

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INSOUMISE : HELEN KELLER OU LE TRAJET DE SOI VERS L'AUTRE
ESSAI SUR L'APPROPRIATION DU LANGAGE ET ANALYSE HEURISTIQUE
D'UNE PRATIQUE INTERDISCIPLINAIRE.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
NATHALIE DEROME

MAI 2014

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 remercie mes deux valeureux directeurs de maîtrise : Francine Alepin et Pierre Gosselin pour leur soutien, leur patience, leur passion pour le travail créateur sans oublier leur sens de l'humour bien aiguisé.

Le centre d'art médiatiques PRIM, son conseil d'administration, Sylvain Cossette, Bruno Bélanger, Danielle Leblanc, le monteur Michel Giroux et *Micheline et son Caporal*.

Les créateurs-concepteurs de *L'Insoumise* sans qui cette expérience n'aurait pas vu le jour: Louise Dubreuil, Amélie Dumoulin, Jez, Kathy Kennedy, Éric Larose, Karine Sauvé et Pascale St-Jean.

Gilles et Lucie Derome, Geneviève Derome, Sophie Derome, Frank Martel, Catherine Lalonde, Ilya Krouklikov, Linda Rabin, Antoine Joie et tous mes amis qui m'ont encouragée à poursuivre contre vents et marées.

La compagnie interdisciplinaire *Des mots d'la dynamite* : Marie-Élaine Lalonde et Émilie Bouchard pour leur aide à la recherche, Jana Awad, Caroline Kunzle, Tai Kim.

École supérieure de théâtre : Frédéric Maurin qui a allumé le désir de l'exercice de mémoire, Francine Dussault et son sens inné de la dédramatisation des dédales administratifs, Azraëlle Fiset qui sait si bien faire venir les miracles, les techniciens du Studio-Théâtre Alfred-Laliberté qui nous ont permis d'occuper les lieux, Raymond Naubert et Yves Gemme que j'aime, Stan Kwiecien pour son sens du devoir, Jean Gervais et Hexagram-UQÀM pour leur générosité.

Merci à la direction de l'École supérieure de théâtre d'avoir pleinement supporté cette production et cette recherche.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LES PARAMÈTRES DE LA RECHERCHE	4
1.1 Problématique de recherche.....	4
1.2 Objectifs de recherche.....	8
1.3 Pertinence de la recherche.....	9
1.4 Méthodologie.....	9
1.4.1 Perspective heuristique.....	10
1.4.2 Mon utilisation de l'approche heuristique.....	12
CHAPITRE II	
LE CADRE RÉFLEXIF	16
2.1 Interdisciplinarité, autofiction et postmodernité.....	17
2.1.1 Interdisciplinarité.....	17
2.1.2 Autofiction.....	18
2.1.3 Postmodernité.....	19
2.2 Sources théoriques.....	20
2.2.1 L'espace potentiel ou aire intermédiaire.....	20
2.2.2 L'acquisition du langage chez l'enfant normal et l'enfant handicapé.....	22
2.3 Helen Keller.....	25
2.4 Écrits sur le processus créateur : Kris, Noy, Gosselin, Valéry.....	30
2.4.1 Phase d'ouverture.....	33
2.4.2 Phase d'action productive.....	33
2.4.3 Phase de séparation.....	34

CHAPITRE III

LE TRAJET DE SOI VERS L'AUTRE ; ANALYSE ET RETOUR RÉFLEXIF SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION EN DEUX TEMPS..... 39

3.1	Première expérience de création : temps de création chez PRIM et apparition d'Helen Keller.....	39
3.1.1	Une déstabilisation qui s'associe à une prise de risque.....	40
3.1.2	La collecte et l'élagage des matériaux.....	43
3.1.3	La conscience de l'échéance.....	44
3.1.4	Les pensées et théories qui traversent mon esprit en cours de création....	45
3.2	Deuxième temps de création : le laboratoire <i>L'Insoumise</i>	47
3.2.1	Déstabilisation et prise de risque : interdisciplinarité et autofiction dans une écriture à plusieurs mains.....	48
3.2.2	La collecte et l'élagage des matériaux.....	52
3.2.3	La conscience de l'échéance ; le choix et l'enfilade des « perles ».....	58
3.2.4	Le trajet de Soi vers l'Autre : présentations de <i>L'Insoumise</i>	63
3.2.5	Les pensées et théories qui traversent mon esprit en cours de création....	67
3.3	Retour réflexif sur ma pratique interdisciplinaire.....	69

CONCLUSION..... 71

APPENDICE A

LISTE DES PARTICIPANTS À L'ESSAI SCÉNIQUE ET DES PARTICIPANTS À LA PRODUCTION VIDÉOGRAPHIQUE..... 74

APPENDICE B

PARTITION OU LISTE DE MOMENTS CHOISIS..... 75

APPENDICE C

TRACES VIDÉO DES DEUX EXPÉRIENCES..... 77

RÉFÉRENCES..... 78

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Correspondance entre les étapes de la recherche heuristique de Moustakas (1968) et les opérations heuristiques de Craig (1978) d'après Éleine St-Denis (2008)	11
2.1	Une représentation de la dynamique de création à la fois comme un processus et comme une dynamique d'après Gosselin et <i>al.</i> (1998)	32
2.2	Formule de l'art de Paul Valéry (1923)	37
3.1	Structure du laboratoire de <i>L'Insoumise</i> . Enfilade des « perles » et zones interstitielles (2011)	58

RÉSUMÉ

La présente recherche soulève la question du langage et de son appropriation dans un processus qui fait appel à la pratique de l'interdisciplinarité. L'objectif du mémoire vise à dégager les mécanismes et les stratégies qui conduisent cette pratique à travers l'étude de deux processus de création qui se sont déroulés entre 2009 et 2011. L'approche heuristique sert de perspective d'ensemble du mémoire-crédation et permet de faire interagir expérience pratique et articulation théorique dans un mouvement d'aller-retour entre l'expérimentation et la compréhension.

L'exercice de théorisation débute par l'examen d'écrits qui ont supporté la réflexion. Il se poursuit par l'analyse des deux processus de création à partir de données saisies à l'aide du journal de bord tenu pendant ces deux périodes de création. La première expérience s'est déroulée au centre médiatique PRIM et s'est traduite par la création d'une suite de poèmes vidéo. La deuxième expérience a conduit à la création de *L'Insoumise*, le laboratoire public présenté en décembre 2011 à l'UQÀM, en réponse aux exigences du mémoire-crédation.

Au cours de ces deux processus, qui questionnaient l'acte de communication et le trajet de Soi vers l'Autre, la figure emblématique de la triple handicapée sourde, aveugle et muette, Helen Keller (1880-1968), s'est imposée et est devenue le guide métaphorique de l'exploration. Ses écrits sur l'état de *no-world*, qui a caractérisé sa condition avant son apprentissage du langage signé et du braille, ont fourni le thème du laboratoire de *L'Insoumise*.

