

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'AMBIGUÏTÉ COMME VECTEUR DE SENSATION
RÉFLEXION SUR QUATRE ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
CATHERINE GAUDET

DÉCEMBRE 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

Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice, Andrée Martin, pour m'avoir soutenue et guidée avec rigueur, dévouement, intérêt et intelligence. Je souhaite également remercier l'ensemble du personnel et des professeurs du département de danse de l'UQÀM, qui m'ont toujours encouragée, stimulée et soutenue dans la réalisation de cette maîtrise, et bien au-delà.

J'aimerais également remercier du fond du cœur les danseurs, Dany Desjardins et Caroline Gravel. Merci de m'avoir accordé votre confiance et de vous être dédiés à cette recherche-crédation avec toute la démesure, la folie, le talent et la finesse dont vous êtes capables.

Je souhaite aussi remercier ma sœur, Geneviève, pour la relecture et la correction de ce texte.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| RÉSUMÉ | iv |
| CHAPITRE I..... | 1 |
| PROBLÉMATIQUE..... | 1 |
| 1.1 INTRODUCTION ET HISTORIQUE DU SUJET..... | 1 |
| 1.2 ÉVOLUTION ET PRÉCISION SUR LE QUESTIONNEMENT | 7 |
| 1.2.1 DU TERME FASCINATION AU TERME SENSATION..... | 7 |
| 1.3 L'HYPOTHÈSE DE L'AMBIGUÏTÉ COMME VECTEUR DE SENSATION..... | 9 |
| 1.4 POSITIONNEMENT DE MON TRAVAIL DE CRÉATION, POSITIONNEMENT DE MON PROJET DE MAITRISE | 11 |
| CHAPITRE II | 14 |
| OBJECTIFS, MÉTHODOLOGIE ET CONCEPTS MOTEURS DE LA RECHERCHE | 14 |
| 2.1 OBJECTIFS DE LA RECHERCHE CRÉATION | 14 |
| 2.2 MÉTHODOLOGIE | 15 |
| 2.3 LES ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES | 17 |
| 2.4 PRÉCISION SUR LA SENSATION ET LIMITES DE LA RECHERCHE | 18 |
| 2.4.1 SENSATION ET <i>SENSATION</i> | 18 |
| 2.4.2 LA SENSATION COMME CO-PÉNÉTRATION CORPS / ESPRIT | 20 |
| 2.5 LES CONCEPTS MOTEURS DE LA RECHERCHE : ÉTAT DE LA QUESTION..... | 21 |
| 2.5.1 FAIRE VOIR LES FORCES..... | 21 |
| 2.5.2 LE DEVENIR ET LA TRANSFORMATION DU CORPS | 25 |
| 2.5.2.1 LE DEVENIR-ANIMAL, LES AFFECTS ET LE PATHÉTIQUE | 26 |
| 2.5.3 ENTRE LE CODE ET LE BROUILLAGE..... | 29 |
| 2.5.3.1 LA CHARPENTE | 31 |
| 2.5.3.2. LE CODE ANALOGIQUE | 33 |
| 2.5.4 DÉJOUER L'ORGANISATION DE LA COHÉRENCE..... | 34 |
| 2.5.5 STIMULER UNE RÉFLEXION SENSIBLE : LA SENSATION COMME CURIOSITÉ | 36 |

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE III..... | 40 |
| INVESTIGATION DE RECHERCHE SUR LE TERRAIN : RÉFLEXIONS ET DÉMARCHE ISSUES DU PROCESSUS DE CRÉATION..... | 40 |
| 3.1. LE DÉBUT DE LA RECHERCHE PRATIQUE : À LA RECHERCHE D'UNE COMPRÉHENSION DE MOI-MÊME | 40 |
| 3.1.2 UNE COMPOSITION À PLUSIEURS TÊTES | 41 |
| 3.2 PARAMÈTRES POUR L'ÉCRITURE D'UN SENS AMBIGU..... | 43 |
| 3.2.1 LE BESOIN DE CROIRE AU VÉCU DE L'INTERPRÈTE | 43 |
| 3.2.2 DE L'HYPOTHÈSE DE LA TRANSE À LA MÉDITATION EN MOUVEMENT | 46 |
| 3.2.3 LE DANSEUR ABSORBÉ DANS L'ÉCOUTE DE SES SENSATIONS TOUT EN DEMEURANT CONSCIENT DE SOI-MÊME ET DU MONDE..... | 49 |
| 3.2.4 DÉVELOPPER LES INSTANCES PROFONDES | 51 |
| 3.2.5 L'INTÉGRATION DU RÔLE PAR LA RÉPÉTITION | 53 |
| 3.2.6 L'IMPORTANCE DE LA FORME..... | 57 |
| 3.2.7 L'INTÉRÊT DE LA FORME EST DE RÉVÉLER LES ESPACES « VIDES » | 60 |
| 3.3 ÉTAT DE CORPS ET AMBIGUÏTÉ | 62 |
| 3.3.1. LA DOUBLE INTENTION ET L'IDÉE DE POSSESSION | 62 |
| 3.3.2. L'IMPULSION VIVE..... | 66 |
| 3.4. UNE DANSE DE PRÉ-MOUVEMENTS | 68 |
| 3.5. ENGLOBER DE MULTIPLES IDENTITÉS PAR L'ÉTAT DE CORPS | 71 |
| 3.5.1 ÉCHAPPER AU VISAGE OU L'IDENTITÉ DISSIPÉE | 76 |
| 3.6 LES INDICATIONS PHYSIQUES..... | 79 |
| 3.6.1 LE CORPS POREUX (LE JELL-O) | 79 |
| 3.6.2 LE RELÂCHEMENT DE LA BOUCHE | 84 |
| 3.6.3 LA RESPIRATION ET LA VOIX..... | 86 |
| 3.6.4 LA MOBILITÉ DU REGARD ET LA MOBILITÉ DE LA NUQUE..... | 91 |
| POUR CONCLURE..... | 99 |
| SYNTHÈSE DES ÉLÉMENTS OU L'ESTHÉTIQUE DE L'HÉSITATION..... | 99 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 108 |

RÉSUMÉ

En utilisant le processus et le résultat de quatre études chorégraphiques comme terrain de recherche, ce mémoire-crédation se propose de réfléchir sur l'hypothèse de l'ambiguïté du corps de l'interprète comme étant apte à produire la sensation - au sens deleuzien du terme - chez un spectateur générique. Elle suggère que, pour que s'épanouisse la sensation, l'œuvre devrait éviter le passage dans le repérable et le connu et ce, afin d'empêcher son classement catégoriel. Pour dégager le chemin qui permet à l'œuvre et au spectateur d'accéder à la sensation, j'ai ainsi présumé que l'artiste devrait éviter d'illustrer des images interpellant un trop grand symbolisme, et s'abstenir d'orienter l'œuvre de manière trop flagrante vers une idée, une émotion ou un message à transmettre.

Il s'agit d'une recherche qualitative qui s'appuie principalement sur mon observation et expérience en cours de processus créatif. Pour faire surgir l'ambiguïté et, par ricochet, la sensation, cette recherche-crédation s'est attachée à défricher des pistes qui touchent principalement à la direction d'interprètes et à diverses stratégies de création et d'écriture chorégraphique.

Cette recherche-crédation a utilisé comme outils d'investigation les concepts de force, du devenir et de transformation du corps et s'est penchée sur des façons possibles de déjouer l'organisation de la cohérence chez le spectateur. Par ailleurs, cette recherche a montré que l'ambiguïté pouvait être stimulée par divers paramètres esthétiques tels la forme, la notion d'états de corps, une attention particulière portée aux pré-mouvements, ainsi que par diverses indications physiques données aux interprètes. Par ailleurs, elle s'attarde au fait que le surgissement de l'ambiguïté semble étroitement lié à un certain positionnement des sensations physiques et psychiques du danseur, à l'intérieur de la proposition. Cette recherche-crédation démontre également l'étroite imbrication et entrelacement de tous ces paramètres et suggère que leur relation transductive aboutit à une « esthétique de l'hésitation ». Finalement, cette recherche-crédation laisse planer le doute sur ce qui produirait réellement la sensation, soit l'ambiguïté comme telle, ou bien l'affect généré par l'esthétique de l'hésitation et tel que perçu dans l'œuvre.

Mots clés : Danse contemporaine, interprétation, hésitation, création, sensation, ambiguïté, perception, état de corps.

CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE

Le génie est celui qui me guide à percevoir comme lui.

- Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*,
1997, p.147

Il nous faut reconnaître l'indéterminé comme un phénomène positif. C'est dans cette atmosphère que se présente la qualité. Le sens qu'elle renferme est un sens équivoque, il s'agit d'une valeur expressive plutôt que d'une signification logique. La qualité déterminée, par laquelle l'empirisme voulait définir la sensation, est un objet, non un élément, de la conscience, et c'est l'objet tardif d'une conscience scientifique.

- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, p.12

1.1 INTRODUCTION ET HISTORIQUE DU SUJET

Depuis mon initiation au monde du spectacle chorégraphique, il y a environ 12 ans, la majorité des œuvres auxquelles j'assiste ne parviennent pas à provoquer en moi cette fascination, cette impression d'être mise en tension par l'action se déroulant sur scène. Après avoir mené personnellement six processus de création chorégraphique, force est d'admettre que cette constatation s'applique également à mon œuvre. Cette frustration m'a propulsée dans la recherche dont fait l'objet ce mémoire-crédation.

La problématique de ce projet de maîtrise s'est précisée difficilement au fil de ces trois dernières années. Au début de mon parcours académique, mes

préoccupations se situaient déjà quelque part au cœur de l'écriture chorégraphique et de questions concernant l'œuvre et son impact sur le spectateur. Ces préoccupations m'ont poussée dans l'exploration de ce qui m'apparaissait alors comme la seule façon d'émouvoir ou de secouer le spectateur blasé; la subversion. Effectuant la simple (simpliste?) équation voulant que la provocation soit la seule façon de tenir le spectateur en haleine, mais constatant cependant que les limites de la provocation et des tabous pouvaient difficilement être repoussées à notre époque, j'en suis venue à la conclusion que je devais découvrir quelles seraient les nouvelles subversions et les inclure dans ma création, afin de parvenir à l'effet originalement provoqué par les premières œuvres subversives¹. Pour découvrir ces « nouvelles » subversions, je cherchais évidemment à l'opposé du discours dominant. Je pensais alors à la simplicité extrême, à l'extrême lenteur, bref, à l'inconfort provoqué par l'inverse du sensationnalisme, de la surinformation, de l'effet instantané et de la provocation typiquement sexuelle, effets auxquels nous sommes désormais habitués et desquels nous sommes gavés.

Au moment d'entamer mon parcours de maîtrise, le milieu chorégraphique et le grand public montréalais n'en avait que pour des œuvres chorégraphiques qualifiées de « provocantes » (je pense aux créations de Dave St-Pierre, entre autres). J'y percevais alors la satisfaction d'une majorité de spectateurs à assister à une œuvre qui, soit disant choquante, exprime pourtant des points de vue faisant déjà consensus.

¹ L'artiste subversif est censé prendre un rôle révolutionnaire notamment par le détournement du consensus, que ce soit au niveau académique ou institutionnel. Fertile en avant-gardes révolutionnaires dans la première partie du XXème siècle, l'art était porteur de nouveauté et de rupture, de critique et de subversion. L'art pouvait alors être gênant, se réclamer de créations ayant pour but de mettre en cause la normalité, de bouleverser à la fois les traditions esthétiques et la société dans son ensemble.

Pas un instant la pièce ne ménagera un différé du doute, une déception d'attente non aboutie, une perplexité dans l'ambivalence de sens. Ici tout est univoque, asséné, efficace. [...] Conservatrice de fait, cette esthétique, en prétendant transgresser les censures liées au sexe, ne peut fonctionner qu'en entretenant cette structure de l'interdit. Elle cultive de façon binaire et automatique les attendus dualistes de la culture judéo-chrétienne, sur une ligne de partage entre l'interdit et l'autorisé ; ligne sur laquelle le regard se trouve irrémédiablement indexé, piégé. [...] Il n'est pas un geste, une action, une attitude qui ne soient immédiatement réparables pour être aussitôt reconnues et produire exactement l'effet attendu. Tout cela a un sens politique. Lorsque le public acclame à tout rompre *Un peu de tendresse*, comme par soulagement post-éjaculatoire, ce triomphe est celui de la servitude volontaire, de l'enfermement consenti dans un système-spectacle qui avalise en les manipulant dans la facilité de leur renversement, toutes les représentations de la sexualité engrammées dans les corps spectateurs. (Mayen, 2011)

Il me semblait même que ces images « choc » provoquaient un état de fascination chez la plupart des spectateurs et quelque chose dans ce phénomène m'agaçait profondément. Il faut dire que j'ai toujours eu maille à partir avec l'autorité. Dans la vie comme au théâtre, je n'aime pas qu'on m'indique clairement le chemin à emprunter. Je n'aime pas qu'on me suggère ce que je dois ressentir ou penser. Je suis pour un art qui bouscule, mais je ne suis bousculée que lorsque je suis prise par surprise et non lorsqu'on m'offre à voir des images déjà convenues et établies comme étant « provocantes ». J'étais donc consternée de constater que, contrairement à moi, tant de personnes semblaient enchantées par cet état des choses.

Au moment où se profile ce « courant » chorégraphique sensationnaliste, je suis plongée dans la lecture de *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. J'y lis alors : « La prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde. » (1945, p.11) Cette citation a, dans ma réflexion, l'effet d'un catalyseur qui précise de façon remarquable la nature de mes frustrations. Elle agit sur moi telle une mise en garde envers le fait que l'on semble parfois confondre *sentir* et *sensation* (bien que les deux soient intimement

imbriqués, en toutes circonstances). Ainsi, si l'on transfère cette supposition chez le spectateur face au sensationnalisme, celui-ci m'est apparu facilement satisfait d'une proposition, simplement parce qu'il lui était aisé de reconnaître, de comparer et de classer les images perçues. J'ai alors supposé que le spectateur avait tendance à préférer transférer des expériences classifiées comme « sentir » dans sa conscience (qui est le raccourci dont profite le sensationnalisme) plutôt que d'entrer dans une véritable « conscience de l'expérience vécue ».

Nous croyons très bien savoir ce que c'est que « voir », « entendre », « sentir », parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser, nous transposons ces objets dans la conscience. Nous commençons ce que les psychologues appellent l'« expérience error », c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses. Nous faisons de la perception avec du perçu. Et comme le perçu lui-même n'est accessible qu'à travers la perception, nous ne comprenons finalement ni l'un ni l'autre. Nous sommes pris dans le monde et nous n'arrivons pas à nous en détacher pour passer à la conscience du monde. Si nous le faisons, nous verrions que la qualité n'est jamais éprouvée immédiatement et que toute conscience est conscience de quelque chose. Ce « quelque chose » n'est d'ailleurs pas nécessairement un objet identifiable. (Merleau-Ponty, 1945, p.11)

Ma frustration de départ, exacerbée par ce courant chorégraphique sensationnaliste et mise en perspective par les idées merleau-pontiennes, m'amènera à considérer l'hypothèse qui suit : pour que s'épanouisse la sensation chez le spectateur, l'œuvre doit éviter le passage dans le repérable et le connu. Pour contourner la tendance du spectateur à trop rapidement classer ses perceptions et à « préjuger du monde », l'œuvre devra être suffisamment ambiguë pour empêcher son classement catégoriel. Il me semble en effet que, dès lors que ce classement est possible, l'œuvre perçue n'agirait plus comme entité autonome, mais serait appropriée par l'individu qui, soit projette sur elle les émotions qu'il veut bien ressentir et dans lesquelles il se sent à l'aise ou n'en retire, comme dans mon cas, qu'insatisfaction et frustration.

Dans une perspective plus large, je poursuis ma réflexion en constatant qu'il y a, en Occident, une tendance à favoriser le « cerveau » aux dépens du « système nerveux », l'intellect aux dépens de l'intuition, le dualisme aux dépens de l'ambiguïté. Cette préférence semble répondre d'un besoin de dominer la matière, comme réponse possible à une insécurité viscérale et à un besoin de stabilité insatiable, entremêlés d'un besoin de valorisation égotique engendré par une conception individualiste de la société.²

L'être humain occidental semble en effet avoir un besoin fondamental de classer les éléments comme étant bons ou mauvais, de quantifier des données et de suivre un courant qui lui dicterait quoi dire, quoi faire, quoi penser, quoi avoir, quoi désirer, tout en lui laissant croire que c'est lui – l'individu en question – qui décide. Tout l'univers médiatique profite d'ailleurs allègrement de ce besoin. Par ailleurs, ce contexte socio-culturel fait en sorte de discréditer et de dévaloriser la sensation, qui est, par définition, mouvante et insaisissable.

Si, comme le dit Héraclite, « on ne peut descendre deux fois dans les mêmes fleuves car de nouvelles eaux coulent toujours sur nous », si on ne peut « toucher deux fois une substance périssable dans le même état, car elle se disperse et se réunit de nouveau par la promptitude et la rapidité de sa métamorphose », alors, pour la métaphysique antique mais aussi pour le cartésianisme, l'objet, s'il est constamment mouvant, n'est pas

² « Nous nous sommes aperçu que dans l'Occident moderne un rôle exorbitant est confié à l'activité de l'entendement [...] : Les Occidentaux distinguent radicalement le monde de la nature du moi, l'analyse, le morcelle pour mieux le maîtriser. N'est-ce pas là l'activité de l'entendement? [...] Un point, cependant, est à ne pas négliger : la rationalité de l'entendement est en elle-même sans spontanéité propre, sans impulsion. Elle est immobile ; elle ne se met pas en mouvement toute seule. Elle n'est qu'un instrument. Qu'est-ce qui la pousse donc à cette activité si exorbitante? C'est l'intuition. [...] Parlons maintenant de la Chine. Les Chinois n'ont pas pris conscience du *moi* comme les Occidentaux. Dès le point de départ de leur culture, ils n'ont pas séparé le monde naturel de l'homme, ni élevé de cloisons entre les hommes. Encore moins ont-ils développé, comme les Occidentaux, connaissance et science pour en faire le sens de leur vie. Il est clair que l'entendement ne leur a pas servi à grand-chose. Mais, nous l'avons vu, chez eux, la compénétration de l'homme et de la nature est une représentation qui vient de l'intuition. De même vient de l'intuition le sens d'une affinité entre les personnes qui l'emporte sur les calculs d'intérêt dans les relations humaines. Toute la culture métaphysique et artistique sur laquelle se fonde la vie des Chinois ne repose-t-elle pas sur l'intuition?» Shuming (2000) p.184

susceptible d'être « connu ». La connaissance pour être vraie, possible et « réelle », doit être stable. La fixation apparaît comme la condition de possibilité de la connaissance; la connaissance intelligible ne peut se concevoir alors sans une stabilisation, une fixation du monde. (Després, 2000, p.138)

Le sensible et l'intelligible sont ainsi facilement divisés et séparés. « Le corps variant, comme bombardé confusément, reçoit des sensations venues de l'extérieur, l'esprit les distingue en les fixant. » (Després, 2000, p.139) Cet état des choses est en partie naturel. En effet, le cerveau, nous dit Berthoz, possède une fonction prédictive répondant d'une nécessité de conservation et de survie. « [...] [L]e cerveau sert à prédire le futur, à anticiper les conséquences de l'action (la sienne propre ou celles des autres), à gagner du temps. [...]» (1997, p.7). « C'est un « *simulateur biologique* qui prédit en puisant dans la mémoire et en faisant des hypothèses, [...]. [L]e cerveau a besoin de créer, c'est un simulateur inventif qui fait des prédictions sur les événements à venir. Il fonctionne aussi comme un *émulateur* de la réalité. » (1997, p.12)

Le fait de « reconnaître » et de pouvoir prédire ce qui est perçu est donc naturel et nécessaire à la survie. Mais, lorsqu'il est question de l'œuvre, est-ce que le réconfort lié au fait de connaître et de reconnaître notre environnement peut être véritablement gage du plaisir esthétique et de la sensation? Si plusieurs se plaisent à voir une œuvre soi-disant provocante, remettant supposément en question leurs conceptions, peut-être est-ce seulement parce que cette œuvre brandit, par un sensationnalisme et une prise de position évidente (et sous un séduisant vernis de rébellion, de surcroît) une autre pensée stable, définie, reconnaissable et sécurisante? Poser sur les choses une vision indéterminée induit un vertige qui ne semble pas être souhaité par beaucoup d'individus. Car accéder à la conscience du monde, c'est aussi accéder à la conscience de son impuissance face au chaos du monde. Or, en Occident, admettre son impuissance et plonger dans le chaos m'apparaît comme une réelle subversion.

Ainsi, le revirement apparent concernant mon sujet de mémoire n'est pas aussi spectaculaire qu'on le croirait à première vue. En effet, l'ambiguïté me semble être une importante subversion à notre époque. Le mode de vie occidental étant échafaudé sur un mode de pensée binaire (bon et mauvais, bien et mal, beau et laid, émetteur, récepteur³, etc.), tout, pour être valorisé et accepté, doit se justifier et s'explicitier. Et pour se justifier, tout doit trouver sa logique, sa catégorie, sa case. L'Occident semble avoir peur du vide, contrairement à l'Orient, où le flou et la vacuité ne sont pas perçus comme une menace à la sécurité et à l'identité, mais plutôt comme le lieu de tous les possibles. Il semble qu'en Occident, nous soyons effectivement « conscient[s] du monde plutôt que d'entrer dans la conscience du monde. » (Merleau-Ponty, 1945, p.11) La notion de chiasme, cette pure ambiguïté du corps sentant et senti, cette double face qui n'en est qu'une seule, paraît plus proche de la philosophie orientale. Ne se rapproche-t-elle pas d'ailleurs de la conscience non dualiste du bouddhisme, où l'éventuel éveil face à l'inexistence de l'égo et l'insoumission au mental, contribuent à faire émerger une conscience de la réalité constituée d'éléments profondément indissociables?

1.2 ÉVOLUTION ET PRÉCISION SUR LE QUESTIONNEMENT

1.2.1 DU TERME FASCINATION AU TERME SENSATION

Au moment d'entamer cette recherche, j'utilise le mot « fascination » pour exprimer l'état de mise en tension que je souhaite ressentir face à mon œuvre. Cet état, rarement vécu, je me l'explique difficilement. Lorsqu'il se produit, je note principalement qu'il m'amène à faire fi de toute considération extérieure, à m'oublier

³ « [...] notre culture est une culture de la communication, dans le sens qu'elle s'évertue depuis des années à tout ordonner et interpréter sous la forme et à la manière d'une communication : le schéma élémentaire qui oppose et combine le pôle émetteur au pôle récepteur (se passant des messages entre eux) est devenu d'abord le résumé et ensuite la métaphore à laquelle on soumet chaque domaine ou phénomène culturel. On s'est ainsi habitué à traduire en information chaque expérience, à chercher le signifié dans chaque symbole, à extraire le contenu de chaque forme : c'est dans ce sens que travaille celui que nous avons appelé "spectateur social", qui trouve enfin sa définition et sa satisfaction dans le rôle de *récepteur*. » (Giacchè, 2001)

moi-même et à mettre mon esprit critique et analytique en veilleuse pendant certains instants de l'œuvre, plus rarement pour toute la durée de celle-ci. Cet état de fascination, je l'associe au fait qu'en ces moments où il survient, je ne suis pas en train de « regarder » l'œuvre, mais plutôt en train de « voir par » elle. Je sens alors que j'accède et résonne aux percepts et aux affects qui la composent; que je fais corps avec elle. « Je serais en peine de dire où est le tableau que je regarde, car je ne le regarde pas comme je regarde une chose. Je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les limbes de l'être. Je vois selon et avec lui plutôt que je ne le vois. ». (Merleau-Ponty, 1961, p.23) Autrement dit, lors de ces moments où l'œuvre me fascine, il me semble cesser de percevoir la représentation de l'œuvre comme étant un évènement extérieur à moi pour me lier à son essence.

Au départ de ce projet, je considérais déjà cette fascination comme le résultat d'un évènement artistique qui « fonctionne » pour moi, mais j'étais incapable de comprendre les facteurs permettant cet aboutissement. Une clé de compréhension déterminante s'est profilée au cours de la lecture de l'ouvrage *Francis Bacon Logique de la sensation* de Deleuze (1981) et a alors progressivement fait basculer le terme *fascination* vers celui de *sensation*. Cette clé réside dans le concept deleuzien des *forces* comme « condition de la sensation » et dans l'idée que l'œuvre doit rendre visible des forces invisibles. « [...] [E]n art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. », nous dit Deleuze. « [...] [R]endre visible la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage [...] ». (1981, p.58) Il m'apparut alors que lorsque je disais avoir été fascinée par une œuvre, j'évoquais en fait avoir ressenti ces « forces » et, par là, avoir « fait corps » avec l'œuvre, comme transpercée et transportée par ses forces.

La sensation deleuzienne, telle qu'expliquée dans *Logique de la sensation* (1981), possède en effet un caractère tentaculaire : c'est à la fois ce qui compose le tableau et ce qui investit la Figure et le spectateur. C'est à la fois ce qui s'exprime

dans et par le corps de la Figure présente dans l'œuvre, mais aussi, par transmission ou contagion, ce qui s'exprime dans le corps du spectateur. La sensation, dont la « force » est la condition, est alors ce qui se propage et traverse à la fois la Figure, l'œuvre et le spectateur de cette « même » sensation, ou plutôt de la même force, du « même » affect. Étendant encore plus largement ses tentacules, cette sensation serait aussi ce qui investit l'artiste qui la transpose dans l'œuvre, ayant préalablement capté cette sensation, ces forces, dans la matière du monde qui le porte. Ainsi, cette sensation s'avère être à « [...] divers niveaux, de différents ordres ou de plusieurs domaines. Si bien qu'il n'y a pas *des* sensations de différents ordres, mais différents ordres d'une seule et même sensation. » (Deleuze, 1981, p.42)

À la lumière de ces considérations, et constatant que la sensation deleuzienne correspondait exactement à ce que je signifiais par « fascination », j'ai choisi de remplacer définitivement ce dernier terme par le premier. Par ailleurs, le terme *sensation* avait l'avantage d'évacuer l'aspect « magique » que me paraissait contenir le terme *fascination*, tout en conservant le même caractère insaisissable.

1.3 L'HYPOTHÈSE DE L'AMBIGUÏTÉ COMME VECTEUR DE SENSATION

Deleuze insiste sur le fait que, pour accéder à la sensation, une œuvre doit atteindre directement le système nerveux, sans passer par une quelconque intellectualisation. « Pourquoi une peinture touche directement le système nerveux ? [...] Suivant un mot de Valéry, la sensation, c'est ce qui se transmet directement, en évitant le discours ou l'ennui d'une histoire à raconter. » (1981, p.40) La transmission directe dont parle Valéry, Deleuze l'associe à la qualité de la sensation d'atteindre « directement le système nerveux, sans passer par le système de filtrage et d'analyse du cerveau, par où doivent passer la peinture abstraite et figurative. » (1981, p.41) Ainsi, la figuration et l'illustration feraient référence à des éléments, à des symboles reconnaissables et identifiables qui trouveraient leur place dans l'une

ou l'autre des catégories que bâtit, à chaque instant, notre mental, afin de nous permettre de saisir notre réalité. Selon Deleuze, il en serait de même pour la peinture abstraite : pour recevoir et apprécier l'œuvre abstraite, l'analyse (le cerveau) est inévitablement sollicitée de façon à positionner l'œuvre dans un contexte historique, technique ou autre. Ainsi, la peinture figurative et la peinture abstraite « [...] passent par le cerveau, elles n'agissent pas directement sur le système nerveux, elles n'accèdent pas à la sensation, elles ne dégagent pas la Figure, et cela parce qu'elles en restent à *un seul et même niveau*. » (Deleuze, 1981, p.41) Si, pour susciter la *sensation* dans l'œuvre, le figuratif et l'abstrait doivent être mis de côté, j'en déduis que ce serait dans une ambiguïté entre plusieurs sens possibles que cette *sensation* émanerait. L'entre deux (vérités, symboles, situations ou états) me semble susceptible d'établir une zone d'insécurité et de chute de repères par où la sensation se laisse plus facilement inviter.

La sensation serait-elle alors le résultat d'une œuvre ou d'une situation à l'image de la réalité telle que la décrivait Merleau-Ponty; un constant entrelacement de sensations et de forces, une réalité multiple, jamais figée, se modifiant selon celui qui perçoit, de la même façon que celui-ci se voit modifié par elle? Le premier obstacle à la sensation serait-il donc de succomber à la tentation de diviser les éléments de l'œuvre, de les catégoriser, de s'éloigner de la conscience globale de la réalité en tentant de conceptualiser dans l'œuvre un monde qui dépasse notre conscience?

