Entièrement en elle, tout en se donnant à l'espace. L'expression « Poids-joie » a permis d'éveiller l'origine-poids d'Evelyne vers cette description d'un des croquis : « Poids qui cherche l'espace, poids qui désire l'espace, poids qui s'étire à l'espace » (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 1 novembre 2011).

Le petit paragraphe suivant, écrit par Muriel Barbery dans le roman « L'élégance du hérisson », c'est Evelyne qui danse. Et c'est l'empreinte-mouvement. Mouvement qui se déploie dans l'espace, mais qui n'est pas répandu ou déstructuré « vers » le dehors. Il se déploie au-dehors, mais il est entièrement « dans » l'être dansant, collé à son origine :

Je ne sais pas très bien comment expliquer ça mais quand nous nous déplaçons, nous sommes en quelque sorte déstructurés par ce mouvement vers : on est à la fois là et en même temps pas là parce qu'on est déjà en train d'aller ailleurs, si vous voyez ce que je veux dire. Pour arrêter de se déstructurer, il ne faut plus bouger du tout. Soit tu bouges et tu n'es plus entier, soit tu es entier et tu ne peux pas bouger. Mais ce joueur, déjà, quand

je l'avais vu entrer sur le terrain, j'avais senti quelque chose de différent. L'impression de le voir bouger, oui, mais en restant là. [...] il bougeait, il faisait les mêmes gestes que les autres [...] mais, alors que les gestes des autres allaient vers leurs adversaires et tout le stade qui les regardait, les gestes de ce joueur restaient en lui-même, restaient concentrés sur lui, et ça lui donnait une présence, une intensité incroyables. Et du coup, le haka, qui est un chant guerrier, prenait toute sa force. [...] Le joueur maori, il devenait un grand arbre, un grand chêne indestructible avec des racines profondes [...]. Et pourtant, on avait la certitude [...] qu'il allait être aussi rapide que l'air, malgré ou grâce à ses grandes racines. Du coup, j'ai regardé le match avec attention en cherchant toujours la même chose : des moments compacts où un joueur devenait son propre mouvement sans avoir besoin de se fragmenter en se dirigeant vers. Et j'en ai vu ! [...] Alors je me suis dit : ça y est, j'ai été capable de repérer dans le monde des mouvements immobiles; est-ce que ça, ça vaut la peine de continuer (p.40-43) ?

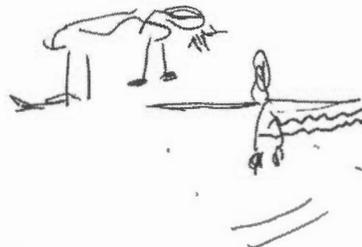


Figure 6.6. Croquis, *Poids-loi devenu poids-joie* (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2011).

6.2.6 Poids sans résistance

- Sarah : Qu'est ce qui est difficile pour toi ?
- Evelyne : Lâcher la résistance au poids.
- Sarah : Qu'est-ce qui se passe dans « ce » moment là ?
- Evelyne : C'est comme une impulsion vive qui part entre les jambes, de l'anus en fait, du très bas du dos. Je provoque une action très tendue pour sentir le poids qui apparaît dans le relâchement. Activer une action forte pour ressentir le poids sans le provoquer une fois que la tension a relâché (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2 août 2011).

Le petit croquis dansé où Evelyne est étendue au sol et Karine lui susurre un chant à l'oreille, me semble le moment le plus étonnant de ce nuancier de poids qu'est l'esquisse 4. Ici, le poids est sans résistance. Les couches de l'être-poids sont acceptées. Cette section est portée par l'imaginaire du serpent qui perd ses mues, et de l'humain qui, lui, ne peut pas éparpiller ses strates de mémoire au vent. Alors qu'Evelyne tente de sortir de l'empreinte que son propre corps a laissée dans l'espace, Karine, par son chant murmuré, l'encourage à y rester : « Reviens dans ta mue, petit serpent ! À l'Homme il n'est pas permis d'oublier ses mues dans les buissons » (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 10 septembre 2011). Peut-être est-ce la qualité d'acceptation profonde de ses mues pérennes qui permet à Evelyne d'être sans résistance dans son mouvement ? Et le chant, qui traverse d'une individualité à l'autre, ouvre la possibilité de la relation, nourrit cette douceur d'être aux poids.



Pizzicarella,
 le serpent sort de sa mue,
 nous ne sommes pas des serpents,
 nos mues se ressemblent, nous ne les perdons pas dans les buissons.

Figure 6.7. Croquis, *Pizzicarella* (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2011).

6.2.7 Poids-souffle



Figure 6.8. Croquis, *Sauts-sol* (détail)
(Carnet de pratique *Esquisse 4*, 2011).

Catherine Lavoie-Marcus et Mylène Joly, deux des « mini-mentors » qui sont venues en studio pendant le processus, ont soulevé des « moments de souffles » : lorsque Catherine retrouve son souffle après son poids-rouge; lorsqu'elle se dépose au sol sur le ventre et que toutes sont immobiles sauf elle, encore essoufflée; lorsque Karine chante à pleins poumons; ou encore après les moments de sauts-sol où les danseuses reprennent doucement le rythme de leur respiration au sol et que, écrasées à plat ventre, les poumons bondissent dans les cages thoraciques. Ainsi que, bien entendu, tous les moments de chant où le corps de Karine se trouve investi d'une nécessaire activation du souffle.

Bien que je ne sois pas arrivée pendant l'esquisse au point de pouvoir conscientiser entièrement cette couche pneumatique du poids, elle me semble essentielle. Le lien entre le souffle et le poids est à développer pour une suite de ce projet, car le simple fait de respirer fait varier la façon d'être au poids et à la gravité (Godard, 1995).

La question du souffle me permet en outre, rétroactivement, de comprendre de façon plus concrète la raison profonde de mon désir intuitif d'intégrer à l'esquisse le chant en direct. Si je n'ai pas collaboré avec Karine de la même façon qu'avec les interprètes en danse – je n'ai pas élaboré les chants à partir de sa propre sensation de poids mais lui en ai en proposés qui existaient déjà –, je nourris le désir de

poursuivre le projet en travaillant avec elle par la porte d'entrée du souffle au poids et du poids dans le souffle. Je pense que c'est là que l'on pourra lier intentionnellement le chant et la dimension pesante qui est au cœur du projet.

L'œuvre *Souffle 6* de Penone (Figure 6.11), qui m'a accompagnée pendant tout le processus de l'esquisse 4, m'invite à développer le poids-souffle. Cette sculpture témoigne de l'incarnation du mouvement de l'air dans le poids de la terre (Grenier, 2004). Le corps entier de l'artiste a fait corps avec la terre rouge, y laissant son empreinte. Le moulage de l'intérieur de sa bouche, canal de l'air qui entre en contact avec la chair, est posé au sommet de la sculpture. *Souffle 6* fait à mon sens écho au souffle qui traverse l'être et l'ancre dans un rapport au poids incarné. C'est un poids-souffle.



Figure 6.9. Giuseppe Penone, *Souffle 6*, 1976. Terre cuite.

6.3 Les mues et l'argile

Deux œuvres de Penone ont accompagné le processus et ont été partagées avec les interprètes : *Structure du temps* (Figure 6.10) et *Muta* (Figure 6.11), présentées en diptyque dans le catalogue d'exposition *Structure du temps* (Penone, 2002). Comme toujours, les reproductions des œuvres ainsi que les mots qu'il pose sur sa démarche ont été des sources où mon imaginaire et mes réflexions ont pu s'abreuver.

La première, *Structure du temps*, est réalisée par empilement de serpentins d'argile pressés par les doigts de l'artiste. La première couche est un bâton de bois à la forme ondulante, posé au sol. Au-dessus, se superposent de nombreux boudins d'argile qui suivent la forme initiale du bois-serpent. Cette série de sculptures m'évoque le poids des mues que le corps porte. Poids du vécu, strates d'empreintes superposées qui forment notre poids. Couches d'événements qui forment notre poids physique. Penone (2000) explique que les végétaux vivent éternellement sous le poids de leurs gestes dès leur enfance. Il n'est pas permis à l'arbre d'oublier. Il est en de même pour l'Homme.

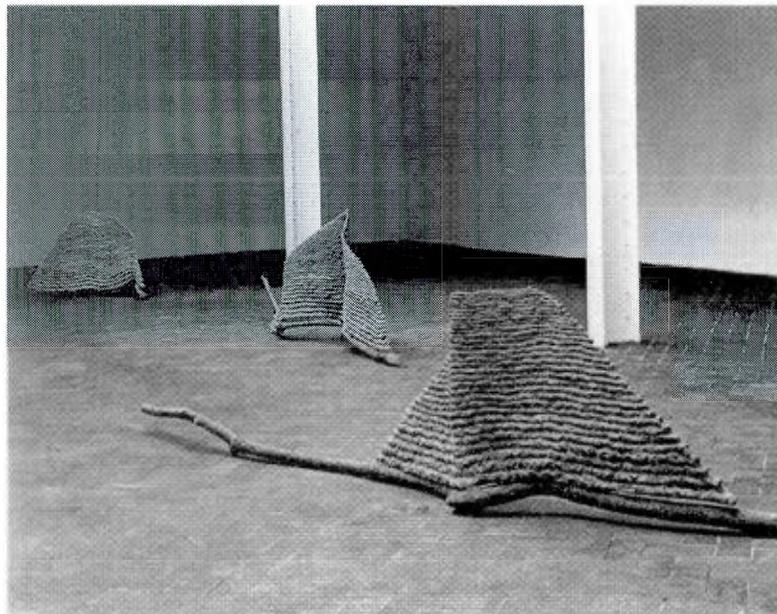


Figure 6.10. Giuseppe Penone, *Structure du temps*, 1992. Bois et argile.

Muta, quant à elle, est réalisée par des peaux de serpents ramassées par l'artiste dans les buissons, puis dressées à la verticale sur des fines structures de verre. De l'adhérence extrême du serpent au sol, ventre contre terre, il les mène à trouver une verticalité. À nouveau, je communiquais avec Penone par le biais de l'écrit :

À l'arbre il n'est pas permis d'oublier.

Nous sommes des serpents dont les mues ne s'envolent jamais au vent. Sentir le poids de ces mues. Sentir ce Très-bas du corps, ce Très-bas du vécu. Sentir ces poids et laisser germer le ciel.

Sauts. Serpent, sans ombre, mues qui s'envolent.

Pétrir ses mues, leur donner ombre. Accepter leurs poids.

Penone, tu donnes poids aux mues qui nous habitent ! Nous ne sommes pas des serpents. À l'homme, il n'est pas permis d'oublier.

Passer de serpent sans ombre, sans poids, à Homme qui marche relié à son ombre, à ses poids. Seulement alors, c'est léger.

Léger et pesant. Pesant sans être lourd (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 20 juillet 2011).

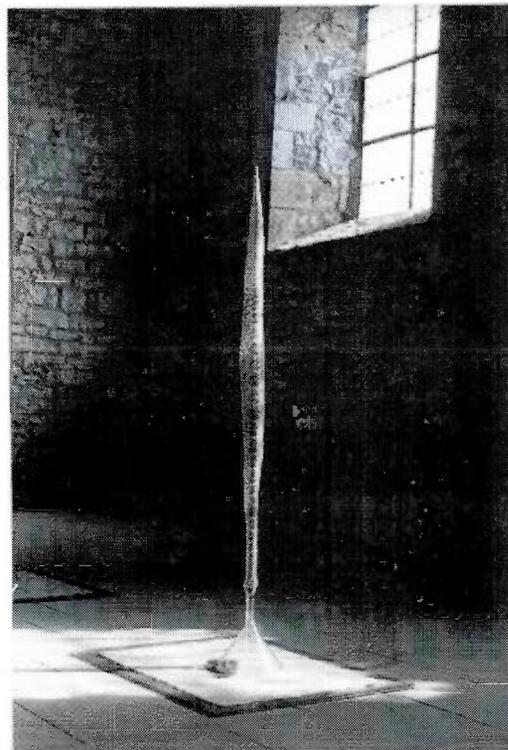


Figure 6.11. Giuseppe Penone, *Muta*, 1992.
Mues de serpent, empreinte sur papier et verre.

Mues superposées et pesantes contre le sol, et mues dressées entre ciel et terre : ces deux œuvres « disent » bien le trajet du très-bas des poids vers un élan de jaillissement, que nous avons cherché à travers cette esquisse.

C'est par la « digestion » de ces œuvres en moi que l'argile est arrivée dans le studio. À force de la sentir dans les œuvres reproduites sur les pages du livre, elle devait prendre place dans le réel. Tout d'abord, les blocs d'argile se sont faits tabourets, dépositaires du poids du corps. Peu à peu, par l'agencement des différents « croquis de poids », la matière est devenue tantôt un rappel de la masse du corps, tantôt une métaphore du poids des mues que l'être porte, tantôt un réceptacle des masses corporelles. Les interprètes qui s'y asseyaient, y sautaient ou s'y pressaient, y laissant leur empreinte. Ce n'est que très tardivement que nous avons déballé les petits blocs d'argiles de leurs sacs de plastique : leur matière humide et colorée se déposait sur le plancher de bois orangé, laissant entrevoir, comme en filigrane, des tracés. Comme avec le papier ou avec le ruban adhésif transparent, l'empreinte graphique dialogue avec l'empreinte enfouie. Cette conversation entre l'empreinte-dehors et l'empreinte-dedans constitue maintenant un point d'ancrage de ma démarche.

6.4 Performer les poids : du pré-réflexif au performatif

Au fil de ce processus, les danseuses ont donc développé un sens fin de la baresthésie, c'est à dire une « grande sensibilité à la pression ou à la pesanteur » (Antidote, 2011). Comme le note Susanne Ravn (2010) dans le même article précédemment cité, *Sensing weight in movement*, on pourrait parler de différentes strates de sensation de poids. L'auteure explique que la sensation de poids est tout d'abord pré-réflexive, dans le sens non pas de sensation inconsciente, mais de sensation « unnoticed » qui demeure dans la toile de fond de l'expérience du sujet de façon transparente (Ravn, 2010). Par exemple, l'équilibre et la coordination sont des sensations pré-réflexives. Elle note :

[...] the pre-reflective is understood as an intrinsic feature of what is conscious and what might enter into our reflective realm. The pre-reflective is

in this sense unnoticed to our experience, but is not to be thought of as initially unconscious. Rather, pre-reflective can be unnoticed and still lived through subjectively (p.28).

C'est, je pense, ce que voulait dire Gelymar, une des interprètes de l'esquisse 4, lorsqu'elle s'est exclamée lors de notre première rencontre : « mais le poids, c'est ce qu'on fait tous les jours, non? » (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 17 octobre 2011). Effectivement, la strate pré-réflexive du poids ne cesse d'être présente.

Après avoir posé ce premier niveau de sensation de poids, Ravn explique que son étude a révélé deux façons de ressentir le poids. Dans l'une, le danseur met son attention à une sensation précise du poids dans différents lieux du corps; dans l'autre, le danseur se lie à une sensation globale de ce que le corps sent. Elle suggère que la première possibilité touche à une certaine objectivation du corps et que la seconde ouvre sur ce que Legrand appelle la « dimension pre-reflective performative » :

In dance, part of the unnoticed dimension of the pre-reflective experience comes to be placed at the front of the dancer's experience, and is not unnoticed as is the case in normal daily activities. In relation to Gallagher's description, Legrand thereby describes another way of being consciously aware of one's body. She describes this dimension of the subject's self-consciousness as a pre-reflective *performative* dimension, and places it as a dimension that is to be recognized between experiencing the body-as-subject (a pre-reflective and invisible dimension) and the body-as-object (a reflective and objectifying dimension). In the pre-reflective performative dimension of experience, it is possible to experience the body's physicality without turning it into a mere intentional object (Legrand and Ravn, 2009). [...] (p.30).

C'est cette possibilité de sentir le corps et son poids sans diriger une intention précise qui m'intrigue. Je pense que mon idéal de mouvement de poids « global » – que je cherchais à travers les sauts-sol et que j'encourageais chez les interprètes qui avaient tendance à donner des intentions au poids en morcelant la sensation dans différentes parties du corps (comme Gabrielle) – pourrait être éclairée par cette explication de la dimension performative d'un poids pré-reflexif. Mon intérêt à développer une « sensation globale » du poids serait lié à un désir de faire de la

sensation de poids une danse où le corps-poids est expérience plutôt que participant d'une intention dirigée.

The recognizable aspects of the dancers' experiences that are related to an overall sensation of what the body feels like in movement obviously exemplify which kind of qualia might be present to the dancers in the pre-reflective performative dimension of their experiences. Their descriptions thereby add to empirical-based verifications of Legrand description of how the physicality of the body can be experienced without turning it into an intentional object (Legrand and Ravn 2009) (Ravn, 2010, p.31).

Les expressions données aux croquis de poids (« poids-joie », « poids-rouge », etc.) pourraient peut-être correspondre à ce que Ravn décrit ici en tant que « qualia », terme utilisé par les philosophes pour parler des aspects phénoménaux de l'expérience qualitative sensorielle et introspective. Ces expressions privées et intimes à chaque interprète de l'esquisse 4, qui ont risqué la mise en mot pour l'élaboration du chorégraphique, semblent mettre en lumière un poids-expérience non-intentionnel qui se fait performatif. J'ai alors constaté que le mot pose une origine dans le corps même du danseur, à laquelle il peut se référer pour retrouver le « qualia » global du croquis de poids en question, même si sa mise en forme extérieure (espace, temps, directions, qualités de mouvement, etc.) est à chaque reprise différente. L'empreinte-mouvement utilise des « qualia » pour être régénérée à partir de la même origine.

Comme en a témoigné le récit des croquis au fil du point 6.2, il ne s'agissait donc pas de projeter des intentions dans le corps pour découvrir différentes qualités de poids (poids de la plume, poids de l'argile, poids d'un poussin au creux d'une main, etc.). Il s'agissait bien de travailler à partir de la sensation même de ce poids-ci, ce poids réel-objectif-massif du corps, vécu de façon subjective. Bien que j'aie quelques fois tenté d'amener des intentions de poids (pour clarifier certains moments de marche par exemple), cela n'a jamais fonctionné. Les corps perdaient leur intégrité, le poids n'était pas intrinsèque au vécu propre à la personne. C'est en déterrando quelques mots de la toile de fond expérientielle du poids de l'interprète, que le poids s'est fait performatif et que l'empreinte-mouvement, en tant que mouvement sans cesse relié à son origine-poids, s'est donnée à vivre et à voir.

Ainsi, malgré qu'il n'y ait pas eu, de ma part, d'inscription externe d'une origine du mouvement souhaitée, d'intention désirée, de métaphore proposée, tout un univers symbolique autour du poids, des poids, a émergé. Par la macération des relations et des sensations, l'imaginaire a fleuri, naissant du corps même. Cette feuille de route – dont certains éléments proviennent du dialogue avec les interprètes et d'autres émergent de mes observations – témoigne du trajet de la « croquis-graphie » de l'esquisse 4, où les êtres et leurs poids cherchent peu à peu à s'ouvrir à une altérité.

Croquis 1 (Evelyne et Karine): Ramasser ses mues dans les buissons. Reviens dans ton empreinte, petit serpent ! À l'homme, il n'est pas permis d'oublier, de laisser voler ses mues au vent. Le poids physique du poids sur ton dos. Serpent dont toutes les mues s'entassent.

Marche 1-2 (Karine et Evelyne) : Soutiens ton poids, et va vers une autre mue. Le chant t'encourage. Mets en mouvement tes mues.

Croquis 2 (Evelyne) : Masse, pesante. Les blocs de terre t'ont rappelé tes poids. Dans les plis, bondir. Se donner au sol, Remplir les plis, étendre les plis, jaillis ! Poids qui cherche l'espace, poids qui désire l'espace, poids qui s'étire à l'espace.

Croquis 3 (Karine) : Masse, pesante. Le bloc te rappelle tes poids. Les olives tombent, mais les feuilles ne tombent pas. Le poids psychique. Le chant est cette brûlure d'amour. Chante avec ton cœur.

Marche 3-4 (toutes sauf Karine) : Masse, pesante. Les blocs te rappellent tes poids.

Croquis 5 (toutes sauf Karine) : Le poids pèse. De l'objectivité de la masse qui chute, sens ta propre masse et comment elle nourri ton imaginaire.

Croquis 6 (Gelymar) : Soutiens ton poids. Soutiens son poids. Assume les poids. Soutiens ensuite son poids.

Marche 6 (Catherine) : Assume le poids, présent.

Croquis 7 (Catherine) : Cède et relâche. Poids-rouge. Cède et sens la fleur du poids. Poids apesanteur.

Croquis 8 (toutes) : Sauts-sol. Sens l'ombre formée entre la terre et ton corps. L'ombre est compressée, tu es pressée contre ton ombre. Unis-toi à ton ombre et, de ce noircissement, jaillir. Met en mouvement ton ombre, ton poids, tes poids.

Croquis 9 (toutes) : Le souffle a un poids. Légèreté du souffle né du jaillissement, de l'effort donné à la terre.

Croquis 11 (Karine et Evelyne) : Elle chante, elle crie, elle dit le poids psychique, avec son cœur. Tu mets en mouvement les mues d'ombres; les

tiennes, les siennes, les nôtres. Avec ton front, tu contactes l'ombre dans le ventre; avec le dos, tu cherches la lumière.

Croquis 12 (Evelyne) : Danse dans ton ombre sous le soleil de midi.

Marche 12-13 (toutes sauf Karine) : En toute légèreté de l'être et du corps.