L'étude des stratégies et des procédés mis en lumière par l'écriture du mémoire a permis de dégager des constances qui caractérisent cette approche artistique soit : la création d'une aire de jeu transitionnelle, le maintien d'une frontière poreuse entre l'illusion et la réalité, le jeu des processus primaires et l'utilisation de l'improvisation.

MOTS-CLÉS : théâtre, appropriation du langage, interdisciplinarité, Helen Keller, théorisation de la pratique heuristique

INTRODUCTION

La présente recherche soulève la question du langage et de son appropriation dans un processus de recherche scénique qui fait appel à la pratique de l'interdisciplinarité. Cette recherche s'est effectuée à travers l'analyse de deux laboratoires de création qui se sont déroulés entre 2009 et 2011. Au cours de ces deux processus, qui interrogeaient l'acte de communication et le trajet de Soi vers l'Autre, la figure emblématique de la triple handicapée, sourde, aveugle et muette, Helen Keller (1880-1968) s'est imposée et est devenue le guide métaphorique de l'exploration.

La problématique de ce mémoire met en relief un besoin de saisie et de compréhension d'une pratique artistique interdisciplinaire qui se poursuit depuis une trentaine d'années.

L'objectif principal de l'étude est de dégager les mécanismes qui conduisent cette pratique en prenant conscience des intuitions et des stratégies qui façonnent et orientent les différentes phases de création de l'idéation jusqu'à la réalisation. L'approche heuristique sert de perspective d'ensemble du mémoire-crédation et permet de faire interagir expérience pratique et articulation théorique dans un mouvement d'aller-retour entre l'expérimentation et la compréhension.

L'exercice de théorisation débute par l'examen d'écrits qui ont supporté la réflexion tout au long du parcours. Il se poursuit par l'analyse des deux processus de création à partir de données saisies à l'aide du journal de bord tenu pendant deux expériences de création. La première expérience s'est déroulée au centre d'arts médiatiques PRIM et s'est traduite par la création d'une suite de poèmes vidéo. La deuxième expérience a conduit à la création de *L'Insoumise*, le laboratoire public présenté en décembre 2011 à l'UQÀM en réponse aux exigences du mémoire-crédation. L'étude se termine par une analyse-synthèse.

Le premier chapitre pose la problématique de la recherche, définit ses objectifs et en justifie la pertinence. Il expose le choix de la méthodologie retenue pour cette étude soit l'approche heuristique telle que définie par le psychologue humaniste Clark Moustakas et reprise par le psychologue Peter Erik Craig.

Le second chapitre permet de dresser le cadre réflexif du mémoire. Il se décline en quatre parties. D'abord, le contexte artistique et historique dans lequel ma recherche prend racine est explicité. Une courte définition de la pratique de l'interdisciplinarité est suivie par l'explication du courant de l'autofiction, énoncée à l'aide d'écrits de Michelle Ouellette-Michalska. Ensuite, la notion de postmodernité, qui chapeaute ces pratiques, est exposée à l'aide d'un article du psychanalyste Mark Epstein qui met en relation la pratique du bouddhisme, celle de l'art contemporain et les théories du pédiatre et psychanalyste D.W. Winnicott sur l'espace potentiel ou l'aire intermédiaire.

Dans la deuxième partie, les écrits de Winnicott et ceux du neurologue Oliver Sacks servent de charpente à une réflexion qui répond aux questionnements concernant la constitution de la personnalité, l'apprentissage du langage et son appropriation chez les enfants normaux et les enfants handicapés.

Les écrits d'Helen Keller constituent la troisième partie du chapitre et permettent de comprendre le rapport qu'entretiennent les handicapés avec la réalité et le monde qui les entoure. La description de l'état précédant son accession à la pensée et au langage, que Keller nomme le *no-world*, a inspiré le thème central du laboratoire de *L'Insoumise* et a fourni l'élaboration des consignes de base transmises aux concepteurs–interprètes: un non-lieu, sans temps ni esthétique formelle.

Enfin, la quatrième partie présente des écrits sur le processus créateur et la modélisation de ce processus. Dans cette section, les écrits des psychanalystes Noy et Kris, de l'artiste et pédagogue Pierre Gosselin et ceux de l'écrivain et philosophe Paul Valéry permettent de cerner le phénomène.

Le chapitre III rend compte des deux expériences de création : d'abord, la résidence chez PRIM qui a marqué l'apparition de la figure d'Helen Keller et le laboratoire de *L'Insoumise*. Malgré les disparités des différents médiums employés au cours de ces deux expériences, des thèmes récurrents se dégagent. Le dévoilement de ceux-ci et leur manifestation dans chaque production ont été mis en lumière par l'analyse des journaux de bord tenus pendant ces deux périodes. L'étude des stratégies et des procédés convoqués pendant le travail a permis de saisir les constances et les particularités de mon processus créateur. Un retour réflexif sur ma pratique conclut le chapitre.

CHAPITRE I

LES PARAMÈTRES DE LA RECHERCHE

Le présent chapitre pose la problématique et les objectifs de recherche et en justifie la pertinence. Il se termine par l'explicitation de la méthodologie retenue pour cette étude.

1.1 Problématique de recherche

La problématique de ce mémoire met en relief un besoin de saisie ou de compréhension d'une pratique artistique qui se poursuit depuis une trentaine d'années. Elle est abordée à travers l'analyse de deux laboratoires de recherche qui se sont déroulés entre 2009 et 2011 et dont le thème central soulève la question du langage et de son appropriation.

Le premier laboratoire s'est échelonné sur deux années (2009-2010). Invitée par le centre d'arts médiatiques PRIM (Productions Réalisations Indépendantes de Montréal) à titre d'artiste transfuge (artiste établi qui n'œuvre pas en arts médiatiques), j'ai eu l'opportunité d'explorer les médiums vidéo et sonore par l'apprentissage de logiciels et par la manipulation d'outils technologiques de pointe.