S'il est vrai que la philosophie [l'œuvre]⁴, dès qu'elle se déclare réflexion ou coïncidence, préjuge de ce qu'elle trouvera, il lui faut encore une fois tout reprendre, rejeter les instruments que la réflexion et l'intuition se sont donnés, s'installer en un lieu où elles ne se distinguent pas encore, dans des expériences qui n'aient pas encore été « travaillées », qui nous offre tout à la fois, pêle-mêle, et le « sujet » et l'« objet », et l'existence et l'essence, et lui donnent donc les moyens de se redéfinir. Voir, parler, même penser, – sous certaines réserves, car dès qu'on distingue

⁴ Ndlà

absolument le penser du parler, on est déjà dans un régime de réflexion –, sont des expériences de ce genre-là, à la fois irrécusables et énigmatiques. (Merleau-Ponty, 1945, p.72)

Pour dégager le chemin qui permet à l'œuvre et au spectateur d'accéder à la sensation, d'aller au cœur de la réalité chiasmatique, de l'indiscernable entre le monde et l'être, j'ai ainsi présumé que l'artiste devrait éviter d'illustrer des images interpellant un trop grand symbolisme, et s'abstenir d'orienter l'œuvre de manière trop flagrante vers une idée, une émotion ou un message à transmettre. Selon cette idée, l'ambiguïté de l'œuvre, non pas construite de toute pièce mais plutôt *conservée* puisqu'elle serait déjà en toute chose, empêcherait-elle ou du moins ralentirait-elle l'interférence du « mental » du spectateur dans sa perception? Ce faisant, aurait-elle la capacité de susciter la *sensation* en réactualisant sans cesse le chiasme dont parle Merleau-Ponty, c'est-à-dire l'étroite interrelation, transformation, influence du regardant sur le regardé et inversement? Cette hypothèse est la pierre angulaire sur laquelle je base les recherches dont ce mémoire-crédation fait l'objet.

1.4 POSITIONNEMENT DE MON TRAVAIL DE CRÉATION, POSITIONNEMENT DE MON PROJET DE MAITRISE

L'esthétique de mes pièces chorégraphiques et le choix de l'ambiguïté et de la sensation comme champs d'investigation ne sont pas étrangers l'un à l'autre. Depuis le début de mon parcours artistique, je m'emploie à développer un langage transposant corporellement une histoire intérieure, dans une recherche constante de résonance chez celui qui regarde. Par ma démarche chorégraphique, j'ai toujours souhaité que le corps du danseur se fasse récepteur et transmetteur de sensations, et témoin d'une réalité existentielle à la fois personnelle et universelle. L'essence de mon langage se développe principalement en mettant les interprètes dans des situations dichotomiques ou contradictoires et souvent vouées à l'échec : chercher à s'enfuir alors que les pieds sont fixés au sol, se montrer follement amoureux de son partenaire mais ne pas supporter de se faire toucher par lui, etc. Par ces situations,

je cherche à définir comment le corps réagit lorsque soumis à des situations émotives et/ou psychologiques complexes et à étudier l'éventail d'états corporels que l'interprète révèle dans l'adversité.

Me tenant, la plupart du temps, loin d'une forme précise, je préconise le mouvement spontané issu de l'état que génèrent diverses mises en situations. Ainsi, je demeure habituellement éloignée du vocabulaire technique pour prioriser un mouvement issu d'une position « psychologique » donnée. Pour ce faire, je retrace d'abord les micromouvements, les vibrations, énergies, changements de poids et d'organisation corporelle que cette position induit dans le corps, pour ensuite les magnifier, les tordre et les complexifier. Cette façon de travailler demande d'être soutenue par un danseur d'abord capable de conscientiser les parcours sensitifs que génère, dans son corps, une situation donnée, mais aussi habileté à ne pas associer cet état à des conventions sociales préconçues. Cette dernière compétence m'est nécessaire afin de conserver ces répercussions « réelles pour soi ». C'est aussi pour cette raison que je privilégie le travail avec des danseurs plutôt qu'avec des comédiens, ces derniers ayant, selon mon expérience, souvent tendance à vouloir faire correspondre leurs sensations ou leurs mouvements à une trame narrative au service d'un sens logique et/ou intelligible.

À ce stade-ci de ma carrière, il m'est difficile d'avoir le recul ou l'expérience nécessaire pour positionner ma démarche avec une très grande précision. Ce qui est clair par contre, c'est qu'elle s'élabore dans une gestuelle d'états de corps « qui ne dissocie pas affects et mobilité » (Courtine, 2006, Vol.3, p.413). Plusieurs influences entrent ainsi en ligne de compte. Ma démarche partage certaines racines avec l'expressionnisme et son penchant vers le pathos et l'émotion exacerbée; avec le buto pour son souci de référence à la mémoire individuelle et collective, avec la danse de Pina Bausch pour le monde morose, absurde et anxieux dépeint sur scène. Elle s'inscrit également dans un courant se poursuivant depuis la fin des années 90 et établissant les relations entre une prise de conscience sensible (issue

d'une introspection proprioceptive, d'une situation réelle ou fictive, d'une projection mentale, etc.) et ses répercussions dans le corps. Participant à ce courant, nommons, entre autres, Meg Stuart et sa technique d'« emotional body state », de même que Benoit Lachambre et son travail lié aux techniques d'éducation somatique, offrant une résonance corporelle directe du vécu sensible.

Le projet de ce mémoire-crédation propose ainsi d'approfondir ma démarche artistique en la mettant en lien avec d'autres pratiques, principalement philosophiques et scientifiques⁵, tendance qui se profile également depuis environ la fin des années 90 et ce, dans tous les domaines artistiques. Cette tendance contribue notamment à redéfinir la notion même de corps et d'identité : « Le danseur contemporain n'est pas assigné à résidence dans une enveloppe corporelle qui le déterminerait comme une topographie; il vit sa corporéité à la manière d'une « géographie multidirectionnelle de relations avec soi et le monde » (Godard, 1992, p.227). Il est « un réseau mouvant de connexions sensorielles qui dessinent un paysage d'intensités.» (Courtine, 2006, Vol.3, p.413)

⁵ Il ne s'agit pas ici d'un « mariage » à proprement parler entre art et science (tel qu'on peut le retrouver dans le champ du bio-art par exemple), mais bien d'une investigation du champ scientifique comme source de documentation au potentiel intéressant pour les sujets abordés ici.

CHAPITRE II

OBJECTIFS, MÉTHODOLOGIE ET CONCEPTS MOTEURS DE LA RECHERCHE

2.1 OBJECTIFS DE LA RECHERCHE CRÉATION

Ce mémoire-création a comme objectif de défricher des pistes susceptibles de m'amener à créer une matière chorégraphique qui me plaise et me transporte; une œuvre qui me permette d'accéder à la sensation. Il s'attarde pour cela à déterminer et analyser des méthodes pour y parvenir via le phénomène de l'ambiguïté, en supposant que celui-ci serait vecteur de sensation. Quatre courtes propositions chorégraphiques et leurs processus de création ont ainsi servi de terrain de recherche au projet. Il s'agit de deux duos (Le petit duo et Le Mozart), un solo masculin (La quête) et un solo féminin (La boule). Ces propositions sont dansées par deux interprètes, Dany Desjardins et Caroline Gravel, qui ont également participé au processus de création et avec lesquels je collabore artistiquement depuis environ quatre ans.

Bien que **de mieux saisir et de mieux comprendre comment créer une matière chorégraphique capable de propulser en moi la sensation** était un but incertain et imprévisible quant à son succès, il s'avérait essentiel à ma démarche. La présente recherche-création, en visant ce but, devait donc me permettre :

- 1- D'approfondir ma démarche d'écriture chorégraphique.
- 2- De sonder en profondeur la notion d'ambiguïté du corps dansant dans mon œuvre chorégraphique et d'établir son potentiel stimulateur de sensation.
- 3- De cerner des méthodes permettant de générer l'ambiguïté du corps du danseur.
- 4- De m'approcher, dans mon œuvre, de ce que je considère comme le juste dosage entre ambiguïté et repères.

5- De définir les circonstances les plus probantes afin de générer l'ambiguïté du corps en vue de générer chez moi la sensation.

Il est à noter que, dans le cadre de cette recherche-crédation, j'ai choisi d'analyser uniquement ma propre perception sur mon œuvre. Je souhaitais évaluer la capacité de mon œuvre d'induire ou non la sensation pour moi et non pour d'éventuels spectateurs. Ce choix a été posé parce qu'il m'apparaissait trop ambitieux de vouloir jauger la sensation chez d'autres personnes que moi-même, étant donné qu'il semble y avoir autant de forme de sensation qu'il y a de spectateurs. Cependant, j'utiliserai parfois, dans le document d'accompagnement de ce mémoire-crédation, le terme *spectateur* ou *spectateur générique* pour signifier « ma propre personne, en tant que spectatrice de mon œuvre ». Ce choix a principalement pour but de simplifier l'écriture de ce document d'accompagnement. Cependant, il fait aussi état de ma préoccupation et/ou de mon ambition que la sensation que j'espère trouver pour moi-même puisse éventuellement affecter aussi d'autres témoins de mon œuvre.

2.2 MÉTHODOLOGIE

La présente recherche-crédation se construit sur le paradigme post-positivisme en me permettant d'observer et d'analyser ma propre démarche de création. L'approche est de type heuristique dont le but n'est pas d'arriver à une solution mais plutôt d'approfondir ma démarche. Je mettrai ainsi à jour quelques hypothèses plus ou moins provisoires, servant à établir des idées qui tendent vers une meilleure compréhension de la question, indépendamment d'une réponse absolue. L'intérêt consiste d'abord à parvenir à comprendre davantage les rouages de ma propre perception face à ma création chorégraphique, puis à cerner des façons de générer et de conserver l'ambiguïté dans l'œuvre : comment se travaille-t-elle et se construit-elle, tant chez l'interprète que dans un langage chorégraphique

donné? Cette compréhension se développe par la mise en lien hypothético-déductive de ma documentation d'appui et par un processus pratique échafaudé étape par étape, par essais et erreurs. Cette démarche de recherche-crédation est ainsi à la fois poétique, puisqu'elle cherche à évaluer mon processus de création et mon rapport face à mon œuvre, et de type auto ethnographique, axée sur l'observation et l'interprétation de mon expérience telle que vécue dans ce moment spécifique et ce contexte particulier du processus de création de cette recherche.

D'autre part, cette recherche-crédation impliquait:

- 1- D'analyser mon processus créatif.
- 2- De relever à quel niveau je perçois les éléments présents dans ma création.
- 3- De mettre en perspective ma façon de « fonctionner » et « d'être » en création
- 4- D'investiguer mon propre niveau de conscience de mes sensations et la façon dont ils influencent ou pourraient influencer mon travail chorégraphique.
- 5- De trouver les outils augmentant mes chances de parvenir aux résultats visés par cette recherche-crédation, incluant, entre autres, ceux reliés à la direction d'interprètes.

Il s'agit donc d'une recherche-crédation échafaudée au cœur de ma recherche chorégraphique et qui consiste en une analyse de ma pratique. Celle-ci a demandé une tenue de notes rigoureuse de mes impressions, idées, images, lesquelles surgissaient parfois de manière imprécise puisque souvent issues de l'inconscient ou basées sur des intuitions. Pour cette raison, j'ai recueilli mes données principalement par la tenue d'un **journal de création**.

2.3 LES ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES

Dans quatre courts essais chorégraphiques, l'ambiguïté du corps du danseur est approchée comme stratégie génératrice de sensation pour un spectateur générique.

Étude no.1 / duo / Le petit duo (environ 5 minutes): Duo élaboré sur le mouvement lié à la force d'« évolution ». Cette force induit un état qui traverse « différents stades, en faisant appel à [la] mémoire phylogénétique » (Stuart, 2010, p. 155) et entraîne les danseurs dans une conscientisation renouvelée de leurs corps et du corps de l'autre. Ce duo cherche à établir un rapport « dramatique » mais non narratif entre les danseurs. « [...] [N]'y a-t-il pas un autre type de rapport entre Figures, qui ne serait pas narratif, et dont ne découlerait nulle figuration ? Des Figures diverses qui pousseraient sur le même fait [...] ? » (Deleuze, 1981, p.12)

Étude no.2 / solo / La boule (environ 15 minutes): La force est ici considérée comme une entité extérieure à la danseuse (Caroline Gravel), qui la transperce, la possède et la bouge. Nous avons imaginé cette entité comme une sorte de « boule » qui « roulerait » dans le corps. Elle constitue une puissance à visage fantomatique, ce qui lui donne une qualité fluide et multiforme qui lui permet de voyager imprévisiblement dans le corps du danseur. C'est alors principalement cette force et non la volonté du danseur qui fait bouger ce dernier, ce qui suggère un corps qui ne s'appartient plus. Cela amène une double intention chez le danseur : celle de son corps « possédé » par la force, puis la sienne. D'autre part, considérer la force comme une entité fantomatique confère à celle-ci la possibilité de changer de « caractère » et de devenir « plusieurs forces ».

Étude no.3 / duo / Le Mozart (environ 4 minutes): Duo élaboré sur les questions suivantes : Est-ce possible de créer une structure chorégraphique extrêmement rigide qui soit capable de générer la sensation pour le spectateur? Dans une telle

structure, où le rythme est précisément calculé, la synchronisation entre les danseurs primordiale et où chaque mouvement est établi et exécuté à grande vitesse, les danseurs peuvent-ils continuer à « être bougés » par des forces, demeurer à l'écoute de leurs sensations et suivre le processus mutationnel du corps? Ces questions ont été développées sur la partition musicale de Wolfgang Amadeus Mozart, *Alla Turca*, sonate au piano numéro 11 en la majeur.

Étude no.4 / solo / La quête (environ 20 minutes): La force demeure ici une entité possédante, mais elle émane cette fois de « l'intérieur » du danseur; de son désir. L'intérêt ici était de découvrir comment bouge « réellement » un corps soumis à une force ou un affect personnel et comment il se meut en dehors des conventions sociales, culturelles et personnelles qui le contraignent normalement. La force consiste ici en un désir viscéral d'être « pris » et s'exprime, entre autres, par le souffle et la voix servant de véhicule à ce désir.

2.4 PRÉCISION SUR LA SENSATION ET LIMITES DE LA RECHERCHE

2.4.1 SENSATION ET *SENSATION*

Dans ce texte, j'utiliserai le mot « sensation » de deux « façons », apparentées mais toutefois différentes. Cela n'est pas pour soutirer deux significations à ce même mot, mais plutôt pour en tirer deux nuances. J'utiliserai d'abord le terme *sensation* à la manière deleuzienne pour faire référence à l'état de fascination que je recherche face à mon œuvre, ainsi que pour pointer le phénomène de « captation » des forces, qui investissent à la fois l'artiste créateur, le danseur et le spectateur qui en est témoin, par contagion.

La deuxième façon d'utiliser le terme sensation, indissociable de la première, me permettra de pointer plus directement et plus concrètement la sensation du mouvement, c'est à dire la sensation induite dans le corps.

La « sensation » du mouvement, interpellée [sic] par les danseurs tend à aller jusqu'au bout de ce que peut être la kinesthésie c'est-à-dire une esthésie, un geste aïsthétique ou esthétique. La « sensation de mouvement » est alors une perception du processus corporel qui ne cesse de se transformer. [...] La sensation *du* mouvement est alors aussi une « sensation *de* mouvement », au sens de sensation des « mouvements à l'état naissant » comme le dit Bergson, ou de « pré-mouvement » comme le dit Hubert Godard. Il s'agit alors non seulement de sentir les mouvements mais aussi de mettre la sensation *en* mouvement : la sensation suit le processus mutationnel du corps. (Després, 2000, p.122)

Afin de rendre cette distinction plus facilement compréhensible pour le lecteur, j'inscrirai le mot *sensation* en italique dans le texte lorsque je voudrai pointer plus précisément la référence à la *sensation* deleuzienne que je relie au phénomène de fascination, et sans italique lorsque je ferai plutôt référence à la sensation liée au mouvement ou aux réactions corporelles. Cependant, il est bon de rappeler que ces deux « façons » d'utiliser le terme sensation n'en sont finalement qu'une seule. *La* sensation induisant *les* sensations; *les* sensations retournant, transformant *la* sensation, dans un processus infini, entremêlé, constamment confondu et fluide.

Par contre, je suis consciente que cette nuance sur le terme « sensation » puisse être confondante pour le lecteur et il s'agit ici d'une des limites de la recherche. De plus, ayant été « prise », au cours du processus de ce mémoire-crédation, dans cette absence de faces, de commencement et de fin de la sensation et dans son absence de linéarité, il m'apparaît aujourd'hui contraignant de mettre en forme textuelle et suivie l'expérience vécue de ce processus. Cette forme semble par ailleurs constituer une seconde limite de cette recherche, au sens où la mise en mots ne rend pas toujours justice à la complexité de la sensation et peut donc réduire parfois la perception et la compréhension qu'en aura le lecteur.

2.4.2 LA SENSATION COMME CO-PÉNÉTRATION CORPS / ESPRIT

Si, au départ de cette recherche, je souhaitais, par l'œuvre, la sollicitation unique du « système nerveux » au détriment du « cerveau », il m'a rapidement fallu réévaluer ma position. En effet, considérer le système nerveux comme l'unique lieu de la *sensation* consistait à appliquer le même type de dictature inversée de celle qui considère la pensée comme « supérieure » à la sensation et envers laquelle je me dresse. Cette logique est binaire et ne représenterait pas la complexité de la sensation. Ce serait d'ailleurs une erreur que de diviser les choses relevant de la sensation et « les autres », puisque tout notre être est sensation et que « toute connaissance [...] est une sensation transformée. » (Després, 2000, p.140)

Ainsi, il n'y a pas d'un côté la sensation issue d'un « processus corporel » ou d'un passage de l'œuvre dans le « système nerveux » et de l'autre, le passage de l'œuvre dans le « mental » duquel résulterait l'analyse intellectuelle de l'œuvre. La sensation ne peut être libre de toute conception intellectuelle parce qu'elle n'est pas perçue de l'extérieur ni comme extérieure à soi. Et parce qu'elle est vécue dans l'être, elle ne peut, non plus, être uniquement intellectuelle ou uniquement corporelle. Il n'y a pas *d'abord* une sensation et *ensuite* une analyse, mais plutôt un aller-retour constant entre positionnement, sensation, analyse et repositionnement. Si je souhaite m'éloigner de la pensée dualiste et de la conception hégémonique occidentale qui place la pensée en haut de la hiérarchie du phénomène de la sensation, il me faut éviter cette division et évaluation de valeur comparant la pensée et la sensation, et favoriser plutôt une approche davantage phénoménologique de la sensation.

[...] [L]a phénoménologie (et notamment celle de Merleau-Ponty) va chercher une parole plus « humble », une parole non pas « au-dessus de la vie » mais à fleur d'existence. Devant cet axiome bas-haut, l'apport de la phénoménologie consiste, non pas tant à rétablir une « égalité » du corps et de l'esprit mais à les penser ensemble dans une réelle co-pénétration vivante. (Després, 2000, p.141)

Ainsi, par cette recherche-création, mon intention s'est repositionnée et est passée de l'ambition de créer une œuvre qui solliciterait uniquement le système nerveux du spectateur à celle qui solliciterait plutôt une façon particulière de percevoir l'œuvre. Par contre, le caractère fuyant et indiscernable de la sensation rend complexes, voire impossibles, la compréhension et l'explication précises des mécanismes qui la suscitent. C'est pourquoi, dans ce document d'accompagnement, j'ai cru bon de conserver parfois les termes « système nerveux » et « mental » afin de cerner plus rapidement une idée. Cependant, étant donné la complexité de la sensation, ces termes demeurent grossiers et imprécis. Il s'agit donc, ici aussi, d'une certaine limite de la recherche.

2.5 LES CONCEPTS MOTEURS DE LA RECHERCHE : ÉTAT DE LA QUESTION

2.5.1 FAIRE VOIR LES FORCES

Le concept deleuzien des forces fut le principal moteur de la recherche pratique. Ces forces invisibles deviennent alors « visibles » dans l'œuvre par le mouvement qu'elles induisent sur la Figure. Ainsi, par la force émerge le mouvement et du mouvement surgit la sensation; *les* sensations de mouvement induisent *la* sensation et inversement. « Il s'agit non seulement de sentir les mouvements mais aussi de mettre la sensation *en* mouvement : la sensation suit le processus mutationnel du corps. » (Després, 2000, p.122) Par ce processus mutationnel se déploie une zone d'indiscernabilité et d'ambiguïté d' tats qui constitue la matière et le *devenir* du danseur.

Il m'est apparu pertinent d'utiliser le concept de *forces* comme point de départ à la composition corporelle de cette recherche. La force, nous dit Deleuze, est « en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. » (1981, p.39) Ces forces, invisibles, deviennent ainsi « visibles » dans l'œuvre par le mouvement qu'elles

induisent sur la Figure. Ainsi, par exemple, pour donner à sentir l'horreur, Bacon choisira de peindre le cri plutôt que l'horreur; de peindre l'être en proie à ces forces d'horreur et d'ainsi rendre visible l'influence de ces forces sur le corps plutôt que d'en exposer le scénario.

La peinture mettra le cri visible, la bouche qui crie, en rapport avec les forces. Or, les forces qui font le cri, et qui convulsent le corps pour arriver à la bouche comme zone nettoyée, ne se confondent pas du tout avec le spectacle visible devant lequel on crie, ni même avec les objets sensibles assignables dont l'action décompose et recompose notre douleur. Si l'on crie, c'est toujours en proie à des forces invisibles et insensibles qui brouillent tout spectacle, et qui débordent même la douleur et la sensation [...] Neutralisée, l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, et non l'inverse. [...] Dès qu'il y a horreur, une histoire de réintroduite, on a raté le cri. (1981, p.42)

Ainsi, lorsqu'il y a illustration de ce pourquoi on crie (ou pleure, ou rit), on a raté le cri. En montrant la scène de l'idée à transmettre (par exemple, l'horreur), le spectateur cherchera naturellement à l'analyser, la classer et la stocker en mémoire en vues d'analyses futures. Afin de contourner momentanément cette inévitable sollicitation de la mémoire du spectateur et de son appétit « sémiotisant », utilisés comme boussole pour décoder ce qui est perçu et orienter l'action, il apparaît nécessaire de laisser planer le mystère quant à l'évènement, de manière à susciter la *sensation*, c'est à dire l'impact direct sur le système nerveux.

C'est donc la force qui s'exerce sur la Figure et induit un processus transformatif au corps de celle-ci, et non la scène générée par cette force qui provoquerait la *sensation* chez celui qui regarde. Le fait est corroboré par diverses recherches, notamment en psychologie, portant sur la tolérance à l'ambiguïté chez l'individu. Selon ces recherches, il apparaît que si les situations d'ambiguïté se caractérisent par la nouveauté, la complexité et l'insolubilité, leur degré d'ambiguïté, quant à lui, pourra être mesuré selon « les changements dans la structure associés

à l'aspect physique du stimulus » et « selon les différences dans les interprétations ou les réponses données par celui qui perçoit les stimuli. » (Demers, 1984, p.23)

Nous pouvons alors déduire l'hypothèse suivante : tout objet duquel on aurait modifié la structure pourrait être générateur d'ambiguïté. Mais le corps semble recéler une puissance décuplée d'ambiguïté étant donné, entre autres, sa double nature d'objet et de sujet, ses dimensions prismatiques et rhizomatiques et sa physiologie complexe entretissée d'une psyché comme d'un réseau tout aussi complexe d'émotions et d'affects. Le corps vivant, selon ses expressions, ses dynamiques et ses éventuelles transformations et déformations, transmet non seulement une possible *sensation* pour les autres, mais est aussi investi de ses propres sensations. La déformation, même très partielle, du corps provoquerait ainsi, chez celui qui en est témoin, une double situation d'ambiguïté : celle de la forme, qui s'éloigne des repères habituels, mais aussi celle du fond, du vécu de celui qui se déforme, en proie à ses propres pertes de repères, en proie à une multitude de forces.

Au cours du processus de création de ce mémoire, j'ai rapidement constaté que nous considérions, les danseurs et moi, la force comme une entité « extérieure » à nous, qui nous posséderait et nous bougerait, appliquant sa puissance sur nous. Il existe aussi, bien sûr, la présence de forces « intérieures », c'est à dire issues de la psyché, et qui surgissent ou jaillissent d'on ne sait où et qui nous surprennent. Or, ce sont des forces associées principalement à l'inconscient, qui nous appartiennent sans nous appartenir vraiment, du moins consciemment. Ces forces peuvent ainsi être aussi considérées comme « extérieures » à la volonté. Ainsi, nous nous considérions comme des instruments à la merci de la volonté de ces forces, et ce, afin de permettre le processus transformatif du corps, lequel semble se déployer plus facilement hors de la volonté consciente. La force, toutes les forces, sont ainsi devenues des puissances à visage fantomatique ; insaisissables et imprévisibles. Cette essence fantomatique de la force lui donnait

d'emblée une qualité fluide et multiforme qui lui permettait de se transformer, de bouger, de voyager à sa guise dans le corps, lui donnant la possibilité de changer de forme, d'énergie et même de « personnalité ». Une force pouvait ainsi devenir plusieurs forces.

Un des grands avantages de travailler avec l'idée de la force était que, considérée comme une entité « possédante », elle provoquait une certaine déresponsabilisation du danseur face à son mouvement. En effet, comme c'était (selon l'imagerie mentale) la force et non la volonté du danseur qui le faisait bouger, cela avait pour effet d'amener une certaine « détente » et une certaine fluidité, dans le corps, mais aussi dans l'esprit du danseur, et ce, même lors de mouvements de grande tension. Elle est aussi venue contrecarrer la possible tentation, pour le danseur, de vouloir faire image. En effet, en étant « possédé » par une force, le danseur m'a paru se tenir davantage dans une position d'écoute que dans une position d'action. Il pouvait alors demeurer dans une double position qui l'installait déjà dans une ambiguïté : il était à l'écoute de ses sensations (impliquant une position passive de réceptivité) tout en étant dans le mouvement (impliquant une position active de transmission)⁶.

D'autre part, cette *écoute* du danseur face à ses sensations m'est apparue essentielle pour insuffler la crédibilité au mouvement, son attention étant portée sur ce qu'il devient plutôt que sur la représentation ou sur la conscience de lui-même dans la représentation, et ce, même à l'intérieur d'une partition gestuelle. L'idée de la force m'est ainsi apparue propice à insuffler davantage de « vérité » au mouvement. Le danseur, ainsi possédé, entrait plus aisément dans un état de perte de contrôle qui a semblé contribuer à l'installer davantage dans l'instant présent et à « perdre conscience » de la représentation. L'idée de la force possédante a ainsi contribué à

⁶ Voir : 3.3.1. La double intention et l'idée de possession

dégager l'esprit du danseur du « souci de faire vrai » pour l'entraîner à « faire pour vrai »⁷.

2.5.2 LE DEVENIR ET LA TRANSFORMATION DU CORPS

Si la présente recherche a utilisé l'idée de la force pour l'appliquer au corps du danseur, le concept du *devenir* apparaît ici comme le « mouvement », le « processus de transformation » du corps sous l'emprise de ces forces. Le devenir se développe dans une zone d'indiscernabilité et d'ambiguïté d'états, dans une constante mouvance entre plusieurs possibles, entre plusieurs devenirs. Le devenir « [...] ne connaît pas d'étapes, il est glissement, murmure. [...] Ce n'est pas une transformation mais une suite continue de transformations. Qui procède dans l'imperceptible, précisément le beaucoup et le « pas grand-chose ». Qui se plaît à l'anonymat, à la non qualification, la non-détermination. » (Nouss, Laplantine, 2001, p.199) En cours de processus, c'est le terme technique d'*état de corps*⁸ qui fut utilisé afin de donner au concept du devenir une référence corporelle et chorégraphique plus concrète. Ces états de corps étaient considérés comme multiples en eux-mêmes, c'est à dire définis comme des « conditions » qui ne seraient pas uniques ni stables, mais porteuses de multiples subdivisions et nuances, tout comme, dans la vie réelle, un état émotif ou un affect est complexe et comporte en lui-même une multitude d'autres états ou affects sous-jacents. L'état de corps suit ainsi une courbe transformative, tout comme le devenir.

Le devenir est une force contenue qui n'aboutit pas, une condition qui ne se stabilise pas en un état. Il n'a pas une trajectoire, tient plutôt de la dérive. [...] Deleuze parle du devenir-animal, devenir-femme, devenir minoritaire. Le trait d'union marque bien que le second terme ne représente pas un terme mais qu'il s'agit d'un travail, d'une rencontre perpétuelle, comme lorsque dans le rêve deux êtres vont l'un vers l'autre sans jamais

⁷ Voir : 3.2.1 Le besoin de croire au vécu de l'interprète

⁸ Voir : 3.3 État de corps et ambiguïté

s'atteindre, ralenti qui diffère continuellement leur union et continuellement affermit leur lien. (Noûs, Laplantine, 2001, p.200)

Pour aider les danseurs à cerner plus concrètement ce qu'était le devenir, outre le terme *états de corps*, j'ai fréquemment utilisé du terme *transformation*. Ce terme aidait en effet les danseurs à se positionner dans un état d'ouverture permettant de donner à voir la nature instable du devenir et sa propagation dans leurs corps. Le terme *transformation* a ainsi été préféré à *déformation*, bien qu'en principe, la sensation, se produisant parce qu'il y a « passages » et allers retours continuels, ne correspond pas tout à fait au terme de *transformation*. En effet, celui-ci suppose plutôt un changement d'état vers un autre, d'un début et donc d'une fin. La transformation apparaît donc comme une dualité alors que la déformation apparaît plutôt comme une zone d'indiscernabilité. Cependant, au cours de mon processus pratique, j'ai été contrainte d'utiliser le terme *transformation* (du latin *trans* : « de l'autre côté » et du grec *morphê* « forme » et du latin *forma* « moule » (Picoche, 1999)) parce qu'il renvoyait aux danseurs une idée beaucoup plus juste de ce trajet circulatoire de la sensation, alors que le terme *déformation* (du latin médiéval *difformis* et classique *deformis* « défiguré, laid » (Picoche, 1999)) était pour nous davantage connoté à des images d'horreur et de handicaps, ce qui avait le désavantage d'orienter spontanément les danseurs dans cette direction. Le terme *transformation* était donc plus approprié pour nous amener à libérer le corps des conventions sociales qui le contraignent dans une forme et une organisation prédéterminée et pour tendre davantage vers une conception du corps d'abord comme être-*matière* avant que d'être *humain*; conception davantage propice à rendre visible dans le corps la courbe transformative du devenir.