Croquis 13 (Evelyne) : POIDS-JOIE. Offre tous ces poids.

Croquis 14 (Marine) : Dans ton poids, si dur à sentir, si dur à mettre en mouvement : jaillis, bondis, envole-toi !

Croquis 15 (Gabrielle et Marine) : Soutiens l'autre dans ce jaillissement « par le bas », et, toi-même, ouvre-toi à ce poids-joie, cet envol-ancrage, cette allégresse d'être soi, avec l'autre (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 8 janvier 2012).

CHAPITRE VII

SYNTHÈSE : L'EMPREINTE, LE POIDS ET L'ORIGINE DU MOUVEMENT

Plusieurs éléments dont je traiterai dans ce chapitre ont émergé grâce aux rencontres que j'ai eu avec Jean-Émile Verdier (2011, 2011b), critique et théoricien de l'art avec qui j'ai suivi un séminaire à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM entre janvier et avril 2011 (entre l'esquisse 2 et l'esquisse 3). Les mots qui suivent sont inspirés de l'idéal d'intersubjectivité de Pierre Bayard (2004), qui prône une rencontre entre théoricien critique et artiste pour faire émerger des nouvelles possibilités réflexives plutôt que de procéder par interprétation de l'œuvre pour légitimer un système existant (philosophique, psychanalytique, sémiotique, etc.). Ce qui est dit du travail artistique ne le réduit plus au discours interprétatif, mais se déroule dans un désir de le prolonger dans une théorie inventée à partir de sa substance même.

Non pas : comment le phénomène doit-il être tourné, retourné, simplifié ou amoindri, pour pouvoir, au besoin, l'expliquer encore à partir de principes que nous nous sommes naguère proposés de ne pas enfreindre, mais : jusqu'où faut-il élargir *nos* pensées pour nous tenir en relation avec le phénomène ? (Didi-Huberman, 2006, p.79)

Je ne récupérerai donc pas, dans ces lignes, du théorique pour mettre en lumière les enjeux de ma pratique artistique, mais chercherai plutôt à préciser un horizon de réflexions que mes préoccupations feraient émerger. Si les mots « seront toujours insuffisants ou de trop [...] cela ne veut pas dire qu'il faille y renoncer » (Payant, 1987, p.26). J'ai été habitée tout au long du mémoire par un désir de conscience : le Verbe participe de la conscientisation. Il ne s'agit pas de « tout » dire. Mais, déjà, de tenter d'en dire quelque chose.

7.1 L'origine du mouvement est le lieu d'une empreinte

Je retrace ici le fil de ma démarche artistique afin de cerner comment elle fait surgir la question de l'origine du mouvement.

Le processus de ma toute première installation, *du fond du cœur, au fond des cellules* (2006), consistait uniquement à sentir d'où provenait le mouvement de ma main qui dessinait. Découvrant alors qu'il venait d'un « dedans », les pièces *Esquisses* (2008) et *Les Trembles* (2009) ont travaillé à ressentir et à mettre en scène du tremblement, trouvant la réponse à la question « d'où vient le mouvement » dans les dynamiques de la nature. La vibration, le tremblement, semblaient être présents dans mon corps et aux racines du mouvement : ils étaient des empreintes du monde dans mon corps-matière, qu'il ne fallait que rendre visibles. Incertaine qu'il ne s'agissait que de cela, mon mémoire-crédation a débuté dans un élan qui désirait comprendre « vraiment » les origines de ce mouvement presque obsessionnel de tremblement.

De là, quatre événements ont permis de propulser chaque esquisse dans une quête de l'origine du mouvement.

Au tout début du processus de maîtrise a jailli un premier événement. En relisant mes carnets de pratique des années précédentes, je tombe nez à nez avec une phrase. « Le frémissement comme empreinte, le tremblement comme impression » (Carnet de pratique *Les trembles*, 2009). Le mouvement semble pouvoir être une empreinte. Après cette découverte, j'enquête sur ce tremblement comme empreinte dans le processus de création de l'esquisse 1. J'y découvre que le tremblement est relié à ma propre perception du poids qui est absente, absence reliée à une hésitation d'incarnation de mon être-au-monde. Une sorte de tremblement de l'existence. Par cette prise de conscience, je cerne que le mouvement tire son origine d'une empreinte psychique.

Second événement, cette fois-ci mi-soudain, mi-provoqué. Je relis encore mes carnets de pratique et y découvre que j'écrivais en 2006, alors que je sculptais mon corps dans du papier cellophane et du ruban adhésif transparent : « mon corps sans poids, envol, envolé » (Carnet de pratique *Cocons*, 2006). J'explore ce manque de poids dans l'esquisse 2. L'enquête me mène à comprendre que peau et poids sont liés. Je comprends alors que le poids ne peut prendre consistance qu'avec une peau qui elle-même n'est plus ressentie comme étant volatile, mais qui agit comme enveloppe, frontière. Peau et poids vont de pair et les empreintes qui y sont ancrées habitent mes mouvements de corps et de pensée.

Un troisième événement intervient. Lors d'un entretien d'auto-explicitation avec Jean-Émile Verdier, une phrase sort de sa bouche et dit exactement ce à quoi les esquisses 1 et 2 ont permis d'accéder : « Le foyer du geste est le lieu d'une empreinte » (Verdier, 2011). Les deux premières esquisses ont effectivement révélé que l'origine du mouvement était le lieu d'une empreinte psychique, le lieu d'une inscription d'affects dans la chair.

À partir de là, l'esquisse 3 s'est posée comme terrain d'enquête de l'origine du mouvement en tant qu'empreinte. Comment mettre en forme et en scène quelque chose d'invisible, d'indicible, d'absent par sa présence incessante ? Comment rendre sensible, visible, présent, que le mouvement est issu d'une empreinte ? Est-ce que la sensation de l'origine suffit pour créer une danse signifiante ? Au début de l'esquisse 3, j'avais alors simplement envie de dire : « eh bien oui, empreintes il y a en moi, elles sont invisibles, indomptables, imprenables. Je me dis que si je bouge, tout simplement, elles risquent d'être là. Et 'juste' danser » (Carnet de pratique *Esquisse 3*, 15 avril 2011). Si tout mouvement est issu d'une empreinte, alors couleur de l'empreinte dans le mouvement il y aura toujours. J'ai eu envie de parler clairement de cette origine intime toujours présente, tout en dansant. Les premières versions de l'esquisse 3 étaient étoffées d'explications dites à voix haute, accompagnant chaque mouvement, en narrant les origines. Mais l'empreinte n'est pas dicible entièrement. Peu à peu, les mots, qui se faisaient légendes du mouvement et de ses origines, se sont estompés, laissant le mouvement se

déployer sans le soutien verbal. Origine sans légende, sans description : ouverte aux possibles. Non plus imposée, mais partagée. Seules quelques bribes sont restées dans l'enregistrement audio qui accompagnait la performance.

Ainsi, les esquisses 1 et 2 ont précisé le terreau de ma préoccupation de base : qu'est-ce qui qualifie l'empreinte-mouvement et comment la travailler dans un processus de création chorégraphique ? J'y ai compris que transposer l'empreinte dans la danse, c'est chercher autour de l'origine du mouvement. Les esquisses 3 et 4 ont alors tenté de créer des empreintes-mouvements, cette fois-ci en connaissance de cause de ce que cela pourrait être.

7.1.1 L'objet-poids

À la recherche de l'empreinte-mouvement, la notion de poids s'est dégagée de toutes les esquisses. Poids du vécu, poids de la peau, poids du corps : il semble que ce soit l'objet « poids » qui, pour chaque esquisse, ait propulsé le mouvement. Or, le poids est porteur d'inscription. Le poids inscrit sur, inscrit dans. La qualité d'inscription du poids me mène à cerner l'existence d'une empreinte-mouvement en tant que mouvement tirant son origine d'un « quelque chose - poids » qui a fait pression dans la chair. Il y aurait un objet, un référent, qui a créé « de l'empreinte » dans le corps. Cet objet référent est inconnu, mais il a laissé trace, il s'est imprimé. Et le corps ne connaît cet objet que par l'existence de cette empreinte charnelle. Ainsi, cet objet qui s'est inscrit, qui a fait poids dans la chair, devient le point originaire du mouvement.

En accord avec ce qui a été relevé jusqu'ici quant au motif du poids dans mon travail et en prenant acte que l'objet inconnu a marqué la chair par pression, en s'y inscrivant sous forme d'empreinte, je nommerais cet objet inconnu : « objet-poids ».

Référent de l'empreinte-dans-le-corps, la notion de poids s'impose alors à moi comme emblème de tout objet inconnu qui a fait poids et qui a créé de l'empreinte dans le corps. C'est à partir de cette conception de l'empreinte et du poids qui l'a

causée, qu'il me semble légitime et signifiant de mettre en forme du mouvement à partir du poids. Le mouvement se crée donc à partir de la sensation intime des objets-poids de l'interprète.

Ainsi, concrétiser des empreintes-mouvements, c'est poursuivre le travail de l'objet-poids. C'est le prolonger jusqu'à ce que cette origine intime, intérieure, devienne perceptible et se présente au-dehors. Comment mettre en forme et donner à « voir » la sensation vécue de l'empreinte créée par l'objet-poids ? Peut-être n'est-il pas nécessaire que l'origine soit visible, reconnaissable ? Peut-être que la seule nécessité devient celle d'être lié à l'origine ? « Seule obligation d'être », disait Evelyne. Peut-être qu'il importe seulement que l'on sente des individus qui prennent le risque de retourner à une origine intérieure, laissant le témoin prendre à son tour le risque de repenser l'origine ?

7.1.2 Le poids des mots dans la chair

L'origine du mouvement en tant qu'objet-poids s'est développée conjointement à la prise de conscience que les mots font réellement « poids » dans la chair. L'entretien d'auto-explicitation (Annexe H) a révélé que dans ma façon d'aborder l'origine du mouvement, le mot prend toute son importance. L'objet-poids était activé et réactivé par les mots répétés intérieurement ou énoncés de vive voix. Par la mise en mot, il semblerait que j'amène les interprètes à créer des « objets-poids » qui vont s'inscrire en eux pour l'occasion du projet chorégraphique.

Langage et chair semblent donc intimement liés. La théorie psychanalytique de la « Lettre du corps » de Serge Lacan met bien en lumière l'articulation entre les mots et la chair (Nancy et Lacoue-Labarthe, 1973; Leclair, 1975; Lévy, 2011; Verdier, 2011). Les « Lettres » sont les traces, dans le corps de l'enfant, des « mots » (entendus comme affects) des parents. Cette articulation primaire entre la chair et le verbe fait par ailleurs écho au troisième chiasme de Bernard (2001) : c'est un chiasme para-sensoriel qui « désigne l'articulation étroite entre le percevoir et le dire,

entre l'acte d'énonciation et l'acte de sensation » (p. 59). L'objet-poids peut donc se formuler sous forme de « Lettres » dans le corps.

Comme développé dans le chapitre VI, j'ai consciemment mis à contribution la Lettre du corps des interprètes pendant toute la durée du processus de l'esquisse 4, en réutilisant leurs formulations verbales pour réactiver l'origine du mouvement. Or, déjà dans l'esquisse 2, je procédais instinctivement de la sorte. Evelyne expliquait sa sensation face à la consigne de « sauter avec la peau » :

En fait, c'était comme si ma chair glissait, descendait dans ma peau avant de rebondir. Il faut que j'aille vraiment « creux » pour que ça remonte tout seul. Il faut que je descende creux, là, comme si toute la chair se retrouvait en bas du ventre, et ça remonte, ça saute...ça jaillit d'un seul coup (Entretien d'auto-explicitation, Annexe H).

J'ai réutilisé les mots qu'elle avait posés sur sa sensation, les lui rappelant pour tenter de faire surgir la même qualité « façon d'être » au mouvement¹.

Je ne sais pas si tu te souviens, mais tu m'avais dit, la première fois...c'est comme si je dois aller vraiment creux, au bas du ventre il me semble, et que de toute cette chair descendue là, ça jaillit, d'un seul coup (Carnet de pratique *Esquisse 2*, 15.01.2011).

Toute sa section des sauts à la fin de l'esquisse 2 prenait sa source dans ce glissement de la « chair qui descend creux en bas du ventre », glissant contre la couche de peau interne, et qui « jaillit d'un seul coup ».

Lorsque je travaille en solo sur moi-même, il semblerait qu'il en soit de même. Dans l'esquisse 1, en me disant le mot « poids » pour investir chaque action, ce mot s'imprimait pour l'occasion dans ma chair et propulsait le mouvement. Sans cette perception activée par le mot, le mouvement ne pouvait (ne devait) pas être déclenché.

Ainsi, dans toutes les esquisses, les interprètes ont été mis dans une situation pour que l'origine soit continuellement ressentie. Pour que naisse de l'empreinte-

¹ Pour d'autres exemples, se référer au chapitre VI – Esquisse 4.

mouvement, il faut que les danseurs soient mis en situation de faire surgir du mouvement seulement et toujours à partir d'une origine donnée. Et l'utilisation de Lettres – c'est-à-dire l'utilisation d'inscription de mots dans la chair pour propulser le mouvement – m'aide à mettre l'interprète dans une telle situation, qu'il s'agisse de moi-même ou d'autrui. Le mot se fait alors producteur de mouvement, rappelant sans cesse son objet-poids.

Un moment du processus de l'esquisse 2 offre un contre-exemple. Ce qui ne me permettait pas de ressentir de l'empreinte-mouvement chez Ilya, lors de certaines répétitions, c'était la formation d'images mentales (algue, fluidité, eau, les « souffrances du petit fœtus »), qu'il prenait comme possibilité d'appui pour nourrir son mouvement et qui l'impliquait dans une relation parfois mimétique avec l'image mentale. Ces images le coupaient de sa propre peau, ou plus exactement, le mot « peau » n'était plus le mot qui faisait éclore l'action de la chair puisqu'il n'était plus en contact avec cette présence verbale au moment de la mise en mouvement.

7.2 Le mouvement a les qualités d'une empreinte

Jusqu'ici, l'empreinte-mouvement est un mouvement qui tire son origine de l'empreinte d'un objet-poids dans la chair. En mettant l'interprète dans une situation où le mouvement ne peut avoir lieu que s'il est collé à son origine continuellement, j'en suis venue à me demander si l'empreinte-mouvement pouvait avoir les qualités d'une empreinte. Malgré le fait que le mouvement implique mouvance et mobilité et que l'empreinte soit fossile et immobile, est-ce tout de même possible de penser que empreinte = mouvement et mouvement = empreinte ?

7.2.1 Vers une autre définition de l'empreinte

Il faut alors revenir à la définition de l'empreinte. Qu'est-ce que l'empreinte ? Georges Didi-Huberman (2008) et Rosalind Krauss (1977) s'en tiennent au signe indiciel et font la différence entre trace et empreinte en tenant la première comme marque éphémère qui disparaît, et la seconde comme marque durcie qui perdure

dans le temps. Je reprends cette citation de Didi-Huberman qui fait la différence entre l’empreinte comme processus (le moment de contact) et l’empreinte comme résultat (qui s’offre à voir) :

Pour qu’une empreinte de pas *se produise* en tant que processus, il faut que le pied s’enfonce dans le sable, que le marcheur *soit là*, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l’empreinte *apparaisse* en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s’éloigne vers d’autres empreintes à produire ailleurs; dès lors, bien sûr, le marcheur *n’est plus là*. [...] Adhérence il y a eu, mais adhérence à qui, à quoi, à quel instant, à quel corps-origine (Didi-Huberman, 2008, p.309)?

À l’aide de Jean-Émile (Verdier, 2011b), une autre définition de l’empreinte s’est échafaudée, qui se différencie de cette théorie de Didi-Huberman. Le modèle de l’empreinte-processus et de l’empreinte-résultat proposé par le philosophe devient autre. L’empreinte-processus serait « empreinte », tandis que l’empreinte-résultat ne serait que « trace » de l’empreinte. Ainsi, une image formée par procédé d’empreinte et dont on aurait accès au résultat sans la co-présence de origine serait une « trace ». Trace d’un processus d’empreinte qui a eu lieu. Dans la trace, l’origine a disparu, nous n’y avons plus accès. Alors que l’ « empreinte » existerait uniquement dans le moment d’adhérence, où origine de l’empreinte et empreinte coexistent simultanément.

7.2.2 Origine incessante

Alors l’empreinte-mouvement serait un mouvement au sein duquel coexisteraient l’origine du geste et le geste lui-même. Un mouvement qui n’existerait que dans la continuité du contact avec sa propre origine. Je reconnaîtrais une empreinte-mouvement du moment que j’aurais accès à son origine. L’œuvre de Giuseppe Penone intitulée *Alpes maritimes. Il poursuivra sa croissance sauf en ce point* (Figure 7.1), en est un exemple idéal. La main de l’artiste, sculptée en bronze et encastrée dans l’arbre, propulse un mouvement dévié et lent de l’arbre, qui continuera toujours d’être, sans cesse, éternellement. Créée en 1968, l’empreinte-mouvement continue à avoir lieu. L’arbre continue d’être mis en mouvement par la main de bronze tout en donnant à voir cette main, origine de son mouvement dévié.

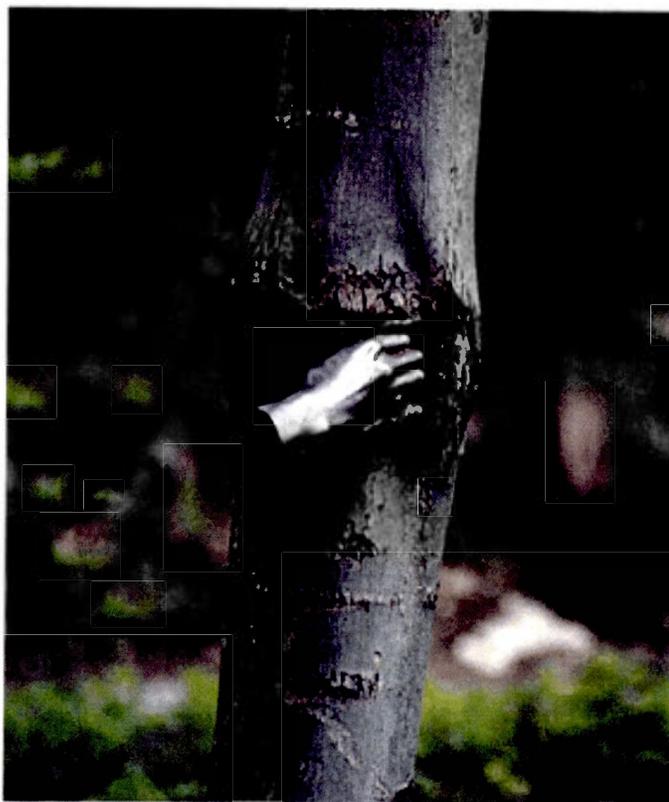


Figure 7.1. Giuseppe Penone, *Alpes maritimes. Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968.
Arbre, moulage en bronze de la main de l'artiste.

C'est grâce à un moment de l'esquisse 2 que Jean-Émile Verdier et moi avons pu tenter de penser l'empreinte et l'empreinte-mouvement de la sorte. À la toute fin de l'esquisse, deux petites empreintes de talons en ruban adhésif transparent sont posées au sol, devant le rétroprojecteur duquel souffle un petit vent. Elles sont mises en mouvement par ce petit vent. Dès que le souffle arrête de les faire bouger, le rétroprojecteur et sa ventilation se font éteindre par les interprètes. C'est-à-dire : dès que l'origine du mouvement ne met plus en mouvement, il n'y a plus d'empreinte-mouvement. Pour que l'empreinte-mouvement existe, il ne suffit donc pas qu'il y ait présence, conscience et activation de l'origine : il doit y avoir, simultanément et continuellement, du mouvement en contact avec cette origine qui surgit dans le champ du visible.

7.2.3 Durée de l'empreinte-mouvement

Mais une empreinte-mouvement humaine ne peut durer éternellement. L'origine ne peut être activée de façon continue. Le corps l'en empêche. La concentration ne peut être sans cesse soutenue. La danse se crée dans le *hic* et *nunc* et le corps ne peut soutenir une empreinte-mouvement comme l'arbre de Penone le fait. Il est difficile de rester collé à l'origine pendant une période prolongée. Les croquis de l'esquisse 4 ne durent pas plus de trois minutes et les moments de mouvements dansés des esquisses 2 et 3 ne dépassent pas non plus cette durée. Il y a donc des moments de discontinuité entre une empreinte-mouvement et une autre. À peine la séparation d'avec l'origine advenue, (à peine le tremblement éteint, à peine l'interprète déconnecté de sa propre peau, à peine le petit vent cesse de faire bouger les empreintes de talons, à peine la sensation de poids évaporée), l'empreinte-mouvement disparaît. Dans cette discontinuité du contact, il y a de « l'entre ».

Dans toutes les esquisses, les moments d'« entre » étaient problématiques. Comment passer d'un moment de tremblement qui va jusqu'à son épuisement, à un autre ? Que se passe-t-il entre un moment de contact entre le papier et mon corps et un autre moment de ce contact ? Dans quoi est impliqué l'interprète lorsqu'il y a une « transition » entre deux moments d'empreinte-mouvement ? La réponse proposée par l'esquisse 3 est : être sans cesse dans une situation d'état naissant. Mais cela n'est pas possible. Il y a toujours des « entre ». Des séparations d'avec l'origine. Elles sont nécessaires. La réponse proposée par l'esquisse 4 est : intégrité. À travers sa danse, l'interprète se doit, en toute intégrité, d'arrêter de faire jaillir le mouvement si la sensation de l'origine-poids n'est plus présente. Dès qu'il n'y a plus la sensation de l'origine du mouvement, simplement, s'arrêter de danser. Prendre le temps de la retrouver. Et reprendre la mouvance. Ces moments de séparation d'avec l'origine, lorsqu'ils sont soutenus, aimés et assumés, me semblent des moments de présence d'une grande intégrité.