L'immersion en terrain inconnu, la confrontation directe avec le langage médiatique et la frustration ressentie par mon manque de savoir-faire m'ont souvent donné l'impression de ne pas pouvoir maîtriser le langage. Au lieu de pouvoir écrire avec des images et des sons, j'ai eu le sentiment de me battre avec un maigre langage constitué de balbutiements. Ce sentiment d'impuissance m'a ramenée notamment à ma propre histoire d'apprenante et de gauchère contrariée qui a constamment entretenu un rapport contradictoire envers l'apprentissage, un rapport où méfiance et plaisir ont constitué les deux facettes d'une même pièce de monnaie. Cette expérience a également fait ressurgir un autre élément autobiographique qui a influencé ma pratique en me faisant constamment réfléchir aux

questions reliées au thème de la communication verbale et non-verbale. Mon frère cadet étant devenu sourd suite à un accident médical au moment de l'accouchement, j'ai souvent été, comme mes frères et sœurs, appelée à agir comme interprète ou traductrice auprès de mes parents et des voisins habitant le quartier de notre enfance ou à témoigner auprès des intervenants reliés à sa propre éducation (orthophonistes, spécialistes, médecins, professeurs, *etc.*)

Les questions de l'appropriation du langage et de l'acte de communication ont donc traversé ma pratique depuis le début de ma carrière et se sont infiltrées de multiples façons dans mon écriture scénique et mes créations interdisciplinaires. Ces questions sont également au cœur de *L'Insoumise*, le laboratoire public proposé dans le cadre de ma maîtrise en théâtre et qui sera étudié dans le présent mémoire.

L'ensemble des malaises techniques que j'ai ressentis pendant ma résidence d'artiste transfuge chez PRIM a réactualisé ces questionnements en faisant ressurgir dans mon esprit la sensation douloureuse du handicapé. Ayant le sentiment de ne rien voir, de ne rien entendre et de ne pouvoir rien dire, le personnage d'Helen Keller (1880-1968) aveugle, sourde et muette s'est imposé et est devenu la figure métaphorique de toute cette exploration.

Le deuxième laboratoire s'est déroulé de septembre à décembre 2011. Il s'agit plus spécifiquement de la période au cours de laquelle j'ai procédé au développement du laboratoire-crédation présenté parallèlement au présent mémoire théorique en réponse aux exigences de la maîtrise en théâtre.

Au cours de ce deuxième laboratoire, la figure d'Helen Keller a continué à travailler l'ensemble de la création. Mais avant de poursuivre, il m'importe de relater quelques aspects liés à la vie d'Helen Keller pour mieux situer le travail qui a été effectué durant ce laboratoire.

Le début de l'appropriation du langage survient chez l'enfant dès les premiers mois de sa vie et se développe pendant toute l'enfance, même si on s'entend, en général, pour dire que c'est

vers 5 ans que l'apprentissage d'une langue est incorporé. Une importante fièvre, survenue à l'âge de 19 mois, happe Helen Keller et la rend aveugle, sourde et muette. Son développement est donc interrompu brusquement mais, jeune enfant, elle a eu le temps de commencer à conceptualiser et incorporer les rudiments du langage avant de sombrer dans la grande noirceur.

À l'âge de sept ans, soutenue par une interprète pédagogue du nom d'Ann Sullivan, elle est arrivée à refaire le chemin d'apprentissage pour conceptualiser les codes du langage. Elle a commencé d'abord par comprendre que les signes correspondent aux choses, c'est-à-dire par comprendre la relation symbolique entre les mots et les choses, les mots et les émotions qui conduisent à la formation et au développement du langage et de la pensée. Le travail d'Ann Sullivan lui a permis de reconnecter avec les rudiments du langage et avec l'acte de la communication, qui avaient été perturbés par la maladie. Par l'apprentissage du braille et du langage gestuel destiné aux sourds, elle est devenue la première bachelière américaine handicapée et a mené une carrière riche et diversifiée. Conférencière, elle a propagé un message de paix, s'est battue pour le droit de vote des femmes, pour la contraception et pour les droits et le respect des handicapés. En 1915, elle fondait une des premières O.N.G. (organisation à but non lucratif dont le financement est essentiellement privé et se consacre à l'aide humanitaire) dédiée à la lutte contre la cécité et la faim dans le monde¹. Son cheminement particulier lui a également permis de publier plusieurs ouvrages, de voyager à travers le monde et notamment de faire du cabaret au sein du circuit Orpheum, avec lequel elle a traversé l'Amérique du Nord en compagnie d'artistes de renom tel le magicien Oudini.

Insoumise à sa condition de handicapée, cette femme d'exception est donc devenue la source d'inspiration ou le personnage métaphorique de la mise en forme du laboratoire

¹ Il importe d'expliquer pourquoi madame Keller a choisi de fonder un organisme venant en aide aux personnes atteintes de cécité au lieu de recueillir des fonds pour les sourds, par exemple. A la fin du 19^{ème} siècle plusieurs enfants naissaient aveugles à cause de maladies vénériennes contractées par leur mère. Tel était le cas d'Ann Sullivan, la professeure et interprète de Keller qui avait subi plusieurs opérations avant de retrouver la vue. Ceci est une des raisons qui a motivé Helen Keller à bâtir des campagnes d'informations préventives sur ces maladies honteuses et taboues. En plus de défendre le droit de vote des femmes, elle s'est battue pour leur bien-être ainsi que pour celui de leurs enfants.

interdisciplinaire *L'Insoumise* présenté au Studio-Théâtre Alfred-Laliberté de l'UQÀM en décembre 2011. Dans ce laboratoire, il n'était pas question de raconter son histoire, mais de se servir d'éléments de sa biographie et de ses écrits pour soulever la question du langage, de son appropriation et des mécanismes de la communication. Plusieurs collaborateurs choisis pour ce laboratoire ne se connaissaient pas et venaient de différents horizons: chant, performance, musique, marionnette, théâtre, oralité (*spoken word*), vidéo.

Avec *L'Insoumise*, j'ai volontairement choisi d'interroger la notion du *no-world* telle que décrite par Helen Keller. Est-il possible de faire régresser la représentation et d'atteindre ce non-monde? Un lieu où il n'y aurait ni temps, ni esthétique, un lieu hors de la représentation et de la dramaturgie au sens formel? Est-il possible de montrer sur scène cet état de survie où les sens font signe de façon impromptue, inconsciente et volatile? Créer un spectacle signifie établir un langage mais, pendant le processus de création, surtout lorsqu'il s'agit d'une création collective où le texte n'est pas écrit à l'avance et ne constitue pas la charpente du spectacle, les concepteurs naviguent longtemps à l'orée des signes dans ce qui pourrait s'appeler le *no-world*. Cette étape de jachère précède le choix conscient de l'ensemble des signes et des symboles, l'élaboration des images, la conception scénographique, le choix des accessoires, des costumes, mais surtout la fabrication ou l'écriture des scènes proprement dites. Le défi de *L'Insoumise* était d'ouvrir le laboratoire aux visiteurs et de rendre compte de cet état d'avant le langage.