2.5.2.1 LE DEVENIR-ANIMAL, LES AFFECTS ET LE PATHÉTIQUE

Selon Deleuze et Guattari, « [l]es affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme [...]. » (1991, p.160) Choisir de mettre à jour le « devenir non-

humain de l'homme » m'est alors apparu comme un moyen efficace pour dévoiler l'ambiguïté, que je compare ici avec le pathétique, c'est à dire l'expérience intime; ce que les discours ne disent pas, « [...] ce qui leur échappe, le reste ou le résidu. » (Fabbri, 2007, p.186) Le devenir, par sa nature changeante, ne peut pas prendre position. Il se présente donc dans l'action, plus précisément dans un « aller vers » toujours renouvelé, tout comme il se situe *entre* les discours esthétiques, sociaux, symboliques et politiques. Il se tient en dehors des conventions sociales et n'obéit à aucune règle. C'est pourquoi il me paraît receler toute la multiplicité et l'ambiguïté de la réalité en donnant la parole aux « minorités », celles qui sont normalement en décalage par rapport aux discours dominants. Le pathétique se tient en ce qui ne fait habituellement l'objet d'aucun égard.

La symbolisation récente et vigoureuse [du discours de tolérance] peut donner lieu à l'illusion que tout est dit et suffisamment dit. Mais comme pour tout discours qui s'efforce de prendre en compte une réalité, il reste insuffisant à dire ce qui échappe au symbolique proprement dit. La souffrance est d'autant plus grande que le hiatus se creuse entre la part du symbolique et la part du non-symbolisable. Plus un discours est jugé envahissant et reçu, plus ce qui lui échappe est minoré et négligé. [...]. (Fabbri, 2007, p.187)

Dans le cadre de cette recherche-crédation, se mettre au diapason du devenir consistait, pour les danseurs, à témoigner par leurs corps des élans, tensions, affects qui d'ordinaire, n'ont pas la parole parce que non admis dans les discours et conventions. Sans avoir la tâche de mettre absolument à jour ces « minorités », ils y parvenaient inévitablement s'ils étaient en étroite écoute et en parfaite résonance avec leurs sensations et s'ils ne se censuraient pas quant à leurs répercussions dans leurs corps. En résultait alors des états de corps qui manifestaient presque toujours une certaine étrangeté, laissant émerger ces minorités qui sont latentes, en dormance sous les couches de conventions sociales qui fixent habituellement le corps dans une normalité apparente. Dégagé de ces standards, le corps prenait alors un aspect étrange, associé ici au devenir-animal.

Il y a toute une politique de devenirs-animaux, comme une politique de la sorcellerie : cette politique s'élabore dans des agencements qui ne sont ni ceux de la famille, ni ceux de la religion, ni ceux de l'État. Ils exprimeraient plutôt des groupes minoritaires, ou opprimés, ou interdits, ou révoltés, ou toujours en bordures des institutions reconnues, d'autant plus secrets qu'ils sont extrinsèques, bref anomiques. [...] [I] s'accompagne, dans ses origines comme dans son entreprise, d'une rupture avec les institutions centrales, établies ou qui cherchent à s'établir. (Deleuze, Guattari, 1980, p.302)

Dans cette recherche-ci, il ne s'agissait pourtant pas de fuir la normalité, mais plutôt de dégager l'humain de son « identité humaine », de dissoudre son identification au « soi » pour l'amener sur d'autres territoires. Pour le danseur, il s'agit de considérer son corps non pas comme le siège de son identité, mais comme un lieu ouvert, un assemblage d'énergies, de molécules et d'affects qui se modulent au frottement d'autres énergies, molécules et affects.⁹

Dans mon désir de mettre à jour ce « devenir minorités », il m'a cependant fallu être vigilante afin que les danseurs se tiennent à l'écart de toute idée préconçue de ce que pourrait être cette image primitive ou minoritaire afin qu'ils deviennent minoritaires eux-mêmes. En effet, le devenir-animal ne se réfère pas aux manières de vivre de l'animal, mais plutôt aux affects dont celui-ci est capable. Ainsi, par exemple, l'indication que je leur donnais souvent « d'être possédés par une force » avait, au départ, tendance à les pousser sur le chemin d'images clichées de la possession classique, associée aux exorcismes. Je devais alors leur faire réaliser ce raccourci facile et les entraîner sur une autre piste, en dehors des idées préconçues, ou la possession serait « réelle pour eux-mêmes ». La manière la plus efficace de procéder fut, au début du processus, de les épuiser suffisamment pour les empêcher de réfléchir à une image quelconque qu'ils auraient voulu reproduire. Alors, ils devenaient naturellement dépouillés des résistances habituelles pour tendre

⁹ Voir : 3.5.1 Échapper au visage ou l'identité dissipée

davantage vers le devenir-animal. Ce n'est qu'après plusieurs répétitions de cet épuisement que cet état de lâcher-prise devenait familier pour eux, que la résistance tombait de façon plus automatique et que nous pouvions atteindre ces mêmes états « minoritaires » sans qu'ils aient d'abord besoin de s'épuiser.

2.5.3 ENTRE LE CODE ET LE BROUILLAGE

Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos.

- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* 1991, p.189

Les sensations et la *sensation* doivent bénéficier d'un cadre afin de pouvoir être perçues et se propager dans le monde. Ce cadre, Deleuze et Guattari l'appellent aussi la « maison ».

Les cadres et les jonctions tiennent les composés de sensation, font tenir les figures, se confondent avec leur faire-tenir, leur propre tenue. C'est un territoire, mais qui ne passe par le territoire que pour le déterritorialiser. C'est que le territoire ne se contente pas d'isoler et de joindre, il ouvre sur des forces cosmiques qui montent du dedans ou qui viennent du dehors, et rend sensible leur effet sur l'habitant. [...] Mais toujours, si la nature est comme l'art, c'est parce qu'elle conjugue de toutes les façons ces deux éléments vivants : la Maison et l'Univers, [...], le territoire et la déterritorialisation, les composés mélodiques finis et le grand plan de composition infini, la petite et grande ritournelle. » (Deleuze, Guattari, 1991, p.176)

Il s'agit, pour la « maison », de produire une structure de base à l'œuvre qui permettra à celle-ci de sortir du cadre et de jeter ses forces et ses composés de sensations dans le monde. Dans cette recherche-crédation, j'ai ainsi souhaité créer un équilibre entre l'ambiguïté, exposée par les affects dans les corps des danseurs, et certains repères disséminés dans la composition qui permettraient de capter ces

affects. Ces repères avaient pour rôle de donner une perspective au spectateur, un point de vue duquel envisager et saisir minimalement la proposition, sans toutefois verser dans un « message » ou un « scénario » à transmettre ou à comprendre de façon intelligible.

Dans *Qu'est-ce que la philosophie*, Deleuze et Guattari nous mettent en effet en garde contre la réduction de la réalité par les opinions. « L'art n'a pas d'opinion. L'art défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions pour y substituer un monument fait de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage. » (1991, p.166) Nous pouvons alors supposer que la *sensation* trouverait sa source quelque part dans l'entre-deux, dans le non affirmé, dans la transformation et le renouvellement perpétuel de la forme ; dans une multitude de nuances où aucune vérité n'est choisie définitivement.

Ce qui compte, ce ne sont pas les opinions de personnages d'après leurs types sociaux et leurs caractères, comme dans les mauvais romans, mais les rapports de contrepoint dans lesquels elles entrent, et les composés de sensations que ces personnages éprouvent eux-mêmes ou font éprouver, dans leurs devenirs ou leurs visions. Le contrepoint ne sert pas à rapporter des conversations, réelles ou fictives, mais à faire montrer la folie de toute conversation, de tout dialogue, même intérieur. (Deleuze, Guattari, 1991, p.178)

Toutefois, pour montrer la « folie de toute conversation, de tout dialogue », il faut d'abord avoir comme référence la conversation ou le dialogue en question. En d'autres termes, pour sortir du cadre ou pour brouiller celui-ci, encore faut-il qu'il y ait un cadre ou connaissance et conscience de celui-ci. De la même façon, afin de révéler le pathétique, ou ce que le discours ne dit pas, encore faut-il qu'il y ait discours. Ainsi, l'ambiguïté n'apparaîtrait que par et à cause d'un éventuel discours. Car, selon Deleuze et Guattari, il n'y a pas d'ambiguïté dans le chaos; il n'y a que désordre, aucun point de repère par lequel nous pourrions concevoir certains écarts, certains décalages desquels ouvrir une brèche. C'est pourquoi je cherche

l'ambiguïté, mais pas sa constance, laquelle risquerait d'empêcher le spectateur de se projeter dans une direction quelconque et le condamnerait à faire du surplace. Car sans contrepoint, il ne peut obtenir de perspective. Ainsi, les points de repère apparaissent comme des « images » nécessaires, bien que l'intérêt demeure d'en capter toute la mobilité et les nuances. L'intérêt, dans la composition, est donc d'« éviter à la fois le code et le brouillage [...] » (Deleuze, 1981, p.105)

[...] [L]a sensation est éphémère et confuse, elle manque de durée et de clarté. [...] À la fois rendre la géométrie concrète ou sentie, et donner à la sensation la durée et la clarté. Alors, quelque chose sortira du motif ou diagramme. (1981, p.106)

Ainsi, la construction de la « maison » de mes quatre études s'est élaborée en procédant par allers retours, essais-erreurs et mise en relation avec les affects, le concept du devenir et les états de corps. La « maison » ne s'est donc pas construite en premier lieu, comme première étape de création, mais plutôt par entrelacement avec la *sensation*. Car, en effet, ce n'est pas « [...] la sensation qui se réalise dans le matériau, *c'est plutôt le matériau qui passe dans la sensation.* » (Deleuze, Guattari, 1991, p.183)

Par ailleurs, la « maison » de ces études s'est établie en définissant une charpente, que j'associe ici à certains mouvements ou déplacements qui servent de partition, et du code analogique qui tient davantage d'images relationnelles produites à l'intérieur de ces études.

2.5.3.1 LA CHARPENTE

Dans la construction de mes quatre capsules chorégraphiques, plusieurs zones de repères ont été établies. Pour ce faire, j'ai, entre autres, laissé aux mouvements, positions et attitudes rappelant certaines conventions sociales et esthétiques, le soin d'établir certains repères « réconfortants » pour le spectateur. Je

nommerai notamment la technique dansée, des attitudes émotives claires comme le sourire, le rythme, la répétition, le motif, le contraste, la musique, le mouvement synchronisé, etc. Par exemple, dans « La boule », j'ai demandé à Caroline d'insérer à quelques reprises des mouvements associés au ballet classique. Ceux-ci émergent soudainement de la partition principale de Caroline, dans laquelle elle se « fait bouger », plus ou moins violemment et de façon chaotique, par une force qui l'investit. Ainsi, lorsqu'elle exécute un mouvement apparenté à la technique classique, elle passe soudainement de la condition de « manipulée » à celle où elle reprend le contrôle de la situation. Ces mouvements m'apparaissent créer non seulement un contrepoint et une cassure de rythme bienvenus, mais venir aussi jeter la lumière sur le propos même du solo et contribuaient ainsi à construire la « maison » de l'œuvre. En effet, avant qu'elle n'exécute ces mouvements plus techniques, nous ne percevions pas précisément le fait qu'elle était manipulée. Cela devenait soudainement beaucoup plus « compréhensible » lorsque apparaissaient ces mouvements. Ceux-ci mettaient alors en exergue le fait qu'elle soit manipulée.

D'une façon différente dans « La quête », les repères consistaient en un éventail de « personnages » relativement associés à des êtres « sociaux » (le *crooner*, l'enfant, le danseur de ballet, la grand-mère, etc.), à travers lesquels Dany effectue une longue transformation. La forte ambiguïté des passages *entre* ces personnages se voit alors contrebalancée par les émergences éphémères de personnages identifiables. D'autre part, dans cette étude, le texte a également été utilisé comme repère, sauf qu'il me sert maintenant d'exemple pour pointer la surutilisation de ces repères qui déséquilibre, à mon avis, toute la proposition. Bien que le texte de « La quête » se résume seulement en deux mots (« Prends-moi »), ceux-ci me sont apparus préciser exagérément l'affect en concentrant celui-ci dans une seule et même dimension (le manque), le faisant basculer dans l'affection ou l'affectif.

2.5.3.2. LE CODE ANALOGIQUE

Deleuze pose une réflexion sur les systèmes de codifications dans l'œuvre. Il effectue ainsi une distinction entre ce qu'il appelle le « langage digital » et le « langage analogique » pouvant être présents dans l'œuvre. Le langage digital s'apparenterait à l'organisation des formes et davantage à l'abstraction, tandis que le langage analogique serait plutôt :

[...] [U]n langage de relations, qui comporte les mouvements expressifs, les signes para-linguistiques, les souffles et les cris...etc. [...] On définit alors l'analogique par une certaine « évidence », par une certaine présence qui s'impose immédiatement tandis que le digital a besoin d'être appris. (1981, p. 107)

Le langage analogique serait ainsi, notamment, le corps ou l'aspect relationnel qui se dessine entre deux corps, ainsi que tout autre référent présent et déjà reconnu dans notre réalité. Dans mes quatre études, j'ai donc utilisé le code analogique pour induire des repères, associés principalement à des ébauches relationnelles entre les danseurs. Je dis « ébauche » car j'ai tenté de donner à *sentir* ces relations, mais sans jamais les exposer clairement. Ce pouvait être, par exemple, des mots (et donc une tentative de communication) transformés en sons, des souffles, des regards, chargés d'une couleur émotive mais demeurant indéchiffrables avec certitude. Ce code analogique pouvait également se traduire par des qualités de poids qui supposaient un certain positionnement psychologique de l'interprète, encore une fois indiscernable hors de tout doute. Par exemple, dans « Le petit duo », de brefs moments apparaissent où les deux interprètes entrent concrètement en relation. Ces moments se définissent par des tentatives de touchers, suivies d'une réaction vive pour s'extirper de ce contact dès qu'il se produit. Ainsi, à l'intérieur du flottement général dans lequel étaient engagés les danseurs, venait se créer des tensions d'attraction et de répulsion qui marquaient une certaine relation, sans pour autant créer de scénario linéaire ou définir l'objet exact de leur relation. Aussi, pour ajouter à l'ambiguïté de ce code analogique, j'ai

tenté que ces repères arrivent par surprise, c'est-à-dire que la tension entre les deux interprètes se tisse sans qu'on la voie venir. Chaque danseur suit ainsi une certaine partition de déplacements corporels qui, après maints détours, les positionnent soudainement dans une image où la relation entre les deux apparaît évidente. Par là, je souhaitais que le spectateur ne voit pas d'emblée le chemin que les danseurs parcouraient pour aller l'un vers l'autre, mais espérais qu'il le réalise rétroactivement seulement, c'est-à-dire uniquement lorsqu'il percevait clairement « l'image » de la tension et de la relation. Mon but était de montrer par « pointes d'images claires » la relation, mais pas sa construction afin de produire à la fois un effet de surprise chez le spectateur et lui donner la satisfaction de reconnaître un code (relationnel) clair. De plus, je souhaitais lui faire réaliser que le sens de tous ces mouvements épars et chaotiques qui avaient précédé l'image relationnelle était, en fait, la construction de la relation elle-même. Je souhaitais lui faire réaliser qu'au moment où il croyait ne rien comprendre, il était, en fait, en train de tout comprendre.

2.5.4 DÉJOUER L'ORGANISATION DE LA COHÉRENCE

Dans ma recherche-crédation, j'ai souhaité conserver l'ambiguïté de la proposition tout en la faisant évoluer à l'intérieur d'un cadre qui en faciliterait la réception. Puis, ces repères devaient être brouillés dès lors qu'un trop grand confort ou compréhension de l'idée ou de l'image se profilaient. En d'autres termes, il m'a fallu « organiser le chaos » de façon à ce que je puisse en tirer un minimum de lignes directrices et que celles-ci bifurquent à l'instant même où elles créaient une cohérence. J'ai donc dû, en cours de création, manœuvrer à déjouer la prédiction de mes récepteurs sensoriels dans l'espoir que je ne bascule pas dans l'analyse de ce que je percevais. « [L]e fonctionnement des récepteurs sensoriels a [...] un caractère prédictif. Ils sont, en effet, capables de mesurer les dérivés (vitesse, accélération, changement de force et de pression) des grandeurs physiques qui les activent : en mesurant les variations de grandeur, on peut prédire sa valeur à un instant futur. » (Berthoz, 1997)

Pour y parvenir, j'ai notamment voulu susciter une réaction empathique à l'aide, principalement, du code analogique. Par les traces émotives et les positionnements psychologiques dont les souffles, sons et regards donnaient un aperçu, j'ai souhaité offrir des clés de compréhension qui génèreraient l'empathie, permettant au témoin de « se mettre à la place » de l'interprète. Ce n'est donc jamais d'une compréhension logique dont le spectateur peut faire preuve, mais plutôt d'une « sensation de comprendre » par une certaine lecture possible du devenir de l'interprète et de l'œuvre. Cependant, cette empathie devait être limitée pour que l'œuvre demeure dans l'affect sans verser dans l'affection. Il m'apparaissait en effet nécessaire, pour le spectateur, de comprendre sur quelle *fréquence* émotionnelle était l'interprète sans toutefois lui permettre d'aller plus loin dans sa compréhension et éviter à tout prix qu'il ne « découvre » pourquoi l'interprète était plongé dans cet état, ce qui aurait été l'équivalent d'un scénario. Ainsi, au cours de la création de mes études, chaque fois que je me sentais, comme spectatrice, à l'étape de passer à la recherche de ces « raisons », cela sonnait l'alarme et signifiait que j'avais inséré trop de repères dans l'œuvre. Lorsque je considérais que ma compréhension risquait de passer du sensible à l'intelligible, ma stratégie consistait à établir de légères modifications, non pas de l'affect lui-même mais plutôt de ses traces physiques. Pour ce faire, j'ai, entre autres, utilisé la notion de « double intention »¹⁰, que l'on peut aussi appeler « dissociation ». Cette « technique » d'interprétation, abondamment utilisée chez Meg Stuart, consiste à considérer son corps comme un lieu que l'on ne contrôle pas et qui est détaché ou même à l'opposé de sa volonté. Il s'agit donc, pour l'interprète, de séparer son intention afin de pouvoir être à « deux endroits en même temps » : de vouloir faire une chose en même temps que son corps en exécute une autre. Dans les études de ce mémoire-crédation, lorsqu'une trop grande empathie risquait de se produire pour basculer dans l'affection, j'ai donc

¹⁰ Voir : 3.3.1. La double intention et l'idée de possession

demandé aux interprètes de rendre incohérent le rapport entre leur état psychologique ou émotif et ses répercussions physiques.

[...] [L]orsque les sujets écoutent des histoires tristes avec une expression émotionnelle congruente (par exemple une histoire triste avec un ton et un visage triste), ils ressentent de la sympathie pour les acteurs. Dans ces conditions, les variations de débit sanguin cérébral sont détectées dans les régions cérébrales impliquées dans le traitement des émotions ainsi que celles impliquées dans les représentations motrices partagées. [...] En revanche, lorsque l'expression émotionnelle des acteurs est incohérente avec le contenu de l'histoire, les variations de débit sanguin cérébral sont détectées dans les régions du lobe frontal qui sont associées à la gestion des conflits sociaux [...] (Berthoz, Jorland, 2004, texte de Jean Decety, p.77)

2.5.5 STIMULER UNE RÉFLEXION SENSIBLE : LA SENSATION COMME CURIOSITÉ

Lorsque je dis vouloir éviter le passage de mon œuvre par le « mental » et choisis l'ambiguïté comme stratégie pour y parvenir, c'est d'abord pour éviter la possibilité, pour le spectateur, de positionner de façon stable un « jugement » envers l'œuvre ou envers des éléments de l'œuvre. Je ne parle pas ici du jugement en termes de « jugement critique », mais plutôt en termes de compréhension claire, certaine, qui décode et détermine. Ce même jugement qui a habituellement pour fonction « [...] d'annuler la dispersion possible des sensations »; celui qui « perd sa fonction constituante et devient un principe explicatif. » (Merleau-Ponty, 1945, p.40-43)

[...] le jugement est souvent introduit comme ce qui manque à la sensation pour rendre possible une perception. La sensation n'est plus supposée comme élément réel de la conscience [...] Mais aussi le jugement [...] au lieu d'être l'acte même de percevoir saisi de l'intérieur par une réflexion authentique, redevient un simple « facteur » de la perception, chargé de fournir ce que ne fournit pas le corps – au lieu d'être une activité transcendente [sic], il redevient une simple activité logique de conclusion. [...] Entre le sentir et le jugement, l'expérience commune fait une différence

bien claire. Le jugement est pour elle une prise de position, il vise à connaître quelque chose de valable pour moi-même à tous les moments de ma vie et pour les autres esprits existants ou possibles; sentir, au contraire, c'est se remettre à l'apparence sans chercher à la posséder et à en savoir la vérité. [...] » (Merleau-Ponty, 1945, p.40-43)

Pour moi, contourner ce type de jugement signifie parvenir à éviter de *fixer* des mots sur ce qui est perçu sur scène. Cela m'apparaît être un préalable pour ne pas limiter l'expérience de la perception. La volonté et le besoin de comprendre et de déchiffrer l'œuvre semblent en effet souvent devoir résulter en une capacité à l'expliquer de façon cohérente. Nous croyons *comprendre* quelque chose seulement lorsque nous sommes capables de formuler cette compréhension de manière intelligible, d'utiliser des mots afin de décoder et de rendre connu ce qui, avons nous tendance à penser, ne l'était pas avant que d'être nommé, comme si le discours était préalable à l'existence de toute chose. Mon intention, en souhaitant interpeller le « système nerveux » du spectateur, vise donc principalement à éliminer la catégorisation par nomination de ce qui est perçu sur scène afin d'encourager une autre forme de compréhension, qui se tiendrait en dehors de celle émanant de la communication classique. Cela ne signifie donc pas construire une œuvre qui permettrait d'éviter l'émergence des mots dans la pensée, mais plutôt éviter qu'ils ne s'y figent, ne s'y fixent, bloquant du même coup l'épanouissement de la sensation.

Il ne s'agit pas de l'ajout d'une qualité critique ou de l'augmentation de l'engagement intellectuel, mais d'une autre expérience de réception ou peut-être d'une lecture autre de la même expérience. Une lecture de l'« effet spectaculaire » distincte du bilan rationnel ou émotif de la « communication » (qui est arrivée sans nul doute). Une lecture qui cherche à arrêter et savourer le moment et le nœud de la relation qui s'est établie entre nous et le spectacle : une lecture qui ne « décode » pas le message et n'analyse pas l'opération réceptive, mais qui s'ouvre au contraire à la confusion et à la nébulosité d'un phénomène perceptif qui nous implique et nous modifie. Il ne s'agit pas de découvrir et d'ajouter de nouvelles approches disciplinaires aux déjà trop abondants exploits de la psychologie, de la sémiologie et de la sociologie du spectacle ; il s'agit au contraire de les oublier pour reconstruire avec fidélité l'égaré et

l'incompréhension, la petite part d'altérité et de mystère contenue dans l'expérience du « spectateur vivant. » (Giacchè, 2001)

Ainsi, si je souhaite éviter le passage de l'œuvre par mon « mental », ce n'est donc pas pour bâillonner l'aspect réflexif de la perception de l'œuvre, mais pour éviter la réflexion figée et « sémiotisante », qui cherche à catégoriser et à cristalliser ce qui est perçu, c'est-à-dire une réflexion qui aurait cessé d'être à *l'écoute de pour affirmer*. Par ces études, j'ai souhaité favoriser une réflexion en constante transformation, en rhizome, qui glisse dans des parcours sans finalité apparente, sans objectif de résultat, sans désirer à tout prix parvenir à arrêter ou à expliciter une réponse. Cette réflexion ne s'érigerait pas en une construction logique, mais plutôt en une forme poétique. Sensible et dérivant de la sensation, c'est une réflexion par laquelle la connaissance est également possible, mais sous un autre visage qu'intellectuel. Une réflexion qui se sert du « [...] « sentir » comme « comprendre », comme « penser », comme « imaginer », comme « prendre conscience », comme « porter l'attention sur », comme « constater », comme « écouter », comme « observer », comme « différencier ». » (Després, 2000, p.152)

En cours de création, j'ai donc tenté de considérer l'œuvre un peu comme une conversation que l'on tiendrait avec le spectateur. Une conversation du genre de celle que l'on peut tenir avec un ami qui tenterait de nous confier quelque chose de difficilement explicable, comme une sensation existentielle de vide ou au contraire de joie, par exemple. Lors de ces conversations, il arrive souvent que les mots dits ne portent pas en eux un sens clair, mais reflètent plutôt un ensemble de sensations plus ou moins contradictoires ou logiques, qui constituent l'ensemble de l'affect ressenti par cette personne. Sans pouvoir nécessairement comprendre assurément ce que la personne vit et sans pouvoir en saisir toutes les raisons, l'interlocuteur peut néanmoins en percevoir la portée, la profondeur, le drame ou l'exaltation. Lors de ces conversations, chaque chose dite peut être floue ou paraître insensée, mais chacune d'elle est un indice nous amenant à *comprendre* la sensation de l'autre

sans qu'elle n'ait pourtant d'assises claires. En quelque sorte, l'affect se suffit à lui-même pour que l'interlocuteur comprenne de façon sensible le vécu de celui qui l'exprime. Dans ma recherche-crédation, j'ai considéré, de la même façon, que l'affect devait se suffire à lui-même et être perçu dans toutes ses nuances et sa complexité. C'est pourquoi j'ai considéré chaque mouvement, vibration, regard, comme des « mots », des clés contribuant à faire ressentir au témoin toute la portée de cet affect, sans qu'il puisse nécessairement assembler ces « mots » pour les comprendre de façon logique.

En choisissant l'ambiguïté comme idée pour produire la sensation, endésirant mettre à jour l'affect plutôt que l'affection, en offrant des indices tout en les brouillant et en établissant une intrigue qui se construit autour des états internes de l'interprète plutôt que selon une grille narrative, j'ai voulu susciter, chez le spectateur, une réflexion qui, tout en suivant certains indices, se nourrirait de ce qu'elle ne sait pas et ferait de cette ignorance un terreau fertile.

Nous pourrions comparer cette réflexion à la sensation associée au suspense. Il s'agit d'une forme de curiosité, constamment alimentée, qui tiendrait le spectateur en haleine par l'envie de découvrir ce qu'il ne sait pas encore, mais dont il a cependant l'intuition grâce à certains indices qui stimulent son impression d'être sur une piste. Une réflexion qui serait toujours « à la pointe de son savoir », à la frontière de son « devenir-sens ».

Comment faire pour écrire [ou réfléchir] autrement que sur ce qu'on ne sait pas, ou ce qu'on sait mal ? C'est là dessus nécessairement qu'on imagine avoir quelque chose à dire. On n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, et qui fait passer l'un dans l'autre. C'est seulement de cette façon qu'on est déterminé à écrire. Comblent l'ignorance, c'est remettre l'écriture à demain, ou plutôt la rendre impossible. (Deleuze, 1968, p.4)

CHAPITRE III

INVESTIGATION DE RECHERCHE SUR LE TERRAIN : RÉFLEXIONS ET DÉMARCHES
ISSUES DU PROCESSUS DE CRÉATION3.1. LE DÉBUT DE LA RECHERCHE PRATIQUE : À LA RECHERCHE D'UNE
COMPRÉHENSION DE MOI-MÊME

D'où vient la *sensation*, ou la « joie » esthétique ressentie, parfois, devant une œuvre? Une hypothèse, d'abord amenée par Theodor Lipps, veut qu'elle naisse du fait de donner forme, par l'objet artistique dont nous sommes témoins, à la multiplicité de sensations qui nous habitent.

Nous n'avons pas de représentation *a priori* de nous mêmes, nous n'avons pas de conscience de soi donnée, nous ne sommes, à l'origine, comme toute chose, qu'une multiplicité de sensations, diverses d'ailleurs et pas toujours concordantes. Comment parvenons-nous à prendre conscience de nous-mêmes comme unité? Quand nous parvenons à donner une forme à cette multiplicité de sensations qui nous constitue, quand nous parvenons à en avoir une image. [...] la jubilation du sujet ne viendrait pas d'une satisfaction narcissique mais de la perception d'une forme à laquelle référer la multiplicité des sensations qu'il ressentait jusqu'alors comme à une unité qui leur donne un sens. Et tout se passe comme si cette jubilation allait être réactivée chaque fois que l'individu imposerait une forme à une multiplicité de sensations. (Berthoz, Jorland, 2004, p.36)

Au moment d'entamer le processus de création de ce mémoire et à la lumière des écrits de Lipps, j'ai émis l'hypothèse que la *sensation*, au sens deleuzien du terme, se produirait lorsque, par l'entremise de mon œuvre, je saisis plus clairement « qui je suis »; lorsque je capterais les forces qui me composent. J'ai ainsi revu mon *a priori* qui considérait que l'ambiguïté et le chaos devaient être insufflés volontairement dans l'œuvre, tel un outil ou une technique de composition. J'ai plutôt considéré cette ambiguïté comme résidant déjà dans la multiplicité de mes sensations et dans le chaos de mon devenir. Cette ambiguïté devait donc être *conservée* plutôt que *composée*. J'ai ainsi choisi de construire mes quatre études

chorégraphiques de façon majoritairement intuitive. Par exemple, avant d'arriver en studio, je m'interdisais catégoriquement de planifier ma répétition. Je souhaitais ainsi me positionner entièrement dans le moment présent, à l'écoute de mon devenir, sans essayer de trouver des images ou de construire une chorégraphie. Je faisais ainsi confiance au fait que j'allais éventuellement reconnaître un agencement d'images, un regard, un placement, une qualité de mouvement qui agirait, comme le pointe Lipps, tel un miroir donnant forme à la multiplicité de mes sensations et que ces images s'imposeraient naturellement parce qu'elles produiraient alors cette *joie* esthétique, ou *sensation*.