7.3 Intégrité et reproductibilité

Evelyne a répété pendant 6 mois la seule et même phrase d'une durée de 30 secondes, sans jamais s'en lasser. Et moi, je l'ai regardée, sans jamais m'en lasser. La réactualisation de l'origine était telle. L'intégrité était telle. Il ne s'agissait jamais de chercher à reproduire intacte la petite danse, mais d'en vivre chaque seconde avec l'intégrité de la sensation de l'objet-poids et de ses Lettres. Les mots d'Evelyne, cités au chapitre VI, le disaient :

On ne peut pas retrouver vraiment ce qu'il y avait cet été, ou la dernière fois. Il y a le poids du vécu qui colore toujours différemment mon mouvement. C'est éphémère, fragile, chaque fois différent. Ce n'est pas possible de reproduire, mais c'est plutôt d'obéir à la consigne d'Être, avec le poids du corps (le même chaque fois, constant), et le poids du vécu (fragile, différent, vivant, changeant) (Carnet de pratique *Esquisse 4*, 21 octobre 2011).

Cela me ramène à la question de la reproductibilité et de l'originalité dans l'empreinte. En effet, l'empreinte n'est en aucun cas un signe de l'originalité puisqu'elle est reproductible. Le contact est la matrice originelle de l'empreinte, mais il est également son disséminateur : on peut reproduire des empreintes indéfiniment à partir de la même matrice (Didi-Huberman, 2008). La source-contact crée un résultat presque toujours identique. Ce « presque » est à retenir : il constitue l'infime écart entre une image-empreinte et une autre, entre une empreinte-mouvement et une autre. Faire des empreintes-mouvements, c'est revenir toujours « presque » au même, à ce « presque » même état naissant du geste, lieu d'une empreinte, d'une marque-fossile, toujours à mettre et remettre en mouvance. Quête non pas de formes fétiches ou originales par leur inimitabilité (Schaeffer, 2004), mais quête d'un essentiel à répéter, à redire, à remontrer, à revivre, à réactualiser, sans cesse.

Dans le mouvement comme dans l'empreinte, la forme n'est ni originale ni reproductible : elle n'est jamais « pré-visible », elle est « toujours problématique, inattendue, instable, ouverte » (Didi-Huberman, 2008, p.33). Travailler l'empreinte-mouvement, ce n'est donc pas un point de vue « objectif » où il faut « s'éloigner, ne pas toucher », mais bien une connaissance du mouvement et de sa forme toujours ouverte (sans être improvisée), qui se donne à sentir et à voir par le contact charnel

avec soi, par l'intégrité envers la source, où l'on est rassasié « d'aucune certitude positive » (Didi-Huberman, 2000, p.70). Le seul ancrage est celui de l'intégrité du sentir, car l'origine est mobile, la source est mouvement.

7.4 État naissant

J'aime alors parler d'« état naissant » (Didi-Huberman, 2000, p.51; Michaud, 2006, p.142). L'état naissant engendre l'idée de l'origine mais entre en résonance avec un certain devenir puisqu'il s'agit d'un état de naissance en cours (le participe présent en fait foi) et non d'un moment précis achevé, terminé. L'état naissant évoque un état d'émergence continu, un présent relié simultanément à son origine et à son devenir :

[...] la problématique de l' « état naissant » n'a rien d'une nostalgie dirigée seulement vers une origine pensée comme source perdue de toute chose. [...] C'est lorsqu'il fait irruption dans le présent – non comme la source lointaine, mais comme le « tourbillon dans le fleuve », ainsi que Walter Benjamin le disait du concept d'origine – que l' « état naissant » nous touche vraiment (Didi-Huberman, 2000, p.50).

L'origine, l'objet-poids et les Lettres des mouvements que j'ai explorés au fil de ce mémoire réside donc bien au confins d'un « mystère des temps conjoints » (Didi-Huberman, 2006, p.133), où l'origine n'est pas figée dans un passé lointain, mais est entre passé et futur, entre présent et déjà disparu. Il ne s'agit pas de revenir à des « souvenirs d'enfance », mais bien de travailler avec des « bloc[s] d'enfance » en tant que « devenir-enfance » (Deleuze et Guattari, 1980, p.360), en tant qu'étoilement du présent.

Le présent réminiscent suppose d'épuiser – de parcourir en tous sens – une trame psychique marquée d'étoiles. C'est le contraire de convoquer un souvenir d'enfance, façon « psychanalyse appliquée », qui donnerait la clef du début, de la suite et de la fin. Il n'y a, dans l'anachronisme du temps psychique, ni début, ni suite, ni fin. Ce n'est pas exactement une histoire. Cela ne se raconte pas mais s'éprouve en blocs d'intensités, en sites mémorables, en nœuds de forces (Didi-Huberman, 1996, p.25-26).

Travailler par esquisse me semble relever de cette même dynamique de l'état naissant. Créées en une soixantaine d'heures chacune, elles ne sont que des états naissants à peine formulés, des moments d'origine amorcés, dépliés un instant. Les esquisses sont des quêtes plutôt que des résultats, des processus plutôt que des points d'arrivées, des traversées plutôt que des synthèses. Elle ne se posent donc pas comme objets d'espace achevés, « en arrêt » devant nous, clôturant leur résultat et rejetant le processus d'où elles ont pris forme « selon une espèce d'oubli de [leur] propre naissance » (Didi-Huberman, 2000, p.41). Ici, le processus se fait résultat, l'esquisse se construit sur le chemin de sa propre élaboration consciente, et le mouvement fait état du processus par lequel il naît à chaque instant. Le mot « performance dansée » que j'ai tendance à utiliser même s'il s'agit de chorégraphie écrite indique d'ailleurs un état naissant en cours : la performance est une « *performance* » (Michaud, 2006, p.134). Et cette *formance* met pour moi en œuvre la nécessité de concevoir et de ressentir l'origine en tant que source mobile et vivante plutôt qu'en tant qu'événement figé.

Le « poids-rouge » ne dit, finalement, que très peu. Ce n'est pas un lieu généalogique traumatique, ce n'est pas un souvenir, ce n'est pas une sensation statique. C'est un nœud de forces, un devenir du poids vers le rouge, qui n'a de sens que dans la subjectivité de Catherine et qui reste totalement ouvert, mouvant. Étoilement sans fin d'une sensation qui a existé et qui demeure toujours féconde, toujours différente, toujours en mouvement.

CONCLUSION

J'apprécie beaucoup ces mots posés par Rober Racine lors de notre rencontre pour l'esquisse 3, alors que je lui demandais s'il avait perçu l'origine du geste plus que sa forme dans l'espace. Ils résument « ce qu'il reste en moi » de cette quête de l'empreinte-mouvement.

- Rober : Mais moi, ce que j'ai vu, quand tu bouges [...] c'est pas « juste » du geste.
- Sarah : Oui, t'as pu ressentir un bout d'origine... [...] ?
- Rober : Ah, mais moi je n'ai ressenti que ça ! Je te dirais que je n'ai vu qu'un frémissement originaire. [...] J'ai vu juste une graine qui commence. [...] Pas la fleur, le fruit ou le légume. Ce que t'as écrit, là [parlant d'un des dessins sur le papier] : « au bout des branches, c'est quoi, c'est quand ? » (Racine, *Esquisse 3*, 10 juin 2012).

Le bout des branches, comme l'empreinte-mouvement, est toujours en train de naître, en train de pousser, en train de se former. Potentialité de mouvement qui est continuellement présent dans la branche, mouvement dont la source ne se tarit jamais, lente poussée qui contient en elle les possibles à venir. Travailler l'empreinte-mouvement, c'est chercher à sentir le frémissement au cœur du fruit, c'est désirer offrir la potentialité que contient le mouvement, c'est dessiner le prélude de sa prise d'espace et de son déploiement temporel.

La performance dansée devient alors autant un moment d'impression que d'expression. Im-pression de l'origine du mouvement de sa propre chair. Puis, expression de cette origine dans le champ du visible. Créer des empreintes-mouvements, c'est chercher à habiter le mouvement depuis son tout premier élan. Le poème de Laban qui m'interpellait au tout début de l'esquisse 1 le disait, en fait, déjà :

Mouvement dans la puissante succion de l'arbre
 Dans ses branches, dans ses bourgeons
 Immobilité, Immobilité rêvant
 Rêvant du Mouvement à venir
 Au cœur du fruit, de la cellule, de l'embryon (Laban, 2003, p.285).

Pour habiter ce mouvement-graine, ce mouvement-germe, ce mouvement-branche, l'autopoïétique a montré combien une « fouille » en soi est nécessaire. La conclusion du chapitre dédié à l'esquisse 1 le disait : « L'empreinte, n'est-ce pas faire une fouille ? Fouille dans sa propre chair et dans sa propre pensée » ? Si Penone (2012) exprime que « l'empreinte, c'est la mémoire du corps » (p.40), l'empreinte-mouvement, c'est faire fouille dans la mémoire du corps pour y déterrer l'origine du mouvement. De sa profondeur creusée dans les strates mnésiques de la chair, l'empreinte-mouvement se donne en toute humilité et simplicité de l'être qui, intègre, est là, dans la seule consigne d'être-à-soi, dans sa peau, dans son poids, dans ses plis. La conjonction « dans », qui initie les titres des quatre esquisses, convoque justement la dimension intérieure que la quête de l'empreinte-mouvement a fait surgir.

Chemin faisant, en creusant le sous-sol de sa chair et de sa pensée, la construction du projet artistique et la construction de soi se lient et œuvrent conjointement. Ce chemin de conscience en quatre esquisses a effectivement mis en lumière combien mon mouvement, ma présence, mes choix, étaient « agis » par les empreintes qui m'habitent. Il s'opère dès lors des allers-retours constants entre « créer » et « me créer ». La chorégraphie de plis de l'esquisse 3 semble en être un motif parlant. Autant j'accouche de l'objet-oiseau, d'une construction d'une forme; autant le papier m'accouche, me fait naître. L'œuvre contribue à la construction de l'être autant que l'être élabore l'œuvre. Le projet et l'individu deviennent des lieux de gestation et de formance l'un de l'autre, réciproquement.

Mais il faut se mettre en garde : poser la conscience sur les étoilements de l'incarnation pour faire surgir le mouvement ne doit pas créer une œuvre où seraient jetées les difficultés d'être de chacun. Ne pas se délester du poids de son vécu dans l'œuvre, ne pas se débarrasser du poids de ses empreintes en les rejetant « dans un récipient où [elles] subsister[ont] inoffensi[ves], oublié[es], enterré[es] » (Anzieu, 1981, p.56). Les qualités d'authenticité du chemin vécu doivent être dépliées pour entrer en résonance avec l'autre, pour que celui qui reçoit l'œuvre soit, à son tour, « travaillé » par elle (Anzieu, 1981). La fidélité au vécu doit s'accompagner d'un mouvement vers autrui, puisqu'« [il] n'y a pas de mouvement dans un monde en soi mais seulement dans un monde offert à quelqu'un » (Merleau-Ponty dans Kristensen, 2008, p.249).

Ainsi, à l'instar de la recherche d'un mouvement qui soit ancré dans l'intériorité des sensations, il s'agit globalement de chercher un art qui puisse mettre en mouvement ces empreintes intérieures de l'être. Chercher un art qui se fasse « Dans ». En soi, d'abord. Et, une fois cet aller-vers-soi impliqué, ses propres empreintes vécues, assumées, alors, il devient possible d'être dans un mouvement offert en partage. « Commencer par soi, mais non finir par soi; se prendre pour point de départ, mais non pour but; se connaître, mais non se préoccuper de soi » (Buber, 1999, p.42).

Travailler le mouvement par le poids, par la sensation de l'inscription d'un objet-poids qui pèse dans la chair, c'est porter ses poids et offrir le geste qui surgit comme ouverture. C'est assumer le destin d'incarnation dans la matière de chair et de conscience qui nous est donnée et qui fait notre humanité. Faire des empreintes-mouvements, c'est se mettre en mouvement à partir de nos empreintes pesantes et, ce faisant, par le mouvement né, les accepter, les mettre elles-mêmes en mouvement. Par le désir de conscience, l'empreinte, marque-fossile, redevient mouvement.

Aller du plissement inconscient à l'énonciation consciente, donner ouvertement le caché, mettre à jour le sous-jacent, dévoiler le recouvert. Aller « dans les carnets », « dans la peau », descendre « dans les plis », « dans les poids » qui habitent l'être.

Traverser les strates. Oui, prendre « cette voie-là, escarpée, caillouteuse, un vrai chemin de mulet » (Bobin, 1991, p.91). Mais cette descente dans la mine, n'est pas statique, n'est pas close, n'est pas sans issue :

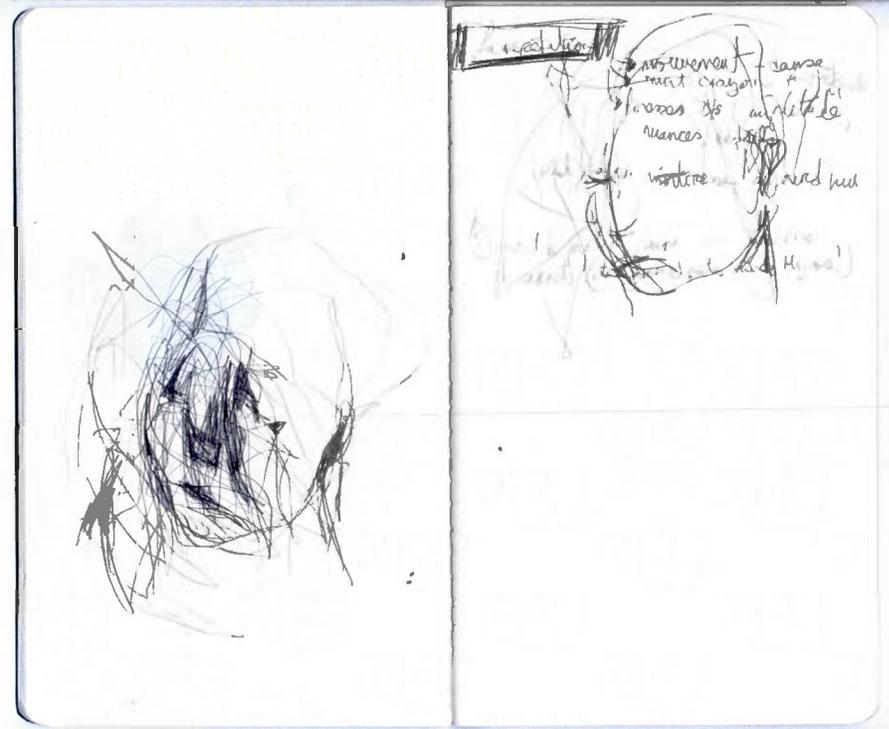
Ne pas avoir peur d'entrer dans la nuit mais refuser, tout aussi bien, de rester, passif, dans l'ombre. Ne pas avoir peur de danser sur ses deux jambes, entre l'ombre et la lumière, le non-savoir et l'affirmation, le désespoir et le rire, le suspens et la précipitation. Cette danse est *joie* [...] (Didi-Huberman, 2006, p.78).

C'est dans cette optique de joie, « joie sans laquelle la gravité n'est que lourdeur » (Bobin, 1991, p.65), de danser sur ses deux jambes entre ombre et lumière, que ma pratique artistique prend aujourd'hui son élan.

ANNEXE A : CARNETS DE PRATIQUE

Annexe	Page
A.1 Carnet de pratique antérieur	116
A.2 Carnet de pratique Esquisse 1	117
A.3 Carnet de pratique Esquisse 2	118
A.4 Carnet de pratique Esquisse 3	121
A.5 Carnet de pratique Esquisse 4	125
A.6 Méthodologie des murs	129

A.1 Carnet de pratique antérieur



A.2 Carnet de pratique Esquisse 1

Et là on est dans le prob. de la verticalité, c'est à dire l'analyse. Comment ~~pas~~ pas tomber, et en même temps à marcher, à exister, à poser une main.

17.08.2010, samedi, Montréal.

Totale. Totalement tout. Tous les feuillets dessinés. Au sol. Retrouver d'où je viens. Revoir ma broderie, mes dessins, mes trousseaux de corps par la main. Les usages, les lignes, les cellules. Me déposer dans tout l'espace du sol. Sous les pieds. Mes écarts, ce sont

les trousseaux d'aujourd'hui. Ils sont l'empreinte de. Vrai besoin de former le point. Placer ce - dedans.

36/37 33 → 33 → 33

rideau.

En fait ce sont les écarts qui sont à décrire. Ouvrir ce qui est caché, déplier les plis. Déplier les trousseaux, de ma main, les réservoirs, les fatigues, les lieux, les lieux et les lieux s'écartent sur le sol.

 [poids dans la main (collage, place)]

 [poids, sans de]

 [volume (dehors)]

 [sur une main sur (projeté sur)]

 [poids sur la tête de (sur, le bas de la tête. (fin de la main au niveau placée de la main)]

 [sur le poids sur le corps (me déposer au sol, je ce que mon de me)]

 [poids de ma main, à tirer, et à tirer, des lignes qui laissent la ligne (à tirer la main, sur et sur, dans le)]

 [poids sur mon bras (conclure ce est que le bras, au niveau de la main, à plat, à plat)]

 [poids de la main (sur le bras, à plat, à plat)]

A.3 Carnet de pratique Esquisse 2

Notes de la répétition du 15 novembre

Ai effectivement parlé et insisté sur l'intériorité du mouvement, et que c'est pour cette dimension qualitative et de rapport à soi que je les avais choisis tous les deux.

Ai insisté sur la tentative d'aller dans le mouvement, dans le corps en mouvement, d'une façon ou d'une autre, y plonger.

On a fait quelques courtes « capsules » courtes (entre 5 et 7 minutes), l'un après l'autre, en solo, puis une plus longue improvisation avec pour consigne d'aller dans le mouvement.

En général, j'ai eu de la difficulté à être précise sur « ce que je veux », à donner des directives claires.

À la fin, nous avons discuté de la part de liberté et de directives, et ils m'ont tous deux dit que les directives aident, et qu'ils se sentent tout à fait libre de les respecter, de les rendre, de les prolonger, de les dévier; ou de ne pas les respecter. Ça me rappelle Foucault et les technologies de soi.

Je suis soulagée qu'ils réagissent si bien, et maintenant il faut que je me prenne en main pour décider de plusieurs petites capsules à « imposer », à leur donner, à leur proposer, à leur suggérer. C'est plus facile maintenant qu'ils m'ont énoncé qu'ils se sentaient malgré tout libre de tout faire.

Donc, le plan de répétition pour les prochaines 2 fois à la piscine-théâtre, c'est 2 capsules courtes (5-7min) chacun, en solo, peut-être 1 en duo aussi ; et ensuite, une longue improvisation où je sonne « le gong » à chaque 5 minutes, afin qu'ils commencent à sentir la durée, le temps qui passe, et à faire des choix de capsules courtes ou de prolongation de capsule en toute conscience.

Ce qui a été soulevé :

- « Faire des empreintes », c'est long, ce qui est positif d'une façon car on installe une lenteur, une longueur, une attention aux toutes petites choses, une attente. Et c'est aussi le pendant contraire, car ça peut mener dans une attente ennuyeuse trop longue, une attente de quelque chose qui finalement ne vient jamais.
- On se rend compte « qu'on a vite compris ». Comme spectateur, une fois que j'ai compris que tout est relié et que j'ai vu le geste de « faire empreinte » quelques fois, je n'ai plus besoin de voir le processus de l'empreinte à chaque fois. Donc, Ilya et Evelyne auront possibilité de « préparer » des empreintes à l'avance.
- Il y a un temps « latent », celui du mouvement, du corps dansant ET il y a un temps d'occupation, celui de faire empreinte. La distinction des deux est importante. Ne pas faire du geste technique de l'empreinte un moment trop stylisé, sinon on tend au kitch (!).
- Le changement d'état, ou plutôt le passage d'un état à l'autre est essentiel. Est-ce qu'à un moment donné il faudrait que les deux actes (faire l'empreinte graphique et danser) soient imbriqués ? Je ne sais pas.
- Mais : tout doit être relié. Ilya remarquait ce que j'ai également remarqué, que lorsqu'il marchait marchait, il ne le faisait que formellement, pour tenter qqch, et nous avons otus remarqué et/ou senti que c'était déconnecté du reste. Tout, pour eux, doit être relié à quelque chose absolument.
- Le corps devient graphique : le risque (n'être que dans l'image, et que le corps devient surface au lieu de volume porteur de profondeur) et l'avantage (créer une image intéressante).
- La projection sur le grand rideau noir amène une atmosphère de théâtre d'ombres et de marionnettes calfeutré qui ne convient pas du tout à l'atmosphère actuelle : on se contente donc des deux murs rigides et du plancher (plafond???)
- Les couches de l'oignon ont quelque chose à faire ici. Comme une symbolique d'aller plus au-dedans du corps bulbe-oignon. Je pense à cela comme un prologue, et qu'il reste ensuite peut-être 2-3 vêtements chacun qui seront enlevés plus tard. (par exemple t-shirt blanc comme écran de projection, par exemple pelures pour élevage de poussière 1, par exemple les organes d'Evelyne avec ses vêtements, par exemple enlever une couche quand sur les épaules). Les couches de l'oignon comme prologue
- Les éclats de rire me sont importants ; et qu'ils soient des êtres dansants, dessinant, empreintant, parlant. Comment y revenir ???
- Ilya clarifie cette notion d'intériorité dans le mouvement : il ne s'agit pas d'amener le dedans au dehors qui est un acte presque violent, mais bien d'étendre le dedans au dehors, dans un acte d'extension, de diffusion.
- Le paysage créé par les empreintes est important, il nourrit l'imaginaire et la découverte
- Questions pensées par Ilya : mettre son empreinte sur l'autre ???????? Effacer l'empreinte ????
- Il faudra certainement distribuer un coussin noir à chaque spectateur
- La dimension du duo est très importante. Ça ne peut pas être deux solos superposés, mais bien un duo qui parfois fait chacun son truc, parfois se retrouve, parfois s'entraide, se parlent, se questionnent, parfois dérange l'autre. Cette répétition m'a vraiment montré combien la dimension du duo est nécessaire au projet.
- Passer du 2 D au 3 D, de la surface au volume : allers-retours, mais je crois que j'aimerais une certaine progression vers le + en + volume.
- Je me rends compte que la position debout, érigée, est problématique dans ce projet, car tout est au sol. Est-ce un problème ou pas ?
- Les ombres sont problématiques et fertiles : problématiques car on les voit énormément (mais j'ai remarqué que lorsqu'il y a un vrai moment d'intériorité, on oublie l'ombre projetée) ; fertiles car elles montrent bien le rôle de contour de la peau.