Toute l'équipe de *L'Insoumise* a relevé le défi de rester dans la zone d'inconfort, du *no-world*. À la manière d'Helen Keller, nous nous sommes permis de devenir muets, sourds et aveugles à notre Égo², de rester en deçà de celui-ci pour retrouver le trajet de Soi vers l'Autre, le b.a.-ba et les mécanismes sous-jacents à la communication. C'est cette étape informe que nous avons voulu partager avec le public, avec l'impudeur qu'elle imposait, la gaucherie, la peur, parfois même la colère, mais également la curiosité et le plaisir des

² Selon Noy (1979), les processus secondaires de la pensée sont responsables de la communication et sont associés à l'Égo; leur fonction principale est d'assurer les transactions avec le réel. Comparativement, les processus primaires de la pensée sont associés au Ça; leur fonction principale est d'assurer le maintien et le développement du *Self*. Devenir sourd et aveugle à notre Égo signifie ici de privilégier nos processus subjectifs primaires.

premières fois. Comme Helen Keller, nous avons voulu croire que « la vie est une aventure audacieuse ou alors elle n'est rien » (Keller, citée par Davidson, 1969, page 81).

1.2 Objectifs de recherche

« Je suis comme une vache au piquet et les mêmes questions depuis 43 ans
broutent le pré de mon cerveau (Paul Valéry, 1957, p. 648) ».

Ma pratique artistique est issue du courant de l'autofiction et de la performance. Le présent mémoire me permet de définir et d'articuler des intuitions qui guident mon travail depuis le début de ma démarche, il y a 30 ans. Voilà pourquoi cette citation de Paul Valéry me semble appropriée pour décrire le sentiment qui m'habite, en tant qu'artiste plongeant dans l'exercice de la rédaction d'un mémoire. Les spectacles interdisciplinaires que j'ai créés ont beaucoup tablé sur la logique de l'inconscient et m'ont amenée à proposer des œuvres utilisant des techniques plus proches de la poésie que de la dramaturgie théâtrale. Le présent exercice de théorisation me permet de mieux comprendre les mécanismes qui conduisent ma pratique et de prendre conscience des intuitions qui ont guidé mes créations.

L'objectif principal du mémoire est d'articuler une réflexion théorique posant une saisie de la pratique artistique que j'ai menée durant mon parcours de maîtrise, soit de 2009 à 2011. La saisie exhaustive d'une pratique artistique serait un leurre, car en elle-même, une pratique artistique est une complexité qu'on ne saurait saisir une fois pour toute. Il a fallu faire des choix dans la poursuite de l'objectif principal de la recherche. L'exercice de théorisation débute par l'examen d'écrits qui ont supporté la réflexion tout au long de mon parcours. Il se poursuit par l'analyse des deux processus de création qui ont conduit à *L'Insoumise*, le laboratoire public présenté à l'UQAM en décembre 2011, en réponse aux exigences du mémoire-crédation. L'étude se termine par une analyse de ce laboratoire public.

De façon schématique, les objectifs spécifiques de la recherche sont les suivants:

- À partir de différents écrits, élaborer un cadre permettant d'alimenter une réflexion sur le processus de travail en laboratoire et sur la création finale.
- Retour réflexif sur les deux expériences de création.
- Analyser les processus de création en focalisant sur les opérations convoquées par la pratique et qui la définissent en quelque sorte.

1.3 Pertinence de la recherche

Le partage de cette réflexion, qui jumelle pratique artistique et articulation théorique, contribuera à l'avancement des connaissances dans les domaines de la création interdisciplinaire et de la recherche en art en apportant un éclairage sur la pratique, et notamment sur celle que je poursuis depuis bon nombre d'années. Cette réflexion permettra également d'éclairer l'accompagnement d'artistes en formation.

1.4 Méthodologie

Le présent chapitre se termine par l'exposé de la méthodologie retenue pour cette étude. L'approche heuristique sert de perspective d'ensemble du mémoire-crédation et permet de faire interagir expérience pratique et articulation théorique. Dans les sections qui suivent, je commence d'abord par définir sommairement l'approche heuristique telle que la conçoivent Moustakas (1968, 1991) et Craig (1978). Ensuite, j'explique l'utilisation que j'ai faite de cette approche de recherche.

1.4.1 Perspective heuristique

À caractère phénoménologique, l'approche heuristique est en quelque sorte l'étude d'un cas tel que vécu par le chercheur lui-même, « la description de ses propres activités de recherche et les transformations qu'il vit au niveau de ses attitudes et de ses valeurs » (Viens, 1997, p. 19). Cette approche est employée fréquemment pour l'étude des pratiques en arts visuels. L'interdisciplinarité étant reliée historiquement au courant de la performance, la perspective heuristique me semble constituer un écrin pertinent pour étudier cette pratique dans son ensemble et c'est là, pour une bonne part, la raison pour laquelle l'emploi du « Je » s'avère pertinent dans le cadre de ce mémoire. De prime abord, il me semblait tout à fait égocentrique de penser étudier ma propre expérience de création, mais la découverte de la méthode heuristique a cautionné mon désir de faire un retour sur mes années de pratique interdisciplinaire. Elle a chassé la pudeur qui recouvrait mon désir d'analyser volontairement mon propre processus tout en continuant à créer, c'est-à-dire, sans exclure la part intuitive, inconsciente ou poétique revendiquée par l'ensemble de mon travail. Voilà pourquoi je me suis reconnue dans cette approche méthodologique.

L'approche heuristique de recherche a été initiée par le psychologue humaniste Clark Moustakas à partir de 1961³. Il a choisi ce terme à cause de sa racine grecque, *heuriskein* qui veut dire « trouver ou découvrir ». Cette méthode a été élaborée suite à une recherche personnelle qu'il a menée sur la solitude. Selon sa conception (Moustakas, 1968), la recherche heuristique comporte sept grandes opérations qui incluent la part autobiographique consciente ou inconsciente du chercheur qui, parce que directement concerné par son objet d'étude, contamine positivement la recherche. En 1978, le psychologue Peter Erik Craig a développé et explicité, dans le cadre de sa recherche doctorale, une méthodologie heuristique en quatre étapes qui synthétisent en quelque sorte le modèle formulé par Moustakas (1968).

³ Voir Moustakas (1961).

Tableau 1.1 : Correspondance entre les étapes de la recherche heuristique de Moustakas (1968) et les opérations heuristiques de Craig (1978) selon St-Denis (2008)

Moustakas (1968)	Craig (1978)
1) une situation difficile qui génère une question ou pose un problème;	La question
2) une introspection solitaire qui provoque l'émergence d'une compréhension du sens de la solitude. Cette expérience peut être à la fois troublante et effroyable en même temps qu'elle peut être source de créativité;	L'exploration
3) une conscience grandissante à travers une ouverture à la vie et aux expériences solitaires, à travers l'observation, l'écoute et la sensibilité et enfin à travers les conversations, dialogues et discussions;	
4) l'immersion dans les régions les plus profondes de la solitude au point d'en faire l'essence de mon être, le centre de mon univers;	
5) une compréhension intuitive des " patterns " de la solitude, de ses aspects reliés entre eux et leurs différentes associations menant à l'émergence d'une vision et d'une conscience intégrées;	La compréhension
6) une meilleure clarification, description et épuration grâce à des travaux sur des existences et expériences caractérisées par la solitude et des publications sur le sujet, et	
7) la production d'un texte dans lequel sont projetées et expérimentées les différentes formes, qualités et aspects de la solitude, texte dans lequel on parle aussi bien du potentiel créateur de la solitude que de l'angoisse qu'elle génère.	La communication

Ce tableau, tiré du mémoire d'Élaine St-Denis (2008), montre une correspondance entre les étapes de la recherche heuristique selon Moustakas (1968) et les opérations qui caractérisent ce type d'approche selon Craig (1978). Pour le présent mémoire, j'ai retenu le modèle de Craig (1978) comme perspective méthodologique.