3.1.2 UNE COMPOSITION À PLUSIEURS TÊTES

Afin d'insuffler l'ambiguïté dans mon œuvre pour que celle-ci puisse générer la *sensation*, je me donc suis d'abord mise à l'écoute de mon propre devenir et ai tenté de laisser poindre les forces, les affects qui me constituent pour les transmettre ensuite aux danseurs. Ainsi, les forces déterminées comme outils pour ce mémoire-crédation, je les ai d'abord tirées de celles sous-jacentes à mon propre devenir pour ensuite les appliquer au corps des danseurs. Ensemble, nous avons tissé l'œuvre sur ces allers-retours entre mon devenir et celui des danseurs; les deux s'entrelaçant et s'influençant l'un et l'autre, mon corps se reflétant peu à peu dans le corps des danseurs; le corps des danseurs influençant et modulant ensuite mon devenir. Dans le processus de création et de composition, nous devenions *par* et *selon* ce que nous percevions chez l'autre, par les affects transmis par les devenirs de chacun. Il est apparu que nos devenirs se propageaient et se répondaient dans chacun des corps, par contagion. Les danseurs et moi n'étions plus seulement notre propre corps, nous étions également ceux des autres et ensemble, à plus large échelle, celui de l'affect. Nous étions alors pris dans une osmose, nous créions un organisme où les devenirs de chacun tenaient lieu d'organes qui soutenaient un devenir plus grand que le nôtre : celui de l'œuvre. Nos devenirs étaient au service du devenir de cette œuvre-organisme dont l'unique but est de transmettre l'affect premier. Ainsi, si

la *sensation* est ce qui « passe » d'un domaine à un autre, – chorégraphe, danseur, spectateur – on peut supposer que cette communicabilité ne serait pas unidirectionnelle, c'est-à-dire allant du chorégraphe vers le danseur, vers le spectateur, mais prendrait plutôt des parcours rhizomatiques. Bien que l'élan créateur de l'œuvre, la *sensation* ou l'affect de départ soient issus bien souvent du chorégraphe, il m'apparaît cependant qu'une fois chorégraphe et danseurs entrés en processus de création, ils forment une même cellule où s'entremêlent et s'influencent leurs devenir. Chorégraphe et danseur se souderaient en quelque sorte en un même organisme qui se régulerait par l'étroite influence de l'un et de l'autre, où l'un soutiendrait l'autre, s'ajusterait à l'autre, tous deux au service de l'homéostasie de l'œuvre qui rend possible le plein épanouissement de la *sensation* fondatrice. Ainsi, si le danseur et le chorégraphe composent le « corps » de l'œuvre, la *sensation* en serait alors le « souffle », l'âme.

À la lumière de ces constatations, je serais bien en peine aujourd'hui de déterminer les « crédits » de ces quatre études, même si l'affect premier est d'abord tiré de mon propre devenir. Au cours du processus de création de ce mémoire, dans cet étroit entrelacement entre mon devenir et celui des danseurs, et malgré l'appui d'un journal de bord étoffé et détaillé, il m'est aujourd'hui difficile de départager de qui ou de quoi ont émané les idées, états, sensations et comment, par qui et par où, s'est développée l'écriture de la partition chorégraphique. La structure emmêlée dans laquelle se déploie la *sensation*, le fait que celle-ci se transmet, passe potentiellement par chaque élément qui compose l'œuvre et y fait même des allers-retours, me forcent à constater que l'objet de cette recherche me plonge dans une zone où je ne peux départager à qui ou à quoi « appartient » la *sensation*, ou encore le point de départ ou d'arrivée de celle-ci.

3.2 PARAMÈTRES POUR L'ÉCRITURE D'UN SENS AMBIGU

3.2.1 LE BESOIN DE CROIRE AU VÉCU DE L'INTERPRÈTE

Au cours de cette recherche-création, il m'est apparu que, pour être satisfaite de ma proposition chorégraphique, je devais « croire » à ce que je voyais, croire au fait que les danseurs « vivaient réellement » leur rôle et donc que leurs mouvements n'étaient pas accessoires ou vains. Chaque regard, souffle, modification, ajustement, devait correspondre exactement au vécu du danseur. La crédibilité que possède le danseur dans mon regard paraît en effet nécessaire pour que mon esprit d'analyse puisse baisser la garde pour entrer dans la *sensation*.

Afin de susciter en moi cette impression de « croire », j'ai tout d'abord cherché à ce que les danseurs aient « l'air naturel » dans leurs actions et leurs mouvements. La conception que j'avais alors de ce « naturel » ne correspondait pas seulement à une aisance d'exécution, mais aussi à une qualité de présence et/ou de conscience qui parviendrait à me faire oublier que le danseur se trouve en représentation et que ce qui se produit sur scène n'est pas « réel ». Je considérais ceci comme un préalable au phénomène d'empathie, lequel me semble nécessaire à permettre la *sensation* chez le spectateur. Au début du processus de création de ce mémoire, les danseurs étaient confus face à cette requête de « naturel ». Lorsque je leur parlais de « naturel », ceux-ci associaient rapidement celui-ci au naturel quotidien, c'est à dire hors de la représentation, ce qui est en soi impossible. En cherchant à dissiper cette confusion et à déterminer plus clairement ce que j'entendais par « naturel », je me suis alors penchée sur le travail de Grotowski, lequel recherchait un jeu incarné qu'il appelait « acte de confession » (Temkin, 1967, p.160). Par là, il ne demandait pas à ses acteurs de retrouver, dans leurs rôles, les émotions authentiques de la vie courante, mais plutôt d'y être « incarnés » et de faire de leur interprétation un « acte total ».

[...] Grotowski demanda alors à quelques personnes de bien vouloir prendre place sur l'estrade, et il leur dit : « Soyez naturels ». L'un s'assit confortablement et croisa les jambes; l'autre sortit une cigarette, l'alluma, souffla la fumée de façon désinvolte. « Vous n'êtes pas naturels, leur dit Grotowski, vous jouez le naturel. Dans la situation où vous êtes, pris sous le regard du public, le naturel, c'est d'être sur ses gardes et en état de défense ou d'agressivité. Vous faites semblant. Un acteur ne le doit pas. (Temkin, 1967, p.159)

Avec les danseurs, nous nous sommes donc mis à rechercher, en studio, non pas le « pur naturel » de l'homme, mais plutôt le « pur naturel » du danseur, c'est à dire un juste placement de l'état de conscience de l'interprète. J'ai ainsi déterminé qu'il ne fallait surtout pas que les danseurs « jouent » le naturel de façon désinvolte, comme s'ils n'étaient pas regardés. De cette façon de faire ne découlait qu'un semblant de vérité, ce qui ne suscite pas l'empathie. À la lumière de cette conception de l'interprétation comme « acte total », j'ai alors supposé que le naturel que je recherchais correspondait plutôt à un détachement du danseur face à son égo, à une chute de sa volonté de bien faire, à une mise en veilleuse de sa conscience de la représentation et de sa propre représentation.

En cours de recherche, j'ai d'abord désigné cet état par le terme « authenticité », mais je me suis vite rendu compte de son inadéquation. En effet, peut-on jamais parler d'inauthenticité chez qui que ce soit, chaque action étant toujours vécue dans l'instant présent et donc impossible à reproduire? Chez le danseur, un état de nervosité ou une préoccupation évidente de ce que le public peut penser de sa performance demeurerait ainsi « authentique » et même « sincère » puisqu'il se produit dans le moment présent et dans un souci de bien faire. J'ai donc réorienté les danseurs non pas vers une recherche d'« authenticité », mais plutôt vers une absence de vouloir plaire qui lui permettrait d'être complètement investi et concentré dans une action qu'il « fait » réellement, plutôt que de la « faire paraître » réelle. D'ailleurs, mon obsession de « croire », les danseurs l'appelaient ma recherche de « vraies-fausses » situations, relevant ainsi une contradiction dans ce que je leur demandais. En effet, leurs actions, bien que parfois mises en scène au

millimètre près et donc « fausses », devaient m'apparaître vraies, non pas dans le réalisme de leur jeu, mais dans leur appartenance à leur vécu. En quelque sorte, la limite entre leur rôle et leur « vrai » moi devait être suffisamment brouillée pour que je ne parvienne plus à dissocier l'un de l'autre.

Et, à cet effet, le spectateur n'est pas dupe : il sait lorsque le danseur est totalement investi dans une action et ce n'est qu'alors qu'il peut y croire. Cela n'appartient pas à l'intuition, mais bien au phénomène de l'empathie. En effet, il a été démontré que notre système visuel ne sert pas uniquement à reconnaître une action et à en prédire les conséquences, mais qu'il participe également de notre capacité à reconnaître l'intention qui accompagne l'action.

[...] [L]es motivations d'un individu se reflètent au moins en partie dans ses actions, on peut donc supposer qu'on a également un certain accès à ces motivations dans la mesure où l'observation des actions d'autrui permet la détection de ses intentions. [...] Si, par exemple, un acteur essaie de faire croire que la valise qu'il porte est plus lourde qu'elle ne l'est en réalité, la cinématique de ses mouvements ne sera pas naturelle et les sujets [les observateurs] le détecteront. (Jorland, Berthoz, 2004, p.74)

Cette capacité de croire en la présence du danseur passe donc par une action véritable de l'interprète. Cette « action véritable » du danseur, je l'attribue à un type d'attention particulière qui s'avèrerait dénuée de volition pour être orientée vers une totale écoute des sensations.

Par ailleurs, en cours de création, ils nous est peu à peu apparu que, par ce positionnement juste de l'attention, le « rôle », bien que construit de toutes pièces, pouvait même devenir le lieu d'un naturel peut-être beaucoup plus « vrai » que celui, typique, du quotidien. En positionnant son attention sur le point focal de ses sensations, ce qui le détourne de sa préoccupation de l'image de soi, l'interprète peut en effet se dépouiller de sa pudeur ou de ses inhibitions habituelles qu'il aurait dans la vie quotidienne. « Les conduits de la vie courante déguisent la vérité. Le rôle

est un système de signes qui met en évidence ce qui se cache derrière le masque du naturel quotidien... » (Temkine, 1967, p.155)

Nous verrons, dans ce qui suit, les étapes à travers lesquelles les danseurs et moi-même sommes passés afin que je puisse atteindre cette capacité à croire en l'action du danseur, préalable nécessaire à ma *sensation*.

3.2.2 DE L'HYPOTHÈSE DE LA TRANSE À LA MÉDITATION EN MOUVEMENT

Au départ de mon parcours de maîtrise, atteindre l'état de transe me semblait une hypothèse plausible afin de révéler une interprétation juste. La transe m'apparaissait en effet comme une absence totale d'égo, engendrée par un détachement complet de la conscience de soi. Je croyais alors que si j'arrivais à ce que les danseurs parviennent à cet état, j'allais trouver cette fameuse interprétation « naturelle » chez le danseur. De plus, il me semblait que si j'arrivais à faire en sorte que les danseurs se détachent complètement de leur conscience d'eux-mêmes et de la représentation, je parviendrais à éviter un certain « stress » chez le spectateur. En effet, la préoccupation du danseur face au regard du public et les moyens pris pour le satisfaire m'apparaissaient rappeler constamment au spectateur que sa présence constituait une « pression » pour le danseur. Cela faisait en sorte de confiner aussi le spectateur dans une position de « regardé »; le-danseur-qui-regarde-le-spectateur-le-regarder. Cette position du spectateur comme « regardé » me semblait plonger ce dernier dans une trop grande « conscience de soi » qui, de la même façon que cela se produit chez le danseur, ne le prédispose pas à la *sensation* ni à l'écoute de ses sensations.

Pour que je me laisse aller comme public, il faut que je puisse me cacher; être voyeur; être complètement moi-même c'est à dire non-observée. Pour ce faire, il faut que je sente le moins possible l'égo de l'interprète. Le contraire fait en sorte que je perçois par là son désir de « bien faire » ou de plaire. Et ce désir est inévitablement par rapport à moi, spectatrice, ce qui me met en situation de responsabilité et donc de stress. Impossible, alors de me brancher sur mes sensations... (Journal de bord, 8 juillet 2010)

Je me suis donc attelée, en début de parcours, à diriger les interprètes sur le chemin de la transe, phénomène qui m'apparaissait être le seul où le danseur puisse vivre réellement l'absence de la conscience de soi. Je savais alors que la transe était un état de conscience modifié où la réalité se voit altérée suite à différents agents provocateurs, tels la musique répétitive ou les drogues, qui affectent le système nerveux du sujet et perturbent ses capacités cognitives tout en exacerbant son aspect émotionnel. J'ai donc commencé, en répétitions, à tester divers moyens pour la provoquer. Par une combinaison d'efforts et de répétitions excessifs, des mouvements et des tensions extrêmes et diverses autres provocations, j'ai cherché à entraîner chez le danseur un état de fatigue tel qu'il aurait inévitablement à détourner son attention de son égo et, possiblement, à entrer en transe. Je n'avais à ce moment pas conscience que je tentais de provoquer quelque chose qui, non seulement se stimule difficilement, mais se produit rarement dans un contexte culturel comme le nôtre. D'ailleurs, même lorsque le contexte est favorable à un tel phénomène, celui-ci n'est pas reproductible à volonté. En effet, les danseurs ou individus qui entrent en transe y parviennent souvent à leur insu, ne peuvent pas prévoir la survenance de la transe et, s'ils considèrent ce phénomène comme culturellement normal, ils ne le souhaitent pas nécessairement et ont même parfois honte d'y être parvenus ou d'y être vulnérables¹¹.

Ainsi, j'ai dû me rendre à l'évidence que je ne parviendrais pas à engendrer ou à provoquer un tel état chez les danseurs, du moins volontairement et de façon récurrente, ce qui, dans un contexte de représentation, s'avère gênant. Pourtant, je savais que la chorégraphe Meg Stuart utilise parfois le terme de *transe* afin de

¹¹ I have interviewed several babuten [personnes qui entrent en transe]. They tell me that they do not enjoy the trance experience at all. They feel actually embarrassed when it is all over, as if they had made public spectacles of themselves. They are exhausted from the experience, sometimes taking several days to recuperate. They do not like to lose control. [...] Many of them wish that they could quit. One man whom I know well did quit, and he is so ashamed and negative about his former babuten activity [...]. Some villagers have told me that, when young, they wanted to become babuten, but that, try as they could, they were never able to go into trance. (Eiseman, p.154)

pointer une disposition particulière d'interprétation; un état extrême auquel ses danseurs et elle-même parviennent à entrer à force de concentration.

Entrer en transe implique un moment de détachement, un sentiment de déconnexion par rapport au monde, mais c'est aussi une étape pour parvenir à une expérience aiguë de la réalité. C'est une dualité particulière. On ne peut plus dire « Je suis mon corps, mon corps est à moi, je suis moi, et je choisis ici et maintenant de jouer ce rôle. » La transe ne vient pas d'ailleurs, nous l'expérimentons dans le studio. À force de concentration, celui qui improvise prend possession de son corps et entre dans une sorte de transe. [...] Il est aussi intéressant de constater que l'excès d'intention bloque la transe. (Stuart, 2010, p.183)

Bien que la définition que Stuart donne de la transe m'apparaisse éloignée de l'expérience de la véritable transe, elle a cependant commencé à m'aiguiller sur une piste particulière de travail avec les interprètes. La « transe » dont parle Stuart semble davantage impliquer une conscience particulière de soi, qui se tiendrait en dehors de la notion d'« individu » ou d'« identité ». Cette conscience révélerait plutôt une attention aiguë de l'interprète face à ses sensations et à son environnement. Cette attention lui permettrait de se détacher du regard qu'il pose sur lui-même pour ainsi laisser tomber ses inhibitions et sa tendance à l'autocensure. Cette conscience des sensations ne signifie pas un détachement du soi comme dans la transe traditionnelle, mais plutôt un détachement de l'égo, lequel peut survenir par d'autres voies. Une de ces voies est le repositionnement constant de l'attention dans le moment présent, comme cela est le cas dans la pratique de la méditation. En effet, le but ultime de la méditation est d'atteindre un état de grâce, de détachement de la conscience de soi, l'atteinte d'une absence de « pensées » ou de jugements. Or, ces absolus ne peuvent qu'être rarement atteints et ne constituent pas le but immédiat de la méditation. De la même façon, leur manifestation trop aléatoire fait en sorte qu'ils ne peuvent pas constituer non plus les buts immédiats et reproductibles de l'interprétation dansée, comme je l'ai d'abord cru en visant l'atteinte de l'état de transe au sens traditionnel. Pour que le danseur se détache de la conscience de l'image de soi, il ne s'agirait donc pas qu'il doive nécessairement entrer dans un état

second, mais plutôt qu'il repositionne constamment son attention sur le parcours de son devenir et de ses sensations, qu'il ramène constamment sa conscience au moment présent, qu'il réalise un type de « méditation en mouvement ». À la lumière des idées de Stuart, j'ai ainsi laissé tomber l'idée de la transe pour simplement privilégier une interprétation où *l'intention* serait délaissée au profit de *l'attention*.

3.2.3 LE DANSEUR ABSORBÉ DANS L'ÉCOUTE DE SES SENSATIONS TOUT EN DEMEURANT CONSCIENT DE SOI-MÊME ET DU MONDE

Quelle que soit la situation donnée, ce qui se passe dans votre tête et ce qui se passe dans votre corps ne coïncide jamais exactement. On est toujours en train de penser, de se souvenir ou d'imaginer, de superposer des couches à l'expérience en cours – ce qui nous confronte à l'impossibilité d'être totalement présent. Ce problème est encore plus criant dans l'espace du théâtre, pour le performer comme pour le public. Comment être absolument présent dans l'instant? Comment donner une réponse honnête? Comment accepter le moment sans toujours désirer autre chose? Comment se satisfaire de ce qui *est* et laisser de côté l'immense et invisible toile de fond des projections mentales? [...] Je remarque aussi que la plupart des danseurs sont rarement vraiment dans l'instant ou qu'ils ne sont pas entièrement dans leur corps. Ils sont soit en avance, soit en retard par rapport à eux-mêmes. Ou leur image et leur mouvement réel ne correspondent pas. Ou ils effectuent des mouvements tout en pensant : « Regardez comme je les exécute délicieusement. » Une présence distraite peut occulter la danse, malgré tous vos efforts. (Stuart, 2010, p.15)

Dans la citation précédente, Meg Stuart nous laisse entrevoir que si, pour le danseur, une constante présence et un constant vécu du moment présent sont pour ainsi dire difficiles à atteindre, une clé existe cependant pour lui permettre de reporter son attention dans l'instant. Cette clé, c'est l'observation attentive de ses sensations. Paradoxalement, cette observation génère à la fois une plus grande conscience de soi tout en limitant la conscience de « l'image de soi » ou la conscience *du* soi.

L'absence du soi de la conscience ne signifie pas que la personne qui vit l'expérience optimale a perdu le contrôle de son énergie psychique ou qu'elle n'est pas consciente de ce qui se passe dans son corps et dans

son esprit... C'est plutôt l'absence de préoccupation à propos du soi qu'il faut penser parce que l'expérience optimale implique un rôle très actif du soi. [...] La perte de la conscience de soi n'implique pas une perte du soi ni une perte de la conscience, mais une perte de la conscience *du* soi. Ce qui disparaît sous le niveau de la conscience est le concept du soi – l'information que nous avons l'habitude d'utiliser pour nous représenter ou nous définir nous-mêmes. L'absence de préoccupation à propos du soi permet d'élargir le concept de qui nous sommes, d'atteindre une certaine transcendance de soi, bref, de repousser les frontières de notre être. (Csikszentmihalyi M., 2004, p.74)

En permettant ainsi un détachement de sa personnalité ou de son égo, c'est-à-dire de ce qui, croit-il, le définit, le danseur ouvre la porte à ce qu'il est profondément et réellement. C'est lorsque les danseurs parviennent à ce détachement que j'en viens à croire en ce qui se déroule sur scène; à croire que l'interprète « fait pour vrai » plutôt que tente de « faire vrai ».

En regard des expériences de composition qui ont constitué cette recherche-création, l'exemple le plus flagrant d'une atteinte du détachement de la conscience du soi est survenu lors du travail du solo « La quête », qu'interprète Dany. Tout au long de sa création, je ne parvenais pas à être satisfaite entièrement de l'état dans lequel Dany était plongé. Nous avons, ensemble, longuement parlé du fait que dans ce solo, il était mu par un désir viscéral d'être « pris » et que c'est la force de ce désir qui le bougeait. Cependant, jusqu'à la toute fin du processus, je ne croyais pas à ce désir chez Dany. Je trouvais qu'il était trop flagrant, trop insistant, trop démonstratif. J'y allais donc de multiples recommandations, corrections, ajustements, que Dany intégrait bien et rapidement. Pourtant, nous ne parvenions toujours pas à trouver le ton juste. Jusqu'à ce que Caroline, témoin de nos répétitions, me fasse remarquer que Dany incorporait exactement les nombreuses corrections que je lui demandais et qu'il comprenait également le but de ma recherche. Elle m'a alors suggéré de trouver une nouvelle avenue pour parvenir au résultat recherché, étant donné que tout ce que je disais ne semblait pas fonctionner et que ce n'était pas, de toute évidence, les compétences de Dany qui étaient en

cause. Il m'est alors apparu que chaque indication donnée ramenait Dany à un état de conscience déconnecté de ses sensations parce que préoccupé intellectuellement par un souci d'exécution juste. Son regard, entre autres choses, devenait alors légèrement figé¹², et je sentais que Dany tentait de reproduire dans son interprétation ce qui avait fonctionné la fois d'avant. De plus, comme le solo consiste à interpeller un auditoire abstrait et à le viser comme cible du désir de Dany, ce dernier était naturellement porté à diriger son intention vers le public, ce qui le rendait davantage conscient du fait d'être en représentation. Cette intention le faisait d'autant plus basculer dans un « vouloir paraître ». J'ai alors proposé à Dany de simplement exécuter le solo dans une très grande écoute de ses sensations plutôt que de tourner son attention vers le public ou vers moi. Sans préparation particulière autre que quelques instants de concentration et de recueillement, la justesse de l'état s'est soudain dévoilée chez Dany. Cette justesse m'est donc apparue se trouver dans une *condition* d'être, c'est-à-dire que le désir d'être « pris » s'est incarné et est devenu réellement vécu par Dany lui-même et non par le « personnage » qu'il croyait devoir incarner auparavant. L'interprétation s'est soudainement déplacée de la démonstration d'un état momentané et anecdotique vers un état qui semblait se rattacher davantage à des motivations profondes et faire intrinsèquement partie de lui, tant sous le regard d'un public qu'en dehors de celui-ci.

3.2.4 DÉVELOPPER LES INSTANCES PROFONDES

En poussant plus loin mes recherches sur les façons d'orienter l'interprétation qui me pousseraient à croire à ce que fait le danseur, il m'est apparu essentiel que l'interprète développe ses « instances profondes » (Godard, 1990, p.103) en lien avec son mouvement.

[...] [D]emandez à quatre personnes de vous désigner le ciel. Vous verrez qu'il y a plusieurs ciels sur terre... Si, par exemple, quelqu'un ne peut pas désigner le ciel ou le désigne de manière complètement rétractée,

¹² Voir section 3.5.7 : La mobilité de la nuque et la mobilité du regard

on peut dire que c'est parce qu'il n'existe pas symboliquement pour lui. Ce n'est plus tellement un problème de biomécanique, mais un problème plus fondamental de pouvoir recréer une image qui manque, celle d'un mouvement vers le haut. [...] Ce qui donne des décalages parmi les danseurs classiques : pour certains, on va trouver cela merveilleux et pour d'autres qui exécutent exactement le même geste – on peut la mesurer, en tous points la forme apparaît identique – rien ne se dégage aux yeux du spectateur. L'un aura mis en jeu ses instances profondes, l'autre utilise la musculature de la motricité. D'une certaine manière, l'un mime un mouvement vers le ciel alors qu'un autre le ressent. [...] [1] y a vraiment plusieurs ordres musculaires dans le corps et les spectateurs ne sont pas dupes; ils le ressentent profondément. (Godard, 1990, p.103)

En cours de processus, nous nous sommes ainsi attardés à discuter des symboles et de l'imaginaire liés à un mouvement donné. Par exemple, dans « La boule », Caroline effectue un mouvement qui s'apparente à une puissante quinte de toux où elle se penche violemment de l'avant vers l'arrière. Lorsque nous avons chorégraphié ce mouvement, il faisait un temps caniculaire à l'extérieur et Caroline était exténuée. Elle mettait dans son mouvement une énergie du désespoir, presque un dégoût et une vraie fatigue. Au cours des répétitions suivantes, ce même mouvement m'est tout à coup apparu vide de sens. Afin que Caroline retrouve la « raison » originelle qui le sous-tendait et qui avait fait en sorte que nous l'ayons adopté en premier lieu, il nous a ainsi fallu parcourir l'historique de ce mouvement pour nous souvenir des circonstances dans lesquelles nous l'avions créé. Suite à cette investigation, son mouvement est soudainement réapparu comme étant réellement vécu, sans que pourtant il ne diffère dans la forme, du moins pas de façon perceptible. Après vérification auprès d'elle, elle m'a confirmé avoir replongé dans le souvenir de sa première exécution et, par là, avoir stimulé en elles les « mêmes » sensations et positionnements psychologiques qui l'habitaient alors.

D'autre part, à la lumière de cet exemple, la notion des instances profondes et la nécessité de leur développement pour que le spectateur « croit » au vécu du danseur font de ce dernier un réel coauteur de l'œuvre. En effet, mis à part l'orchestration de la partition chorégraphique, c'est du développement de ces

instances profondes que tient le succès de l'œuvre et la *sensation*. Et ces instances profondes ne peuvent être créées que par le danseur.

Privilégier l'autonomie du sujet dans le mouvement scénique, au lieu de rechercher l'habileté dans l'exécution de gestes imités sur d'autres ou pris dans la nature « extérieure », amène à faire de l'interprète l'auteur de son geste. Delsarte parlait ainsi d'« esprit de l'auteur », dans le sens où pour lui l'auteur/acteur peut produire une expression vraie, à condition d'agir d'après une intention accordée à sa nature propre. Pour parvenir à cet état, il préconisait le contrôle des mimiques et des mouvements, par ajustement du geste au sentiment exprimé, c'est à dire en rapportant l'expression à une unité d'intention et de sentiment. (Faure, 1998, p.29)

En cours de processus, j'ai ainsi ressenti la nécessité de cette « passation » de la création principalement lorsque mes indications ou corrections ne faisaient plus évoluer positivement l'œuvre vers le résultat souhaité, c'est-à-dire la *sensation*, et que nous tombions, les danseurs et moi, dans une période de stagnation. Alors, bien que je demeurais celle qui encadrait et « dirigeait » les répétitions, le vrai labeur, c'était désormais le danseur qui devait l'accomplir. Il effectuait alors un travail de connaissance et d'appropriation du rôle en l'imprégnant de ses propres symboles conscients et inconscients. C'est seulement à ce moment que le mouvement pouvait cesser d'être une simple image et devenait vécu pour le danseur.

3.2.5 L'INTÉGRATION DU RÔLE PAR LA RÉPÉTITION

Selon l'expérience de cette recherche-crédation, je déduis que le danseur trouve sa plus grande liberté dans une « forme » circonscrite, dans laquelle il a la possibilité d'être totalement attentif à ses sensations en se souciant le moins possible de s'il exécute convenablement ou non la partition. Le danseur a besoin d'être déresponsabilisé au maximum de l'architecture chorégraphique. Ce ne doit pas être de son ressort. Ce qui l'est, cependant, c'est d'insuffler à cette architecture une vie, une histoire, un cœur. Afin de pouvoir se concentrer sur cette tâche et d'entrer dans cette « méditation en mouvement », il a besoin d'un espace de liberté avec un minimum d'insécurité; il a besoin de retrouver l'insouciance du jeu de

l'enfance où peut s'épanouir son univers personnel. Il a besoin d'ordre pour plonger dans son propre chaos, l'exploiter si l'on peut dire et ainsi en faire jaillir des images, des sensations, des affects qui atteindront le spectateur.