Petite rencontre par le biais de l'écrit, 13 novembre 2011.

(1)

(Dubuffet) Réencrons. Cette fois le journal chiffonné en boule dans les mains puis développé sur la plaque. Oh ! de la peau d'éléphant ! Voilà une surprise ! Re commençons vite ! Encore une peau ! De plus en plus incontestable ! C'est de la peau toute frémissante ! D'une épreuve à l'autre elle se change ! Peau de fœtus, peau de crapaud, peau de dame, peau de vieillard, toutes les peaux qui descendent du train. C'est une chance, quelle bonne livraison ! Voici maintenant les peaux de limaces, les peaux de tortues ! Puis qui se craquellent, on dirait qu'elles veulent changer de règne. Peau d'arbres ! C'est maintenant peaux d'argile sèche, puis feuillages finement nervurés, puis textures énigmatiques, peaux de quoi ? Matières sidérales ? Peaux d'outre-vie, formations ignorées de nous ? Fausses peaux, peaux essayées, projet de peaux délirants ? [...] Voici maintenant qu'apparaissent d'étranges aspects de forêts, de tapis pullulants de sous-bois, jonchements de brindilles et d'aiguilles, inextricables emmêlements et fourmillements de racines. Y apparaissent ensuite les traversées de fluides, les lancers d'effluves. [...]

(Sarah) La peau des citrons, des agrumes. La trame des feuilles. La peau des murs, des plafonds, des sols, des arbres. Les mailles des tissus, l'entremêlement des fils et des cheveux. La respiration rapide qui court dans les poils des petits animaux, le glou-glou de l'écriture, les vrilles de notes des fugues au piano. Le tracé minuscule de la peau de mon corps. Projections minuscules.

(2)

(Sarah) La peau c'est comme une barrière entre l'intérieur et l'extérieur, c'est ce qui permet l'accès à la profondeur.

C'est ce qui donne forme, donne contour.

C'est l'enveloppe, c'est le contenant.

Ça n'a rien de volatile.

Mon corps est farci de ma chair. Matière-rose. La chair au verso de la peau.

Que chaque mouvement soit à chaque instant un mouvement de peau.

(Ilya et Sarah) L'empreinte est dépositaire du poids du corps, l'empreinte n'est possible qu'avec la conscience et l'activation de la masse intérieure, le poids ne peut surgir que par l'empreinte, et l'empreinte ne peut surgir que par le poids

(Godard) C'est la sensation de notre propre poids qui nous permet de ne pas nous confondre avec le spectacle du monde

(Penone) Les paupières closes ont

la même importance

vitale, extrême qu'un pied

posé par terre

Peser son propre corps.

(Anzieu) Pellis en latin, c'est « la peau » et « tu pousses ». La poussée antigravitaire, le poids, et la peau, ensemble.

(long silence)

(3)

(Sarah) Je me dépose, là, là, là, là.

Tout est dépôt de moi.

(4)

(Sarah) Inspirer, surinspirer pour sentir l'enveloppe à partir du dedans.

(Penone) Respirer l'ombre, son ombre; l'ombre de son propre corps s'étend à l'intérieur, dans ses propres entrailles.

Respirer l'ombre, c'est comme toucher un corps qui a la même température que la nôtre.

Respirer, manger son ombre, relier l'ombre que l'on a dans la bouche et l'ombre qui tombe sur les yeux, réunir l'ombre que l'on avale et l'ombre projetée dans l'espace, qui atteint les autres ombres de l'univers trouées d'étoiles.

Respirer son ombre, c'est une feuille couverte de cire, c'est introduire l'obscurité dans la nuit rythmique du corps comme le bronze fluide.

(Sarah) Devenir martin-pêcheur, plongeur ouvert, colombe et conreille. Être la mousse verte et la mousse qui meurt.

Faire empreinte, c'est faire fouille.

(Didi-Huberman) Fouille dans la relation de son poids au monde, fouille dans la mémoire de sa propre chair et de sa propre pensée

(Sarah) Rappelles-toi que c'est toi. Qui danse.

Je ne me dégage pas de ma matière. J'y suis.

Oui.

_____ Faire une empreinte _____

Dans la lumière, il y a scotch, poudre, mine

Aller dans la lumière, s'y asseoir, E fait sa paupière et commence à couper les tape ; coupent les morceaux de tape ensemble ; I pose 2-3 morceaux de tape sur son talon, E le regarde. Tranquillement mais efficacement.

Sortie, aller au projo.

_____ Entrer dans la peau _____

E pose son empreinte de paupière sur l'écran, prend le temps de la regarder, va vers, la regarde, la découvre. Revient au projo, descend l'écran, prend le temps de la regarder depuis le projo. Va vers l'empreinte, pose sa paupière sur l'empreinte (petit boule). *Sentir la peau externe. Petit jeu de peau. Se déverse dans la peau interne en un mouvement jusqu'en bas, étalée au sol. Petite attente. Se relève.*

Pendant ce temps, I a terminé ses empreintes. Quand E s'est déversée au sol, attente qu'elle se lève et se lève avec elle. Remonte un peu le projo.

Quand E est debout, contact visuel avec I, puis elle revient au projo (donc pas de toucher de brume).

I s'engage dans ses 3 descentes-remontée en peau externe (sans le toucher de brume). Volume intérieur.

E refait une empreinte (pourquoi pas de derrière la jambe, ce lieu de propulsion?) : la pose en 3D (?), et superpose quelques acétates.

Pendant la dernière remontée d'I, E lève le projo très haut et va mettre du poids dans les pieds d'I qui, une fois avoir senti le contact, sort de l'état peau.

Montée sur les épaules, pas penser à la fluidité, marquer chaque étape.

Une fois en haut, *I pose sa main sur la paupière d'E, E va chercher la main d'I avec sa paupière. I ramène E au projo, toujours avec le toucher sensible sur sa paupière pendant qu'il marche.* I dépose E au sol, contact visuel, et I repart dans la lumière. E, avant de s'allonger derrière le projo, baisse le projo.

I s'assoit, enlève ses empreintes de pieds. S'étire au sol, respire, et commence des *minuscules local-local*, et *roule jusqu'au point d'entrée fœtus.*

E attend que I soit sorti de la lumière pour commencer à superposer les acétates.

_____ Exacerber la sensation de poids : chuter/sauter avec la peau _____

E superpose les acétates en créant une image.

Quand Ilya arrive dans la lumière, E fait diagonale sautillée jusqu'à être à côté d'I qui est dans des minuscules fluides local-local-local.

E revient au projo, continue à superposer les acétates. *I continue sa traversée.*

Quand I est presque au bout de sa traversée qui s'intensifie en amplitude rebondissante, E fait sa deuxième diagonale sautillée et retour, retour auquel I se joint. I va au projo et poursuit la superposition. E re-rentre en sautillant, ressort, re-rentre, et reste.

Commence à sauter avec la peau en 4 étapes : quelques sauts-préparations ; nombreux sautés de peau plus propulsés avec « descendre creux » ; quelques sautés-propulsés de suite sans descendre creux ; quelques quintes intensives ; quelques déboulés). I se joint pour la dernière étape intense (dés qu'E est dans les sautés-propulsés sans descendre creux).

S'arrêtent ensemble, où ils sont dans l'espace. Reprennent leur souffle. Se regardent. Se lèvent, prennent chacun une empreinte, vont dans le vent du projo. Découverte du vent et de l'empreinte qui frétille dans la main (longtemps). Laisser couir les empreintes dans le vent. I éteint le projo.

A.4 Carnet de pratique Esquisse 3

tout le en fan

Paupières closes

À 1 MIN 15 30

Les paupières closes ont la même importance ~~qu'un pied~~ qu'un pied posé par terre.

~~Paupières closes.~~

Paupières closes, mine, sous-sol, souterrains.

Paupières closes, définition du sous-sol; parcours du sous-sol; sédiment de poussière.

Paupières closes, annotations de l'espace.

5 min 45

Paupières closes, yeux de peau, œil de peau.

Paupières closes, devenir peau.

Peau, proche.

Paupière soulevée, peau au lointain: presse le pied contre le sol.

Presse le pied posé par terre.

Peau-proche.

Pau-pière.

Peau-pierre.

À 8 MIN 00

~~Peau-pierres recueillies, je porte mes gestes.~~

Porter ses gestes, Je porte mes gestes, c'est porter ses propres gestes, c'est se porter dans ses propres gestes.

Porter ses paupières Porter ses gestes peau pierres

À 10 MIN 00

Le très lent écoulement de la matière qui glisse, qui rampe, qui crée la vibration le bruissement, le crépitement.

~~Vibration, bruissement, crépitement.~~

Etre vibration, être bruissement, être crépitement.

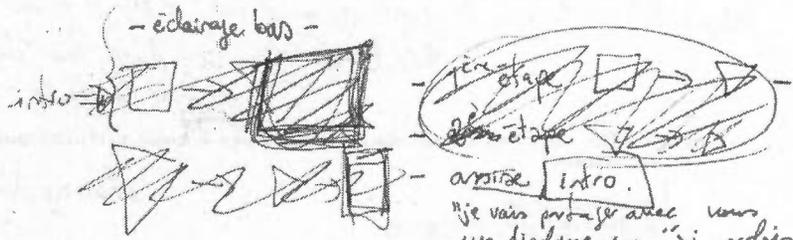
le vide des pas,
 amule le noir
 du poids des pieds posés
 par terre, me coule
 sur les yeux faisant des paupières des appendices
 inutiles et incertains.
 Je respire la nuit du
 monde. l'obscurité dense,
 palpable d'avant la création
 dans le vide de la terre.
 Je remplis mes poumons
 de la fluctuation noire chaude
 d'un sang veineux
 résidu d'un corps vieux
 de millions d'années.
 La légèreté de la neige
 de la haute montagne
 se trouve inchangée
 dans la poussière noire
 qui m'enveloppe.
 Anthropophage, nature et destin de l'homme
 qui se mange et se mange à nouveau
 nature anthropophage de l'arbre
 qui se mange et se mange à nouveau,
 nature anthropophage
 de l'art qui se mange et se mange à nouveau.
 Une colonne vertébrale

Pourquoi le noir
 du tronc
 qui étaye le vert
 des feuilles est-il si surprenant ?

Le noir du charbon
 Le vert du silicium. je m'appuie contre
 la voûte
 avec la nuque
 et de dos pour
 chercher l'espace d'un
 trou qui projette à l'intérieur
 de cette chambre obscure
 le paysage des surfaces
 où les pieds accolés
 au ciel et les cheveux
 s'enfoncent dans le sol.
 Comment naît le charbon ?
 Il y a foule. nous sommes
 si à l'étroit, serrés,
 nous nous étouffons les uns les autres,
 nous lutons avec acharnement pour
 un filet d'espace, enlassés,
 pressés, piétinés, nous nous
 dégonflons, nous aplatissons,
 nous comprimons, nous réduisons.
 nous pénétrons, et ainsi
 en un mouvement de torsion nous extrayons
 la lumière de nous même ;
 pressés, endurcis. pénétrés mutuellement.

—> quelle couleur c'est, sous les feuilles ?
 J'aimerais que ça soit vert
 pâle, comme les feuilles des
 arbres. Mais ... c'est seulement
 noir & blanc.
 Est ce le noir, car
 jusqu'ici, tout a qui était
 noir, obscur, noir, dense, opaque,
 je n'aurais pas à l'accepter.
 Mais c'est très cère, réver.
~~Je~~ Mais je
 comme à dernière
 avec plus d'acceptation
 de savoir, de (ar d), de
 présent. de onde, aussi.
 d. d'une couleur de Penano

A

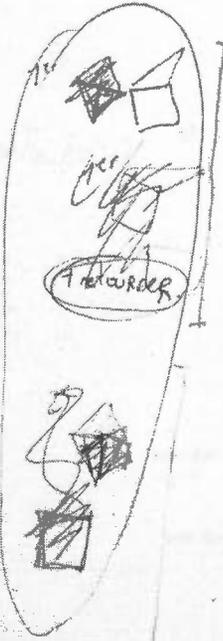


"je vais partager avec vous un dialogue que j'ai, parfois, avec Giuseppe Leone, à travers son poème qui s'appelle "Mirad". Giuseppe est un sculpteur des années 70 qui travaille très, qui ne fait que des empreintes de son corps dans la marbre, et dont l'œuvre me ramène depuis presque 6 ans"

- comment à marche à 4 pattes sur le
- Giuseppe, tu peux commencer, -
après toi" -

- finit sur une
façade:
- Le vide des pas,
les épaisseurs de la pierre
pompée des choses
marcher à 4 pattes" -

jusqu'aux pannes. - petit mot sur un sa.



- "le vide des pas, les épaisseurs de la pierre, pompée des choses, marcher à quatre pattes."

parler... // faire les deux plis → □

- l'espace de la mémoire racines
un coin de terre et des pieds
le vide de la tête
la pression des doigts sur la terre
la pression sur les
la peau du noir qui absorbe racines

- réponse ? = racine, pression, pieds...

A.5 Carnet de pratique Esquisse 4

The page contains several handwritten sketches and notes:

- Top right:** A list of notes with some crossed out:
15 k au fond
15 k au si
15 k au re
15 k au fa
15 k au do
15 k au la
- Center left:** A musical staff with a treble clef and a note. Next to it is the text "direct (à au sol)" with an arrow pointing to the note.
- Center right:** A large, complex, abstract sketch consisting of many overlapping, curved lines.
- Bottom left:** A large, dark, scribbled-out area. Below it, the text "Le rouge/pâles/lettre" is written, followed by "15 - et!".
- Bottom right:** A sketch of several vertical lines of varying heights, resembling a staff with notes or stems.

* l'axe attente sur un cas 5210 pour
 * Haine - l'alignement : main, attente pour
 * l'alignement bloc ? au Mairie? l'alignement
 au diapason sa bloc ?? au sol.

- 1x
 + ~~long~~
 - respiration
 (+ long s-s?)

* bloc, 2° étape : ?
 * quelle attente?
 relance → ... ?

* comment comment elle
 = l'alignement ??

* la question ?
 supposition de l'alignement ??

Bloc sur Gab, tentent ?
 H+6 permet l'alignement
 glissés
 Cath + Euclype

* comment comment elle
 * quelle attente ?
 * II ?
 * diversifier l'alignement.

**PRÉPARATION DES PREMIÈRES RÉPÉTITIONS AVEC LES 5 INTERPRÈTES
13 SEPTEMBRE 2011**

Chez l'interprète, il me faut passer par

- 1) *son poids et les mouvements qui lui viennent lorsqu'il est dans cette quête*
- 2) *La Lettre qu'il donne à cette quête*
- 3) *Amorcer le Bondir et le Pli, le Léger et le Pesant.*

« Je ne suis pas intéressée du comment les gens bougent, mais par ce qui les bouge ».
(Pina Baush)

Et ce « ce qui les bouge », ici, c'est la sensation de votre propre poids du corps.

J'aimerais que nous travaillions une danse qui vous ramène sans cesse à votre poids en tant que vécu-sensation.

Il s'agit d'être en mouvement, et que chaque seconde de ces mouvement provienne de votre sensation de poids.

C'est une danse que l'on prend par en-dessous. Par le très-bas. C'est prendre la danse par le bas.

Que chaque mouvement soi mouvement de poids.

L'intégrité est, dans ce travail, la seule obligation, la seule consigne.

Dès que tu ne sens plus que le mouvement tire son état naissant de la sensation de poids, il ne peut plus y avoir de mouvement. Ça s'arrête. Le mouvement n'a plus raison d'être.

- 15 min de toucher sa propre peau, dans tous ses plis, donner consistance à la masse du corps et globalité dans une grande peau consistante
- 10 minutes de mouvement/immobilité en sentant l'origine du geste dans la sensation de poids de son corps
- 10 minutes d'exploration-intégrité de l'empreinte-mouvement (arrêter dès que origine-poids plus présente)
- 3 minutes Tarentella « Luna » passant de petit poids éveil à grands sauts, de façon fluide et incessante.
- 3 minutes de poids dans tout l'espace, déplacements vivaces
- 3 Sol-saut
- 30 minutes pour créer une phrase, qui bondit, à partir de la sensation de ton propre poids du corps
- Discussion, questions, rejoindre sa Lettre
- Éventuellement, ouvrir à la dimension du « bondir »
Aller vers un « bondir » du corps dans sa dimension pesante.
Bondir dans son poids.
Relier chaque point de son corps au sol (-ciel)
Poids du corps et poids du psychisme.

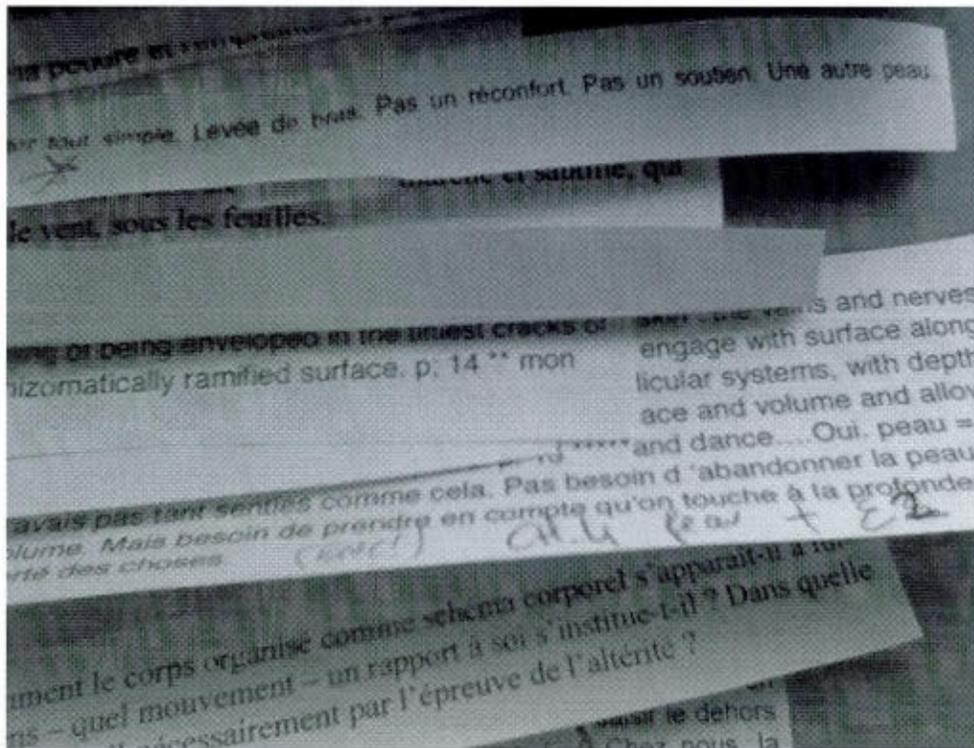
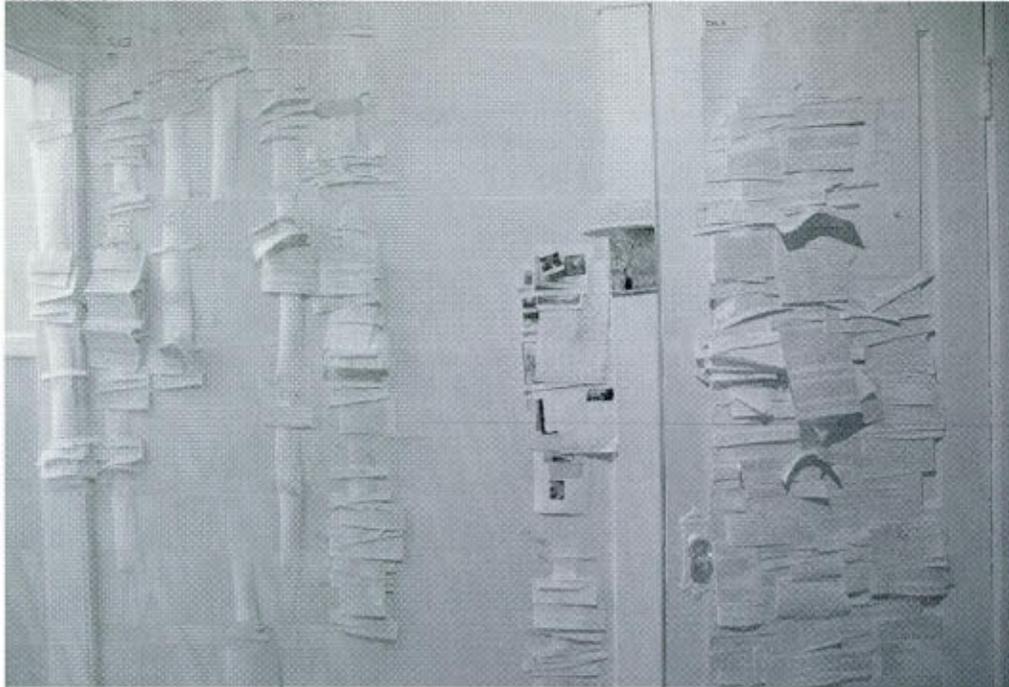
ESQUISSE 4, RÉPÉTITION 1, EVELYNE ET GABRIELLE, 2 AOUT 2011