Pierre Gosselin⁴ précise que les auteurs découpent l'approche heuristique en étapes mais, selon lui, il serait plus opportun de parler d'opérations que d'étapes ou de phases. L'idée de phases renvoie à une succession dans le temps alors que l'idée d'opération renvoie à l'idée d'un travail à effectuer, un travail qui peut être récurrent. Il pose également que le processus de recherche heuristique est davantage circulaire que linéaire, puisque les différentes phases de recherche interagissent entre elles, se chevauchent et/ou s'entrelacent dans des chassés croisés ou des allers retours, principalement entre les opérations d'exploration et de compréhension. Les phases se déclinent donc de différentes manières selon les différents parcours de recherche. Selon la perspective heuristique, même la « question », qui représente une des quatre opérations de recherche et qui normalement se pose d'entrée de jeu, continue de s'affiner et de se préciser jusqu'à la fin du processus de recherche.

1.4.2 Mon utilisation de l'approche heuristique

Dans la prochaine section, je définis succinctement la signification de chacune des quatre opérations (ou étapes) de la recherche heuristique et j'explique pour chacune des étapes de quelle façon l'approche a été utilisée.

1.4.2.1 Formulation de la question

Cette opération amène le chercheur à cerner une problématique, à identifier une question qui travaille particulièrement sa pensée et il devient totalement habité par le désir d'y répondre. Au cours du processus de recherche, cette question se transforme, se précise et se module au fil des découvertes. La question se stabilise véritablement au moment de l'écriture du rapport de recherche.

⁴ Je cite Pierre Gosselin, professeur en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM, à partir de notes de cours non publiées qu'il a données à l'automne 2008 dans le cadre du cours EST-860A, auquel j'étais inscrite.

Dans le cadre de ma recherche, la question gravitait autour de la compréhension de ma propre pratique artistique, une pratique notamment travaillée par la question de l'appropriation du langage, et elle a continué à se préciser et à s'affiner tout au long de la recherche ; elle s'est stabilisée au moment de l'écriture du présent mémoire. Le fait que j'aie vécu dans un environnement familial où quelqu'un était atteint de surdité explique pour une bonne part cette préoccupation récurrente dans ma pratique artistique.

1.4.2.2 Processus de l'expérience ou de l'exploration

Il s'agit ici d'une opération où le chercheur plonge dans l'expérience de façon subjective et se met à l'œuvre sans a priori théorique. Il s'agit en quelque sorte, pour le chercheur, d'explorer la question à travers l'expérience concrète.

Dans le cas de ma recherche, cette plongée dans l'expérience a été principalement vécue par deux expériences de création, soit : la résidence chez PRIM en tant qu'artiste transfuge et la création du laboratoire de *L'Insoumise*. Pendant ces périodes de laboratoire, j'ai récolté des données à l'aide de cahiers de bord. Cette phase de recherche est fortement caractérisée par les processus primaires de la pensée que Noy (1979) qualifie de processus expérientiels. C'est en partie ce qui explique la difficulté que j'ai ressentie au cours de l'expérience de *L'Insoumise* à collecter des données ou à garder des traces filmiques au début du processus.

Je me suis refusée durant cette étape à collecter des traces en cours de création pour ne pas bloquer le travail, de manière à respecter un processus où le retour à la page blanche était nécessaire. Le plus souvent, les données étaient récoltées au sortir des laboratoires, de manière à ne pas inhiber le jeu des processus primaires au cours de l'expérience.

1.4.2.3 Compréhension

Selon St-Denis (2008), « la compréhension se caractérise par les tentatives du chercheur pour clarifier, intégrer et conceptualiser les découvertes qu'il a réalisées lors de l'exploration » (p. 24). Le travail se fait principalement par l'analyse et par la lecture d'auteurs, qui font évoluer la question par l'apport de perspectives différentes. Au cours de cette opération, le chercheur entre dans des périodes de conceptualisation et d'intégration des découvertes. En fait, cette opération permet au chercheur de prendre une distance par rapport à sa question. Il commence alors à pouvoir regarder le résultat comme un objet extérieur à lui. De cette façon, il répond à la question initiale en faisant interagir l'investissement intérieur et le résultat objectif extérieur. Alors que l'exploration donne une place plus importante aux processus expérientiels primaires, la compréhension laisse prévaloir les processus conceptuels secondaires.

Dans le cadre de ma recherche, la compréhension s'est faite par la lecture de différents ouvrages qui m'ont aidée à réfléchir sur les questions posées lors des ateliers de création. Il faut se rappeler que l'exploration et la compréhension interagissent, donc, pendant les périodes où je n'étais pas à proprement parler dans l'exploration, il m'est arrivé de lire certains ouvrages. Pendant l'exploration, ces lectures dynamisaient ma réflexion et apportaient des éléments d'explication sur le travail en cours. La compréhension s'est effectuée également par l'analyse de mes cahiers de bord. Celle-ci m'a permis de faire ressortir les principaux thèmes qui émergeaient de mes données et qui ont servi ensuite à poser une compréhension de mon expérience créatrice.

1.4.2.4 Communication

La communication est l'opération de formalisation et de diffusion de la recherche. Dans le cas de la présente recherche, l'opération de communication consiste dans la rédaction même du mémoire qui relate à la fois mes motivations intérieures de chercheuse, la méthode utilisée pour répondre à ma question et la saisie de mon processus créateur. La rédaction du

mémoire me permet de passer en revue toutes les étapes du processus et de rendre compte de la méthode utilisée pendant ce processus pour en prendre conscience. De cette façon, en plus d'analyser le résultat, les bons coups et les erreurs de parcours, cette analyse fait évoluer la pratique.

Je réalise que, si l'approche heuristique me convient, c'est probablement parce qu'il y a une parenté évidente entre l'approche heuristique et le travail de création. Le fait que les opérations reviennent de façon récurrente, de même que la place qui est donnée aux processus expérientiels au cours du processus, y sont pour quelque chose. C'est une des raisons qui fait dire à Gosselin (2004) que l'approche heuristique est une des voies privilégiées pour la recherche-crédation.