Dans la discipline méditative, c'est par la répétition quotidienne de la pratique qui établit une habitude que s'intègre et devient pérenne l'esprit méditatif. De la même manière, pour atteindre cet état où l'égo peut se détacher et le mouvement devenir réellement vécu, la clé semblait se situer dans la répétition. J'ai en effet constaté, au cours du processus de création de ce mémoire, que ce n'était qu'au moment où Caroline et Dany avaient parfaitement intégré la « partition » chorégraphique qu'ils parvenaient à cet état de détachement du soi et que leur interprétation commençait à devenir crédible pour moi. Il m'est apparu que ce n'était donc que par l'intégration totale de la « forme », des indications et des images qui servent à la composition d'un rôle dansé, qu'un état d'être « véritable » pouvait surgir.

La totale intégration des paramètres chorégraphiques par la répétition assidue s'est ainsi révélée être la première étape à franchir pour les danseurs. Ceux-ci devaient ainsi être d'abord dégagés de toute inquiétude reliée à l'oubli possible d'un mouvement, à la bonne exécution de leurs déplacements, et de tout doute sur la justesse de leur état. Ils ne devaient plus s'en préoccuper. La seule responsabilité qui devait leur incomber était de ramener constamment leur attention à leurs sensations et au moment présent.

Le fait de chorégraphier une structure précise permet de sécuriser le danseur pour que ce dernier ne se demande pas : « Est-ce trop long ce que je fais? Est-ce bon? Est-ce qu'ils comprennent? ». Il faut éviter cela à tout prix et, à moins que le danseur ait un égo absent dès le départ, ce qui est hautement improbable, mieux vaut gagner du temps avec une structure. On peut ensuite peindre, choisir les couleurs, donner une atmosphère, mais d'abord faut-il monter les murs de la maison. (Journal de bord, 14 septembre 2010)

L'intégration complète du patron chorégraphique m'est ainsi apparue primordiale pour le danseur, qui peut ensuite faire de ce patron la toile de fond de son projet d'interprétation. Le danseur prend son élan d'une matière, son corps, et « [...] fonctionne plus comme un géographe qui accumule des cartes, des agencements intracorporels, des situations géographiques qui, ensuite, créent une histoire. » (Godard, 1992, p.139).

D'autre part, les partitions chorégraphiques que j'ai créées dans le cadre de ce mémoire-crédation comportent toutes une forme sous-tendue d'une « image » et qui lui donne une raison d'être.¹³ Il m'est donc apparu essentiel que cette imagerie devienne aussi automatique pour le danseur que la partition physique, puisque les deux sont intrinsèquement reliées. Comme pour la forme, il fallait que l'on ne perçoive plus la volonté du danseur d'être fidèle à l'imagerie, mais que celle-ci se creuse une espèce de « permanence » ou d'évidence au sein de son corps et de son être; qu'elle y tienne une existence et une présence fondamentales. Le danseur devait vivre entièrement cette image, l'habiter autant que celle-ci l'habite. Encore là, il m'est apparu que ce n'est seulement au terme de nombreuses répétitions que le danseur pouvait y parvenir.

Or, ces images à intégrer pour « soutenir » la forme et donc la pertinence de l'œuvre tout entière étaient d'une grande complexité. En effet, je dirigeais souvent l'interprétation en proposant plusieurs états contradictoires. Par exemple, dans « Le petit duo », je demandais aux danseurs d'être à la fois quasi endormis, tout en étant investis d'une puissance de vie débordante; d'avoir à la fois une motricité imprécise et « maladroite » tout en ayant des réactions vives très directes lorsque l'autre les touchait. Cette complexité a généré beaucoup de fragilité dans chacune des quatre études, particulièrement dans « Le Mozart », où la forme, contraignante et

¹³ Par exemple, l'entité possédante qui entre et sort du corps de Caroline par sa bouche dans « La boule » ou le désir inassouissable duquel ne peut se départir Dany dans « La quête », ou encore le fait d'être bougé par la musique dans « Le Mozart », ou une situation originelle de première rencontre entre organismes primaires dans « Le petit duo ».

demandant une grande précision, devait être juxtaposée à une imagerie mentale également très complexe pour produire la *sensation* juste pour le spectateur.

Étonnamment, ce qui était là la semaine dernière n'y est plus. Dany est revenu à ses habitudes où son bassin ne bouge pas dans l'axe gravitaire et où Caro ne se « laisse pas aller » dans le rebond. Tout est trop stable et les deux sont trop différents. Je m'inquiète... y arriverons-nous? Comment conserver les paramètres justes dans le corps des danseurs? Comment peuvent-ils s'abandonner même si, cette journée-là, ils se sentent moins disponibles, moins en forme pour une telle dépense d'énergie, un tel abandon? Je pense que pour qu'ils trouvent un confort là-dedans et ne se sentent plus menacés par la dépense, il faut encore plusieurs heures de répétitions, jusqu'à ce que le mouvement devienne quasi quotidien pour eux. Aussi, il faut, pour atteindre l'état de laisser-aller nécessaire à provoquer la *sensation* que je recherche, que toutes les corrections soient entièrement intégrées pour que le mental se libère. Le mental accaparé retient le mouvement. (Journal de bord, 26 octobre 2010)

Cette complexité a fait en sorte que la répétition m'est encore un fois apparue comme le seul moyen d'empêcher chacune des études d'être trop soumise aux influences extérieures qui auraient pu distraire le danseur, modifier l'essence de l'œuvre et rendre la proposition vétuste. Bien entendu, la stabilité que nous avons pu acquérir tant dans la forme que dans l'imaginaire qui la sous-tend demeure toute relative. L'état d'être dans lequel se trouve le danseur continue de devenir, de respirer, d'évoluer au fil de ses sensations, mais il s'inscrit cependant dans un « projet » stable, une structure qui offre une certaine sécurité, développée notamment par l'habitude du geste et l'habitude d'un état d'être.

La logique esthétique est de l'ordre de la non-reproductibilité, de la fugacité d'une situation vécue. Lorsque le pli se substitue à l'écart, il n'y a plus de pré-vision d'un résultat mais sensation du processus dans lequel s'inscrit à chaque moment un projet. Le projet de mêle avec « ce qui advient ». (Després, 2000, p.316)

3.2.6 L'IMPORTANCE DE LA FORME

Un des buts de cette étude consistait à ce que l'aspect formel de la chorégraphie puisse se transformer afin de continuer à répondre à l'écho des sensations du danseur. Ainsi, dans mes études, j'ai souhaité mettre à jour une forme qui se reconstruit toujours, selon des paramètres sensitifs chaque fois subtilement différents, ainsi que selon la proprioception du danseur plutôt que par rapport à un cadre extra-référentiel. Cette nuance quant à la forme m'apparaît importante puisqu'habituellement, nous nommerons « formel » le mouvement construit sur et selon un mode de corporéité « ex-proprioceptif ».

[...] [L]es gens extéroceptifs se servent de l'œil, du son ou du tactile pour savoir où ils sont; ils sont dépendants du milieu externe pour se situer eux-mêmes. À l'inverse, la proprioception, en convoquant l'oreille interne, me permet de connaître l'emplacement et le mouvement de mon corps, même les yeux fermés par exemple. Mais, de manière ex-proprioceptive, je peux aussi, par l'œil, savoir si mon coude est plié ou pas en me référant au mur qui lui ne bouge pas, savoir si je suis penché ou pas... (Després, 2000, p.112)

La forme dansée serait ainsi souvent associée à un mouvement extéroceptif, soucieux de « vouloir reproduire », ce qui aura pour conséquence d'allumer « l'œil » externe du danseur pour vérifier la justesse de l'exécution et la précision du résultat et, ce faisant, de le détacher de la conscience de ses sensations. Or, il ne fallait pas que ce soit le cas pour ce mémoire-crédation.

Pour contourner cette tendance, nous avons donc commencé à créer des mouvements avec l'idée d'un corps « matière », c'est-à-dire avec des images organiques, des gestes petits, improvisés, souvent au sol, qui stimulaient une tonicité relâchée. Cette idée semblait porter plus rapidement les danseurs vers leur intériorité et les amener à être à l'écoute de leurs sensations. Ce travail du corps et du mouvement, s'approchant de l'éducation somatique, avait l'avantage de nous transporter dans une manière de bouger où le trajet, le processus, importaient plus

que le résultat. Cependant, cela comportait un réel désavantage quant à la composition chorégraphique, comme je le note dans mon journal de bord du 26 octobre 2010, suite à une recherche sur « Le petit duo » :

Notre questionnement vise à déterminer à quel point la texture de leur corps devrait être fluide et/ou en tension. Mes directions se chevauchent constamment entre indications « musculaires » et indications « organiques », ce qui semble les perdre. Mais je m'acharne parce que, trop fluide, trop libéré, le mouvement m'apparaît trop près d'un bien-être, trop clairement positif, trop « expérience somatique ». À l'inverse, trop tendu ou bougé par les muscles et les extrémités, le mouvement m'apparaît faux et inintéressant; trop contrôlé par le mental. Ainsi, nous avons essayé plusieurs images. »

Être uniquement à l'écoute de ses sensations, aussi ambiguës soient-elles, ne donne pas nécessairement une danse intéressante, ne produit pas nécessairement la *sensation* et peut même avoir tendance à verser dans une certaine complaisance. J'en témoigne à nouveau lors de la toute première répétition du solo de Caroline « La boule » :

J'ai d'abord l'idée de partir d'un moteur physique quelconque plutôt que d'un moteur psychologique ou d'une image qui fait bouger le corps. J'ai d'abord l'envie de partir d'un son, le son « mmmm », répété constamment et avec plusieurs intonations différentes. Ces intonations, aiguës, graves, avec des accélérations ou suspensions ont pour mission de donner des impulsions au corps de Caroline. Je lui demande donc de « sentir » le son et de faire bouger son corps selon les « vibrations » suscitées par celui-ci. Cela donne une organicité certaine au corps, un « bougé » ondulatoire, fluide, avec quelques arrêts ou impulsions qui donnent une rythmicité. Cependant, quelque chose me dérange avec l'image créée. Elle me rappelle certains clichés de la danse contemporaine où le corps prend des allures de hippie drogué, centré sur son expérience personnelle, sous prétexte d'une écoute extrême du « ressenti » du corps. J'ai donc l'envie que cette organicité soit investie d'une grande virtuosité qui viendrait couper, sans qu'on s'y attende, l'impression flottante établie au départ. Cependant, je tiens mordicus à ce que cela demeure « senti », c'est-à-dire *que la virtuosité ait une raison profonde*. (Journal de bord du 10 octobre 2010)

Ainsi, au fil du processus de création de ce mémoire, j'ai cru nécessaire de produire une certaine forme à l'intérieur de laquelle demeurerait une part d'improvisation étroitement circonscrite. Cette forme devait toutefois être toujours une manifestation de l'état intérieur de l'interprète. Elle ne pouvait jamais être « juste » ou intéressante tant que l'état du danseur ne s'y fondait pas parfaitement. En effet, la forme ne m'est pas tolérable si elle n'est qu'esthétisante. Elle n'est utile, pour moi, que si on ne la « voit » pas ou ne la conscientise pas comme « forme ». Sa présence ne doit servir qu'à guider mon regard vers ce qui importe : le devenir et l'affect du danseur. La forme doit constituer, en quelque sorte, un guide vers ce devenir. Pour cela, elle doit s'installer en filigrane de l'œuvre et ne doit pas être perçue comme quelque chose d'imposé, mais bien comme essentielle et « naturelle ».

Dans mes études, et particulièrement dans « Le Mozart », j'ai tenté de voir comment produire une forme très précise, extrêmement circonscrite et dans laquelle n'y a pratiquement aucune place à l'improvisation (sauf dans le court solo que Dany y danse). Je souhaitais parvenir à établir cette forme sans provoquer de blocage sensitif ou stopper le parcours du devenir pour que « [l]a forme extérieure et la transmission reproductive de cette forme extérieure compte moins que le *vécu sensible* de cette forme. » (Deprés, 2000, p.111) Afin que cette forme demeure sensible, j'ai tenté la stratégie de faire de celle-ci le propos même de l'œuvre. La forme « dictatrice » du « Mozart » consiste alors en une manifestation de la force qui attaque, violente, manipule et soumet des êtres. Elle agit littéralement comme un troisième personnage. Elle n'épouse pas ou ne dépeint pas directement l'état des danseurs, comme c'est le cas dans les autres études, mais le soutient plutôt. C'est en effet la forme elle-même qui entraîne l'état; un état de perte de contrôle et d'impuissance face à cette force, cette forme qui les secoue, dans ce cas-ci. Ainsi, la forme, même omniprésente, très précise et synchronisée entre les deux danseurs, m'a semblé ne pas devenir abstraite ou vaine.

3.2.7 L'INTÉRÊT DE LA FORME EST DE RÉVÉLER LES ESPACES « VIDES »

Une forme relativement précise s'est ainsi tracée pour chacune des quatre études. Toutefois, il nous est paru essentiel de considérer le corps non pas comme matière stable et finie qui voudrait se mouler à la forme, mais plutôt comme un « filtre » (Peeters, 2004), une espèce d'éponge capable d'absorber les énergies, faite de creux, de stries et de veinures par lesquelles peuvent passer et s'imprégner les forces qui entraînent la forme. Dans « La quête » par exemple, Dany visait à se laisser guider, dans son mouvement, par cette énergie de « désir d'être pris ». Sa tâche consistait à exécuter un parcours prédéfini tout en laissant se répandre le flux et l'évolution de cette énergie à travers son corps. Cette double tâche pouvait, de prime abord, paraître contradictoire. Pour permettre cette cohésion de la forme et du fond, nous avons orienté la recherche afin que Dany puisse ressentir les endroits « vides » dans son corps et dans la forme, par où l'énergie pouvait voyager, se distribuer, se déverser, prendre de l'expansion. Le terme « vide » ne signifiait donc pas qu'il y avait « absence » dans ces vides. Ces vides devaient plutôt être considérés comme déjà vivants, « plein de rien ». Concrètement, il s'agissait pour Dany de se mettre en position d'observation de ces espaces et des possibilités que contenaient ces vides afin de créer une liaison, un ensemble cohérent entre la forme et ses sensations. C'est alors que nous avons constaté que la partie la plus stable de la forme était en fait son dessin final, c'est à dire la position du corps à la fin d'un phrasé gestuel. « L'entre mouvements » contenait de nombreux espaces vides que la force et les sensations du danseur pouvaient venir habiter, comme si la forme constituait une espèce de costume vide que les sensations viennent remplir et rendre vivant. Cette notion d'espaces vides à l'intérieur du corps et de la forme a constitué une étape importante du processus de création. Elle a éclairé, pour les danseurs, l'apport essentiel du tracé de leurs sensations et de son écoute pour « remplir » la forme.

Cette conception du corps et de sa relation avec la forme et l'espace s'approche du concept asiatique du *mâ*, qui considère l'espace, la distance et le silence entre les choses non pas comme des éléments qui séparent ou qui sont vides, mais plutôt comme des lieux qui unissent. Dans le principe du *mâ*, une chose ou une personne (ou une forme) n'existe pas comme objet. N'existe que la relation *entre* les choses. « La vérité ne peut pas se transmettre par la parole, la vérité existe dans le vide entre les paroles, entre les lignes. » (Hidéo, 1993) Le *mâ* n'est donc pas le vide, du moins pas dans le sens de « rien », mais plutôt une zone de lien, « pleine de rien ». C'est pourquoi le concept du *mâ* n'est pas une absence d'activité, mais recèle plutôt un pouvoir d'intériorisation, une concentration impliquant le danseur totalement dans l'action, tout en lui donnant la capacité d'observation nécessaire pour « apprécier » sa performance. Ici, le corps-matière se fond avec l'espace-matière et la forme-matière. Ensemble, ils forment un nouveau corps, une nouvelle matière, une sorte de matière conjuguée, laquelle se construit sur la perméabilité de leurs sensibilités respectives¹⁴. Dans les quatre études de ce mémoire-crédation, les forces et la forme n'étaient pas utilisées comme des entités en soi, mais plutôt comme des énergies avec lesquelles le danseur pouvait entrer en relation. C'est cette relation qui induisait les formes, lesquelles généraient d'autres forces, d'autres types de relations et d'autres formes. Alors, il n'y avait pas « la force », la « forme », l'« espace » et « le danseur », mais une imbrication, une relation transductive, une fusion entre tous ces éléments qui propulsaient le développement de la proposition. Considérer cette étroite relation entre les éléments soutenait, à mon sens, le processus de transformation chez le danseur.

La matière, sa texture, sa consistance, sa mouvance apparaissent comme le support de l'avènement de toute sensibilité... de même que la sensibilité apparaît comme constitutive de toute matière. Aussi, entre le monde matériel et la matière corporelle, il n'y a pas écart mais mille différences qui n'empêchent pas la connexion ou le rapprochement de se

¹⁴ Si l'on considère, bien-sûr, que l'espace et la forme puissent posséder en eux des sensibilités, des forces, comme nous l'avons considéré dans ce processus.

faire. Il y a toujours un pli virtuel-actuel entre la matière dite « vivante » et la matière dite « inerte ». (Després, 2000, p.311)

En cours de création, j'ai beaucoup discuté de l'apparente opposition forme/sensation avec les danseurs. Caroline m'a alors suggéré l'expression « écrire sur la sensation » pour définir ce que je tentais de faire dans cette composition chorégraphique, c'est-à-dire englober les deux. Ce que j'aime de cette expression, c'est le fait qu'elle sous-entend que l'écriture chorégraphique de la « forme » ne se fait ni avant, ni après le travail de la sensation, mais en même temps, les deux ensemble, imbriqués.

3.3 ÉTAT DE CORPS ET AMBIGUÏTÉ

3.3.1. LA DOUBLE INTENTION ET L'IDÉE DE POSSESSION

Je dis souvent à mes danseurs : « Ton corps n'est pas à toi. » Cette idée les encourage à mettre leurs tabous physiques de côté et, bien souvent, ils se mettent à faire des mouvements nouveaux et étranges, parce qu'ils ne se sentent plus responsables de ce qu'ils font; c'est comme si les parties de leurs corps avaient une vie autonome. (Stuart, 2010, p.179)

Cette idée où le danseur considère son corps ou une partie de son corps comme ne lui appartenant pas et comme ayant une autonomie, voire une personnalité propres, a été développée dans chacune des capsules chorégraphiques de cette recherche-crédation. Nous la nommons double-intention ou dissociation, notion notamment utilisée dans le travail de Meg Stuart. Il s'agissait d'une stratégie visant à rendre l'attention du danseur alerte à ses sensations et à le distraire de sa conscience de la représentation et de la pression du regard extérieur, posé sur lui. Elle avait également comme visée que le visage ne surligne pas d'émotions précises liées aux mouvements. Cette stratégie a été appuyée par l'idée

de *possession* du corps par la force, laquelle l'investit et le manipule à sa guise. Cette idée a en effet sous-tendu chacune des propositions¹⁵.

[...] [V]ous videz votre corps de tout désir de mouvement. Vous recevez l'énergie des forces extérieures. Les sensations peuvent être très agréables, désagréable, électriques, ou à peine perceptibles. Laissez cette énergie prendre possession de vous et vous surprendre. [...] Vous contenez cette énergie, vous la soutenez. Laissez-la vous affecter. Donner-lui une forme. Laissez-la se frayer un chemin dans votre corps, et vous faire bouger. [...] Concentrez-vous sur le rythme, à la fois du mouvement lui-même et des intervalles d'immobilité entre deux mouvements. Celui-ci peut évoluer jusqu'à ce que l'énergie devienne les corps, les voix et les attitudes de personnages différents. (Stuart, 2010, p.159)

C'est ainsi sur l'idée de possession du corps par une force que j'ai introduit la « technique » de la double intention chez les danseurs. Il y avait alors leur intention propre et celle de l'entité possédante. Par cette notion de double-intention, l'attention du danseur semblait se positionner dans un état d'alerte, en quasi position de survie, ne sachant pas exactement ce que la force allait générer et amener dans son corps. Cette idée de possession et/ou de double intention m'apparaît comme une des clés majeures permettant de rendre visible non seulement la force, mais aussi l'ambiguïté que comporte toute situation : en se mettant en position d'incontrôle et de vulnérabilité, en laissant advenir et transparaître dans son corps ce qui surgit comme énergie, le danseur se retrouve dans un état d'étonnement et de suspense : il ne « sait » pas clairement ce qui va lui arriver, il est simplement et totalement à l'écoute. D'une certaine manière, il n'agit pas; il réagit. Dans cet état, les idées préconçues, les désirs, les opinions, bref, le mental, semblent céder leur place à des possibilités de contradictions, d'émotions multiples n'ayant pas nécessairement de source logique ou de parcours linéaire. Cela paraît contribuer à stimuler l'ambiguïté et à générer plusieurs couches de sens.

¹⁵ La force du manque et du désir d'être pris dans « La quête »; la force d'une entité fantôme dans « La boule »; la force de la vibration de la musique dans « Le Mozart »; la force de la rencontre et de ses propres sensations dans « Le petit duo ».

Vous êtes invités à découvrir un espace que vous ne contrôlez pas et où vous n'êtes pas responsable de votre mouvement. Il peut se composer de mouvement involontaires, comme des rougeurs et des tics, ou de simples oppositions physiques. Cet exercice peut déclencher des comportements décalés, où vous mettez de côté vos tabous personnels et où vous êtes étonnés de voir votre corps se retrouver dans des situations que vous n'auriez jamais choisies tout seul. Il peut aussi vous faire découvrir, à partir d'un évènement planifié à l'avance, socialement reconnu, tout un univers intérieur de doutes et de résistances. C'est la réaction à un corps doué de volonté autonome qui crée la danse, et la rend drôle, tragique ou maladroite. (Stuart, 2010, p.157)

Par la double-intention, une impression de tension se produisait alors, tension entre le corps du danseur qui est projeté dans une forme induite par la force et son intention sensitive qui le tire potentiellement ailleurs. Dans « Le Mozart » par exemple, les corps des danseurs parcourent une gestuelle relativement légère et fine. Une certaine joie pourrait s'en exprimer, mais celle-ci, même si elle demeure présente et propose un certain niveau de lecture, se brouille lorsqu'elle se frotte au vécu des danseurs qui la « subissent ». Ceux-ci sont alors tour à tour décontenancés par la vitesse des mouvements, déséquilibrés, emportés, transportés, enthousiasmés ou exaspérés. Leur affect se modifie à chaque instant. Ce devenir transforme à son tour le mouvement, emplit les interstices ou les « vides » qui y subsistent par de multiples autres petits mouvements issus d'un affect multicouches.

Cet état d' « incontrôle » du danseur face à son propre corps et induit par la double-intention, constitue une des constantes de ce travail, contrebalancé par de brefs moments où il reprend le contrôle. Manipulé par une puissance extérieure tout en étant soumis à ses propres désirs, le danseur se voit projeté dans une zone de confusion et d'ambiguïté où il doit constamment rechercher l'équilibre. Il n'a pas le loisir de prendre de décision sur ce qui lui arrive, mais peut cependant évaluer les choix qui s'offriront à lui s'il avait l'opportunité de reprendre le contrôle sur lui-même. Ceci a semblé établir une empreinte physique et dynamique particulière dans

le corps des danseurs, empreinte qui se retrouve dans chacune des quatre études de ce mémoire-création. Cette empreinte est faite de multiples microfractures, ou microc sures, et témoigne d'un être qui n'est jamais en repos, toujours en ajustements. Apparaît alors un être en recherche de son équilibre, suspendu entre des répercussions physiques qu'il peine à anticiper et ne constate qu'après coup, et le mouvement intérieur de ses sensations qui est toujours en décalage.

D'autre part, le type de présence qu'entraîne la double intention et l'idée de se laisser posséder contribue selon moi   précipiter le danseur en dehors de son égo et permet l'émergence d'un être « multiple », révélant une identité fluide, ambiguë et complexe. La double-intention permet en effet d'éviter au danseur de qualifier ou de juger ce qu'il fait et de conserver ainsi son état de « virginité » où il ne prend pas position. Cela est possible parce qu'il se produit constamment une tension et une certaine opposition entre ce qu'il fait et ce qu'il « pense ». Ainsi, il n'a tout simplement pas le temps d'anticiper ou de vérifier dans le moment ce qui lui arrive et ne peut donc pas en juger. Chaque force qui l'investit peut alors demeurer une entité complexe, nuancée et modul e, changeante selon la perspective du danseur, elle-même renouvelée à chacun des instants où il en est investi.

 galement, la double-intention paraît permettre au danseur de faire davantage abstraction du regard du spectateur. Puisqu'il est toujours plongé dans une situation de constante adaptation à ce qui surgit, il ne peut se concentrer sur son « image sociale ». Cela amène, selon moi, une interprétation plus vraie qui m'a semblé permettre au spectateur d'accéder plus facilement à la *sensation*. En effet, parce que ce type d'interprétation est investi de suspense, l'attention du spectateur est mise en tension, ce qui limite l'entrée en jeu de son esprit analytique. Je l'ai d'ailleurs constaté en studio où, par empathie, il s'est avéré que je me laisse prendre au jeu de cet état d'alerte du danseur pour m'inquiéter de ce qui allait lui arriver et ce, bien que je connaisse la partition chorégraphique par cœur. Je sentais que chaque geste,

chaque émotion étaient nouveaux et imprévisibles, comme si je les découvrais à chaque fois.

3.3.2. L'IMPULSION VIVE

L'état d'alerte et l'effet de suspense que produit la double-intention semblent tenir également d'une physicalité particulière que celle-ci induit. En studio, le travail que nous avons effectué avec la notion de double-intention a fait en sorte que la quasi totalité des mouvements possède une dynamique d' « impulsion vive », bien que cette impulsion ne soit pas forcément très visible ou frappante, comme le terme « impulsion » pourrait le laisser sous-entendre. En effet, l'impulsion est la conséquence du désir soudain et impératif du danseur d'accomplir quelque chose, mais ce désir peut être tout autant contenu, précis, intérieur que flamboyant et surprenant. Cette impulsion peut aussi être détachée de son désir personnel et être plutôt le résultat de la puissance d'une force. Une force qui l'entraîne dans des mouvements qu'il n'a pas le temps d'appréhender. La constante de l'impulsion vive demeure le fait que le danseur n'a pas prémédité son mouvement et qu'il suit spontanément ce que la force lui dicte d'accomplir physiquement. L'intérêt de cette impulsion vive réside ainsi dans le fait que le mouvement jaillit plus vite que le temps nécessaire au danseur pour l'envisager complètement. Elle permet aux danseurs de demeurer curieux de ce qui leur arrive et les empêche, du moins en partie, de se figer dans l'identité d'un personnage hypothétique. Leur intention ou plutôt l'expression de cette intention n'est tout simplement plus possible puisqu'elle est, de toute façon, toujours en retard sur le mouvement et donc jamais totalement compréhensible pour un regard extérieur.

Dans ces moments où l'impulsion vive apparaît, la conscience des danseurs semble en effet courir derrière le mouvement. Les danseurs ne paraissent alors ni dans le mouvement, ni en eux-mêmes, comme suspendus dans un entre deux pôles, où ils incarnent à la fois le mouvement et l'immobilisme, le désir d'être là et

ailleurs à la fois, d'aller devant et de rester derrière. De cela se dégage une impression de fond qui imprègne chacune des quatre études. Cette impression, c'est celle du désarroi qui découle de l'état qui habite les danseurs et qui semble être de l'ordre d'un manque, du vide, de l'absence de repères, de perte. C'est un état général, ou macro-état, dont découle directement un autre, qui s'affiche en filigrane : celui de l'hésitation. En effet, le danseur, constamment tendu entre deux pôles – de ce qu'il vient de découvrir et de ce qu'il s'apprête à découvrir; de son désir de rester où il est et de sa projection vers un endroit inconnu; de son attachement et de son détachement – plonge naturellement dans un état d'hésitation.

Par ailleurs, l'impulsion vive semble contrecarrer toute tentative de prévision chez le spectateur et le maintient, lui aussi, dans un état d'alerte. L'impulsion vive permet en effet au spectateur de reconnaître *a posteriori* d'où vient le mouvement, mais ne lui permet jamais de savoir où il va. Cette impulsion vive me projette moi-même, comme spectatrice, dans une impression de nouveauté constante, induite par cette imprévisibilité du mouvement. La danse semble alors se modifier à chaque instant et le spectateur semble la découvrir en même temps que le danseur.

Ce n'est pas tant la complexité du mouvement qui crée l'intérêt. Ce n'est pas son organicité, ni sa technique... Mais quoi? Dans ce cas-ci (« Le Mozart »), il me semble que ce soit sa fluidité combinée à sa vitesse. Cela fait que l'on ne peut prévoir où le mouvement s'en va. Le mouvement est toujours au devant de notre perception... notre perception ne peut le rattraper et nous sommes séduits parce que nous comprenons à retardement, mais sans jamais comprendre définitivement où tout cela s'en va. Et nous voulons savoir! Nous voulons connaître la fin! C'est ce qu'on appelle le suspense, je présume. (Journal de bord, 20 septembre 2010)

3.4. UNE DANSE DE PRÉ-MOUVEMENTS

Ce qu'on appelle états « agréables » ou « pénibles » ne constitue que la partie superficielle de la vie affective, dont l'élément profond consiste dans les tendances, appétits, besoins, désirs, qui se traduisent par des mouvements. La plupart des traités classiques disent : « La sensibilité est la faculté d'éprouver du plaisir et de la douleur. » Je dirai, en employant leur terminologie : « C'est la faculté de tendre ou désirer et par suite d'éprouver du plaisir et de la douleur.