- Consigne : Phrase de Pina Baush : « Je ne suis pas intéressée du comment les gens bougent, mais par ce qui les bouge » + que ce « ce qui les bouge » soit la sensation de poids du corps.
- Créer une petite danse pour vous ramener à votre propre poids.
 - o C'est absolument épuisant d'être sans cesse conscient et connecté à son propre poids !
 - o J'imagine des moments très courts entièrement impliqués dans la dimension pondérale. 1 ou 2 minutes entières et intègres de poids.
 - o Dessin « E3 » : vraiment les 4 esquisses ! Aller vers un « bondir » du corps dans sa dimension pesante.
- Exploration de 45 minutes et aboutir à une petite phrase dansée à partir de laquelle on puisse travailler (pas d'improvisation). J'observe :
 - o chez Gabrielle, rien ne part des pieds sauf un moment de déséquilibre.
 - o chez Evelyne, le poids est intime là, présent, très souvent.
 - o Je remarque que travailler à partir de la sensation de poids fait spiraler.
 - o Je ne peux m'empêcher de penser
 - aux bribes de méthodologie des murs sur le corps
 - aux couches de vêtements noirs empilés les uns sur les autres, qu'on enlève jusqu'à arriver à la nudité ou aux bribes de papier.
 - à ce qu'il se passe un « événement », une « 1 minute de poids » entre chaque couche enlevée.
- Suite à la présentation des phrases : Chercher leur Lettre par des questions-réponses
 - o Qu'est-ce qui se passe dans « ce », « ce », « ce » moment là ?
 - Gabrielle : Affaisser, balancer, rattraper
 - Evelyne : Impulsion vive qui part entre les jambes, de l'anus en fait, du très bas du dos. Provoquer l'action très tendue afin de sentir le poids qui apparaît dans le relâchement. Activer une action forte afin de ressentir le poids sans le provoquer une fois que la tension a relâché.
 - o Qu'est-ce que tu as cherché, comment as-tu cherché pendant les 45 minutes ?
 - Gabrielle : Ça me met du temps de sentir. Je mets le poids dans différents endroits, car sinon, une fois que je sens le poids dans mes pieds, je ne peux plus bouger. Pour aller dans le mouvement, je suis obligée de mettre le poids à différents endroits du corps. Donc elle ne sent pas le poids dans la globalité du corps. Je dois penser, me rappeler où est le poids pour rester avec la sensation. Elle n'arrive pas à le laisser affleurer tout seul.
 - o Qu'est-ce qui est difficile pour toi ?
 - Gabrielle : J'essaie de provoquer le mouvement par le poids, alors qu'il s'agirait de sentir le poids à l'œuvre dans le mouvement en l'exacerbant éventuellement. Je sens que je dois décider de où je mets le poids pour provoquer le mouvement.
 - Evelyne : Lâcher la résistance au poids.

- **PROVOQUER LE POIDS** pour Gabrielle / **LACHER LA RÉSISTANCE** pour Evelyne

- o Gabrielle : fragmente tous les mouvements. Activer la peau lui parle. Ça donne consistance au corps et ça encadre la masse, pesante, du corps. Cherchons à mettre le poids à différents endroits du corps, morceler, fragmenter le poids en une partition de différents lieux du corps. (Après une activation, quand-même, de la peau-consistance-masse-poids global). Tout en conservant le relâche-reprend, mais sans travailler avec le déséquilibre qui fait rattraper le poids de façon passive. Aller dans le BONDIR au lieu du déséquilibre.
- o Evelyne : continuer à se soucier de lâcher la résistance au poids. Ouvrir le poids interne au corps à sa relation à l'espace avec lequel il est en lien. BONDIR.

A.6 Méthodologie des murs



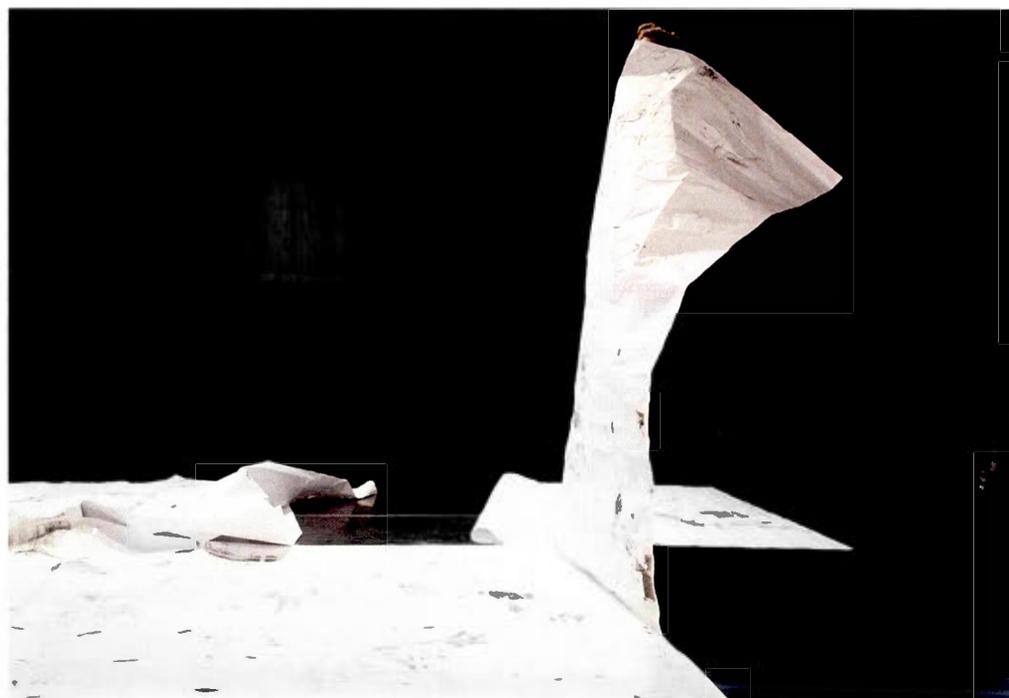
ANNEXE B : PHOTOGRAPHIES

Annexe	Page
B.1 Photographies Esquisse 1	131
B.2 Photographies Esquisse 2	133
B.3 Photographies Esquisse 3	135
B.4 Photographies Esquisse 4	137

B.1 Photographies Esquisse 1



Photographie : sandra@fotozone.org



Photographie : Frédéric Chais



Photographie : sandra@fotozone.org



Photographie : sandra@fotozone.org

B.2 Photographies Esquisse 2





Photographies : Nathan Fabro

B.3 Photographies Esquisse 3





Photographies : Anne-Flore De Rochambeau

B.4 Photographies Esquisse 4





Photographies : Anne-Flore de Rochambeau

ANNEXE C : CAPTATIONS VIDÉO

C.1	Captation vidéo Esquisse 1 : Dans les carnets	19.09.2010	10m41s.
C.2	Captation vidéo Esquisse 2 : Dans la peau	09.02.2011	24m40s.
C.3	Captation vidéo Esquisse 3 : Dans les plis	15.06.2011	31m30s.
C.4	Captation vidéo Esquisse 4 : Dans les poids, jaillir	14.01.2012	30m37s.

ANNEXE D : PROGRAMMES

Annexe	Page
D.1 Programme Esquisse 1	141
D.2 Programme Esquisse 2	142
D.3 Programme Esquisse 3	144
D.4 Programme Esquisse 4	146

D.1 Programme Esquisse 1


**DANSES BUISSONNIÈRES
CLASSE 2010**

 17 ET 18 SEPTEMBRE 2010 À 19 H 30
 19 SEPTEMBRE À 16 H

**DANS LES CARNETS
SARAH DELL'AVA - UQAM**

Un grand tapis de dessins aux tracés tremblotants, mon corps, et nos poids. Le poids du papier me rappelle le mien, je joue avec nos deux poids, j'essaie de sentir mon poids.

«Dans les carnets» est la première esquisse sur quatre d'une recherche axée sur le lien entre les procédés d'empreinte en arts visuels et le tremblement du corps.

Chorégraphe et interprète | SARAH DELL'AVA Oeil extérieur | MARTINE VIALE



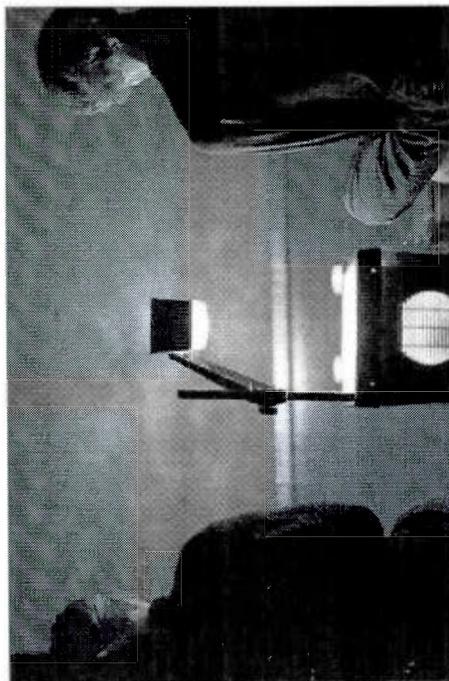
SARAH DELL'AVA a suivi une formation en danse à l'Atelier Danse Manon Hotte / Compagnie Virevoite (Genève). Récemment bachelière en danse de l'UQAM, elle y poursuit depuis 2009 une Maîtrise, volet création. Cherchant toujours à relier proposition graphique (vidéo, photo, dessin) et aventure du corps en mouvement, elle a créé quatre projets interdisciplinaires, présentés à Montréal comme à Genève. Cette année, elle a collaboré avec la designer Maryia Sobek dans une mise en mouvement chorégraphique de cinq objets-vêtements. Elle a participé aux projets CLASH (2008) et IN LIMBO (2010) de Lynda Gaudreau, danse *Baire le bouillon de onze heures* (2010) de Manon Oigny et collabore avec Emmanuel Jouthé au sein de projets d'exploration et dans *Écoute pour Voir*.

Je tiens à remercier chaleureusement Michèle Febvre et Manon de Pauw. Merci également à Sylvie Fortin, Mylène Joly, Emmanuel Jouthé, Maryia Sobek et Martine Viale pour leur aide précieuse et leur soutien sans égal.

- EXTRACTE -

| Deuxième partie | environ 40 minutes

ESQUISSE 2 : DANS LA PEAU



REMERCIEMENTS

Je remercie Sylvie Fortin pour son implication profonde et joyale, pour ses commentaires justes qui me permettent chaque fois de mettre en perspective le processus, de revenir à moi tout en me dépliant, en m'ouvrant à l'autre.

Je remercie Mylène Joly pour ses commentaires, son intelligence et sa sensibilité dans le suivi du processus.

Je remercie Linda Rabin pour avoir renversé le processus en m'indiquant que la peau a un poids, qu'elle est reliée à la "force" du corps qu'est la chair.

Je remercie Gabrielle, Jessie, Marie-Andrée, Zoé-Marine, Marine, Emmanuelle et Ariane d'avoir été là lundi soir, présentes, pertinentes.

Je remercie Emmanuel pour les coussins, les outils sonores, les mots posés, reposés et jaillissants.

Je remercie Jean-Emile Verdier d'avoir prêté sa voix au projet, d'avoir pris le temps d'incorporer les textes pour leur donner pesanteur.

Je remercie Ilya et Evelyne pour plonger au-dedans, chaque fois différemment, mais chaque fois.

Je remercie le département de danse de l'UQAM pour le prêt du rétroprojecteur et la mise à disposition de la Piscine-théâtre.

Deuxième esquisse de la recherche-crédation de Sarah Dell'Ava
dans le cadre de la maîtrise en danse



EMPREINTES

Je m'intéresse au déplacement entre une notion précise du champ des arts visuels, l'empreinte, et le travail chorégraphique... Je m'interroge : comment faire des « empreintes-mouvement » ? Comment « mettre l'empreinte elle-même en mouvement, sans qu'elle cesse d'être une empreinte, une chose du contact » (Didi-Huberman, 2008, p.206) ? Comment déplacer l'empreinte, qui est un index - c'est à dire un signe créé par contact physique avec son référent - au corps en mouvement ?

Une première piste de réponse s'esquisse dans les écrits de l'artiste Giuseppe Penone : en sus de s'intéresser au résultat de l'impression de son corps dans la matière, il en explicite une sensation, un vécu, qui prend source dans le sens du toucher. Pour lui (2000), l'empreinte « a l'intelligence de la matière, une intelligence universelle, une intelligence de la chair, de la matière humaine » (p. 60). L'empreinte pourrait donc invoquer le soma, le corps tel qu'il est perçu de l'intérieur. Les contacts entre le corps et la matière exercés dans le champ des arts visuels peuvent donc avoir une résonance intime avec le corps vécu, dimension somatique que je prends essentiellement en considération dans le travail chorégraphique.

4 ESQUISSES

Ma recherche création se déroule au sein de quatre esquisses, sortes de "croquis" qui tentent de mettre en forme les prises de conscience et les prises de positions qui émergent de mon processus d'exploration et de compréhension de « l'empreinte-mouvement ».

L'esquisse 1 s'axait autour de la question : de quoi mon tremblement du corps est-il l'empreinte ? Mes carnets de pratique ont révélé que sous mon intérêt obsessif pour le mouvement de tremblement, dans les dernières années, gisait l'oscillation hésitante de ma sensation de poids. Cette esquisse a donc entamé ce que je nomme mon « chemin de poids ». Or, la relation au poids est nécessaire à l'existence de l'empreinte : elle engage effectivement une pression, au moins un contact. Travailler à partir de cette notion me mène dans le chemin de poids nécessaire à l'incarnation, à la consistance du corps, qui s'est avéré être tout à fait fragile dans ma façon d'être au monde.

L'esquisse 2 pose directement la question : comment accéder au poids / à la densité / au volume par l'empreinte ? En effet, après l'esquisse 1, je me suis

rendu compte que mon travail artistique est axé énormément sur la peau en tant que lieu infime, mince, « inframince » (terme de Duchamp). Entre sculptures de mon corps à la limite de l'inconsistance (cellulphane et scotch transparent), photographies de la surface des choses en éliminant leur volume sous-jacent, refus des dessins noirs- c'est-à-dire ceux qui engagent une pression, un poids -, et travail du mouvement de tremblement pour se confondre avec le monde, je vivais jusqu'ici une peau volante, détachée du corps. J'utilisais la peau comme vecteur de disparition du Moi-individu dans l'espace.

L'esquisse 2 consiste donc en ce retournement de ma conception de la peau : j'y ai découvert une peau-consistance, une peau-enveloppe, une peau-fimite, une peau-définition. J'y tente de prolonger, de déplacer cette sensation de peau-consistance dans le travail du corps en mouvement. Ilya Krouglikov et Evelyne Langlois-Paquette s'attèlent donc à incarner un mouvement de peau, découvrant peut-être un « état de peau ».

Références :

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les éditions de Minuit.
 Penone, G. (2000). *Respirer l'ombre*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

CHORÉGRAPHIE : Sarah Dell'Ava

AVEC LA COLLABORATION DES INTERPRÈTES : Ilya Krouglikov et Evelyne Langlois-Paquette

DIRECTION DU MÉMOIRE : Sylvie Fortin

VOIX : Jean-Emile Verdier

TEXTES : Giuseppe Penone, Georges Didi-Huberman, Jean Dubuffet, Sarah Dell'Ava

MENTOR : Linda Rabin

D.3 Programme Esquisse 3



ESQUISSE 3 : DANS LES PLIS

PAR SARAH DELL'AVA

Le terme que je donne jusqu'à présent à mon cheminement autopoïétique, c'est « un chemin de poids. Il semblerait que ce soit l'objet « poids » qui, pour chaque esquisse, propulserait mon mouvement et lui donnerait sa qualité d'empreinte.

En effet, le poids est porteur d'inscription. Le poids inscrit sur, inscrit dans. La qualité d'inscription du poids me mène à cerner l'existence d'une empreinte-mouvement en tant que geste tirant son état naissant d'un « quelque chose - poids » qui a fait empreinte dans la chair.

L'esquisse 1 (Dans les carnets) a permis la prise de conscience du poids psychique au sein du mouvement, et initié l'importance de la dimension pondérale du corps. L'esquisse 2 (Dans la peau) a insisté sur le poids de la peau en tant que fine épaisseur consistante.

Pendant le processus de l'esquisse 3, mes outils de recherche en studio ont été le travail de conscience, de sensation et de perception de mon propre poids du corps, de mon poids en relation avec le poids de l'objet-papier, ainsi que du poids, dans mon corps, des mots que je dis, que j'entends et que je ressasse en moi. Tout s'est élaboré en fonction qu'un « quelque-chose poids » fasse toujours inscription en moi, et fasse surgir le mouvement.

Alors, créer et danser des empreintes-mouvements, c'est poursuivre le travail de l'inscription de l'objet-poids en moi, c'est le prolonger jusqu'à ce que cette origine intime, intérieure, du geste, devienne perceptible et se présente au-dehors.

Au stade actuel de mes expérimentations en studio et de mes réflexions, il semblerait que je puisse commencer à cerner l'empreinte-mouvement de la sorte : une empreinte-mouvement est un mouvement qui cherche à ce que sa forme cohabite simultanément avec son origine.

Je cherche un tel geste au sein de mon corps en mouvement, et aspire à ce que ce geste, offert au spectateur, puisse résonner de la sorte. Qu'il puisse recevoir le geste et l'origine de ce geste, simultanément.

Textes : Giuseppe Penone et Sarah Dell'Ava

Lumières : Rémi Demontigny

Régie : Mylène Joly

Directrice de recherche : Sylvie Fortin

Membres du jury : Michèle Febvre et Manon de Pauw

REMERCIEMENTS : Je remercie immensément Manon Oigny, Emmanuel Jouthe, Catherine Lavoie-Marcus, Sylvie Fortin, Geneviève Dussault et Mylène Joly de m'avoir accompagnée en studio. Leurs regards, suggestions et commentaires ont considérablement nourri ce travail en solo. Un merci tout particulier à Jean-Emile Verdier, grâce à qui la définition de l'empreinte-mouvement commence à se préciser. Joyeux mercis à Marilou Cormier-Béïque de m'avoir aidée à confectionner la nouvelle page de papier, ainsi qu'à Laura Lapointe, Catherine Metivier et Anne-Marie Laflamme pour le déplacement des estrades. Avec toute ma reconnaissance, merci à Maryla Sobek de m'avoir donné l'occasion de reprendre cette esquisse en ce 17 octobre 2011.

D.4 Programme Esquisse 4

merci :

À Gabriella, Evelyne, Marine, Gelymar, Catherine et Karine, pour votre générosité, votre patience, votre franchise dans l'échange des mots et des mouvements.

À Gabriella, pour ton travail incessant et dévoué pour sentir le feu entre fragmentation et globalité de ton corps-poids. Ton humilité confère à ta présence une telle justesse.

À Evelyne, pour ton autonomie, ton intégrité, le don de tout ton être au mouvement, et pour la richesse de tes intentions toujours renouvelées.

À Marine, merci de ne pas avoir abandonné ta quête d'un sentir plus ancré. Je te souhaite de continuer dans ce chemin des sensations et dans la coritance en ton imaginaire du corps.

À Gelymar, d'être toujours si curieuse, et de chercher avec joie et tout en finesse comment le mouvement circule dans les méandres du corps.

À Catherine, pour ton engagement précis, généreux et puissant dans le rouge sanguin de tes sensations de poids, et dans l'explosion-implosion de celles-ci dans l'espace !

À Karine, merci de chaque fois faire jaillir le son avec tant de simplicité, d'honnêteté et de sensibilité. Comme le hasard des rencontres est doux et heureux.

À Sylvie, pour le mot « croquis-graphie », pour la précision des intentions, ainsi que pour la joie et les matières nourricières qui, à chaque rencontre, me stimulent et m'éveillent. Ton soutien généreux me permet d'être autonome et de devenir de plus en plus moi-même.

À Myriane, pour la franchise et la pertinence de tes commentaires, qui toujours m'éclairaient et me font grandir. Merci aussi pour avoir confirmé cette intuition : le souffle dense corps au poids.

À Catherine, Warwick et Emmanuel, pour vos sensibilités exprimées, et pour avoir connu des moments volés à affirmer davantage... qui me semblent aujourd'hui les plus puissants... et les plus reliés au souffle.

À Emmanuel, pour l'encouragement à approfondir chacun de ces croquis pour une suite à venir. Merci aussi pour les images captées : ton regard porté sur l'esquisse a su être si délicat, si poétique.