CHAPITRE II

LE CADRE RÉFLEXIF

Ce chapitre se décline en quatre parties et présente le cadre réflexif du mémoire. L'emploi de la méthode heuristique permet d'analyser les stratégies et méthodes employées au cours du processus créateur, en faisant des allers et retours entre l'expérimentation et la compréhension des phénomènes. Les écrits choisis ont nourri la constitution des paramètres – à partir desquels j'ai structuré et défini des consignes pour les interprètes-concepteurs du laboratoire de *L'Insoumise* – et ont répondu aux interrogations qui sont survenues pendant l'exploration. Puisque l'objectif premier de l'expérience-laboratoire était de partager ma méthode de création, l'ensemble du chapitre met en perspective les notions qui font intrinsèquement partie de cette proposition sous-titrée : le trajet de Soi vers l'Autre, qui visait à favoriser la recherche d'états de jeu particuliers faisant appel aux mécanismes inconscients, autant personnels que collectifs.

Le chapitre se décline ainsi : d'abord une courte délimitation de la pratique de l'interdisciplinarité et de celle de l'autofiction où ma pratique prend racine, ainsi qu'une brève définition de la postmodernité qui chapeaute ces pratiques.

Dans la deuxième partie, je parle de façon succincte des écrits théoriques qui soutiennent l'écriture de ce mémoire et qui éclairent des questions soulevées par cette étude, soit la constitution de la personnalité, l'apprentissage du langage et son appropriation. Ces questions sont liées à des problématiques voisines de celles du théâtre actuel et des arts de représentation en général, qui intègrent de plus en plus des stratégies interdisciplinaires. Pour cette section, je me sers des écrits du psychanalyste Mark Epstein (2004), qui met en relation la pratique du bouddhisme, les théories de D.W Winnicott (1975) et le postmodernisme. J'approfondis ensuite la notion de l'espace potentiel selon le pédiatre et psychanalyste D.W.

Winnicott. Ensuite, je complète cette section en me servant des écrits du neurologue Oliver Sacks (1996) concernant l'apprentissage du langage chez les sourds et les enfants normaux.

La troisième partie du chapitre présente les écrits d'Helen Keller qui font écho aux ouvrages théoriques en amenant la perspective particulière d'une handicapée. Cette section traite de l'utilisation des sens en lien avec la conception de la réalité et l'appropriation du langage.

Enfin, la quatrième partie présente des écrits sur le processus créateur qui, comme nous le verrons, offre des similitudes avec le processus d'acquisition du langage. Pour cette section, je me suis concentrée sur les écrits de Noy, Kris, Pierre Gosselin et Paul Valéry.

2.1 Interdisciplinarité, autofiction et postmodernité

D'entrée de jeu, il m'apparaît important de situer la pratique interdisciplinaire ainsi que celle de l'autofiction, représentant les deux courants qui ont abrité ma recherche depuis le début de ma carrière. Ensuite, afin de saisir et de mettre en perspective la postmodernité qui chapeaute ces pratiques, je me référerai aux réflexions du psychiatre américain, Mark Epstein.

2.1.1 Interdisciplinarité

Un travail de concertation de deux ans a permis d'établir une définition inclusive de l'interdisciplinarité⁵ qui rejoint de plus en plus de praticiens issus des arts de la scène, de la performance et des arts visuels. Pour les artistes de la scène théâtrale, la pratique interdisciplinaire remet en question la suprématie de l'auteur comme force motrice de la

⁵ La définition de l'interdisciplinarité, telle que formulée et adoptée par l'assemblée générale du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ) au moment de sa fondation en 2005, est la suivante : Une pratique artistique qui intègre les connaissances, compétences ainsi que les modes de pensée de deux ou de plusieurs disciplines artistiques et non-artistiques dont les langages et lexiques sont en interrelation » (Site web RAIQ, www.raiq.ca).

dramaturgie, au profit de différents procédés qui font appel à d'autres réseaux de connaissances, de compréhension et d'écriture, ainsi qu'à d'autres formes de présentations – ou de relations – avec les publics et le spectateur. Actuellement, de plus en plus de praticiens en art contemporain, d'ici et d'ailleurs, adoptent les procédés interdisciplinaires en intégrant, par la contamination et la juxtaposition, différents médiums à leur écriture, à la fabrication et à la transmission de leurs œuvres.

2.1.2 Autofiction

Ma pratique s'inscrit également dans le courant de l'autofiction qui s'est manifesté dans les années 80. Madeleine Ouellette-Michalska (2007), dans son ouvrage *Autofiction et dévoilement de soi*, rend compte de ce courant artistique qui a connu un développement exponentiel et qui s'est propagé, tant dans le monde littéraire que dans plusieurs autres formes d'art dont : la performance, les pratiques interdisciplinaires, les arts visuels et même le théâtre actuel. Il est important de mentionner que, selon elle, ce courant a permis d'ouvrir une porte à l'expression des femmes dont le travail est resté trop longtemps à l'ombre de l'Histoire de l'art.

L'appellation « autofiction » a été désignée par l'écrivain Serge Dubrowski en 1977 en quatrième de couverture de l'un de ses romans. Cette dénomination désignait avec pertinence le courant littéraire et les autres formes d'arts du moment. Selon Ouellette-Michalska, ce courant artistique, qui s'inscrit dans la postmodernité, s'explique par le glissement sociétal actuel où la frontière entre le privé et le public s'amenuise. Voici comment Ouellette-Michalska décrit le courant de l'autofiction :

Née de l'indistinction qui favorise l'affichage d'identités fluctuantes, la suppression hiérarchique de l'art populaire et du grand art, l'effritement des niveaux de langue et des genres littéraires, l'autofiction ajoute à la confusion. Elle brouille les pistes entre auteur, narrateur et personnage. Et cependant dire, « Je », céder à l'immanence du proche est une façon paradoxale de sortir de l'indistinction post-moderne. Consciemment ou inconsciemment, la stratégie vise à replacer le sujet au centre du discours

et à le pouvoir de marques distinctives pouvant confirmer son existence, signaler sa pensée, renforcer sa singularité (Ouellette-Michalska, 2007, p.146).

2.1.3 Postmodernité

Dans un essai intitulé *Sip my ocean* (2004), tiré de son recueil de textes *Psychotherapy without the self* (2007), Mark Epstein aborde le phénomène de la postmodernité en amenant un éclairage inusité, expliquant les points communs entre le bouddhisme, la psychothérapie et l'art contemporain. Dans son introduction, il précise que son essai fait écho à l'ouvrage *No Title* de la célèbre commissaire et historienne de l'art américaine, Marcia Tucker (2004). Selon ces auteurs, le post-modernisme correspond à l'effondrement de la conception séculaire de l'objet d'art et la suprématie de l'artiste. Epstein cite, en exemple, le travail du musicien et philosophe John Cage qui, par sa pratique et ses écrits, représente un des étendards de la postmodernité. Inspirateur du groupe Fluxus et collaborateur de Merce Cunningham, celui-ci a innové et développé de nombreux concepts dans l'art actuel, en revisitant les notions de valeur artistique et en incorporant dans la composition de ses œuvres des matériaux non-musicaux, notamment les sons environnants et le silence.