- Alain Berthoz, *Le sens du mouvement.*
1997, p.13

Nous nommerons « pré-mouvement » cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. (Godard, 1995, p.224)

Le pré-mouvement, c'est l'activité posturale anticipatrice du mouvement qui porte déjà en elle un « poids émotif ». Le pré-mouvement donne ainsi à percevoir la charge symbolique que possède le mouvement à venir pour celui qui le fait. C'est cette même charge qui déterminera différentes densités et tonicités musculaires dans le corps du sujet, lesquelles, à leur tour, donneront à percevoir et à ressentir cette charge symbolique pour un éventuel témoin. Le pré-mouvement permet ainsi au spectateur de percevoir l'état sans le cerner tout à fait.

C'est le pré-mouvement, invisible, imperceptible pour le sujet lui-même, qui met en œuvre en même temps le niveau mécanique et le niveau affectif de son organisation. Selon notre humeur et l'imaginaire du moment, la contraction du mollet qui prépare à notre insu le mouvement du bras sera plus ou moins forte et donc changera la signification perçue. (Godard, 1995)

La corporéité hésitante qui a été révélée dans chacune de mes quatre études, constitue une traversée d'états de corps, de sensations, de devenirs plus ou moins contradictoires, dans lesquels le danseur voyage, poussé par une multitude de forces qui font osciller son état. S'il est, dans ce voyage, guidé par ses sensations, il demeure toutefois dans un sentir actif, capable de considérer, d'envisager, de vérifier son environnement, ce qui contribue à l'impression générale d'hésitation. Ces modifications constantes de ses sensations modifient du même coup son état psychique et émotionnel et sa posture physique, ce qui le replonge constamment dans un univers de nouvelles sensations auxquelles il répond. « Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible, de notre posture. » (Godard, 1995, p.224) Le danseur se retrouve alors au cœur d'une suite de transformations ininterrompues.

Si l'état de corps m'apparaît comme l'élément fondateur de ma danse, il s'agit ici d'un état de corps indéfini, instable, se tenant suspendu entre plusieurs possibles. Il est toujours hésitant et c'est à cause de cette hésitation que le pré-mouvement devient un élément majeur de la composition. L'hésitation ne permet pas de percevoir de façon précise la nature des images ou des intentions que possède le danseur, mais les donnent cependant à sentir par le pré-mouvement dont elles influencent la texture, la couleur. Cela fait en sorte que le spectateur « voit l'état sans le voir ». Par exemple, au début de l'étude de « La boule », j'ai donné à Caroline trois images afin de générer un état de corps intéressant. Ces trois images la projetaient dans trois directions différentes : d'abord, la peur la mettait en alerte, nerveuse; ensuite, une entité « maléfique » voltigeait autour d'elle et finalement, ses bras étaient en recherche d'une issue. Ces images, provoquant chacune un état particulier, étaient impossibles à identifier de façon précise puisque Caroline les chevauchait les trois à la fois, entremêlés. Son interprétation ne donnait donc pas à identifier, mais bien à *ressentir* ces états par une combinaison de pré-mouvements. De cette tension entre trois états ou actions différentes me semblait émerger une

dose élevée d'ambiguïté, de laquelle apparaissent des indices « invisibles ». Ces indices, que le spectateur ne peut relever précisément, résident, à mon sens, dans le pré-mouvement. Celui que nous savons lire et ressentir sans pour autant parvenir à nommer clairement l'état auquel il est relié. Ce sous texte n'est donc pas relevé par le spectateur qui ne peut en tirer de ligne narrative, mais il est lu et perçu au niveau sensitif.

C'est donc sur ce trait d'union entre plusieurs états d'êtres, tous présents en même temps, esquissés par leurs pré-mouvements respectifs, que m'apparaît se construire le plus efficacement ma proposition de l'ambiguïté, puisque le pré-mouvement donne à ressentir ce dont il est question sans le voir de façon précise. Il fait ainsi à la fois appel aux sensations du danseur, qui modèlent ce pré-mouvement, ainsi qu'à celles du spectateur qui le ressent, sans pouvoir l'analyser. De ces pré-mouvements, il est possible, pour le spectateur, de retirer des sensations qu'il peut « reconnaître » (la nervosité, l'envahissement ou la contrainte, pour revenir à l'exemple de « La boule ») sans pour autant pouvoir les saisir clairement ni les nommer. En effet, ces pré-mouvements ne donnent pas d'indication perceptible, démonstrative ou narrative de ce qui se joue, mais donnent tout de même à percevoir les enjeux que vit l'interprète par empathie kinesthésique. Le pré-mouvement, qui induit déjà, avant tout mouvement repérable à l'œil, toute une préparation et une modification de la musculature profonde du danseur, est le moment où toute la « charge poétique » (Godard, 1992) du geste est déjà jouée et perçue par le spectateur dans sa propre corporéité.

L'état n'est donc pas une qualité objective mais bien une interprétation prédiquée. Il est la résultante perçue de la confrontation de deux corporéités : celle de l'interprète dont la danse est l'émanation et celle du spectateur qui ressent en lui les échos du corps de l'autre. (Guisgand, 2004)

Ainsi, le pré-mouvement permet exactement ce que je recherchais au départ de ce mémoire-création, c'est à dire la possibilité d'évacuer le sens clair pour privilégier une *sensation* d'affect.

3.5. ENGLOBER DE MULTIPLES IDENTITÉS PAR L'ÉTAT DE CORPS

Dans ma danse, l'interprète demeure un être émotif, mais ses émotions « passent » sans se fixer. Il ne s'y accroche pas et conserve, à leur égard, une attitude neutre (soutenue notamment par la notion de double intention¹⁶). Je tenais à ce qu'une neutralité imprègne l'interprétation, non pas au sens d'absence d'émotion, mais plutôt comme absence de jugement envers les émotions ressenties, annulant du coup le besoin de les exprimer et de les rendre signifiantes pour un œil extérieur. De ce fait, il ne s'agissait plus réellement d'émotions, mais plutôt d'affects, lesquels « [...] se valent par eux-mêmes et exc dent tout vécu. » (Deleuze et Guattari, 1991, p.155) Ces affects semblaient ainsi témoigner de plusieurs forces à l'œuvre dans le corps du danseur, et faire miroiter en lui de multiples identités, plutôt que la sienne seule.

Je décris souvent le corps comme un réceptacle qui analyse et transmet des signaux, des énergies et des identités. Grâce au mouvement, on peut filtrer et traiter des informations accumulées. [...] [T]out ceci restait abstrait et d'une certaine manière spirituel, sans lien avec l'identité ou la mémoire. La présence et l'attitude neutre des danseurs leur permettaient de passer par des  tats et des émotions sans s'y attacher. Dès le départ, les danseurs perdaient de vue leur identité; leurs impulsions et leurs désirs étaient dominés par la force de la fiction environnante. (Stuart, 2010, p.181)

Par la neutralité demand e au danseur, j'avais en tête l'objectif de permettre l'émergence de la sphère de l' motiv t  humaine, mais sans passer par une identité unique ou des personnages à personnalités définies. Mon intention était plutôt de

¹⁶ Voir : 3.4.1. La double intention et l'idée de possession

présenter des êtres qui se situaient à un carrefour d'identités instables plutôt que de mettre en scène un individu en particulier.

L'être humain n'est ni plus ni moins une matière poreuse, absorbante, et l'identité serait, si l'on peut dire, sa manifestation migrante. [...] La migration identitaire demeure ainsi une histoire intime, personnelle, avant d'être collectivisée; migration d'individus d'abord, puis, par la suite, de la masse. Elle nous appartient en même temps qu'elle fait partie intégrante de l'autre. (Martin, 2003)

Cette idée s'approchait d'une individuation composée d'affects, c'est-à-dire d'une sorte d'*hecceité*. L'hecceité se détache de la notion de sujet ou d'identité « personnelle » pour s'attarder plutôt à l'essence qui compose les êtres, les choses, les moments.

On peut appeler *ecceités* ou *hecceités* ces individuations qui ne constituent plus des personnes ou des « Moi ». Et la question surgit : ne sommes-nous pas de telles *ecceités* plutôt que des « moi »? [...] Nous croyons que la notion de sujet a perdu beaucoup de son intérêt au nom des singularités pré-individuelles et des individuations non-personnelles. (Deleuze, 1989)

En cours de processus, j'ai ainsi cru bon de ne pas diriger les danseurs en leur donnant des indications émotionnelles univoques telles que : « Tu es triste » ou « Tu as peur », mais de les diriger plutôt vers une situation qui interpellait d'abord leur corps. Leur intention était donc en premier lieu celle de l'action, ce qui permettait davantage de nuances d'états. Je leur disais, par exemple : « Tu es entraîné contre ton gré » ou encore « Vous découvrez pour la toute première fois les mouvements que votre corps peut faire ». Ces indications interpellaient une texture physique particulière qui était invariablement liée à une émotion, mais une émotion qui ne s'avérait pas stable ni unique, qui ne voulait rien « signifier », c'est-à-dire plutôt un affect.

Par exemple, dans « La boule », l'indication donnée à Caroline au début de la proposition était celle d'être sur ses gardes. Rapidement, en intégrant la consigne,

celle-ci faisait résonner en elle un état général de peur. Bien que cet état se soit avéré soudainement très précis et émotif, le fait que je ne l'ai pas nommé explicitement comme étant de « la peur », mais que j'ai plutôt choisi d'utiliser une image beaucoup plus large au niveau de ses correspondances émotives (être sur ses gardes), a permis à Caroline de nuancer l'état à sa guise, de le garder « vécu » et « réel pour elle », de lui donner une complexité que le confinement trop spécifique des « émotions nommées » (telles que : « tu as peur ») lui aurait enlevée. D'autre part, le fait que je n'ai pas préalablement défini cet état comme de « la peur » m'a semblé enlever un poids des épaules de Caroline, soit celui de faire ressentir la peur au spectateur. L'émotion qu'elle vivait alors n'avait pas besoin d'être entendue par d'autres en affirmant une position; elle ne faisait pas partie du « texte »; elle n'était pas une tentative de cristallisation et de communication.

L'état de corps ne doit pas dépeindre une émotion particulière, mais plutôt le flot des sensations du danseur, canalisé davantage - et seulement temporairement - vers un type d'émotion plutôt qu'un autre. C'est à ce moment seulement, il me semble, que l'état de corps devient un affect plutôt qu'une affection; une *heccéité* plutôt qu'une identité. Selon moi, l'état de corps, pour être porteur et transmetteur de *sensation*, doit recéler la multiplicité d'une réalité, et c'est en ce sens qu'il doit être détaché d'un « personnage » ou d'une identité fermée. Dans l'état de corps, le danseur a ainsi la tâche d'être à la fois lui-même et les autres. « Le danseur est dans un processus de production d'altérité jamais figée...il *s'altérise*, si l'on peut se permettre ce néologisme. C'est ce que j'appelle l'ivresse des métamorphoses. » (Bernard, M. Nioche, J. Perrin, J., 2005, p.46)

Nous ne sommes, en effet, jamais qu'une chose ou qu'une émotion à la fois. Ainsi, la détermination trop précise d'une émotion ou d'un type de « personnage » m'apparaît stopper, pour le danseur comme pour le spectateur, le flot et la transformation nécessaires pour qu'il y ait sensation(s). L'état de corps, contrairement à la psychologie du personnage, substitue « [...] à l'affection, à la

" perception ", à la " conception ", " l'affect ", le " percept ", le " concept " dans le sens où justement le " tion " serait cette boucle qui ferme l'affect, le percept ou le concept sur lui-même, le parasite dans son élan, lui empêche d'avoir du sens (dans le sens où le sens serait toujours fluide, " courant " par excellence.) Lorsque l'affection se met à fluer, lorsque sa canalisation devient cristalline, elle devient " affect " [...]. » (Després, 2000, p.330).

Une danse composée d'une pluralité d'états de corps paraît ainsi davantage disposée à produire l'ambiguïté en dissipant l'identité unique pour en englober une multitude. L'état de corps, cette onde d'affects à laquelle le corps résonne, façonne donc une *corporéité* plutôt qu'un corps (une identité) défini ou définitif.

La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme « corporéité », à connotation plus plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces. (Perrin, 2006, p.102)

Cette notion est particulièrement évidente dans « La quête » où, mu par la puissance d'une force de manque, Dany incarne littéralement des identités multiples qui ne lui appartiennent pas en propre. Ce sont des identités qui passent et s'expriment par lui, mais témoignent d'un affect qui le traverse et dépasse sa propre personne. Dany lui est soumis. Cependant, à un certain moment de la création de ce solo, j'ai trouvé que les états de corps pouvaient être trop facilement associés à des émotions précises (la souffrance, la fierté etc.), principalement à cause des tonalités de la voix qui venaient les surligner. Notre stratégie fut alors de renforcer la notion de double-intention (par laquelle l'esprit du danseur n'est pas impliqué dans l'action de son corps et lui permet de conserver une attitude mobile). Cela m'est apparu efficace pour dissiper l'identité univoque « Dany qui souffre » ou « Dany qui est fier », et ainsi dévoiler un corps qui serait plutôt un lieu de passage des forces, faisant passer l'identité du danseur du singulier au pluriel.

On retrouve une manière analogue de penser l'état dans la pensée chinoise où le che est considéré comme un dynamisme qui agit au sein d'une configuration – que cette dernière soit stratégique, historique ou esthétique. Ainsi, dans le domaine de la calligraphie, « le che peut-il être défini globalement comme la force qui parcourt la forme du caractère d'écriture et anime esthétiquement celui-ci. »¹⁷ (Guisgang, 2004)

Si nous comparons l'état de corps au che, nous pouvons dire qu'il demeure une expression de singularité puisqu'elle passe par un corps, mais il s'agit ici d'émission de singularité, ni individuelle ni fermée sur le « personnel », plutôt possédée et affectée par tous les devenirs qui l'entourent.

Nous sommes toujours dans un état. Peut-être l'état particulier dans lequel nous nous trouvons est-il plus clairement représenté par l'émotion que nous éprouvons [...] Ou l'état se manifeste en termes physiques, comme la sensation du vent sur votre visage, d'une oppression dans la poitrine, d'un mal de tête, d'une main dans la mienne. Ou en termes d'énergie, comme la sensation de fatigue, de détente ou de stimulation. Dans les états, vous travaillez avec des relations obliques. Le corps est un champ où viennent interagir des flux mentaux, des émotions, des énergies et des mouvements, trahissant l'écart qui sépare les actions des états. Les frottements et frictions internes créent des liens et des répercussions inattendus, révélant et maquillant, exprimant la façon dont les gens tendent généralement à contrôler leur esprit et leurs réactions. Si l'harmonie est parfaite, rien ne transparait. Parfois, l'observateur ne reconnaît pas tout de suite un état; il en perçoit certains aspects – comme l'agitation dans les yeux, par exemple. L'ensemble lui échappe; certains éléments du tableau lui manquent. Cette opacité partielle stimule à la fois l'imagination du performer et celle du spectateur. (Stuart, 2010, p.20)

Ainsi, l'état de corps permet de produire un potentiel expressif et narratif par une imagerie (une force) plus ou moins précise qui le sous-tend et le propulse. Mais les sensations et répercussions physiques qu'il produit chez le danseur ne sont jamais univoques ou unidirectionnelles ou se catégorisent difficilement. Cela crée alors des « manques », dans le sens qu'ils ne permettent pas, ni pour le danseur ni pour le spectateur, de donner un sens précis à la proposition, mais offrent tout de même une sensation « globale » de la force qui parcourt le danseur par l'empreinte

¹⁷ Jullien, F. (1992) *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*. Éditions du Seuil. Collection « Des Travaux » Paris. P.72

d'affects qu'elle génère. Et ce sont ces manques qui, s'ils sont adéquatement entretenus et parfois soulagés, permettent, à mon avis, d'entretenir la *sensation*, cet état de fascination, tant chez le spectateur que chez le danseur.

Par ailleurs, danser en se détachant de l'identité me semble permettre au spectateur de ne pas prendre position et donc de produire un terrain propice à la *sensation*. En effet, comme le propos de l'œuvre n'est pas clairement émis par une « identité », cela semble contribuer à mettre le jugement et l'analyse du spectateur en veilleuse parce qu'il n'a plus à « défendre son territoire » par rapport à une autre vision, à une autre opinion ou à une autre personne.

3.5.1 ÉCHAPPER AU VISAGE OU L'IDENTITÉ DISSIPÉE

Le travail d'état de corps semble posséder la faculté de « ramener la tête dans le corps »; d'outrepasser la notion d'individualité, de *visage*. En cours de processus, si le visage des danseurs était, comme le reste de leurs corps, parcouru par des ondes d'affects qui le tordaient et le bougeaient, il nous est apparu primordial de ne jamais nous attarder sur une expression du visage en particulier, de ne pas volontairement signifier, appuyer ou « jouer » par le visage l'affect ou l'émotion ressentie. Le corps entier devait être le siège et l'expression de l'affectivité, la tête n'étant qu'une zone du corps qui devait, au même titre que ce dernier, retrouver sa mobilité « primordiale » et non pas constituer le point de déversement et de lisibilité de l'affectivité, comme cela est habituellement le cas avec le visage. Cette volonté s'est développée, entre autres, en utilisant la notion de dissociation ou de double-intention. Celle-ci permettait aux danseurs de ne pas « poser un jugement » sur leurs mouvements, comme c'est souvent le cas en interprétation où le visage, par ses expressions, « approuve » ou non le mouvement du reste du corps, comme s'il en était un témoin extérieur.

Par exemple, dans « La quête », Dany est soudain investi par une force qui secoue violemment son bassin. Quand nous avons adopté cette séquence, au tout

début du processus, Dany exprimait par son visage l'effort et le désagrément que cela lui demandait, et cela naturellement et sans en avoir conscience, comme pour le démontrer au « public ». Cela rendait la proposition dramatique, narrative et communiquait l'idée que : « Dany est dérangé par ce qui lui arrivait et il n'aime pas ça. » Je lui ai alors demandé de dissocier son esprit de ce qui se produisait dans son bassin, ce qui a eu l'avantage d'augmenter l'impression de tension et d'ambiguïté. Dany, en ne surlignant pas dans son visage l'émotivité que cette action lui faisait vivre, n'en apparaissait que plus manipulé et secoué par la force. La séquence pouvait alors être lue sous plusieurs angles et le sens s'ouvrait; Dany ainsi secoué nous renvoyait tout de même une impression de violence, mais ce que cette violence lui faisait ressentir était incertain. Dany passait par tout un éventail de sensations, allant du désagrément à la douceur, de la colère à la tendresse. L'affect se voyait ainsi amplifié en même temps que la narration et l'émotion se voyaient diminuées. La *sensation* apparaissait, plutôt que la perception de l'expression d'une émotion.

Le but de l'exercice, repris dans les quatre études, était donc de ne pas faire du visage le lieu qui confirme l'émotion que suscite une séquence, mais plutôt de répandre l'affect de celle-ci à l'ensemble du corps.

Si on loge généralement l'affectivité et l'expressivité au niveau du visage, c'est parce que, comme le dit Deleuze, « le visage est cette plaque nerveuse porte-organe qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis ». Le visage paraît le lieu même de l'affectivité dans le sens où justement l'affectivité se manifeste par « une série de micros-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée »¹⁸. (Després, 2000, p.323)

Ce brouillage du visage m'est aussi apparu nécessaire afin d'évacuer le plus possible la notion de « personnage », qui bloquait le parcours des sensations dans le corps au profit d'une expression « plaquée » de ces sensations au niveau du visage. Il semble d'ailleurs y avoir fréquemment, en arts vivants, une séparation, par

¹⁸ Deleuze, G. (1983) *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Éditions de Minuit. Collection Critiques. Paris. p.126

souci de signifiante pour le spectateur, entre ce que le « corps » ressent et comment le « visage » l'exprime ou le donne à voir. Comme si la tête était détachée du corps. L'état de corps semble, en outre, favoriser et même nécessiter cette décodification du visage. Par l'état de corps pleinement vécu, le corps se « désorganise », se « désolidifie » en quelque sorte, se « porifie » afin de (re)devenir filtre et de se laisser traverser par les forces de son propre devenir, « [...] en route vers l'assignifiant et l'asubjectif ». (Deleuze, 1980, p.210) Cette désolidification du corps et décodification du visage permettent d'envisager l'interprétation comme une plongée dans l'aventure collective plutôt qu'individuelle. L'interprète se met en route vers de multiples devenirs, des « devenirs animaux » ou « devenirs minorités », lesquels ne lui appartiennent pas, ou pas *seulement*, en propre.

[...] [S]i l'homme a un destin, ce sera plutôt d'échapper au visage, défaire le visage et les visagifications, devenir imperceptible, devenir clandestin, non pas par un retour à l'animalité, ni même par des retours à la tête, mais par des devenirs-animaux très spirituels et très spéciaux, par d'étranges devenirs en vérité qui franchiront le mur et sortiront des trous noirs, qui feront que les *traits de visagité* même se soustraient enfin à l'organisation du visage, ne se laissent plus subsumer par le visage, taches de rousseur qui filent à l'horizon, cheveux emportés par le vent, ceux qu'on traverse au lieu de s'y regarder, ou des les regarder dans le morne face-à-face des subjectivités signifiantes. [...] Oui, le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait. En route vers l'assignifiant, vers l'asubjectif. (Deleuze, 1980, p.209)

En calmant le visage et en ne le considérant plus comme le siège de l'expressivité, le corps devient matière, se lie ou se fond davantage à l'environnement, et l'expression de soi n'apparaît plus comme le but premier de la danse. La notion de personnel et d'individuel, quand elle ressurgit momentanément (inévitablement?)¹⁹, m'apparaît alors comme un moyen supplémentaire de susciter la *sensation* parce qu'elle offre à voir le pathétique. Le personnel et l'individuel demeurent donc présents dans mes quatre études, mais s'apparentent plutôt à la notion de pathétique qu'à celle d'identité.

¹⁹ Comme lorsque Caroline, dans « La boule », fixe droit devant elle ou lorsque Dany et Caroline, dans « Le petit duo », ouvrent leurs yeux en deux rares moments.

Parfois, j'imagine que je n'ai plus de corps quand je danse, que je communique avec le public et avec les autres danseurs uniquement par la pensée et les sensations, que je ne suis plus qu'une conscience en mouvement. C'est à la fois beau et terrible. Terrible de perdre son corps et son identité, tout en ressentant un désir d'aller au bout de cette sensation et de sentir qu'on se déploie dans l'espace. Il faut faire le vide en soi pour se laisser traverser par ces états; il faut accepter d'être autre. (Stuart, 2010, p.183)

3.6 LES INDICATIONS PHYSIQUES

3.6.1 LE CORPS POREUX (LE JELL-O)

Je suis un étranger et je me déplace. Je me déplace sur deux jambes, mais je passerai bientôt à quatre pattes. Je ne suis plus animal, ni végétal, ni minéral. Je ne suis plus composé de circuits imprimés ni de disques. Je ne suis plus codé ni décodé. Je ne suis que vide et futilité. Je suis un étranger vide, un carbone de mon apparence.

-David Wojnarowicz, « Spiral » in *Memories That Smell Like Gasoline*, 1992, p.60

Cette approche de l'interprétation qui ne se tient pas dans l'identité figée, contribue à définir un corps où la tête ne tient plus la position dominante et dans lequel l'équilibre entre chacune des parties se rétablit, brouillant ainsi les codes sociaux établis. En lâchant prise sur l'expression identitaire qui passerait par le visage, le corps de l'interprète paraît plus apte à être et à faire apparaître les traces de sa résonance avec le monde, pour former une corporéité toujours mouvante, englobante et multiple.

« La corporéité est une sensorialité débridée. Comme on voit des formes corporelles, on a tendance à le renvoyer à des entités. En réalité, ce corps qui est en face de moi, ne peut être cerné. La corporéité [...] est

ailleurs, le corps n'est plus dans le corps! »²⁰ Sur le plan anatomique et physiologique, les organes des sens ressemblent certes à des enveloppes (par exemple, le globe oculaire), mais « la sensation est toujours un processus de traversée ²¹ ». Une telle conception invite à penser la corporéité dans « un travail d'expansion continue et illimitée »²² qui abolit toute distinction entre intérieur et extérieur. (Perrin, 2006, p.102)

Cette façon de concevoir le corps comme un réseau d'intensités, de tensions et de forces qui rendent vain l'ordonnement des organes et des parties du corps, et qui pense les enveloppes des organes comme des filtres qui permettent un lien entre chacun d'eux, s'approche du concept deleuzien de Corps sans Organes :

Le CsO, c'est l'œuf, Mais l'œuf n'est pas régressif : au contraire, il est contemporain par excellence, on l'emporte toujours avec soi comme son propre milieu d'expérimentations, son milieu associé. [...] Il y a une convergence fondamentale de la science et du mythe, de l'embryologie et de la mythologie de l'œuf biologique et de l'œuf psychique ou cosmique : l'œuf désigne toujours cette réalité intensive, non pas indifférenciée, mais où les choses, les organes, se distinguent uniquement par des gradients, des migrations, des zones de voisinage. L'œuf est le CsO. Le CsO n'est pas « avant » l'organisme, il y est adjacent, et ne cesse pas de se faire. S'il est lié à l'enfance, ce n'est pas au sens où l'adulte régresserait à l'enfant, et l'enfant à la Mère, mais au sens où l'enfant, tel le jumeau dogon qui emporte avec lui un morceau de placenta, arrache à la forme organique de la Mère une matière intense et déstratifiée qui constitue au contraire sa rupture perpétuelle avec le passé, son expérience, son expérimentation actuelles. (Deleuze, 1980, p.202)

Le CsO a ainsi été utilisé comme inspiration dans chacune des quatre études comme concept phare nous aidant à cerner ce que pourrait signifier le brouillage des codes²³ au niveau corporel. Au cours de la recherche pratique, une constante physique inspirée du CsO s'est rapidement dessinée : je cherchais intuitivement à ce que les corps des danseurs trouvent une certaine « mollesse » ; une absence de rigidité physique. Cela ne signifiait pas, pour moi, une absence de

²⁰ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, « Échanges et variations sur H2ONaCl », in Magazine du Centre d'art et de création des Savoie à Bonlieu Scène nationale, Annecy, septembre 2005, p.4

²¹ *ibid.*, p.46

²² *ibid.*, p.46

²³ Voir : 1.4.3 Entre le code et le brouillage

tensions, mais plutôt une ouverture, une perméabilité, une porosité du corps qui lui permettrait de laisser les forces transpercer et moduler sa chair. Cette texture englobait donc plusieurs états énergétiques, tensions, dynamiques, mais comportait toutefois une constante de douceur, de fluidité, pas nécessairement toujours visible de l'extérieur, mais que les danseurs devaient ressentir de l'intérieur. J'ai rapidement utilisé, spontanément et sans l'avoir choisi, le terme de « Jell-O »²⁴ pour illustrer aux danseurs ce que je voulais qu'ils atteignent comme texture corporelle générale. Je leur disais donc souvent, voire presque de manière obsessionnelle et comme si c'était la seule image que je trouvais pour leur exprimer précisément ce que je recherchais, que leurs corps étaient du *Jell-O*. Nous conviendrons que ce n'était pas le terme le plus élaboré, mais il eut, étrangement, beaucoup de résonance chez les interprètes.

Par exemple, dans « Le Mozart », je leur ai rapidement donné l'image d'une masse gélatineuse étroitement prise entre plusieurs hautparleurs qui cracheraient à tue-tête la sonate de Mozart qui accompagnait la proposition. Je leur demandais alors d'imaginer que les vibrations musicales, frappant sur la masse gélatineuse (leurs corps), la faisait rebondir, vibrer, bouger. Cette image me semblait juste puisque mon intention était que les danseurs soient investis par la force de cette musique, qu'ils y soient entièrement soumis et en résonance avec elle, comme le serait un *Jell-O* collé à de puissants hautparleurs. Cette idée du corps comme masse sensible aux vibrations, solide sans être rigide, à mi-chemin en fait, entre le fluide et le solide, nous a également beaucoup accompagnés dans les trois autres études. Par la « mollesse ferme » qu'elle représentait, elle avait l'avantage d'induire une impression ou une conscience du corps comme matière constituée d'un amalgame de réseaux et de connections complexes, plutôt que comme un système organisé de façon linéaire. Quand nous ramenions cette image du *Jell-O* dans le travail, c'est-à-dire quand nous la nommions, leurs corps se globalisaient soudainement, se

²⁴ Jell-O est une marque déposée par Kraft Foods utilisée pour désigner une variété de dessert de gélatine. Le terme « Jell-O » est devenu un nom générique utilisé à travers les États-Unis et le Canada pour désigner les desserts de gélatine multicolores.

« démocratisaient » et chaque mouvement, aussi infime fut-il, semblait se répercuter dans chaque petit recoin de cette matière-corps.