À Anne-Flore, pour le nombre incalculable de photographies, pour ton œil toujours fin, généreux, et ta présence souriante.

Au Département de danse de l'UCAM, d'avoir généreusement mis à disposition ce studio au sol lumineux pour de nombreuses heures.

Aux membres du jury, Marion de Pauw, Michèle Fèvre et Sylvie Fortin, merci d'avoir été présentes à chacune des esquisses, et ce, à quatre reprises depuis 17 mois.

Et enfin, à vous tous, témoins pour la plupart de plusieurs des esquisses vos présences sont si précieuses pour faire vivre cette matière en gestation qu'est mon mémoire-crédation.

Esquisse 4 : Dans les poids, jaillir



Photographie : Anne-Flore de Rochambou
Sur la photo : Evelyne Langlois-Paquette et Gabrielle Surprenant-Lacasse

Quatrième esquisse de la recherche-crédation de Sarah Dell'Ava, dans le cadre de la maîtrise en danse

14 et 15 janvier 2012, 14h30, Studio K-1150

Esquisse 4 : Dans les poids, jaillir

Plier, créer des poches, des contacts, des écarts – « entres » et autres –, des amas entoilés, des poids de substance. Ce serait là le premier sens de la gravité du travail pictural selon Hantai, son « bas matérialisme » : « Prendre en charge la peinture par le bas », dit-il. Et cette phrase de Beckett, qu' [Hantai] aime citer : « Je ne suis pas encore assez bas. » (Didi-Huberman, 1998, p.56).

Descendre chaque fois plus bas, plus bas dans la relation au sol, à la gravité, à la terre. Le poids a été la notion prégnante qui a émergé de chacune des trois précédentes esquisses. À la recherche de l'empreinte-mouvement, je came à présent que le mouvement peut devenir empreinte-mouvement du moment qu'il tisse un lien intime avec le poids.

Après m'être intéressée à ma propre relation au poids dans l'esquisse 3, *Dans les plis*, je me suis ouverte à la construction gravitaire des six interprètes. Les rencontres se sont déroulées majoritairement individuellement, afin de pouvoir toucher le plus possible à l'intimité pondérale de chaque être.

Avec chacune des danseuses, j'ai commencé par donner la simple consigne de « sentir son poids » et de laisser venir les gestes. Les mots exprimés suite à ces expérimentations ont su nourrir mes réflexions sur l'empreinte-mouvement en tant que geste tirant sa source d'un « objet-poids » faisant pression dans la chair. En effet, ces retours mis en mots sur l'expérience ont mis en lumière combien la sensation intime du poids est un lieu imbibé d'empreintes psychiques. Poids du corps et poids du vécu semblent intimement liés et sont à l'œuvre dans un geste-poids. En ce sens, je rejoins Hubert Godard (1990) qui soutient qu'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 » (p.19). Propulser le mouvement à partir de son poids, de façon intégrée, nous renvoie à notre propre incarnation. C'est à partir de cette organisation propre à chaque être que la danse de *Dans les poids, jaillir*, s'est élaborée.

Et, de ce profond travail du sol et du poids, nous avons cherché à faire surgir l'élan vers l'ailleurs, vers l'autre : *jaillir*. Aller vers un jaillissement du corps dans sa dimension pesante. Du bas, laisser se propulser le haut.

Cette esquisse se présente comme une série de plusieurs petits croquis dansants et chantants, faisant surgir différentes nuances de poids, des poids.

Poids-loi Poids-moteur Poids-ombre Fleur du poids Poids-joie

Croquis-graphie :

Sarah Dell'Avà, en collaboration avec les interprètes

Interprètes :

Karine Bouchard, Evelyne Langlois-Paqueite, Catherine Lepage,
Marine Rêhon, Gelymar Sanchez, Gabrielle Suprenant-Lacasse.

Musique :

Cade L'uliva (Abruzzo) – Bella Ciao, Il nuovo canzoniere italiano.
Tarantella Napoletana (Tono Hypodorico), Ah, Vita Bella!, *Pizzicarella Mia (Pizzica Tarantata)* – La Tarantella, Antidòtum Tarantulae, Arpeggiata de Christina Pluhar

Direction du mémoire :

Sylvie Fortin

Membres du jury :

Michèle Febvre, Sylvie Fortin et Manon de Pauw

ANNEXE E : CRITIQUES

Annexe	Page
E.1 Critiques Esquisse 1	149
E.2 Critique Esquisse 2	151
E.3 Critique Esquisse 3	152
E.4 Critique Esquisse 4	154

E.1 Critiques Esquisse 1

Dfdanse - Un buffet de fines bouchées -Tangente présente : « D...

<http://www.dfdanse.com/article1178.html>

Dfdanse

Le magazine de la danse actuelle à Montréal

Critique lundi 20 septembre 2010

Un buffet de fines bouchées

Tangente présente : « Danses buissonnières » / new waves/ classe 2010, la critique

© www.dfdanse.com

Les propositions étaient éclectiques, certes, mais sans s'entrechoquer, sans nous bousculer d'une émotion à l'autre, sans nous obliger à vomir tout ce qu'on venait d'ingurgiter pour faire place au prochain plat.



Stag de Maryse Damecour

Les Danses buissonnières (qui donnent à des chorégraphes en début de carrière accès à une scène professionnelle) ouvrent la saison 2010-2011 de Tangente, la dernière saison du diffuseur dans les bâtiments du 840 rue Cherrier. C'est avec une grande fierté que Dena Davida nous annonce que dans deux ans, Tangente déménagera dans le Quartier des spectacles. Ce grand chantier que nous paierons pendant plusieurs générations pourra au moins profiter aux plus petits producteurs qui soutiennent l'innovation et la création, et non seulement aux festivals internationaux fortunés. D'ici là, les spectacles se promèneront entre la petite salle de l'Usine C et celle du Monument-national. Tangente célèbre aussi son 30^e anniversaire. Ce n'est pas rien, diffuser depuis trois décennies des projets audacieux et soutenir la relève. Je ne peux pas m'imaginer ce que serait la danse à Montréal sans Tangente. Elle est vitale. Soit ! C'est une diffusion à risque ; les spectacles n'y sont pas toujours « bons », mais ils sont rarement inintéressants. Combien de grands talents ont pu monter sur scène grâce à Tangente ?!

(Je me permets ici un petit plaidoyer entre parenthèses. Tangente collecte des fonds pour son déménagement, afin de poursuivre sa mission et son évolution dans son nouvel espace. C'est le moment idéal pour lui montrer notre reconnaissance du rôle essentiel qu'elle joue à Montréal. Chaque sou offert en don à Tangente est un investissement direct dans l'avenir de la création en danse à Montréal.)

[...]

La quatrième proposition, *Dans les carnets de Sarah*, est la plus étrange, la plus audacieuse et la plus conceptuelle des sept. Sarah Dell'ava (UQAM), chorégraphe et soliste, articule sa chorégraphie autour d'un objet : un immense amalgame carré de feuilles de papier jointes ensemble par du ruban adhésif. Elle joue avec le son, la texture, les motifs, le goût, le volume et le poids de l'objet pluridimensionnel qui danse avec elle, et prolonge ses mouvements. Sans autre musique que le froissement du papier et la subtile musique des mouvements, Sarah enchaîne les gestes avec détachement dans un rituel cherchant à apprivoiser la matière. Je suis matière, tu es matière. J'existe, tu existes. Dansons ensemble. Jouons ensemble. Il froisse, il glisse. Il a une plasticité, un volume. Elle le soulève, elle le mord. Le papier éclatant brille sous la lumière ; parsemé de petites taches, il est unique. Comme elle. Ce curieux spectacle est une étude sur le mode d'existence des choses. Plutôt que de passer par l'émotivité du spectateur, il mystifie l'intellect. Dell'ava propose une façon de sentir les choses, leur présence, leur occupation de l'espace, leurs formes et leur densité. Artiste à surveiller.

[...]

Par Marie-Chantal Scholl

Danses Buissonnières – Classe 2010: A Review
03/11/2011

1 Comment

Though a few venues have beaten Tangente this year to the start of the dance season, my own has still begun the same way as it has the past few years: with Les Danses Buissonnières. The class of 2010 marks a shift from the work of earlier generations of choreographers, and certainly not for the worse.



Patrick Lloyd Brennan's *Pre(fab)*: the uninvited, photo by Brice Portolano

With *Y demeurer*, Concordia graduate Katia-Marie Germain presents a duo that begins with small synchronized gestures observed by their performers, as if re-enacting past moments in an effort to understand what happened. They let themselves fall to the ground, as though hit by a flashback. These hits are replicated against one another, but the other is usually so limp that the impact ends up being less violent than it could be. Sometimes the impact even engenders a velocity that pushes the other away.

Unfortunately, Juilliard's Allysen Hooks offers the weakest piece of the evening, in spite of its respectable ambitions. Though the opening is otherworldly as a man in a glistening grey one-piece costume carries a woman seemingly coming out of a tube that will reveal to be her inverted dress, the work quickly goes into familiar territory. Despite its futuristic look, *Imdreation* feels dated in the modern-dance-like characterization of its performers and in the choreography that is at times reminiscent of Merce Cunningham, like in the straight leg that Tad Adler-Arieli repeatedly raises at a perfect ninety-degree angle.

Maryse Damecour, a graduate from l'École de danse de Québec, presents an excerpt from her solo *STAG*. The beginning is compelling as Damecour is only lit by a slide projector, which fractures her movement into a series of mini tableaux. Some are still images as she remains motionless, while others have minimal movement. The length of each tableau varies from a few seconds to a fraction of a second as the projector flickers like a strobe light. Sadly, as light becomes a more permanent fixture and Damecour launches into a more typically formal dance, it becomes apparent that the choreography is not as fascinating as the creative use of the projector.

Even though UQAM graduate Sarah Dell'ava performs her solo *Dans les carnets* with no music and in a high key lighting that leaves nothing to the imagination, her piece is one of the most compelling, which speaks volumes about her artistry. She walks in the room carrying a large roll of paper over her shoulder, which she drops to the floor and proceeds to unroll and unfold over the course of the piece. As we had already seen with her previous work *Les Trembles* (in which three women were shaking over the thirty minutes the work lasted), Dell'ava fully commits to an idea and sees it through to the very end. Most admirable.

[...]

The evening ends with *Attributs*, by UQAM graduate Raphaëlle Perreault. Dressed in grey overalls, she and Nicolas Labelle look like workers whose movement is spurred by the accomplishment of specific tasks. They run or jump over four beams of light, turning the piece into a friendly competition as they compare feats. As the work progresses, their movement becomes more complex, setting dance up as an extension of labour.

The most noticeable changes from recent editions of Danses Buissonnières are the diminishing use of humour and the taking up of a more conceptual and cerebral approach to dance. As a result, the work of these young choreographers achieves a new level of maturity. Overall, the class of 2010 might just be offering the best Danses Buissonnières I've yet had the chance to attend, with Dell'ava and Lloyd Brennan moving to the head of the class.

Danses Buissonnières – Classe 2010
September 16-18 at 7:30pm, September 18-19 at 4pm
Tangente
www.tangente.qc.ca
514-525-1500
Tickets: 18\$/Students: 14\$

Par Sylvain Verstricht

E.2 Critique Esquisse 2

Dfdanse - De la peau à la chair - Dans la peau de Sarah Dell'ava

<http://www.dfdanse.com/article1233.html>

Dfdanse

Le magazine de la danse actuelle à Montréal

Critique lundi 21 février 2011

De la peau à la chair

Dans la peau de Sarah Dell'ava

Présenté par l'UQAM à la piscine-théâtre

© www.dfdanse.com

Son exploration en danse s'inscrit en continuité avec ses pratiques antérieures dans le domaine du graphisme, de la photo et de l'empreinte. Donc de la surface, de l'image.

Le 20 septembre dernier, je publiais un commentaire (sous le titre de Un buffet de fines bouchées) portant sur une série de spectacles programmés dans le cadre des Danses buissonnières à Tangente. Une des pièces présentées m'avait particulièrement intriguée, soit *Dans les carnets de Sarah* de Sarah Dell'ava. Je soulignais alors que son solo m'était apparu comme la plus intrigante, la plus audacieuse et la plus conceptuelle des sept propositions de la soirée. Sa chorégraphie consistait à toucher, goûter et manipuler avec un ludisme appliqué une immense toile de papier sur laquelle apparaissait au hasard diverses traces d'encre. Elle examinait la matière et son rapport avec sa propre matérialité.

Je terminais le paragraphe en disant que c'était une artiste à surveiller, et c'est un peu ce que j'ai fait depuis. J'ai eu la chance d'en apprendre plus sur la démarche de cette étudiante de maîtrise de l'UQAM. *Dans les carnets de Sarah* était en fait la première esquisse d'une série de quatre menant vers sa thèse finale. Chaque présentation, qu'elle qualifie de « jet » chorégraphique, est préparée en 50 heures et constitue une mise en forme des « prises de positions qui ont émergé du processus » de recherche (selon ses propres termes).

Son exploration en danse s'inscrit en continuité avec ses pratiques antérieures dans le domaine du graphisme, de la photo et de l'empreinte. Donc de la surface, de l'image. Elle a importé ce travail dans son étude chorégraphique actuelle - plus ou moins volontairement - franchissant la surface pour pénétrer la matière : le corps, son poids, son volume. De ce fait, elle a substitué la trace au tremblement et l'impression au frémissement, dit-elle. La conscientisation de ce déplacement a inspiré son sujet de thèse.

Les 4 et 5 février derniers, elle présentait à la piscine-théâtre de l'UQAM un deuxième jet intitulé *Dans la peau*. Se présentant comme une sorte d'exercice, cette pièce plus informelle et moins « achevée », était interprétée par *Evelyne Langlois-Paquette* et *Ilya Krouglikov*. Les danseurs, retirés en eux-mêmes, semblaient interroger chaque point de contact entre leur peau et leur chair, comme cherchant à ressentir pleinement chaque millimètre de leur incarnation. Les mouvements procédaient de cet exercice d'aperception improvisé. Observateurs plutôt que spectateurs, nous les regardions tantôt se mouvoir dans l'espace, tantôt jouer avec du ruban adhésif transparent avec lequel ils extirpaient l'empreinte de leur peau. L'empreinte capturée par le ruban était ensuite projetée sur un mur. On la voyait mal, malheureusement, en raison des aspérités et de la couleur gris foncé du mur. Mais l'idée était assez claire : plonger dans l'empreinte pour aller au-delà d'elle. Extraire l'image de la surface afin d'éplucher l'épiderme strate par strate, jusqu'à la chair, jusqu'à l'envers de cette peau qui, face au monde, nous fait dos. L'envers de l'externe.

Dans notre corps s'imprègne la mémoire. La mémoire collective, la mémoire individuelle. Notre mémoire. Notre Histoire. Sur la peau qui nous recouvre, se trouvent les marques de cette histoire. Dans la chair aussi, tridimensionnelle, lourde, épaisse, massive, volumineuse. L'une et l'autre étant amalgamées, peut-on trouver dans les rigoles de la feuille qui nous enveloppe un chemin vers les denses profondeurs de notre corps ?

Dell'ava ne sait pas où la mèneront ses recherches, bien sûr. Par définition, la recherche est un tâtonnement, plus ou moins éclairé. Surveillons donc quel sera le prochain chemin où nous mènera la rigole...

Marie-Chantal Scholl

E.3 Critique Esquisse 3

Dans les plis : Talent à surveiller – Scène – Voir.ca

<http://voir.ca>

ACCUEIL SOCIÉTÉ MUSIQUE CINÉMA SCÈNE ARTS VISUELS LIVRES
SOMMAIRE NOUVELLES SPECTACLES CRITIQUE

Accueil > Scène > Dans les plis : Talent à surveiller

Dans les plis Talent à surveiller

2 FÉVRIER 2012



Photo : Frédéric Chais



par FABIENNE CABADO

Commentaire 1

Recommander 18

Twitter 1

0

Recommander

Dans les plis /
Everything Was
Beautiful and Nothing
Hurt

→ SUR LA FICHE ←

Dans la masse d'une jeune génération souvent tentée d'occuper la scène avec des drames personnels et des parodies humoristiques, Sarah Dell'Ava se distingue comme une voix forte qui interroge la danse et l'acte chorégraphique. Interprète à la présence totale et inspirée, elle s'intéresse à ce qui motive le geste au creux du corps et au transfert possible de l'empreinte picturale dans le mouvement. Investie dans un dialogue étroit entre danse et arts visuels, elle offre un étonnant corps à corps avec un immense drap de papier dans les plis duquel elle livre les secrets de son intimité physique avec délicatesse, jouant sur les notions de poids et de légèreté. *Dans les plis*, élaborée l'an dernier dans le cadre d'un mémoire-crédation, est une œuvre exigeante présentée par Tangente en soirée partagée avec Dorian Nuskind-Oder qui travaille quant à elle avec la vidéo. Au Studio Hydro-Québec du Monument-National du 9 au 12 février.

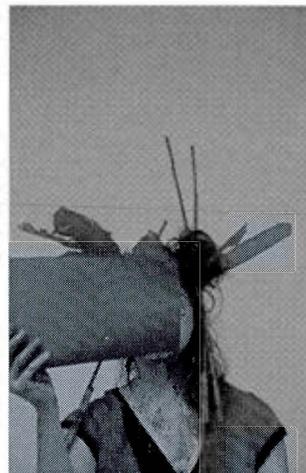
Usine C
<http://usine-c.com/>
 514.521.4493
 Tickets: 40\$ / Under 31 years old: 30\$

A Few Picks for the 2011/12 Dance Season

The dance season has already started, so I thought it was more than time for me to come up with a list of shows that I (and probably you) shouldn't miss this year. I unfortunately don't plan to cover dance as much this season, but that doesn't mean I'll skip on the shows. Here are a few reasons why you shouldn't either.

Why not start with what is for me the most anticipated show of the year, Ame Henderson's *relay*? The Toronto choreographer was supposed to present this newest group work for seven dancers and two musicians last season, but a scheduling conflict prevented her from doing so. Hopefully we will be luckier this time around, as Henderson offered one of the most memorable duos of the last few years with Matija Ferlin, *The Most Together We've Ever Been*. We can only hope that she commits just as extremely to the conceptual nature of her work with *relay*. At Agora de la danse from September 28 to October 1st.

You should spend the rest of the fall at La Chapelle, where they are more and more banking on their *tape-à-l'oeil* programming. Basically, expect lots of nudity. I especially recommend what is my sure bet of the year, the one show in this list I've already seen. I'm talking about performance artist Julie Andrée T.'s *Rouge*, truly one of the most unforgettable shows of the last few years. It's like an educational kid's TV show gone wrong in a monochromatic world. With a denunciation of uniformity that comes through experience, Andrée T. proves that the poetic can most definitely be political. Catch it from November 15 to 17.



Julie Andrée T.'s *Rouge*, photo by Guy L'Heureux

At the beginning of 2012, head over to Monument-National where Tangente is giving you two young talented choreographers for the price of one. There's Sarah Dell'Ava, who has been making some of the most fascinating solo work coming out of Montreal. She's the kind of dancer who you can tell dances not only with her body but also with her brain. See the proof in her continued exploration of dance as imprint, *Dans les plis*. As part of the same program, Dorian Nuskind-Oder is presenting *Everything was beautiful and nothing hurt*. She impressed us last year with her clever use of live video, so don't miss this double bill, which runs from February 9 to 12.

The first three days of March, it's Danse Danse that's pulling all the stops with one of the most sought-after choreographers in the world, Israel's Ohad Naharin. His BatSheva Dance Company will be at Place des Arts to present *Hora*, which is being pegged as Naharin's "most abstract piece to date." No doubt you can still expect energetic choreography performed by skilled dancers.

After her successful collaboration with Benoît Lachambre for *Body-Scan*, Vancouver's Su-Feh Lee is back with a solo of her own, *The Whole Beast*. See how the artist's interior voyage translates into an understated but fascinating theatrical experience at the MAI from March 15 to 18.

Spend the spring with Les Grands Ballets Canadiens, who are thankfully playing it more contemporary this year. I'm particularly excited about the world premiere of Dutch choreographer Didy Veldman's *The Little Prince*, which runs from May 3 to 12 at Place des Arts. She had already given the company *Tender Hooks*, a short piece that was seductively modern.

Finish the dance season at Studio 303 on June 2 & 3, when charming and gifted British Columbia choreographer/storyteller Sarah Chase will team up with Montrealer Alanna Kraaijeveld. They will combine dance, video, and text, in a performance inspired by the experimental filmmakers of the 50s and 60s.

Par Sylvain Verstricht

E.4 Critique Esquisse 4

Jan
24

Un tour de force et de grâce, signée Sarah dell'ava et ses six interprètes, Critique : Esquisse 4

Esquisse 4 : Dans les poids, jaillir par Sarah Dell'ava

Critique par: Maud Mazo-Rothenbühler, le 15 Janvier 2012

Samedi et Dimanche dernier, 14 et 15 Janvier 2012, ont eu lieu, au 840 Cherrier Est, les présentations publiques de la quatrième esquisse du mémoire-création de Sarah Dell'Ava, intitulée Esquisse 4 : Dans les poids, jaillir. Compte-rendu...

Sarah Dell'Ava pose une nouvelle pierre à sa recherche avec la présentation de sa quatrième esquisse. Ne viendrait-elle pas d'ancre le socle de son édifice-recherche ?