Selon Epstein (2004), au tournant des années 60 et 70, c'est en intégrant des notions orientales qui sont véhiculées dans le bouddhisme, telles que la perte de l'Égo et l'interdépendance, que l'art contemporain a pris un nouveau visage.

Buddhism and modernism are of a piece. Analytically breaking down the edifice of objective reality so that an underlying sheer ephemerality is revealed. Dematerializing the object, be it the artwork or the self. Pulling the viewer from the safety of his or her observing stance into the mix of interdependent relativity...the observer and that which is observed are both part of an interpenetrating reality, and what we do with our attention determines how we experience that reality (p. 30).⁶

⁶ Traduction libre : Le bouddhisme et la modernité forment un même morceau. De façon analytique, l'effondrement de la conception de la réalité objective révèle de façon éphémère la base qui la sous-tend. En dématérialisant l'objet, qui se trouve dans l'œuvre d'art comme dans le Self ou l'Égo. Tirant ainsi le spectateur hors de la place sécurisante de voyeur ou d'observateur extérieur pour l'amener vers une relativité

2.2 Sources théoriques

Il serait présomptueux de ma part d'endosser entièrement la triple équation explicitée dans l'essai de Mark Epstein (2004). Je me concentre tout d'abord sur l'éclairage qu'il porte sur les travaux du psychiatre Donald. W. Winnicott, concernant l'espace potentiel et l'aire intermédiaire. Mark Epstein le désigne comme étant un des chercheurs ayant marqué les 30 dernières années de pratique thérapeutique. Ensuite, les recherches du neurologue Oliver Sacks me permettent de dégager quelques notions concernant l'acquisition du langage chez l'enfant normal et chez l'enfant sourd.

2.2.1 L'espace potentiel ou aire intermédiaire

Dans la sphère théâtrale contemporaine, les travaux du pédiatre et psychanalyste Donald Woods Winnicott concernant «l'épreuve de la réalité» sont souvent cités. Revenir à cet ouvrage me semble indispensable pour mieux expliciter la qualité d'attention décrite par l'article de Epstein (2004) qui n'est pas étrangère à l'état de jeu recherché et demandé aux concepteurs-interprètes, tant au moment de la mise sur pied du laboratoire de *L'insoumise* qu'au moment de l'ouverture du cercle aux spectateurs, en fin de parcours. Cet espace, qui n'est ni extérieur ni intérieur, est en fait un état de rêverie ou d'inattention – *state of bare attention* – qui fait intrinsèquement partie du processus créateur de nombreux artistes en art actuel.

The state of bare attention is not an unfamiliar one to the artist[...]The combination of focused concentration and open, non discrimination awareness is one that many artists find essential for the creative process. Not that they do not also make judgments and comparisons; think, plan, or evaluate; or strategize about their works fits into various competing ideologies. But there is something in the internal dynamics of the creative process that thrives on this kind of attention. It is a state in which new

interdépendante, où l'observateur et ce qui est observé sont les deux composantes d'une même réalité. Ainsi, la manière dont nous dirigeons notre attention détermine comment nous expérimentons cette réalité.

ideas present themselves, in which old ideas loosen their grip, in which the force of habit can be seen for what it is (page 31, 32).⁷

Comme nous le verrons dans la section 2.4 de ce chapitre, le processus de création fait appel aux processus primaires et secondaires de l'inconscient tels que définis par les psychanalystes Kris (1952) et Noy (1979), mais voyons d'abord comment Winnicott décrit en quoi consiste l'espace potentiel d'expérience ou aire intermédiaire.

Dans son livre *Jeu et réalité (l'espace potentiel)*, Winnicott (1971) reprend ses idées émises en 1951 dans un article intitulé *Objets transitionnels et phénomènes transitionnels*. Il affirme que la notion de réalité s'accompagne d'une aire intermédiaire d'expérience. Cette zone intermédiaire correspond à un lieu de repos ou d'illusion que l'on retrouve chez tout être humain. Elle permet de maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, ces deux réalités (intérieure et extérieure).

Elle (cette zone) subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. [...] De ces considérations émerge l'idée que le paradoxe accepté pourrait avoir une valeur positive. La résolution du paradoxe conduit à une organisation de défenses qui, chez l'adulte se rencontre sous la forme d'une organisation du vrai et du faux soi (p. 25).

Pour le nourrisson, ce lieu intermédiaire n'est ni intérieur ni extérieur. Il représente un espace potentiel entre le bébé et la mère où se développent, peu à peu, le jeu et la créativité. Cet espace permet à l'enfant de faire des expériences fondamentales qui favoriseront sa maturation et son intégration au monde. Cet espace potentiel correspond à une aire de jeu qui se distingue à la fois du fantasme ou du rêve diurne, qui est une divagation sans transposition poétique, alors que, contrairement, le rêve profond permet la réorganisation symbolique ainsi

⁷ Traduction libre : L'état d'inattention n'est pas étranger pour l'artiste. Une combinaison de qualités semble essentielle au processus créateur : concentration, focus, ouverture et conscience sans discrimination. Ceci ne veut pas dire que les artistes ne font pas également appel au jugement, à la comparaison; la pensée, la planification ou l'évaluation, l'élaboration de stratégies à propos de leurs œuvres qui s'intègrent à une variété d'idéologies opposées. Mais c'est en quelque sorte dans cette qualité d'attention que se développe la dynamique interne du processus créateur. C'est dans cet état que les nouvelles idées se présentent, les vieilles idées perdent leur emprise et les procédés souvent employés sont vus pour ce qu'ils sont.

que la métabolisation et le dévoilement des pulsions inconscientes. En s'intéressant au jeu, Winnicott distingue la signification du substantif « play » (le jeu) de la forme verbale « playing » (l'activité de jeu, jouer). De cette façon, il développe un concept original dans le champ psychanalytique, qui s'est plutôt préoccupé du contenu du jeu sans regarder l'enfant qui joue et sans analyser le jeu en tant que tel.