[L]e O invite aussi à penser la corporéité en terme de boucle ou de forme géométrique sans hiérarchie : chaque partie du corps a une valeur égale; s'annule la distinction entre la gauche et la droite, avant ou arrière, haut et bas, bras et jambe, fesses ou épaules. [...] Tout peu alors se renverser, tout est équivalent [...] L'artiste ne travaille pas non plus sur un corps morcelé. Il ne s'agit plus de penser le corps selon l'articulation ou l'ordonnance des organes, ni donc de projeter les organes hors du corps, mais de donner à voir une corporéité rythmique, fluide, tensionnelle. On ne distingue plus d'anatomie identifiable, mais des continuités en mouvement, des réseaux de forces. (Perrin, J. 2006, p.105)

En utilisant cette image de masse gélatineuse et en cherchant à assouplir les zones qui culturellement et socialement ont tendance à être rigides (le torse et la tête droits, les sons du corps réprimés, les jambes fermées, etc.), les corps ont semblé se défaire peu à peu de leur structure habituelle – laquelle comporte un désir de projection de soi comme être structurant et structuré – afin de redevenir des êtres sensibles et vibrants qui redéfinissent, repensent leur structure sur le fil du moment présent. Pour capter et donner à voir cette vibration, il me fallait donc un corps ni trop mou, ni trop rigide, poreux, aux tissus dilatés en quelque sorte, dans lequel la force pouvait pénétrer. Cette idée avait en outre l'intérêt de permettre au mouvement de venir brouiller l'organisation régulière du corps pour donner à voir le parcours de l'onde de force et les traces de tensions qu'elle laisse dans la matière du corps. Une certaine impression de « déformation » ou d'« informe » se produisait alors, extirpant le corps de sa « forme » ou de son « masque » de normalité habituels.

Quand s'effondrent les contours, s'opère un mélange entre les matières, une compénétration comme dans un cloaque. (...) L'informe déhiérarchise car, dénués de contour, une chose, un être, perdent toute identité. L'informe ouvre un espace d'exploration, de remise en cause des hiérarchies habituelles, d'approche critique du réel comme du symbolique. (Loupe, 2007, p.50)

Au cours de la recherche pratique, pour parvenir à donner au corps cette texture poreuse à mi-chemin entre le fluide et le ferme, et à l'éloigner de sa forme humaine typique pour entrer dans une déformation potentielle, une des stratégies fut d'utiliser des imageries qui se tiendraient le plus loin possible de toute « implication humaine ». En effet, dans « Le Mozart », l'idée était d' « incarner la musique », alors que dans le « Petit duo », je demandais aux interprètes de devenir matière, mollusques, végétaux, « sans tête », sans intention autre que sensitive. C'est d'ailleurs dans ces deux duos que le corps-matière déhiérarchisé m'est apparu de la façon la plus probante. En comparaison, les directives ou images suggérées pour les deux solos, « La boule » et « La quête », interpellaient davantage « l'humain », au sens où nous avons déterminé qu'elles arrivaient bel et bien à une *personne*. Ceci était particulièrement vrai dans « La quête », où Dany signifiait clairement son besoin d'être « pris », mais aussi dans « La boule » où Caroline a toujours gardé à l'esprit que c'était à son corps d'être humain que s'en prenait l'entité possédante. Dans « La quête » par exemple, l'imagerie s'est avérée un tantinet trop explicite et identitaire pour susciter une réelle désorganisation du corps. Le fait que Dany dise clairement la phrase « prends-moi » à répétition a semblé, du moins dans les moments où cette phrase est clairement audible, le ramener trop clairement à une condition humaine; à un personnage identifiable.

C'est donc dans les deux études duos que la texture recherchée, la texture idéale du corps, est apparue le plus souvent. Cependant, cette texture s'avérait terriblement fragile et il fut particulièrement ardu de la rendre constante. En effet, l'instabilité du corps étant une composante essentielle du travail, il est quasiment contradictoire d'espérer la rendre stable. Cela fut particulièrement vrai pour « Le Mozart » où cette instabilité du corps devait se déployer à l'intérieur d'une forme très précise. Ce n'est donc pas un hasard si c'est cette étude qui a nécessité le plus de répétitions.

Je sens que ce que je veux est tellement instable pour les danseurs. Comment peuvent-ils être à la fois mous et rigoureux dans leurs mouvements? Avoir l'air en totale perte de contrôle mais être pourtant dans un unisson presque identique dans leurs impulsions, dessins de mouvements, regard, rebonds? Leur performance peut être parfaite en début de répétition, mais plus celle-ci avance, plus ils retournent à leur zone de confort; ils ont besoin de se réorganiser. Or, cet unisson, dès qu'il est un peu trop brouillon, a l'air de n'importe quoi. Dès qu'il est trop précis, on se retrouve dans une danse formelle où on perd la sensation, où on ne croit plus à ce que vivent les danseurs, où il n'y a plus de danger... (Journal de bord, 15 octobre 2010)

3.6.2 LE RELÂCHEMENT DE LA BOUCHE

Libérer la bouche en l'ouvrant légèrement, largement, ou simplement en détendant les mâchoires, paraît rendre le corps davantage malléable et lui permettre de résonner plus aisément aux sensations qui l'habitent. Ce relâchement de la mâchoire vient, en outre, détendre la nuque et le cou et rendre mobile la tête. Cette soudaine mobilité qu'amène l'ouverture de la bouche semble tenir dans l'apport de sensations de l'air dans la cavité buccale, dans le larynx et éventuellement dans toute la cage thoracique. Ces sensations semblent recréer le lien entre la tête et le corps et donner une meilleure perception de la tridimensionnalité du corps, laquelle, quand la bouche se referme, a tendance à redevenir bidimensionnelle, comme si la tête se fixait en *visage*. Du coup, cette ouverture de la bouche permet à celle-ci de bouger comme le fait le reste du corps, c'est-à-dire avec une plus grande liberté. La bouche est alors autorisée à « bouger », même sans parler ou manger, à s'ouvrir ou à se déformer pour faire des mouvements que normalement, on ne permet qu'aux enfants et seulement temporairement. Ouvrir sa bouche ou laisser pendre la langue est en effet, sans qu'on le réalise toujours, synonyme de dysfonction voire d'abjection.

Ainsi donc, en relâchant la bouche, celle-ci semble donner le feu vert au relâchement des muscles des joues, des lèvres, du nez, de la langue, puis du

contour des yeux, du cou, et de l'ensemble de la tête. Ce relâchement permet à toutes ces zones de se « dérigidifier » pour se laisser pénétrer et se modeler, au même titre que le reste du corps, par des forces.

Le fait que Caroline, dans son solo, ait la bouche ouverte permet une détente au niveau du visage et me semble induire également une détente au niveau de la nuque. Lorsque cette détente au niveau du visage et de la nuque est présente, le corps de Caroline forme réellement un tout, une masse investie d'énergies qui modulent sa forme. Lorsque la nuque et le visage se retendent, ne serait-ce qu'un tout petit peu, le corps de Caroline tout à coup se morcèle à nouveau et redevient tête, cou, jambes, tronc et bras. Ce corps morcelé m'intéresse moins parce qu'il interpelle chez-moi le corps social et non le corps intuitif. Il n'est pas ambigu. Il est sans surprise. Je le reconnais parfaitement.» (Journal de bord, 23 juin 2010)

Par ailleurs, le relâchement de la bouche a été une indication souvent ramenée en cours de processus lorsque je sentais que l'égo du danseur reprenait le dessus sur son attention envers ses sensations. La détente des mâchoires, de la bouche et de la langue, peut-être parce qu'elle interpelle une mémoire kinesthésique reliée à l'enfance, avait alors l'effet, non pas de faire régresser le danseur dans une espèce d'enfance plaquée, mais de générer une « énergie » d'enfance, détachée du regard extérieur, plus spontanée.

La liberté de mouvement retrouvée par la bouche m'apparaît ainsi primordiale à développer dans ma recherche d'un corps ambigu. Cette liberté m'a en effet semblé induire un brouillage des codes sociaux et un relâchement de l'égo, qui affectent normalement le corps et démocratise et unifie ses parties. Étrangement, c'est aussi par là que de nouveaux repères apparaissent. En effet, même si elle permet une meilleure perception de la transformation du corps en devenir instable, elle dévoile également une multitude d'expressions faciales, toutes éphémères à cause du mouvement perpétuel du devenir, mais à plusieurs moments brièvement

identifiables. Tout à coup, le danseur paraît sourire, avoir mal, être inquiet, honteux, ou encore, devenir dur, mou, grinçant, chat, oiseau, homme des cavernes...

3.6.3 LA RESPIRATION ET LA VOIX

Permettre l'ouverture et surtout la détente de la bouche signifie également libérer le souffle et les sons de la voix comme ceux du corps, pour les ramener eux aussi à un état vibratoire pouvant répondre aux inflexions de la force.

« Par le jeu de l'expiration et de l'inspiration, la colonne vertébrale décline un corps qui est tour à tour et parfois simultanément aspiration, suspension, apnée, déflagration pneumatique, secousse, implosion, appel et sanglot d'air, nappe, flux. » (Huynh, 1996, p.6) La respiration est le support du corps et son utilisation consciente contribue ainsi à moduler sa texture. La respiration, qui est en fait dilatation et contraction, flottement et retombée, circulation et stabilité, crée l'ensemble des mouvements et l'ensemble des textures du mouvement. Després (2000) nous rappelle d'ailleurs que:

[l]'inspir est là davantage lié à une absorption, une dilatation du corps qui fond, du corps ou d'une partie qui, par rapport à la gravité, va vers le sol : corps en devenir-eau, corps en devenir-méduse. L'expir est une poussée, une distanciation du corps et du sol, une contraction systolique dans laquelle la partie expirante prend une direction ascendante, le corps s'allège et s'envole en s'appuyant sur l'air et le sol : corps en devenir-air, corps en devenir-oiseau.

Dans cette recherche-crédation, c'est principalement dans les deux solos que le travail du souffle et de la voix a été exploité de manière flagrante. Dans « La boule » par exemple, c'est par la bouche de Caroline qu'entre et sort la force possédante. Il nous a en effet été naturel de déterminer l'orifice de la bouche comme porte d'entrée pour la force après avoir essayé de la faire entrer par d'autres endroits du corps comme la main, ou les hanches par exemple. La force ayant pour moi et

les danseurs une qualité impalpable, gazeuse, éthérique, elle s'est naturellement imposée comme une espèce de souffle qui venait gonfler le corps en passant par la bouche et stimulant la voix ou les sons. Dans « Le petit duo », la force (des premiers instants de la vie, de la découverte des sensations) est également de cette qualité, mais il est moins évident de la percevoir comme telle étant donné l'aspect contemplatif qu'elle suscite, lequel génère moins de réactions sonores ou vocales. Dans « Le Mozart », la force est également éthérique et le souffle agit réellement comme un support en contribuant fortement à générer le rebond et l'impulsion vive que suscite la force musicale, bien que l'emportement et l'essoufflement limitent ou diminuent les sons audibles. Dans les quatre études, nous n'avons donc jamais empêché ou bloqué la voix, ni ne l'avons considérée comme un « instrument » dont disposerait le corps et qui se mettrait en marche seulement lorsqu'on lui en donne volontairement le signal. La voix nous importait ainsi « davantage comme témoignage d'une dynamique corporelle que pour l'élément sonore qu'elle constitue. » (Herr, 2009, p.29)

En considérant la force comme une énergie, un flot fait d'éther, c'était donc surtout par le souffle et la respiration qu'elle paraissait pouvoir pénétrer le corps, faisant des organes respiratoires (les pores de la peau y compris) le premier lieu où elle déverse son flot. Le son du souffle et éventuellement des cordes vocales qui vibrent au passage du souffle, devient ainsi, en quelque sorte, le *premier* mouvement induit par la force. C'est donc le corps entier qui se modifie par le souffle qui le traverse, de la même façon que le souffle se modifie selon les modulations du corps. Ceci est particulièrement flagrant dans « La quête », où Dany va littéralement laisser les mouvements de son corps se mouler aux inflexions de sa voix, et laisser sa voix s'essouffler, se moduler selon l'effort physique déployé.

Il m'a aussi semblé particulièrement probant d'utiliser la voix et le souffle afin de rendre compte de l'ambiguïté du corps. D'abord parce que son utilisation, en dehors du souffle régulier et de la verbalisation, est une autre façon de sortir le corps

de ses conventions sociales et lui donne une étrangeté supplémentaire. Aussi et paradoxalement parce qu'elle semble permettre au danseur de focaliser davantage sur le parcours de son devenir, de ses sensations, comme si la voix était un parcours plus clair à suivre que le flot fuyant des sensations du « reste » du corps. Peut-être également parce qu'elle interpelle, chez le spectateur, un sens supplémentaire (l'ouïe) qui donne à « voir » le parcours en question.

Par ailleurs la voix, lorsqu'elle n'est pas utilisée pour soutenir un discours, révèle et augmente, selon moi, l'impression d'une multiplicité d'affects. Elle les « donne à voir » par le son et par divers « gonflements » qu'elle suscite dans le corps. « Le souffle a une épaisseur : il existe une multitude de souffles de diverses qualités : chaque souffle est singulier et révèle combien le moule dynamique du corps est chargé de l'histoire affective, et ébranlé par les émotions. La gorge se noue et le souffle devient court. » (Herr, 2009, p.34)

Dans « La quête », comme dans « La boule », c'est le son de la voix, basé sur des paroles (« Prends-moi »), ou sur un son produit par la force qui passe dans le corps (l'aspiration forte, le craché, divers sons associés au bien être et/ou à la douleur) qui « dit » la force et qui guide le mouvement. Et, dans un va-et-vient constant, le mouvement transforme les inflexions de la voix et inversement. Dans ce jeu d'allers retours ininterrompus, la voix a semblé permettre aux danseurs de développer leur intériorité, de faire de leur espace interne un lieu de fine sensualité, stimulée par les vibrations de la voix. Cette voix, ces sons, m'ont paru par ailleurs contribuer à ramener les danseurs à un type d'état fondamental, encore plus dépouillé de codes, au croisement du corps et du langage.

L'intérêt porté à la vocalité en deçà de toute norme syntaxique semble globalement participer d'une volonté de réappropriation du corps vécu [...], et s'accompagne d'un retour aux sources de l'expérience esthétique enraciné, selon Dewey, dans des « rythmes somatiques pré-linguistiques », c'est-à-dire dans les fonctions vitales les plus

fondamentales. [...] En effet, le propre de la voix est d'exciter cette sensibilité interne qui est l'expérience du corps. [...] Tandis que les bruits extérieurs ne se révèlent que par l'ouïe, l'émission vocale s'accompagne d'un complexe sensitivo-sensoriel qui combine les impressions auditives au niveau des muqueuses, les sensations du passage de l'air expiratoire, le double contact produit par le mouvement de la langue et des lèvres, les impressions vibratoires qui dépendent de la hauteur et du « placement » de la voix, les sensations produites par l'activité musculaire du diaphragme, du voile du palais et de l'articulation faciale... (Herr, 2009, p.37)

La voix et le souffle font partie du mouvement et réagissent à lui, fondamentalement et vice-versa. Ils exposent le rythme du corps comme ils l'influencent et le modulent. C'est d'ailleurs pourquoi ce travail est souvent exploité en danse. La voix et le mouvement, en osmose, créent ensemble la partition rythmique et mélodique du corps et efface la dualité corps/voix. C'est un geste vocal qui apparaît alors. Un geste déchargé du sens des mots, mais pourtant signifiant, chargé d'affects. Un geste peut-être beaucoup plus facile à « sentir » et à lire comme spectateur qu'un geste duquel on gommerait tous les sons qu'il pourrait potentiellement générer ou porter. Cette voix, de l'ordre du babil de l'enfant ou du grognement du chien, porte en elle un sens qui n'est cependant pas unidirectionnel. « C'est plutôt une voix au bord du sens, qui inévitablement parle encore du sens, une voix qui dit l'ironie du langage. » (Herr, 2009, p.66) Par exemple, Dany dans « La quête » est globalement bougé par son désir d'être pris. Par contre, sa voix se transforme selon les intensités et les inflexions de ce désir qui lui-même se transforme et devient toutes sortes de désirs : désir d'avancer sans y parvenir, désir de plaire; désir de dévorer l'autre et de se dévorer lui-même etc. Sa voix, suivant ces transformations, passe alors de l'aigu au grave, du strident à la mélodie mélancolique. Elle est une piste que l'on suit comme spectateur, tout comme Dany la suit, et qui permet de s'attarder un peu dans chacune des transformations. Sa voix nous permet d'apprivoiser son affect, en quelque sorte.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que, dans les deux solos de cette recherche-crédation, c'est le son que j'ai utilisé en premier lieu comme matériel

physique. Tant à Caroline qu'à Dany, j'ai d'abord demandé d'utiliser un son (« prends-moi » pour Dany et le son « mmmm » pour Caroline). L'utilisation du souffle et de la voix comme moteur ou « image sonore » du mouvement m'apparaissait à la fois comme des éléments d'ambiguïté et de repères. Ils génèrent tous deux l'ambiguïté physique pour son utilisation hors des conventions sociales qui régissent habituellement le corps, son souffle, ses sons et sa parole. Puis, ils me sont également apparus comme des repères importants pour nous tirer du chaos de l'œuvre et/ou du corps.

Ces intonations, aiguës, graves, avec des accélérations et des suspensions ont pour mission de donner des impulsions au corps de Caroline, Je lui demande donc de « sentir » le son et de faire bouger son corps selon les « vibrations » suscitées par sa voix. [...] Je réalise que le fait d'impliquer la voix pour Caroline, sans qu'elle soit esthétisée ni parlée, fait en sorte de me distraire comme spectatrice, c'est-à-dire de me sortir de mes préoccupations analytiques sur ce que je vois. J'ai l'impression que la voix de Caroline la concentre sur elle-même, sur ses sensations, accentuant du même coup mon impression « de vérité » par rapport à ce qu'elle fait. J'y crois davantage. (Journal de bord, 23 juin 2010)

En effet, le son apporte une autre grille de lecture de l'interprétation, précisant dramatiquement le mouvement interne du corps et, du même coup, les sensations, répartition du poids, vécu émotionnel de l'interprète qui le porte. En même temps, la voix et le son contribuent également à nous pousser vers le chaos des sensations, le sens de l'ouïe étant culturellement associé à la « temporalité sensible, à la continuation fluide, à l'imaginaire et à la passivité, à la sensation intensive » (Després, 2000, p.445) La voix a donc cette particularité d'à la fois brouiller et préciser l'état de corps. Perchée entre les sensations et la pensée, entre le cri et les mots, « [...] elle tend à ramener la pensée et le corps en leur milieu. » (Després, 2000, p.476) Par ailleurs, ce n'est pas la voix ou le son que nous percevons directement, mais « [...] ses effets indirects de modification du contenu corporel, par la proprioception, et de variation des affects par l'état d'émotion. [...] (l'hyper ou l'hypoventilation, en variant l'acidité du sang, modifient le flux et la

localisation dans le corps de la distribution sanguine, affectant ainsi le tonus postural et la montée des affects) ». (Godard, 1994, p.28)

Dans un autre ordre d'idées, le souffle et la respiration me sont apparus comme des outils efficaces afin de faciliter un état de « méditation en mouvement » où la conscience du soi serait amoindrie.

Dans la pratique bouddhiste de la méditation, le premier fil conducteur de la stabilisation de l'esprit correspond à la focalisation sur le corps, seul espace concret avec lequel travailler. L'enracinement corporel de la pratique est principalement la respiration alliée à une posture assise spécifique. En effet, respirer est notre activité corporelle la plus spontanée. Elle se produit sans que nous en ayons conscience et forme notre relation la plus concrète avec le monde. Chaque fois que nous inspirons, nous recevons quelque chose du monde extérieur; chaque fois que nous expirons, nous expulsions quelque chose du soi intime. Comme dans l'approche phénoménologique, et en un sens encore plus concret, mon corps incarné est d'autant plus vécu qu'il est corporellement conscient de lui-même et, par suite, originairement ouvert au monde. [...] [L]auto-incarnation de son esprit *via* la respiration est la condition expérientielle de possibilité de tout mouvement authentique dirigé vers les autres. (Berthoz, Jorland, 2004, p.188)

3.6.4 LA MOBILITÉ DU REGARD ET LA MOBILITÉ DE LA NUQUE

Pour rendre le corps perméable aux vibrations de la force et à la résonance des sensations, une instabilité, une hésitation et une mouvance perpétuelles m'ont semblé nécessaires. Au même titre que le relâchement au niveau de la bouche et de la voix, le relâchement du regard du danseur a tenu une importance majeure dans ce travail. De manière générale, le regard qui fixe est plus apte à sélectionner, à juger, à fixer, à catégoriser. Il semble y avoir, à la suite du regard stable et qui se pose sur une chose, un repositionnement de celui qui regarde par rapport à ce qu'il a vu, une évaluation analytique qui cherche à déterminer. Tout ce qui est regardé de cette façon est alors plus facilement ramené à ses propres désirs : J'aime ce que je vois; je trouve odieux ce que je vois; je changerai mon comportement selon ce que

je vois; que pense de moi cette personne? ; que pense cette personne que je vois?; etc.... Les choses plus facilement se fixent, deviennent « connues » en même temps que se fixe le regard et que se mobilise la perception ex-proprioceptive. C'est en effet en grande partie la vue et le fait que le regard puisse s'accrocher au dehors qui permettent au corps de se stabiliser.

La vue a un pendant de nature kinesthésique. [...] [L]e regard se projette, en entretenant un rapport élastique avec une zone corporelle qui apparaît comme une zone-support (tout comme la terre peut être une zone support pour le corps élastique qui s'y érige) et le regard, en tant qu'il désigne un objet, trouve dans cet objet, un support pour le corps entier. «L'objet regardé me supporte autant que le sol»²⁵. (Després, 2000, p.58)

Dans la composition de mes quatre études, je n'ai cependant pas voulu empêcher ce potentiel stabilisateur de la vue, mais j'ai souhaité l'amoindrir afin de le rechercher aussi *via* d'autres sens (proprioception, ouïe, etc.). Cette stratégie est issue du fait qu'en stabilisant le regard, les corps des danseurs paraissaient se rigidifier et être moins disponibles à capter les forces, à résonner aux sensations et tendaient à correspondre davantage à l'aspect « standard » de la forme corporelle.

[...] [L]'œil ouvert a cette propension (que l'on désignera comme spécifiquement culturelle) à cerner, à focaliser, à déterminer. Dans le « regarder » est reconnue cette tendance à « accrocher les choses », à les dé-terminer, à les dé-finir voire à les catégoriser, à les juger et ainsi à stopper leur mouvance au sens de leur mobilité transformative (stopnant ainsi la propre mouvance cinétique de l'œil). Aucun sens, dans nos sociétés, n'est en effet autant lié à notre capacité à circonscrire les formes, à les dé-limiter : la visibilité se voit synonyme de la vérité fixe et stable, de l'objectivité; l'immuable vrai, c'est toujours ce que je vois. (Després, 2000, p.46)

Dans « Le petit duo », j'ai d'ailleurs demandé aux danseurs de fermer les yeux tout au long de la proposition afin de d'amener leur conscience au plus profond d'eux-mêmes où, en accord avec la force choisie, leurs sensations étaient encore à

²⁵ Odile Duboc, Association Danse Contemporaine. Lyon 96.

découvrir et à apprivoiser. Dans ce quasi état de « virginité », aucun jugement ne pouvait ni ne devait être porté, ni sur eux-mêmes, ni sur l'environnement. À deux moments dans ce duo, ils ouvrent les yeux. Sans l'avoir réalisé dès le départ, il m'apparaît maintenant évident que ces regards soudainement ouverts et stables signifient bel et bien une prise de conscience d'eux-mêmes et du monde, un éveil à la réalité et une prémisse de construction de leurs identités. Comme si j'affirmais, par ce duo, l'existence de deux façons totalement différentes de « voir » le monde, l'une davantage proprioceptive, l'autre ex-proprioceptive; l'une davantage dans le « recevoir » et l' « être », la seconde dans l'avoir et le « paraître ». Cette ségrégation claire entre deux types de regards m'a donc semblé contredire ma recherche d'ambiguïté.

Suite à cette constatation, ma conception du regard idéal s'est plutôt réorientée et dessinée sur une oscillation de celui-ci, sur le même schéma d'hésitation que comprend le « geste affect »; la danse composée d'états de corps, entre dedans et dehors, entre là où l'on souhaite être et là où nous sommes réellement. Le regard flottant ou hésitant, qui ne s'accroche que peu, a cette particularité de libérer la nuque et d'entraîner une ouverture, un passage entre le reste du corps et la tête, pour que le corps englobe enfin la tête. Il offre aussi, ce faisant, la possibilité à la tête de se « dé-coordonner » de ce que fait le corps et de comment, normalement, elle devrait le suivre : regarder vers où il va, ouvrir la voie, stabiliser l'équilibre. Ainsi, un mouvement peut être fait vers la gauche, par exemple, en même temps que le regard « va » vers la droite. Comme si l' « âme » du danseur se trouverait toujours ou déjà ailleurs, soulignant d'autres possibilités d'être, hésitant entre elles.

Le mouvement affectif est quelque chose, qui parce qu'il entre dans le domaine sensible définie [sic] comme une sensibilité, se met timidement en mouvement, en marche vers la mouvance continue du geste esthétique tout en gardant certaines fixités du mouvement actif et contrôlé du geste-usage. Il est une combinaison d'Avec et de Contre. C'est par

excellence un mouvement mixte voire mitigé [hésitant] qui, par certains côtés, « lutte » contre les facteurs moteurs de l'espace, du temps, du poids, du flux et à la fois tente d'y céder : esquisse d'abandon qui conserve un zeste d'accroche. (Després, 2000, p.323)

Dans les trois autres études, j'ai ainsi insisté pour laisser le regard flottant, libre, ne s'accrochant que furtivement au dehors, dans le grand espace, pour stimuler l'impulsion vive et pour « pousser » un peu plus les danseurs vers un désir. Il est important de dire que je ne signifie pas par « flottant » un regard flou ou vide, ni périphérique, mais plutôt de global ou « panoramique », comme le dirait Maria Leão (2002, p.188), s'associant à un lâcher-prise qui modifie l'attention du danseur : « une phase de lâcher-prise, qui suppose un changement cette fois qualitatif de l'attention, d'une attention focalisée à une attention plus panoramique, ou d'accueil de l'expérience. » C'est aussi une attention propice à sentir le parcours et les inductions de mouvement des forces dans le corps et que Leão nommera *attentionnalité* :

L'attentionnalité désigne une attention présente à l'acte perceptif mais non dirigée. Dans l'attentionnalité, il ne s'agit plus d'un « aller chercher » mais d'un « laisser venir » l'information du mouvement [...]. Il s'agit d'une présence réceptive, d'une écoute et d'une observation ouvertes, sans recherche d'une saisie précise. Cette disposition à l'accueil permet de saisir les configurations de mouvement qui se forment dans le lieu préreflexif de nous-mêmes. Cet état de paroxysme perceptif laisse toute la place à la mise en œuvre de l'intelligence préreflexive du mouvement. On peut alors saisir perceptivement l'émergence de la préforme qui préfigure le mouvement à venir. (p.192)

Le regard « panoramique », c'est le sens de la vue utilisé dans ce qu'il a de plus kinesthésique, une vue qui « écoute » et épouse son environnement extérieur et intérieur. « [...] [U]n regard du corps qui, disponible à la mouvance du monde, ne s'y « perdrait pas pour autant », qui, tout en étant voyant, ne limiterait ni n'imiterait les formes du monde. Cette proposition suscite, en effet, une extrême sensibilité [...] au multiple et au mouvant. » (Després, 2000, p.50) C'est aussi le regard « qui ne regarde pas » de la méditation.

Dans les solos « La quête » et « La boule », il arrive cependant que le regard se fixe plus longuement (quand Caroline effectue des mouvements plus « techniques » en regardant droit devant elle, ou que Dany effectue des « pas de danse » de type classique). Ces moments ont été choisis afin de faire émerger la « personnalité » et l'identité qui refont alors surface en même temps que le regard se stabilise. Ces instants de regard stable me sont apparus pertinents afin de tirer des lignes du chaos qu'entreprendrait un regard constamment instable, comme un contrepoint ou une modulation. En effet, si un type de regard où l'on « voit sans regarder » est propice à rendre le corps matière réceptive, force est de constater qu'il peut aussi engendrer une trop grande apparence de chaos. Voilà pourquoi il m'a fallu insérer dans cette matière des moments où l'égo du danseur paraît ressurgir, non pas pour préciser quoi que ce soit sur le propos de l'œuvre en tant que tel, mais plutôt pour permettre l'empathie du spectateur en lui fournissant quelques points de repère clairs, notamment en lui permettant de se projeter dans le danseur comme être humain, être humain qui, la majeure partie du temps, « voit et regarde ».

Je ne dirai donc pas que l'œil du danseur doit constamment demeurer mobile puisque la fixité du regard peut également faire partie d'une étape du devenir. Une étape où certaines idées ou choses se fixent et sont plus difficiles à redevenir mobiles ou poreuses est en effet, de l'ordre du possible et ne doit pas être censuré. En fait, si une indication doit être donnée pour trouver l'état idéal dans lequel le danseur pourrait évoluer dans et par ses sensations et sans blocage, ce serait, je crois, justement celui où rien ne doit être restreint mais plutôt équilibré. Ainsi se détend le mental et l'idée de « l'image » que le danseur souhaite atteindre, que cette image soit fixe ou mobile. Le danseur, je crois, peut fixer du regard, mais en étant prudent. Il doit préalablement retrouver cet état où il se détache de l'égo afin que, s'il dépose son regard, ce ne soit pas pour le poser sur « soi » et se repositionner inutilement, dans une attente d'être vu, reçu, aimé et compris. « L'idée de " voir "

n'est pas dans " l'avoir " mais dans " l'être ", n'est pas dans le " prendre " mais dans le " recevoir ". » (Després, 2000, p.50)

Ainsi, avant tout, il faut que le regard crée un mouvement transformatif où « la perception se fait mouvance. » (Després, 2000, p.159) Le regard qui erre effectue une multitude d'allers-retours et ainsi pénètre le monde, génère et reçoit des sensations/perceptions. Le regard flottant idéal recherché dans les études de ce mémoire-crédation serait ainsi en constante oscillation entre périphérique et fovéal : tour à tour en localisation dans le grand espace, puis en retour dans l'espace interne, ou plutôt à la fois dans les deux, entre les deux espaces, entre l'intérieur et l'extérieur. C'est cette oscillation qui semble être gage d'un équilibre de tensions/relâchements dans le corps, propice à produire une impression de globalité. «Hubert Godard souligne que tout type de regard, comme tout point de vue, entraîne une attitude posturale spécifique. Ainsi, une prédominance du regard fovéal, qui s'attache aux objets du monde en les attachant, coïncide globalement avec un recul du torse, une contraction des muscles périphériques antérieurs. [...] [L]es deux types de vision, lorsqu'une seule prédomine, aboutissent, toutes deux, à deux fixités, deux raideurs (des muscles antérieurs ou des muscles postérieurs).» (Després, 2000, p.158) En choisissant l'équilibre et l'oscillation entre ces deux types de regards, c'est le corps tout entier qui visiblement se rééquilibre.