« *Le poids a été la notion prégnante qui a émergé de chacune des trois précédentes esquisses* », écrit Sarah dans le pamphlet complice du spectateur. Elle s'est alors entourée de six interprètes, cinq danseuses et une chanteuse, et a expérimenté en studio ce que pouvait vouloir dire concrètement ce concept de poids, si souvent usité.



« *Poids-Loi / Poids-moteur / Poids-ombre / Fleur du poids / Poids-joie / Poids du vécu qui pèse dans la chair / Poids sans force / Souffle-poids[1]* »... Comme dans tous les cas où l'on investigate une problématique de recherche, c'est une multitude de suppositions et de possibilités de réponses qui se présentent, ainsi que des centaines de portes qui s'ouvrent ! Pas une semble échapper à Sarah. Pas une semble être mise de côté. C'est en incarnant sa recherche, et en s'associant à des interprètes qui ont accepté de donner de la chair (de la vraie !) à son sujet, que Sarah nous offre une démonstration extrêmement fine et intelligente de sens.

Avec Sarah, on ne se contente pas d'une simple démonstration d'un travail universitaire. Elle nous offre (peut-être sans vraiment le savoir) bien plus ! Elle nous offre sa sensibilité artistique. Car effectivement sa 'griffe de créateur' transparait à travers des choix esthétiques incroyablement probants et efficaces qui ne font que soutenir son propos : le jaillissement par le poids. C'est donc accompagnées de blocs de glaise grise en forme de pavé que les interprètes

dansent, bougent, sautent, s'allongent, sautent, se ré-allongent, re-sautent, s'essoufflent, s'apaisent, se tiennent par la main, reculent, avancent, se poussent, s'essoufflent, lâchent, prennent, se désorientent, se réorientent, ferment les yeux, s'érigent, s'affaissent, inspirent, expirent...



Toutes vêtues d'un élément gris, les interprètes ne deviendraient-elles pas un peu la personnification de ces pavés de glaise ? Pavés, évocations du poids-masse, de la lourdeur, de l'ancrage, de la rigidité, de la consistance de la matière. Pavés en écho aux corps lourds, ancrés dans le sol, impossibles ou difficiles à déplacer sans effort ! Et pourtant, ce mur de blocs de glaise disposés en fond de salle se disloquent progressivement, parfois sans effort, surprenant le spectateur par la légèreté du matériau-glaise. Et le mur des corps progressivement devient légèreté, suspension, air, apesanteur, délicatesse, grâce... Les pavés deviennent supports, autant que les corps et la musique italienne deviennent soutien et force.

Il est d'ailleurs fascinant d'observer une des interprètes prendre le temps de déposer ses pieds et son poids dans la glaise, de fermer ses yeux, de prendre une inspiration, et de propulser (c'est bien le mot !) un chant italien *a cappella* avec la force de son ancrage dans le sol, de son alignement vertical et de son souffle. Le tout dans une apparente facilité !

Le spectateur touche là à l'essence même du chant, à l'essence même de la parole, à l'essence même de la vie : le souffle et le poids minutieusement tissés !

Pesanteur et légèreté... J'ajouterais même force et grâce !

Sarah Dell'Ava présentera les 9, 10, 11, 12 Février 2012, à Tangente, au Studio Hydro-Québec du Monument National, sa création *Dans les plis*.

A suivre...

Photo: Anne-Flore de Rochembeau

Interprètes: Evelyne Langlois-Paquette, Gabrielle Surpenant-Lacasse

[1] Termes recueillis autant dans le pamphlet que lors de la discussion avec les spectateurs à la fin de la présentation, le dimanche 15 Janvier 2012.

Posted 24th January by [danscussions](#)

Labels: [Critique](#) [Département de danse UQAM](#)

0

ANNEXE F : FORMULAIRES DE CONSENTEMENT ÉTHIQUE

Annexe	Page
F.1 Formulaire de consentement éthique : mentors	157
F.2 Formulaire de consentement éthique : interprètes	159

F.1 Formulaire de consentement éthique : mentors



Formulaire d'information et de consentement

Titre de la recherche : *Des empreintes* (titre provisoire)

Chercheure : Sarah Dell'Ava, étudiante à la maîtrise au Département de danse, Université du Québec à Montréal. Téléphone : (514) 564-64-60.

Directrice de recherche : Sylvie Fortin, Ph.D., professeure au Département de danse, Université du Québec à Montréal. Téléphone : (514) 987-3000 # 3499.

But du projet

Le but de ma recherche est de comprendre certains aspects de ma pratique artistique. Il s'agit de découvrir comment certaines modalités de l'empreinte graphique ont nourri mon travail antérieur et d'explorer comment elles propulsent mon travail actuel, à travers quatre esquisses interdisciplinaires. Empruntant des procédés, méthodes et questionnements autant aux arts visuels qu'à la danse, mes esquisses se dérouleront donc au sein de ces deux médiums.

Je, _____, suis intéressé(e) à collaborer volontairement et librement au projet intitulé *Des empreintes* mené par Sarah Dell'Ava, étudiante à la maîtrise à l'Université du Québec à Montréal.

Nature de la participation

Ma contribution au projet consiste à participer à une répétition en studio d'une durée approximative de deux (2) heures, ainsi qu'à une discussion d'une (1) heure environ. La rencontre se déroulera dans un studio du pavillon de danse de l'UQAM, à une heure et à une date choisies avec la chercheuse. Les trois heures seront enregistrées sur un support audio avec ma permission.

Je sais que je suis invité à titre d'« invité-mentor » pour soutenir, nourrir et questionner le processus de création de la chercheuse.

La transcription de l'enregistrement audio s'effectuera sur un support informatique, et je m'attends à ce que mes propos ne soient utilisés qu'à des fins académiques. Il est également entendu que j'ai le droit de me retirer de l'étude en tout temps, sans pénalité d'aucune forme.

Une compensation financière symbolique de 210 \$ me sera offerte.

Anonymat et confidentialité

Je suis conscient que mon implication dans ce projet engage la révélation de mon identité. Je serai nommé dans le mémoire écrit, dans le document vidéo d'accompagnement du mémoire, ainsi que sur le matériel promotionnel de l'esquisse à laquelle j'aurai participé.

Cependant, si je le souhaite, je peux décider de conserver l'anonymat et j'aurai l'assurance que tous mes propos demeureront anonymes. Je choisirai un pseudonyme (nom d'emprunt). C'est ce dernier qui sera utilisé par la chercheuse dans le cas où elle cite des parties de mes propos dans des rapports de recherche ou autres modes de diffusion des résultats de la recherche. J'ai l'assurance que toute information pouvant mener à mon identification sera enlevée.

Je, _____, fais le choix de révéler mon identité

OU

Je, _____, choisis le pseudonyme _____.

Signatures

Il y a deux copies du formulaire de consentement, dont une que je peux garder. La chercheuse m'a demandé si j'avais des questions concernant le formulaire de consentement ou la recherche, et a accepté de répondre à toutes mes questions.

Personnes à contacter : Pour tout renseignement additionnel, plainte ou critique face au projet de recherche, je pourrai m'adresser à la chercheuse. Dans l'éventualité où la plainte ne peut lui être adressée, il me sera possible de faire valoir ma situation auprès de Sylvie Fortin, directrice de recherche ou auprès de Nicole Harbonnier-Topin, directrice des études de cycles supérieurs au Département de danse au 514 987-3000 poste 2455. Il me sera aussi possible de faire valoir ma situation auprès du président du le Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM, Monsieur Joseph Josy Lévy. Il peut être joint au numéro (514) 987-3000 poste 4483 ou 7753.

Je _____, ai pris connaissance de l'ensemble des informations précédentes et accepte de participer au projet.

Chercheure : _____ (signature) _____ (date)

Participant : _____ (signature) _____ (date)

F.2 Formulaire de consentement éthique : interprètes



Formulaire d'information et de consentement

Titre de la recherche : *Des empreintes* (titre provisoire)

Chercheure : Sarah Dell'Ava, étudiante à la maîtrise au Département de danse, Université du Québec à Montréal. Téléphone : (514) 564-64-60.

Directrice de recherche : Sylvie Fortin, Ph.D., professeure au Département de danse, Université du Québec à Montréal. Téléphone : (514) 987-3000 # 3499.

But du projet

Le but de ma recherche est de comprendre certains aspects de ma pratique artistique. Il s'agit de découvrir comment certaines modalités de l'empreinte graphique ont nourri mon travail antérieur et d'explorer comment elles propulsent mon travail actuel, à travers quatre esquisses interdisciplinaires. Empruntant des procédés, méthodes et questionnements autant aux arts visuels qu'à la danse, mes esquisses se dérouleront donc au sein de ces deux médiums.

Je, _____, suis intéressé(e) à collaborer volontairement et librement au projet intitulé *Des empreintes* mené par Sarah Dell'Ava, étudiante à la maîtrise à l'Université du Québec à Montréal.

Nature de la participation

Ma contribution au projet consiste à participer à un processus de création échelonné sur 45 heures. Les répétitions se dérouleront dans un studio du pavillon de danse de l'UQAM. Certaines répétitions seront filmées, et certains propos enregistrés par la caméra seront transcrits sur un support informatique et éventuellement utilisés dans le mémoire écrit. Je m'attends à ce que mes propos ne soient utilisés qu'à des fins académiques. Ma participation est volontaire, libre et non-rémunérée. Je comprends que ma présence pendant tout le processus est importante pour le déroulement de la recherche création. J'accepte donc de faire tout en mon possible pour favoriser le bon déroulement du projet du début du processus de création jusqu'à la fin des représentations publiques. Ceci dit, si je devais me retirer de projet pour une raison quelconque, je m'engage à prévenir la chercheure le plus tôt possible. Le cas échéant, je ne subirais aucune forme de pénalité.

Anonymat et confidentialité

Je suis conscient que mon implication dans ce projet engage la révélation de mon identité. Je serai en effet nommé dans le mémoire écrit, dans le document vidéo d'accompagnement du mémoire, ainsi que sur le matériel promotionnel de l'esquisse à laquelle j'aurai participé.

Signatures

Il y a deux copies du formulaire de consentement, dont une que je peux garder. La chercheuse m'a demandé si j'avais des questions concernant le formulaire de consentement ou la recherche, et a accepté de répondre à toutes mes questions.

Personnes à contacter : Pour tout renseignement additionnel, plainte ou critique face au projet de recherche, je pourrai m'adresser à la chercheuse. Dans l'éventualité où la plainte ne peut lui être adressée, il me sera possible de faire valoir ma situation auprès de Sylvie Fortin, directrice de recherche ou auprès de Nicole Harbonnier-Topin, directrice des études de cycles supérieurs au Département de danse au 514 987-3000 poste 2455. Il me sera aussi possible de faire valoir ma situation auprès du président du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM, Monsieur Joseph Josy Lévy. Il peut être joint au numéro (514) 987-3000 poste 4483 ou 7753.

Je _____, ai pris connaissance de l'ensemble des informations précédentes et accepte de participer au projet.

Chercheuse : _____ (signature) _____ (date)

Participant : _____ (signature) _____ (date)

ANNEXE G : SYNOPSIS ESQUISSE 3

Chaque sortie du pli est une naissance.

Le scotch-lien. Sentir mon poids.

Les paupières closes ont
la même importance
qu'un pied posé par terre¹¹

Paupières closes, mines, sous-sol, souterrains.

Paupières closes, définitions du sous-sol ;
Parcours du sous-sol ;
Sédiment de poussière.
Paupières closes, annotation de l'espace.

Pélican, entre ciel et terre.

Sentir les extrémités de ce corps-peau-consistance : Doigts de pieds, bouts des mains, paupières.

Le premier pas – la grand-mère – le son doux et continu du papier

Le bruissement qui ouvre l'arrière du crâne

Marche au bord du sentier enneigé

Laisse le poids du papier t'accélérer le corps

La limace d'eau qui glisse, s'aplatir, très lentement.

Prends tes ailes bien haut et courre

Paupières closes, œil de peau.

Paupières closes, devenir peau.

Peau, proche.

Paupière soulevée, peau au lointain : presse le pied contre le sol.

Presse le pied posé par terre.

Peau-proche.

Peau-pière.

Peau-pierre.

Sort la tête de l'eau-drap, les pieds qui sentent le papier en dessous. Sors rapidement !

Petit crabe, presse sur le papier.

Tire la longue queue jusqu'au centre et sens le poids qui tire et laisse toi tirer effleure les pieds au sol et déplie jusqu'au bout. Tire vers le ciel. Tempête, rapide tempête.

¹¹ Lignes en retrait : en caractère droit, Penone ; en italique, moi.

*Porter ses peau-pierre. Porter ses gestes.
Porter ses gestes, c'est porter ses propres gestes, c'est porter son poids dans ses gestes,
c'est se porter dans ses propres gestes.*

*Ne pas se redresser.
Traverser par le centre en petite boule, devenir fœtus.
Caresse les plis du papier*

*Tremblement du fœtus gris qui avance et poursuit sur place, tenant le papier comme
souvenir de peau-consistance.*

*Le très lent écoulement de la matière,
qui glisse, qui rampe,
qui crée la vibration,
le bruissement, le crépitement.*

*Être vibration, être bruissement, être crépitement.
Bruisser, crépiter, trembler,
Pour être espace,
Pour n'être qu'Espace,
Se confondre avec l'espace.*

De peau-lointaine à peau-proche.

*Trembler, c'est un tremblé-je-porte-mes-gestes.
C'est un tremblé-je porte-ma-peau-je-porte-mon-poids, je porte mes gestes.*

*Peau proche.
Peau, fine, épaisse.
Épaisse sans être close.*

Neige, autour. Reprends souffle et consistance.

Ouvre la bouche du papier.

Prends ta peau dans tes bras, mon petit fantôme.

Au fond de la cale du bateau, regarde l'horizon et reste.

*Soulève-toi et termine la tâche. Plisse. Écoute.
Je porte mes gestes, c'est se porter dans ses propres gestes, c'est porter ses propres gestes.
C'est porter son poids dans ses gestes.
Je porte ma peau, je porte mon poids, je porte mes peau pierres, je porte mes gestes.*

Prépare le rouleau, attends....et roule, roule, roule !!!! Déroule.

Souffle, pélican.

Presse tes pieds dans le sol et avance. Prolonge, tournicote, cocotte.

Ouvre l'ancre aux regards. Reste un peu.

Rentre dans la grotte, repose-toi sur le plis.

Assieds-toi et regarde, gentiment, réchauffe-toi dans le pré-ventre.

*Redresse-toi dans la falaise.
Saute !
Reste, là, pélican, entre ciel et terre.*

*Plisse, presse, ombre.
Noircir.
Noircir, c'est le poids dans la mine.
Noircir, c'est le poids du corps qui presse sur le papier à travers la mine.
Appuyer la mine sur le papier, c'est le pied posé par terre, c'est le pied pressé contre le sol.*

*La pression des doigts sur la terre.
La pression sur le dos.
La pression sur la nuque.
La pression de l'air sur le corps
La pression de la peau contre l'air
La pression de la lumière sur les yeux.*

*Noircir.
Sous la main qui presse, de forme une ombre.
Sous le pied posé par terre, une ombre.
Sous la paupière close, une ombre.*

*Au pli de la paupière soulevée, il y a la même ombre que sous le pied posé par terre.
Au pli de la paupière soulevée, la même ombre que sous le pied posé par terre.*

Pli, presse, ombre. Engloutis les plis par ceux de ton corps. Engage-toi. Encore plus.

Dépose doucement le dernier pli de corps.

Reprends les plis, oui, encore.

*Regarde la pointe pour retrouver la présence de ton regard.
Pique ta peau pour t'assurer de ta consistance.*

Presse de tout ton poids sur les larges plis.

Et entre dans le ventre. Furtives, les jambes. Entre.

Soulève-toi de ta double peau, lourde, épaisse.

*Glisse tes pieds au sol, sens glisser tes peaux dans leurs poids.
Entre moi et l'espace, il n'y a que ma peau.
Entre ma peau et l'espace, il n'y a que la bave.
Fine, bave, brillante. Aux couleurs de l'arc en ciel.
Glisse mon corps contre la bave.
Glisse, presse contre la bave iridescente de la limace, limaces qui glissent sur la surface du monde. Sentir le volume.
Sentir l'espace qui sépare la main de la chose touchée,
Sentir la distance qui nous sépare de la bave, qui est entre la peau et la bave. Fine bave brillante.
Peau consistante, qui glisse, glisse le corps contre la bave. Fine bave brillante aux couleurs de l'arc-en-ciel.*

Expire de tout ton souffle.

Au sortir de l'oiseau, douce.

Pélican, entre ciel et terre.

Déplie l'aile.

Viens, plus proche, sens une dernière fois ce grand poids du papier, avec toi.

Glisse, limace-oiseau.

Entre terre et ciel, relier, relier, relier.

Quitte le lieu. Va au lointain. Reviens au proche. Salut.

(Carnet de pratique, Esquisse 3, 14 juin 2011)

ANNEXE H : ENTRETIEN D'AUTOEXPLICITATION DE L'ACTION

AUTOEXPLICITATION
DE L'ACTION

DEUX MOMENTS
CIBLÉS DE

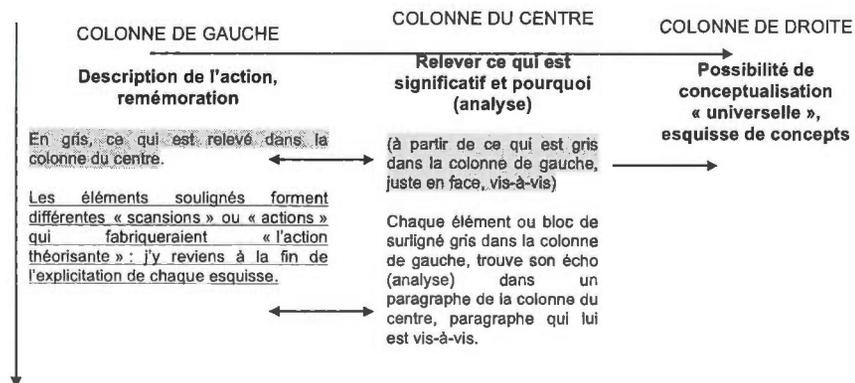
« *ESQUISSE 1 :*
DANS LES CARNETS »

ET DE

« *ESQUISSE 2 :*
DANS LA PEAU »

SARAH DELL'AVA
FÉVRIER 2011

Cette auto-explicitation
se déroule en trois
colonnes :



ESQUISSE 1 : DANS LES CARNETS

Je suis derrière la porte du théâtre, le tapis de dessins enroulé, dans mes bras. Dans mes deux mains, en fait, mais j'ai l'impression de le porter dans mes bras. Le rouleau ne touche pas le sol. J'en sens le poids. Je me concentre sur cette sensation de poids. Ça tire dans mes biceps et mes épaules. Je sens combien mes mains le soutiennent, et soutiennent sa forme. Il faut que le rouleau se tienne droit par lui-même à l'horizontale; mes mains sont très écartées pour soutenir les possibles cassures qui apparaîtraient. Avec le temps, les fragilités du papier sont de plus en plus grandes, mais je sais où les plis sont susceptibles de se former : mes mains se posent donc dans ces lieux précis. Pendant l'attente derrière la porte et jusqu'à la fin de ma marche (quelques pas), je fais des réajustements minuscules et délicats afin de donner la juste pression dans chaque doigt, dans chaque angle de la main pour conserver le rouleau intégralement dans sa longueur, sans cassure. Je m'assure d'être bien en contact avec le poids du papier. J'entre dans la salle, et marche jusqu'à être « à ma place ». C'est un endroit déterminé pour que le déroulement du tapis se fasse sans que j'aie besoin de réajuster les morceaux de papier par la suite.

Le papier n'est pas déjà posé au sol ; je ne le traîne pas non plus. Je le porte : il s'agit de sentir ce poids sur moi. Déjà, il est question de mise en scène du poids.

Scansion 1

Il semble y avoir une nécessité, un désir d'unicité du corps-papier, un besoin d'intégralité, de globalité.
Papier anthropomorphe ?

Idem globalité

Scansion 1

C'est assez loin du public, mais j'aurais aimé que ce soit plus proche. Là, je m'arrête de marcher, je sens encore un instant le poids du tapis dans mes mains, mes bras, biceps et épaules, et je détends la pression dans ma main gauche : le pli se creuse alors, formant un angle dans le rouleau, pas tout fait au milieu, un peu décentré sur la gauche. C'est le papier qui a décidé, au fur et à mesure des répétitions, que ce serait là. Une fois que j'ai ce pli dans ma main, mes yeux suivent le blanc, et descendent jusqu'à voir dans leur champ de vision les deux extrémités qui s'approchent de plus en plus du sol. Je vois attentivement ces extrémités (mais ne les regarde pas... je regarde dans moi, comme si mes yeux étaient dans la plante de mes pieds et de mes mains). En même temps que cette descente des yeux et du papier se fait, je soupèse le poids dans mes mains. Le poids diminue un peu. Je m'arrête lorsque les deux extrémités rondes sont tout juste déposées, qu'elles s'écrasent finement sur le sol. Il ne faut pas qu'elle soient trop aplaties. Juste assez pour qu'elles soient dé/re/posées, oui, qu'elles se reposent. Je tiens maintenant le papier plus loin de moi, mes coudes se sont un peu dépliés. Je me souviens que parfois, je me sentais un peu trop loin du papier.

Je semble éprouver un besoin d'être proche du public, afin que les transferts de poids, que les touchers, même les plus infimes, soient perçus, vécus par le spectateur.