Aussi, le sens de la vue se voit plus que les autres, lié à l'action, au mouvement, à l'altérité. La sensation intérieure du corps aurait alors une tendance à la passivité, au relâchement musculaire, au corps hypotonique, au mouvement a-dirigé qu'il faudrait conjurer puisqu'elle dissoudrait le sujet danseur dans une jouissance charnelle. Ce sur quoi nous voulons mettre l'accent ici, est que, le mouvement extériorisé, la conscience, le mouvement actif, l'hypertonicité, le mouvement directif a ces mêmes tendances mortifères que son opposé, tous deux sont liés à un désir d'immortalité manquante. Comme le dit Hubert Godard à propos de la fonction tonique : « Ces muscles toniques qui me font tenir debout, constituent une terrible menace. Ce sont eux qui, si je ne lâchais pas, m'interdiraient tout mouvement, pourraient me faire entrer dans une catatonie verticale. D'un côté, il y a l'hystérique de Charcot paralysée dans une tension mortelle. Et

de l'autre, il y a l'affaissement [sic] concerté ou non des tenseurs, qui interdisent l'élaboration de l'axe gravitaire. »²⁶ Aussi, le mouvement vivant apparaît comme le mouvement du désir qui surgit de la crèche de ces deux non-vies, comme une oscillation entre deux pôles. (Després, 2000, 163)

D'autre part, le regard « flottant » ou infixé, le « pli » du regard, me semble encourager ce corps où la tête n'en serait pas séparée, mais ferait plutôt office d'ultime vertèbre cervicale. En absence de regard trop souvent fixe ou fovéal, la nuque des danseurs se détend, produisant aussi un relâchement au niveau de tout le visage, de toute la tête et de l'ensemble de la colonne vertébrale. Ce regard paraît ainsi être en plus grande connexion avec le mouvement global du corps et, par le fait-même, augmenter la perception de ces mouvements. Le regard infixé, en quelque sorte, donne du poids à la tête en transférant le point d'équilibre ailleurs que s'appuyant sur les choses du dehors. Ce point d'équilibre se retrouve alors à plusieurs endroits possibles dans le corps; il devient mobile. Cette mobilité crée des courbes, des volumes, qui globalisent le corps.

Le regard flottant, oscillant entre dedans et dehors, regard entre deux, trouble la forme dansée, laquelle est culturellement associée à la création de lignes esthétisantes dans l'espace, faite par des personnes en total contrôle de leur corps. Il trouble du même coup l'image et la convention du corps social, « normal », par lequel on regarde *pour voir*, toujours vers où l'on va, et dans lequel toutes les parties sont ordonnées et organisées dans un ordre immuable. La « désorganisation » de ce corps, entre autres par le regard davantage équilibré entre proprioception et ex-proprioception, semble témoigner d'une nouvelle conscience culturelle en développement; moins linéaire et calculatrice et reconnaissant davantage le chaos et la structure rhizomique comme comportant un large potentiel créateur, plutôt que menaçants.

²⁶ Godard, H. « Le corps du danseur, épreuve du réel », dans Art Press, No. Spécial « 20 ans...l'histoire continue », 1992.

Ce n'est donc pas, ce que pourrait insinuer l'opposition forme/sensation, un souci plastique qui aurait été évacué dans la danse contemporaine [...]; cette opposition ne veut pas dire également, que le danseur classique ou le danseur contemporain aux mouvements « formels » ne se sent pas ou ne sent pas son corps, mais bien de voir que la danse contemporaine s'avance pour bousculer une certaine modalité perceptive, et d'en avancer une autre, de proposer un autre point de vue sur le monde et sur le corps. Une remise en question du mouvement « formel » ne revient donc pas seulement à rompre avec les codes chorégraphiques institués mais plus à remettre en question un habitus perceptif et culturel. [...] Aussi, développer la proprioception revient à faire acte de remise en cause des schémas perceptifs culturels donc, en proposant un autre rapport à soi impliquant un autre rapport à l'autre, à faire acte politique [...]. (Després, 2000, p.115)

POUR CONCLURE
SYNTHÈSE DES ÉLÉMENTS OU L'ESTHÉTIQUE DE L'HÉSITATION

Il s'agit d'affronter sans dominer, de mesurer sans comprendre, de toucher sans voir, les zones sombres et les sensations indéchiffrables qui ont rendu heureuse la relation et ont produit l'enchantement du spectacle au-dedans de nous-mêmes. En somme, dans l'obscurité et l'indéfini de la rencontre avec le spectacle, avant la compréhension normale, se trouve valorisée la situation exceptionnelle d'être "pris et compris" par le spectacle.

- Piergiorgio Giacchè, L'art du spectateur,
2001

La présente investigation du lien possible entre ambiguïté et sensation s'est construite principalement de manière intuitive, et ce, afin de ne pas biaiser la sensation en question. J'ai en effet redouté confondre la *réelle sensation* avec *l'impression* de cette *sensation* si je m'appuyais de façon trop concrète sur la théorie ou l'utilisais de façon trop directe pour construire la recherche pratique. Parfois en effet, nous mettons beaucoup de volonté à donner une consistance physique à des concepts. Or, ce qui fonctionne « sur papier » ne fonctionne pas nécessairement dans la création. Personnellement, je sais que lorsque cette incohérence se produit, il m'est parfois ardu de l'admettre. Ainsi, je ne voulais pas risquer de me retrouver aux prises avec ce type de déni, sachant que j'y suis vulnérable. C'est pourquoi j'ai préféré procéder en majeure partie en allant du « pratique » au « théorique », plutôt que l'inverse. Si cette manière de procéder a le désavantage de soulever de nombreux concepts et hypothèses, elle a cependant eu l'avantage de mettre à jour les éléments physiques et chorégraphiques qui sont réellement importants pour moi et que je n'arrivais pas à nommer précisément avant cette recherche. Par l'entremise

de ce mémoire-crédation, j'ai ainsi l'impression d'avoir véritablement mis en lumière ce qui fonde mon écriture chorégraphique et quelques pistes pour augmenter ma satisfaction en tant que spectatrice de mon œuvre. En ce sens, les objectifs de ce mémoire-crédation ont été atteints.

Quant à ces façons d'améliorer l'effet de mon écriture chorégraphique sur moi-même, elles sont également plus complexes à faire qu'à écrire et ne sont donc pas une recette en soi, ni un absolu. L'intelligence créative parcourt en effet des lieux beaucoup plus tortueux et prend son élan ultime selon un concours de circonstances idéales difficile à cerner et, de toute façon, différent à chaque processus. Malgré ces éléments aléatoires, je peux tout de même discerner, pour l'instant du moins, certaines composantes pouvant m'aider à modeler le terrain idéal pour que mon œuvre produise chez moi la *sensation*. Toutefois, il est à noter que ces composantes, bien que j'aie tenté de les cerner et de les nommer séparément les unes des autres, s'entrecoupent, se recoupent, s'entremêlent et s'influencent toutes. Le lecteur l'aura d'ailleurs probablement remarqué par la structure spiralee du texte de ce document d'accompagnement. Le terme de l'ambiguïté vient ainsi regrouper toutes ces composantes sous une même idée, tout en rendant compte de l'aléatoire de celle-ci. Je résumerai donc ici ces composantes.

Tout d'abord, le fait de croire en ce que fait le danseur a une importance primordiale pour moi. Cette conviction paraît être plus facilement atteinte lorsque l'interprète parvient à se mettre en totale écoute de ses sensations et à calmer la préoccupation qu'il a de l'image de soi. Cela lui permet de développer les instances profondes du mouvement qui lui donneront une motivation réelle. D'autre part, cet état où l'égo se calme m'a semblé pouvoir être plus facilement atteint par la notion de double-intention ou dissociation, laquelle positionne le danseur en état d'alerte, en observation et en réaction face à ce qui lui arrive, plutôt que dans une position de volition, c'est à dire de « vouloir démontrer ». Cette notion fait également en sorte que le visage de l'interprète a moins tendance à « s'accrocher » à une émotion

particulière et calme la traditionnelle volonté d'expression et de communication d'une idée, d'une émotion ou d'une sensation par ce visage. L'affect est ainsi mis en lumière au profit de l'affection, ce qui semble aider à révéler l'être tel qu'il se présente réellement, sous les couches de conventions qui le régissent, c'est-à-dire multiple, indéterminé et contradictoire. Du coup, cela réduit également l'apparition de « messages » ou d'opinions dans l'œuvre et évite au spectateur de devoir se positionner face à eux.

Par ailleurs, une certaine « texture » du corps doit poindre afin de me satisfaire et afin de permettre de s'incarner les éléments que je viens de nommer. Cette texture doit refléter l'idée du corps comme masse sensible aux vibrations. Celui-ci nécessite donc d'être à la fois « solide » et « fluide » sans être « rigide », et de se figurer davantage comme une masse, matière circulaire, plutôt que constitué de membres et de lignes. Cette idée de « mollesse ferme » a l'avantage d'induire une impression et une conscience du corps comme matière constituée d'un amalgame de réseaux et de connections complexes, plutôt que comme un système organisé de façon linéaire. Ceci a paru permettre une meilleure perméabilité du corps face aux forces et à leurs résonnances, physiques et émotives. Finalement, en lien avec ce corps poreux, le relâchement et la mobilité de la bouche, de la mâchoire, de la nuque et du regard se présentent également comme essentiels au parcours des forces et des sensations dans le corps et permettent de ne pas entrecouper le fil du devenir.

Il est à noter, cependant, que toutes ces composantes ne sont pas une « vérité » en soi, mais et doivent constituer une éventualité; redevenir possible pour le corps afin de proposer un contrebalancement, un équilibre que le poids de la logique, du sens, du discours et de l'individu, renverse habituellement. En effet, l'entre-deux ne doit pas se présenter comme un autre absolu à atteindre mais demeurer plutôt dans une acceptation et un accueil de ce qui est déjà là.

La logique de la corporéité qui se cherche dans ce travail des sensations, n'apparaît pas effectivement, selon nous, comme une *autre* logique alors qu'elle en aurait toutes les dimensions et les allures. Radicalisée, c'est-à-dire aussi lorsqu'elle perdure, la logique de l'entre-deux devrait pouvoir faire tomber la coupure qui sépare deux instances au lieu de la réinscrire encore dans le terme même d'un « entre-deux ».» (Després, 2000, p.109)

En fait, au cours de cette recherche création, le ton juste de l'interprétation des danseurs et finalement, de toute la composition chorégraphique, a eu une importance primordiale dans la production de la *sensation*. Ce ton s'est plutôt trouvé dans l'entre-deux, suspendu entre conscience et inconscience, entre dedans et dehors, entre désir et manque. Chaque mouvement se présentait, en fait, comme un désir de contrer ce manque. Comme je l'ai dit plus haut, cette interprétation juste me semble être une complexe question d'équilibre entre tension et relâchement, une oscillation fragile entre deux pôles. Mais j'ajouterai qu'elle est, ou doit être aussi une hésitation.

Nous ne vivons que parce que nous pouvons circuler entre ces deux pôles [tension et relâchement]. Et c'est ce jeu permanent qui est toute notre histoire. C'est pourquoi, ce que je cherche, c'est une valeur qui ne peut être que *d'hésitation*, une certaine suspension de l'être, corps et pensée. (Godard, 1992)

Cette logique de l'hésitation a l'avantage de contrecarrer sans l'annihiler l'expressivité du danseur. En effet, être dans l'hésitation ou à la recherche constante de l'équilibre permet d'éviter de devoir choisir une direction expressive précise et démontre au contraire tout l'éventail de ce champ expressif possible. En ne s'attardant pas et en ne s'accrochant pas à un « message » à transmettre (parce que le danseur n'arrive pas à en choisir un seul), ce n'est pas l'absence d'expression qui apparaît, mais bien les multiples couleurs de l'être dévoilées par sa vulnérabilité, mise en exergue par l'hésitation et l'incertitude. Il n'y a alors plus un être avec une personnalité et une identité propre, mais bien un être pluriel.

Au cours de ce processus, les indications physiques et les états de corps pointés afin de trouver le juste niveau d'ambiguïté nécessaire à produire chez moi, témoin de mon œuvre, la *sensation*, ainsi que les résultats générés par ces indications reflètent donc une esthétique particulière que je nommerai « esthétique de l'hésitation ».

Dans les moments où ma danse est parvenue à générer en moi cet état de fascination et de *sensation*, elle m'est apparue constamment perchée entre deux pôles, dans une coexistence des contraires : entre regard intérieur et extérieur, entre perception ex-proprioceptive et proprioceptive, entre deux désirs, entre l'intention du danseur et celle d'une force extérieure, entre la forme « sociale » et l'informe, entre conscience de soi et conscience du monde. Cette hésitation entre plusieurs possibles définit une danse que j'appellerai « danse de l'affect », axée sur les sensations plutôt que vers un souci d'expression envers un spectateur, et ancrée dans une transformation se déroulant sur le fil du devenir que l'on peut rapprocher du « geste poétique » de Després (2000).

C'est le propre du geste affectif que d'osciller entre deux opposés, de comprendre en son acte une certaine hésitation. [...] Lorsque cette oscillation se fait de plus en plus imperceptible, lorsque, par là-même, elle tend à se rapprocher davantage de la logique du geste esthétique [...] c'est moins le « geste affectif » dont nous pouvons parler que de « geste poétique ». Là, la coupure se transforme en une « charnière », charnière proche du pli mais ne coïncidant pas avec lui. (p.324)

En cours de processus, mes indications aux danseurs s'exprimaient en effet le plus souvent comme quasi incompatibles ou contradictoires : être extrêmement précis tout en ayant l'air de perdre le contrôle; vouloir fuir mais être cloué sur place; bouger extrêmement rapidement tout en étant « en retard » sur le mouvement, etc. Je réalise que cette coexistence des contraires dans mon discours et éventuellement dans le corps des danseurs, cherche à souligner non pas deux opposés, mais plutôt le trait d'union qui les unifierait, n'affirmant du coup ni l'un, ni l'autre, ni le paradoxe

de leur coexistence, mais seulement la sensation de tous les possibles qui nous habitent. C'est ce trait d'union qui m'apparaît être l'élément le plus visible de ma danse. Cela forme une esthétique qui se dessine sur le pli entre sensation et mouvement. « Le pli ne suppose aucun écart et, en même temps, exprime cette possibilité de la différenciation possible entre deux parties qui restent en même temps connectées. » (Després, 2000, p.310) Je dirai également que, dans mon travail d'écriture chorégraphique, le mouvement est lui aussi un pli, un pli qui lie plusieurs devenirs possibles voire contraires.

En tant que spectatrice de la danse que j'ai créée, je constate que cette ambiguïté incorporée par les danseurs est réellement parvenue à me tenir en haleine, principalement par la contradiction incarnée par tous les éléments d'ambiguïté physique expliqués dans le troisième chapitre de ce mémoire²⁷ et incorporés par les danseurs. Ces éléments d'ambiguïté venaient brouiller mes prédictions tout en me donnant l'intuition de l'affect dans lequel était plongé le danseur. Peu de repères, au niveau de la partition physique, m'ont été nécessaires pour créer la *maison* de l'œuvre, sinon le souffle et le son de la voix; quelques apparitions de l'identité du danseur ou d'une image qui se clarifient un instant pour disparaître à nouveau; de courts choix faits par les danseurs; ou une tension un peu plus constante engendrée par la force.

Cependant, avec le recul, il me faut me repositionner quelque peu par rapport à l'ambiguïté en général et vérifier si d'autres raisons sous-jacentes participent chez-moi à la *sensation*. En réfléchissant au début de mon parcours de maîtrise, je constate qu'en entamant ce projet, je croyais être une personne davantage à l'aise avec l'ambiguïté et les situations chaotiques que dans des discours établis. Bien que cela ne soit pas complètement remis en question (je trouve effectivement un confort dans cette ambiguïté au niveau chorégraphique), il

²⁷ L'impulsion vive, le corps poreux, le relâchement de la bouche, la respiration et la voix, la mobilité du regard et de la nuque.

me vient tout de même l'impression que je ne m'accommode pas si facilement de l'ambiguïté dans la vie en général et que cette ambiguïté créerait même plutôt chez moi une certaine souffrance. J'en viens donc à formuler l'hypothèse que, dans ma danse, si l'ambiguïté crée la *sensation*, c'est aussi et peut-être surtout parce qu'elle expose cette souffrance et que ce serait la reconnaissance de cette souffrance qui provoquerait en moi la *sensation*, plutôt que l'ambiguïté elle-même. De prime abord, l'hésitation pourrait en effet être envisagée comme empreinte de liberté puisque comportant plusieurs possibles. Mais il me semble que c'est plutôt du vertige de cette liberté dont elle parle dans ma danse, c'est-à-dire de l'aspect négatif de celle-ci. Par « vertige », j'entends la difficulté de faire des choix face à l'abondance de ceux-ci, chaque choix impliquant inévitablement un sacrifice. Bien que la plupart des gens qualifieraient cette situation de « beau problème », il demeure pour moi qu'elle implique de multiples petits deuils, et que chaque deuil possède une composante « traumatisante ». C'est donc la peur de la souffrance qui crée l'hésitation. Or, cette peur est aussi déjà souffrance. Par ailleurs, si cette hésitation, cette impossibilité de faire des choix est trop forte, elle crée aussi la souffrance de l'immobilisme ou pire, l'oscillation dont la résultante est encore une immobilité doublée de tentatives de choix jamais assumés. C'est l'âne de Buridan, assoiffé et affamé, positionné à égale distance entre un seau d'eau et un seau d'avoine, qui meurt de faim et de soif alors qu'il hésite entre ses deux désirs.

Par ailleurs, un grand « repère » général s'est profilé au fil de ces quatre études et me semble régir l'ensemble de mon propos, que j'appréhendais se tenir pourtant en dehors des discours. Ce repère, c'est un affect que je perçois comme sensiblement le même dans les quatre études (d'où le sentiment de similitude qui se dégage en regardant les quatre études en rafale). Il correspond à une sensation d'inconfort généralisé et de trouble. Et cet affect que génère l'esthétique de l'hésitation représente bien l'inconfort que je ressens personnellement dans la vie en général. Cet affect me fait donc *apparaître* dans la danse comme le ferait un miroir positionné devant moi. Il met en image la multiplicité des sensations qui m'habitent,

mais surtout, le malaise suscité par cette incapacité de choisir une direction face à cette multiplicité.

Ceci m'amène aujourd'hui à croire que si l'ambiguïté me permet effectivement de plonger dans la *sensation* face à mon œuvre, de toute évidence elle ne m'est pas agréable dans la vie en général. Ainsi, si je croyais avoir une plus grande affinité avec l'ambiguïté qu'avec une pensée fixe, je remarque aujourd'hui que cette affinité est peut-être biaisée, ou empoisonnée, c'est à dire qu'elle n'existe qu'au prix d'une plénitude psychique, comme l'affect présent dans mes quatre études me le démontre. Dans l'hésitation, si élan il y a, celui-ci « [...] ne peut être qu'un élan-frein, un positif sur fond de négatif. » (Després, 2000, p.164) C'est que cette hésitation « entre deux désirs » est également et nécessairement significatif d'un manque, puisqu'il y a désir. Or, peut-on réellement être en affinité avec quelque chose de « négatif » et qui nous trouble, nous fait ressentir le manque? Puis-je ainsi réellement être en affinité avec l'ambiguïté?

Je ne saurais donc dire précisément si la *sensation* trouvée au fil de ces quatre études tient principalement de l'affect ressenti ou bien de l'ambiguïté en tant que telle (bien que l'affect soit aussi, en quelque sorte, une ambiguïté). C'est que l'affect que je perçois dans mon œuvre s'avère relativement clair. Ainsi, l'ambiguïté du corps (par laquelle est généré l'affect en question) n'est pas forcément gage d'ambiguïté du propos. C'est en effet le cas de cette recherche-crédation où le propos est, à quelques tonalités près, sensiblement le même dans les quatre études. Ce qui me ramène encore à la question suivante : est-ce donc le propos chorégraphique ou l'ambiguïté de la danse qui stimulent chez moi la *sensation*?

À l'heure actuelle, et à la lumière de la présente recherche-crédation, j'ai tendance à davantage considérer comme juste la première hypothèse et donc à remettre en question non pas que l'ambiguïté peut stimuler plus adéquatement en moi la *sensation*, mais plutôt le fait que cela s'appliquerait aussi à d'autres

spectateurs que moi-même. En effet, il me semble aujourd'hui que la sensation vécue face à mes quatre études tient davantage de mon empathie kinesthésique et émotive face aux danseurs aux prises avec cette ambiguïté que de l'ambiguïté elle-même, bien que celle-ci soit nécessaire à produire le « type de corps » envers lequel je ressentirai de l'empathie. Mais ce que les danseurs posent comme actions, l'impression qu'il donnent d'être entraînés à faire des choses contre leur gré, d'être décontenancés par la vitesse qui déplace leurs corps plus vite que leur esprit, d'être dissociés de leurs mouvements, de sembler être à la fois eux-mêmes et quelqu'un d'autre, tout cela interpelle un vécu qui est le mien. En les regardant ainsi évoluer, je me sens prise et comprise, je m'y reconnais et trouve un réconfort dans cette reconnaissance. L'ambiguïté sert donc de catalyseur à l'affect. Soit. Mais il me semble, à l'heure actuelle du moins, que ce soit plutôt l'affect en question plutôt que l'ambiguïté elle-même qui m'émeut et induit chez-moi la *sensation*...

Pourquoi sommes-nous émus quand quelqu'un danse [...] ? Parce que cela fait référence à cette histoire qui est complètement marquée dans nos corps, dans ces muscles qui nous redressent. Cette histoire, c'est ce qui a été enregistré du « dialogue tonique ». C'est l'histoire éternelle de nos rapports avec le premier objet d'amour. Et c'est encore cette histoire qui nous est renvoyée chaque fois qu'un acte de danse authentique propose des *errances* d'équilibre, des chutes, des reprises, qui font écho à cette rémanence profonde des premières crispations. La force de la danse est d'atteindre ces couches sensibles qui vont au plus loin dans notre imaginaire et notre mémoire, et que le matériau cognitif véhiculé par le langage verbal a souvent du mal à rejoindre. (Godard, 1994, p.72)

BIBLIOGRAPHIE

- Bergson, H. 1966. L'évolution créatrice, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Presses universitaires de France, Paris.
- Bernard, M., Nioche, J., Perrin, J. « Échanges et variations sur H_2ONaCl », *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septembre 2005.
- Berthoz, A. 1997. Le sens du mouvement, Éditions Odile Jacob, Paris.
- Berthoz, A., Jorland, G. 2004. L'empathie. Éditions Odile Jacob. Paris.
- Bienaise, J. 2008. Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine. Expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce *The Shallow End*. Université du Québec à Montréal. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en danse.
- Chiron, E. 1998. L'incertain dans l'art, X l'œuvre en procès vol. III sous la direction. Publications de la Sorbonne, Centre d'études et de recherches en arts plastiques, Paris.
- Courtine, J-J. 2006. Histoire du corps 3. Éditions du Seuil. Paris
- Csikszentmihalyi, M. 2004. Vivre, La psychologie du bonheur. Éditions Robert Laffont. Paris
- Deleuze, G. 1968. Différence et répétition. Presses Universitaires de France. Paris.
- Deleuze, G. 1980. Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », Paris.
- Deleuze, G. 1981. Francis Bacon : Logique de la sensation, Éditions du Seuil, Collection l'ordre philosophique, France, Paris.
- Deleuze, G. Hiver 1989. « Un concept philosophique ». Cahiers Confrontation, n° 20, pp. 89-90
- Deleuze, G., Guattari, F. 1980. Mille plateaux. Éditions de Minuit. Paris.
- Deleuze, G., Guattari, F. 2007. Qu'est-ce que la philosophie? Éditions de minuit. Paris,

Demers, Y. 1984. Étude des effets d'un entraînement à la créativité sur la tolérance à l'ambiguïté, l'anxiété et le potentiel créateur. UQÀM. Mémoire de maîtrise.

Deschamps, C. 2002. Le chaos créateur, Éditions Guérin, Montréal.

Després, A. 2000. Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique. Thèse pour le doctorat Nouveau Régime Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse). Atelier international de reproduction des thèses. Lille.

Fabrizi V., 2007. Danse et philosophie, une pensée en construction. Paris. Éditions de l'Harmattan. Collection Esthétiques.

Faure, S, 1998. Enfance Danse, les Actes 1998, « Le corps dansant, une pensée en mouvement ».

Filion, N. 2009. Pour une logique chorégraphique de la sensation. Document d'accompagnement de l'essai scénique *Certaines scènes peuvent ne pas convenir*. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en danse. Université du Québec à Montréal.

Giacchè, Piergiorgio. 2001. L'art du spectateur. *Diogène* 1/2001 (n° 193), p. 100-113. Consulté à l'adresse : www.cairn.info/revue-diogene-2001-1-page-100.htm.

Godard, H. 1990, À propos des théories sur le mouvement, Marsyas, Vol. 16.

Godard, H. 1992. Le corps du danseur, épreuve du réel. Art Press, No. Spécial « 20 ans...l'histoire continue ».

Godard, H. 1992. Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel. Art Press, hors série no13 « 20 ans, l'histoire continue » Entretien avec Laurence Louppe, 138-143 p.227

Godard, H. 1994. Le souffle, le lien. Marsyas 32. P.27-31

Godard, H. 1994. C'est le mouvement qui donne corps au geste. Marsyas, vol 30.

Godard, H. 1995. Le geste et sa perception. In M. Michel et I. Ginot (Eds), La danse au XXe siècle, Bordas, Paris.

Guisguand, P. 2004. Pollock ou les états de corps du peintre. Revue Déméter. Université de Lille 3. Consulté sur : www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisguand.pdf

Herr, S. 2009. Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours. Éditions de L'Harmattan. Collection L'art en bref. Paris,

Huynh, E. Été 1996. Duo. Revue Nouvelles de Danse N.28., Contredanse, Bruxelles.

Kamata, Hidéo. 1993. Les Japonais ne sont pas ceux que vous croyez. Éditions Ellebore. Paris.

Krishnamurti, J. Commentaires sur la vie. Tome 1. Éditions Buchet / Chastel, France, 1994. Parution originale : 1974.

Leão, M. 2003. La présence totale au mouvement. Éditions Point d'appui.

Loupe, L. 2007. Poétique de la danse contemporaine, la suite, Édition Contredanse, Bruxelles.

Rolnik, S., Godard, H. 2005. Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard. In S Rolnik & C. Desirens (Eds), Lygia Clark : de l'œuvre à l'événement (pp.95). Nantes : Musée des beaux-Arts de Nantes.

Martin, A. 2003. Quelques aphorismes sur la notion d'identité culturelle. Territoires en mouvances. Agora de la Danse.

Mayen, G. 2011. Consulté à l'adresse : <http://www.mouvement.net/critiques-a67994ed049f1932-tirer-vers-lailleurs-ou-tirer-vers-le-bas>

Merleau-Ponty, M. 1945. Phénoménologie de la perception. Éditions Gallimard. Collection TEL. Paris.

Merleau-Ponty, M. 1960. L'œil et l'esprit, Éditions Gallimard. Collection Folio Plus Philosophie.

Merleau-Ponty, M. 1964. Le visible et l'invisible. Éditions Gallimard. Paris.

Nouss, A., Laplantine, F. 2001. Métissages de Arcimboldo à Zombi. Éditions Pauvert. Paris.

Peeters, J. 2005. Bodies as filters. On resistance and sensoriness in the work of Boris Charmatz, Benoît Lachambre and Meg Stuart. Les éditions du mouvement. Paris.

Perrin, J. 2006. Les corporéités dispersives du champ chorégraphique. Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006: *Projection : des organes hors du corps* O. Duboc,

M.D. d'Urso, J. Nioche. In H. Marchal et A. Simon dir., Publication en ligne www.epistemocritique.org, septembre 2008, p.101-107

Picoche, J. 1999. Dictionnaire étymologique du français Éditions Le Robert, Collection « les usuels ». Paris.

Shuming, L. Les cultures d'Orient et d'Occident et leurs philosophies, Les Presses Universitaires de France, Collection de l'institut Marcel Granet, dirigé par François Julien, 2000.

Stuart, M. 2010, On va où là? Les presses du réel. Édité par Jeroen Peeters.

Wojnarowicz, D. 1992. « Spiral » in Memories That Smell Like Gasoline. Artspace Books. New York.