ESPACE DU TOUCHER
[Didi-Huberman ; Andrieu]

S'installe un regard intérieur : les yeux semblent se faire poids. La peau de la plante des pieds, la relation à la gravité et les globes oculaires travaillent ensemble.

Mon regard serait donc relié à ma sensation de poids, au toucher des pieds au sol, au toucher des mains au papier : le regard se fait tactile.

PEAU ET POIDS :
« PELLIS »
= PEAU
= PLANTE DES PIEDS
= TU POUSSÉS
[Anzieu ; dico étym.]

REGARD TACTILE
[Didi-Huberman ; Penone ; Andrieu]

Il y a une prise en considération du « jusqu'où » poser, déposer le poids. On pourrait à nouveau parler d'une certaine mise en scène du poids et de ses transferts.

Scansion 2

En écho au besoin de proximité avec le spectateur, se dévoile là une autre instance de nécessaire proximité : l'action ne peut se faire que dans le contact avec le papier, dans un besoin de rester « en lien ».

ESPACE DU TOUCHER
[Didi-Huberman ; Andrieu]

Le poids du tapis est déposé au sol au point que je puisse lâcher mon bras gauche : il ne tient alors que par ses appuis au sol et par ma main droite qui le soutient pour qu'il reste vertical. Je regarde l'angle, la plissure, et, à peine ma main gauche a lâché le papier que mon cou veut aller le remplacer, dans le petit creux du pli. Ce petit moment reste flou, comme s'il y manquait une conscience du trajet.

Je fais là un mouvement de la nuque qui s'enroule et se déroule, comme à la naissance. En fait, je courbe d'abord un peu le dos, puis j'avance la tête sous la plissure, et je cherche le contact entre ma nuque et le pli.

Dès qu'il y a sensation sur ma nuque, je lâche ma main droite, et je sens le papier sur moi. À ce moment de contact, le mot « poids » résonne en moi, je me le dis intérieurement. Ensuite seulement, je vais tout doucement descendre jusqu'au sol, me repliant moi-même en boule afin que le papier descende avec moi sans quitter ma nuque.

L'action théorisante semble se réaliser en trois scansions impliquant le lien au poids entre moi-même et le rouleau :

- 1) Je sens le poids du rouleau dans mes bras.
- 2) Je dépose le rouleau au sol
- 3) Je vais chercher le poids du rouleau avec ma nuque.

Chaque scansion est précédée et succédée d'un transfert de poids. Ces moments délicats de tension / transfert entourent ce qu'on pourrait nommer « La Figure » ?

Il ne s'agit pas de laisser choir le papier au sol : il doit d'abord « tenir debout », comme un être humain. Le papier a des appuis, comme un corps qui se tiendrait debout sur ses appuis/pieds : papier anthropomorphe ?

Il semblerait que ce moment soit resté assez peu conscient de ma façon de l'aborder, de le vivre car peu de souvenirs y sont ancrés. Je ne me souviens pas non plus quand ni pourquoi ai-je décidé de l'intégrer à la pièce.

Le mouvement d'enroulé-déroulé du papier et de mon propre corps est la base de toutes les actions qui suivront.

Scansion 3

À nouveau, ces mots montrent le désir de rester en contact, en lien avec la matière.

En me disant le mot « poids », il s'imprime pour l'occasion dans ma chair et propulse l'action, rappelant le principe de la « Lettre » de Lacan. Les trois actions-scansions permettent d'instaurer la Lettre, logeant l'action théorisante. La suite de l'objet chorégraphique ne serait que la déclinaison de ce poids dans la chair, de cette Lettre : chaque mouvement, chaque action, est guidée par l'impression du mot dans mon corps.

ORIGINE

= ÉTAT NAISSANT...

...DU MOUVEMENT

[Roux ; Godard ; Juliet ; buto]

...DE L'ETRE

[Anzieu ; Cyrulnik, Janov]

...DE L'OEUVRE

[Michaud sur Nancy ; Didi-Huberman sur Penone ; Deleuze et Guattari ; Sibony]

LETTRE DU CORPS

[Lacan ; Verdier ; Lévy ?]

ESQUISSE 2 : DANS LA PEAU

Evelyne est un peu en dehors de la lumière du rétroprojecteur. Elle a les yeux fermés. Elle cherche à « être dans la peau », dans « sa peau ». La consigne que je lui ai donnée, c'est de « sauter avec la peau », de faire des « sauts de peau » : je lui ai donné cette consigne pour travailler la peau dans sa consistance, son rôle d'enveloppe, son poids. Chuter (pour Ilya) et sauter (pour Evelyne), deux actions qui exacerbent la sensation de poids, qui ne peuvent se faire sans sa participation active.

Elle est donc là, dans la pénombre, les paupières closes, et tente de sauter avec la peau et dans sa peau. Elle est très immobile. Je la regarde, je la regarde très précisément, mais pas à un endroit du corps en particulier, c'est comme si mes yeux la voient comme une entité globale, sans distinction corporelle, je la perçois comme un bloc de sensations. C'est comme si je sens que tout son corps prend part à l'action d'être dans la peau, de chercher à y être.

Elle est debout. Elle se rétrécit un peu, comme un accordéon qui plisserait doucement ses poumons de souffle. Ça joue dans les plis, je vois des minuscules battements de plis - dépliés et tout à coup, « ça » surgit. Une sorte de petit sursauté, une amorce de saut qui ne saut pas mais saute en même temps. Je ne peux pas percevoir d'où « ça » sort.

Dans les réchauffements, à chaque répétition, le seul mot que j'employais, c'est le mot « peau » : je dis « peau, peau, peau, peau, peau », parfois en soulignant un lieu du corps : peau du crâne, peau derrière les cuisses, etc, afin de réveiller par le mot, le lieu du corps. Peut importait quels mouvements ou action de réchauffement était effectués, il s'agissait de l'effectuer par la sensation somatique de sa propre peau.

Le danseur est donc perçu comme « être dans sa propre peau » avant toute chose, avant d'être considéré comme un organisme doté de membres pour se mouvoir.

(plus haut) : Scansion 1

L'interprète travaille seule à être dans sa peau. elle s'atèle à trouver comment, de façon autonome, de son côté, presque à mon insu.

Tous les lieux du corps semblent en branle dans cette recherche, sans hiérarchie. Le corps entier « pense ». En considérant le danseur comme « être dans sa peau » plutôt que comme « être de membres », la globalité des segments et des lieux du corps sont impliqués dans le mouvement et sa conscience.

Le champ sémantique est celui du pli. L'esquisse 1 montre également cette tendance. Ce qui est plissé serait ce qui est encore inconscient, caché. Ce qui est déplié devient conscient, déplié.

Scansion 2

LETTRE DU CORPS
(Verdier ; Lacan ; Lévy)

MOI-PEAU
[Anzieu]

BLOC DE SENSATIONS
[Deleuze ; Roux]

LE PLI
[Deleuze ; Sloterdijk]

Ça sort de tout le corps en même temps, c'est un posé-soudain qui jaillit pendant un bref instant. Et ça se répète : petite plissure, jaillissement. Ça bondit de plus en plus largement. Mes yeux se plissent et s'écarquillent. J'essaie de saisir d'où ça vient mais n'y arrive pas ; c'est global.

Toute la peau-membrane est activée dans sa globalité.

À chaque surgissement, je suis surprise, secouée.

Je la laisse continuer quelques secondes, mais rapidement je l'arrête et la regarde.

Je lui dis : « Oui, c'est ça. C'était tout à fait ça. C'était quoi pour toi ? » Elle ouvre les yeux...elle semble incertaine, en même temps, qu'une esquisse de sourire, ses yeux sont plissés, un doute plane.

Elle me répond, le regard qui regarde encore au-dedans, comme pour se souvenir de ce qui a eu lieu, et d'où :

Un questionnement émerge : d'où vient le mouvement pour elle ? Et je ne peux moi-même pas mettre de mots : quelque chose est indicible, fait mystère.

À nouveau : le corps est impliqué dans sa globalité par le mot et l'action de « peau ». Il s'agit de mettre en branle la globalité de la membrane plutôt que les jeu des membres.

Scansion 2

Le geste me secoue, m'invite à être avec lui, m'accueille en son dedans et me permet un retournement dans mon dedans. Pourrait-on parler d'une « action retournante » du geste même ?

Il semblerait que je ne veuille pas « laisser filer ça ». Avant qu'il ne s'en aille, il faut mettre quelques mots, il faut le cerner pour tenter de l'organiser un tant soit peu en mot pour pouvoir se souvenir.

Scansion 2"

Je cherche à savoir qu'est ce qu'elle a vécu et/ou qu'est-ce qu'elle s'est dit pour arriver à cette Chose étonnante qu'on pourrait appeler la Figure.

Elle a senti « Quelque Chose », mais elle n'est pas sûre que ça corresponde à ce que je cherche. La « trouvaille », la cohérence de la Figure et le choix donc, de la conserver, se construit dans l'échange entre elle et moi, dans cet aller-retour. Elle tente de poser son vécu en mots.

Scansion 3

ORIGINE DU MOUVEMENT

RECEPTION DU GESTE

« Le sens du geste n'est pas donné mais compris, c'est—dire ressaisi par un acte du spectateur. [...] Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, et m'invite à l'y rejoindre ». [Merleau-Ponty, 1945, p.216]

ORDRE ET CHAOS,
LANGAGE ET SENSATION
[Deleuze ; Guisgand ; Loreau]

INTERSUBJECTIVITÉ

« En fait, c'était comme si ma chair glissait, descendait dans ma peau avant de rebondir. Il faut que j'aïlle vraiment 'creux' pour que ça remonte tout seul. Il faut que je descende creux, là (en me montrant le bas du ventre), comme si toute la chair se retrouvait là, et ça remonte, ça saute...ça jaillit d'un seul coup ».

Je retiens le glissement de la chair dans la peau et le besoin d'aller creux avant que ça jaillisse. À d'autres occasions, je reprendrai ses mots, les mots qu'elle a posé sur son vécu, le « descendre creux » pour « jaillir », pour tenter de retrouver la qualité du mouvement posé.

L'action théorisante se créerait donc, comme dans l'esquisse 1, en plusieurs scansions :

1) Je propose un mot qui agira sur le corps ; ici, le mot « peau ».

2) Je suis secouée par quelque chose : je relève un moment qui m'est « juste », qui me parle, qui m'est adressé, certainement ce qu'on appellerait la « Figure ».

2') Je demande à l'interprète de poser en mots son vécu.

3) Elle me répond, cherchant les mots correspondants, faisant métaphore, faisant sens-sémé à partir du sens-soma.

4) Je reprends les mots qu'elle a posé pour raviver la Figure.

Le mouvement décrit contient une dynamique d'enroulement-déroulement, qui descend et remonte : ce mouvement en vague qui fait écho au mouvement de la tête à la naissance dans l'E1.

ORIGINE

Scansion 4

Le travail en studio avec Ilya forme un contre-exemple : ce qui fermait la possibilité d'accéder à la Figure de façon régulière, c'était la formation d'images mentales (algue, fluidité, eau, les souffrances du petit fœtus), qu'il prenait comme possibilité d'appui et qui l'impliquait dans une relation parfois mimétique avec l'image. Ça le coupait de sa propre peau, et plus exactement, le mot « peau » n'était plus le mot qui faisait éclore l'action de la chair puisqu'il n'était plus en contact avec ce mot-présence au moment de la mise en mouvement. Ce contre-exemple montre que je travaillerais à partir de quelque chose qui se rapprocherait du concept de la « Lettre du corps », puisque c'est bien l'articulation entre un certain mot et l'action du corps qui fait Figure.

LETTRE DU CORPS
[Verdier, Lacan, Lévy]

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Andrieu, B. (2002). *La nouvelle philosophie du corps*. Raimonville Saint-Agne : Érès.
- Anzieu, D. (1985). *Le moi-peau*. Paris : Dunod.
- _____. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- Bainbridge Cohen, B. (2002). *Sentir, ressentir et agir : l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Bruxelles : Contredanse.
- Bayard, P. (2004). *Peut-on appliquer la littérature à la psychologie?* Paris : Minuit.
- Bobin, C. (1991). *La merveille et l'obscur*. Proprière Rhône : Parole d'Aube.
- _____. (2011). « Les étincelles de Christian Bobin », interviewé par Céline Auclin. Émission radiophonique, *Espace 2*.
- Bruneau, M. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Buber, M. (1999). *Le chemin de l'homme*. Paris : Du Rocher.
- Cazemajou, A. (2005). *Corps et corporéité*. Pantin : Médiathèque du Centre national de la danse.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2009). Récupéré de : <http://www.cnrtl.fr/definition/>
- Conrad Da'Oud, E. (1994). Life of Land. Dans D.H. Johnson (Dir.), *Bone, Breath and Gesture* (p.297-311). USA : North Atlantic Books.
- Crawford, J.-L. (2010). Reflections on Skin. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 2, 1, 177-187
- Cupa, D. (2007). Tendresse au négatif. Dans C. Chabert (Dir.), *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites* (p.125-144). Raimonville Saint-Agne : Érès.
- Cyrulnik, B. (1989). *Sous le signe du lien, une histoire naturelle de l'attachement*. Paris : Hachette.

- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Depraz, N. (2010). *Comprendre la phénoménologie : une pratique concrète*. Paris : Armand Colin.
- Després, A. (2008). Corps Parfait - Corps Défait. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et Santé : du corps intime au corps social* (p.289-306). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- de Zegher, C. (Dir.) (2004). *Giuseppe Penone : the imprint of drawing*. New York : Drawing Center.
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit.
- _____ . (2006). *Le danseur des solitudes*. Paris : Minuit.
- _____ . (2000). *Être crâne : lieu, contact, pensée*. Paris : Minuit.
- _____ . (1998). *L'étoilement, discussion avec Hantaï*. Paris : Minuit.
- _____ . (1997). *L'empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Dolto, F. (1988). *La difficulté de vivre*. Paris : Librairie générale française.
- Fer, B. (2004). Pressure points : Penone'tactile vernacular. Dans C. de Zegher. (Dir.), *Giuseppe Penone : the imprint of drawing* (p.89-97). New York : Drawing Center.
- Fortin, S. (Dir.) (2008). *Danse et Santé : du corps intime au corps social*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- _____ . (2005). « Danser : une pratique socio-culturelle ». *Actes de la conférence : La formation du jeune danseur-créateur*. Récupéré de : [http : //www.dansemanonhotte.ch/atelier/evenement//conference.html](http://www.dansemanonhotte.ch/atelier/evenement//conference.html)
- _____ . (2005b). Measurable ? Immeasurable ? What are we really looking for ? Dans M. Hargreaves (Dir.), *Papers from Laban Research Conference* (p.3-14). Londres : Laban Center.
- Godard, H. (2006). Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard, par Patricia Kuypers. Dans F. Corin (Dir.), *Nouvelles de danse*, 53, 56-75. Bruxelles : Contredanse.

- _____. (2005). Regard aveugle. Dans C. Diserens et S. Rolnik (Dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'évènement, nous sommes le moule, à vous de donner le souffle* (p.73-78). Nantes : Musée des Beaux-Arts.
- _____. (2001). L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur. *Balises danse*, 1, 77-103. Poitou-Charentes : CESMD.
- _____. (1995). Le geste et sa perception. Dans I. Ginot et M. Michel (Dir.), *La danse au XXe siècle* (p.224-240). Paris : Bordas.
- _____. (1995b). Le gai savoir, interview de Gérard Gromer. *Funambules : « Aux sources et à l'horizon de la kinésiologie »*, 4, 5-21.
- _____. (1992) Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse. Dans M. Peix-Arguel (Dir.). *Danse : le corps enjeu*. (p.210-220) Paris : PUF.
- _____. (1992b). Le corps du danseur, épreuve du réel. *Art Press n°spécial « 20 ans, l'histoire continue »*, 138-143.
- _____. (1990). À propos des théories sur le mouvement. *Marsyas*, 16, 109-120.
- _____. (1990b). L'empire des sens. Dans F. Corin, *Nouvelles de danse*, 4, 101-105. Bruxelles : Contredanse.
- Gosselin, P. et Laurier, D. (Dir.). (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.
- Gosselin, P. (2006). La recherche en pratiques artistiques. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (Dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.21-31). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Grenier, C. (2004). *Giuseppe Penone*. Paris : Éditions du centre Georges Pompidou.
- Haldas, G. (2007). Le plaisir de l'oralité. Dans *Slatkine. Le goût de l'hospitalité* (p.15-28). Genève : Institut suisse de BrainWorking.
- Janov, A. (1983). *Empreinte. Marqués pour la vie par les circonstances de la naissance*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Kaës, R. (2007). Du moi-peau aux enveloppes psychiques. Dans C. Chabert (Dir.), *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites* (p.68-87). Raimonville Saint-Agne : Érès.

- Krauss, R. (1977). *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula.
- Kristensen, S. (2008). Le mouvement de la création, Merleau-Ponty et le corps de l'artiste. *Alter, Revue de phénoménologie*, 16, 243-260.
- Laban, R. (2004). *Espace dynamique*. Bruxelles : Contredanse.
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit me travaille en étoile et pourquoi. Dans P.Gosselin et E. Le Coguiéc. (Dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p.9-20). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Leao, M-H. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris : Point d'Appui.
- Leclaire, S. (1975). *Psychanalyser. Essai sur le transfert et la castration*. Paris : Seuil.
- Lepecki, André. (2006). Toppling dance, the making of space in Trisha Brown and La Ribot. Dans *Exhausting Dance, Performance and the Politics of Movement* (p.65-86). New York : Routledge.
- Lévy, M.-L. (2011). *Affranchir la lettre, oblitérer le timbre / L'inscription, la marque, la trace et l'écriture : spécification et différence*. Jeudi 24 février, 18h, UQAM, local J-4255. Dans le cadre du cours « écritures prophétiques », Département de littérature.
- Long, W. et Buck, R. (2008). La répartition des relations de pouvoir dans la formation. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et santé : du corps intime au corps social* (p.141-155). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- _____ . (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Michaud, G. (2006). L'art, à l'état naissant. Dans J.L. Nancy, G. Michaud, F. Martin, G.Leroux, L.Déry, R. Burger, et I.Décarie, *Trop : Jean-Luc Nancy* (p.142-152). Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Michaud, H. (1981). *Poteaux d'angle*. Paris : Gallimard.
- Nancy, J.L., Michaud, G., Martin, F., Leroux, G., Déry, L., Burger, R., et Décarie, I. (2006). *Trop : Jean-Luc Nancy*. Montréal : Galerie de l'UQAM.

- Nancy, J.L. et Lacoue-Labarthe, J.P. (1973). *Le titre de la lettre : une lecture de Lacan*. Paris : Galilée.
- Nasio, J.D. (2007). *Mon corps et ses images*. Editions Payo.
- Newman, M. (2004). Sticking to the world – drawing as contact. Dans C. de Zegher (Dir.), *Giuseppe Penone: the imprint of drawing* (p.101-109). New York : Drawing Center.
- Payant, R. (1987). *Vedute. Pièces détachées sur l'art*. Montréal : Trois.
- Penone, G. (2012). *Le regard tactile. Entretiens avec Françoise Jaunin*. Lausanne : La Bibliothèque des Arts
- _____. (2000). *Respirer l'ombre*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- _____. (1993). *Giuseppe Penone: La Structure du Temps*. Annecy : Château d'Annecy.
- Penone, G. et Gianelli, I. (2007). *Giuseppe Penone : sculpture di linfa*. Milan : Electa
- Pépin, F. (2008). *Ouvrement et transcripture : de l'œuvre heuristique à l'œuvre Mosaïque, de la trace à la transcripture*. Thèse de doctorat inédite, Université du Québec à Montréal.
- Piguet, P. (2004). Giuseppe Penone, principe vital. *Œil*, 558, 20-21.
- Poupart, J., Deslauriers, J.-P., Groulx, L.H., Laperrière, A., Mayer, A. et A.-P. Pirès (Dir.). (1997). *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville : Gaétan Morin.
- Ravn, S. (2010). Sensing weight in movement. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 2, 21-34.
- Recht, R. (Dir.). (1991). *Penone : l'espace de la main*. Strasbourg : Musée de la ville de Strasbourg.
- Roussillon, R. (2007). Moi peau et réflexivité. Dans C. Chabert (Dir.), *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites* (p.90-110). Raimonville Saint-Agne : Érès.
- Schaeffer, J.-M. (2004). Originalité et expression de soi : Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste. Dans J.M. Schaeffer et N. Heinrich, *Art, création, fiction* (p.71-98). France : Jacqueline Chambon.

- Séchaud, E. (2007). Didier Anzieu : Penser les pensées. Dans C. Chabert (Dir.), *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites* (p.11-30). Raimonville Saint-Agne : Érès.
- Shusterman, R. (2007). *Conscience du corps, pour une soma-esthétique*. Paris : Éditions de l'éclat.
- Sibony, D. (2005). *Création : essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil.
- Tuma, K.A. (2004). The other side of nature. Dans de Zegher, D. (Dir.), *Giuseppe Penone : the imprint of drawing* (p.71-83). New York : Drawing Center.
- Wildlöcher, D. (2007). Espace psychique, espace corporel. Dans C. Chabert (Dir.), *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites* (p.49-64). Raimonville Saint-Agne : Érès.

Entretiens personnels

- Rabin, L. (2010). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 14 décembre.
- Racine, R. (2011). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 10 juin.
- Verdier, J.-E. (2011). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 23 février.
- Verdier, J.-E. (2011b). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 31 mars.
- Viale, M. (2010). Entretien personnel inédit. Université du Québec à Montréal, le 27 août.