Mais paradoxalement, c'est l'illusion omnipotente que l'enfant crée en pensant qu'il est lui-même le sein dans l'aire de jeu que la mère devra sevrer afin que celui-ci puisse se constituer un soi autonome (ou *Self*) et se développer normalement. Le sentiment de désillusion est primordial au développement normal de l'enfant, mais il est compensé par la mise en place de l'espace potentiel qui sera présent tout au long de notre existence. L'aire intermédiaire, ou l'espace potentiel, constitue donc le fondement de l'expérience culturelle car pour Winnicott « jouer, c'est faire! »

Dans un article écrit en 1958, Winnicott résume les notions exposées dans son livre en expliquant l'importance de l'environnement dans l'appropriation du soi et dans la maturité affective. « Le fondement de la capacité d'être seul est paradoxal, puisque c'est l'expérience d'être seul en présence de quelqu'un d'autre » (1969, p. 327).

C'est donc cette expérience de solitude partagée que chaque spectateur traverse quand il assiste à un spectacle ou va voir une œuvre d'art. C'est cette expérience particulière que nous avons voulu offrir en ouvrant le laboratoire de *L'Insoumise*, conscients qu'en abordant le *no-world* tel que décrit par Helen Keller, nous allions proposer une exploration échevelée et proche du rêve ambulante.

2.2.2. L'acquisition du langage chez l'enfant normal et l'enfant handicapé

Il est difficile pour nous, qui sommes normaux, d'imaginer comment les handicapés sourds et aveugles appréhendent le réel et assurément comment ils arrivent à communiquer et à réfléchir, ou encore à conceptualiser des idées si le langage est absent. Plusieurs penseurs

s'accordent pour dire que ce qui distingue l'humain des autres animaux, c'est le langage et la capacité de penser. La psychanalyste Françoise Dolto (1987) affirme que « le pont entre les êtres, c'est le langage qui le fait » (1987, p. 167).

L'être humain est avant tout un être de langage. Ce langage exprime son désir inextinguible de rencontrer un autre, semblable ou différent de lui, et d'établir avec cet autre un acte de communication (Dolto, 1987, p. 8).

Le développement de la personnalité chez l'enfant normal et handicapé, ainsi que les mécanismes de la communication sont des thèmes très complexes que je tente de synthétiser en demeurant consciente que ces questions pourraient faire l'objet d'études et de recherches beaucoup plus denses et plus approfondies. Les écrits du neurologue Oliver Sacks proposent de bonnes pistes de réflexions concernant le phénomène de l'appropriation du langage chez les enfants sourds et les enfants normaux.

Dans son ouvrage *Des yeux pour entendre* (1989), il relate l'histoire de l'éducation des personnes malentendantes au cours des siècles, mais également démontre que nos aptitudes au langage, à la pensée, à la communication et à la culture ne se développent pas automatiquement, c'est-à-dire ne sont pas purement biologiques, mais sont également liées à notre origine sociale et à l'Histoire. Il explique la distinction entre les sourds atteints d'une déficience pré-linguale et ceux atteints d'une déficience post-linguale. Les personnes atteintes de surdité avant l'apprentissage du langage n'ont aucune représentation de ce qu'est le langage parlé. Selon Sacks, la surdité pré-linguale est potentiellement beaucoup plus dévastatrice que la cécité, car l'organisation de la pensée et la capacité de « propositionner » – c'est-à-dire de pouvoir émettre des propositions à haute voix, mais également de les émettre intérieurement – est impossible sans l'usage des mots ou des signes. Sans l'organisation conceptuelle du langage, la pensée reste incohérente ou embryonnaire.

Un sourd pré-lingual confronté à l'oralité ne peut donc pas intégrer de signes pour fixer ses idées et les combiner, alors qu'un sourd pré-lingual élevé dans un environnement où le langage signé est utilisé se développe comme un enfant normal. On dénote même une précocité lexicale chez les enfants sourds qui intègrent le langage visuel à la naissance

comparativement aux enfants normaux élevés dans l'oralité, puisque la mise en place des structures musculaires et des liaisons nerveuses et cérébrales permettant la parole n'apparaissent que vers l'âge de deux ans⁸.

L'acquisition grammaticale, par contre, s'acquiert sensiblement à la même vitesse chez le sourd éduqué par signes que chez l'enfant normal éduqué dans l'oralité. Sacks considère que les signes forment une langue en soi et, comme le linguiste William Stokoe, il considère que les sourds forment un groupe culturel à part entière.

Les véritables langues des signes sont des langues à part entière : non seulement leur syntaxe, leur grammaire, et leur sémantique se suffisent à elles-mêmes, mais elles diffèrent par leurs caractéristiques de celles de toutes les langues écrites ou parlées. Il n'est donc pas possible de traduire une langue orale en signes en procédant mot par mot ou phrase par phrase, car ces langues ont des structures essentiellement différentes (1989, p. 67).

Sacks cite William Stokoe, le premier linguiste à avoir créé un dictionnaire de la langue des signes américaine (*American Sign Language ASL*) pour expliquer la complexité de l'apprentissage de la langue chez les enfants sourds et les enfants normaux. Celui-ci affirme que :

Bien qu'inconscient, l'apprentissage du langage est une tâche prodigieuse ; mais en dépit de quelques différences mineures, l'acquisition du ASL pour les enfants sourds est remarquablement similaire à celle du langage oral par les enfants entendants. En particulier, l'acquisition de la grammaire semble identique, et elle survient assez soudainement, sous la forme d'une réorganisation ou d'une discontinuité de la pensée et du développement, à mesure que l'enfant passe de la gestualité au langage, des pointages ou des gestes pré-linguistiques à un système linguistique pleinement grammaticalisé : elle s'effectue au même

⁸ Ceci explique sans doute la nouvelle mode californienne d'apprentissage qui déferle dans les foyers québécois pour les nouveaux parents d'enfants normaux. Cette méthode propose l'utilisation de signes destinés aux sourds pour établir un dialogue entre parents et enfants. De cette façon, les enfants normaux peuvent exprimer un besoin ou une émotion beaucoup plus tôt (à partir de 4 mois) que les enfants qui interagissent avec leurs parents par la parole. Par exemple, les enfants peuvent réclamer, par signe du lait, dire : encore, j'ai froid, j'ai faim, j'ai mal, etc. Il semble que cette méthode favorise l'estime de soi et maximise la relation entre la mère et l'enfant dès les premiers mois.

âge (en gros, entre vingt et un et vingt-quatre mois) et selon les mêmes modalités, que l'enfant parle ou qu'il communique par signes (1989, p.157).

Les premiers mois du jeune enfant sont donc primordiaux pour l'acquisition des habiletés qui permettent l'incorporation des mécanismes et des prédispositions linguistiques et conceptuelles essentielles à l'apprentissage de la langue et au développement de la pensée.

Ces explications aident à comprendre pourquoi Helen Keller a eu la possibilité d'accéder au langage, même à un âge tardif. Les premiers mois de sa vie lui ont permis d'enregistrer une certaine quantité de matériel indispensable à l'apprentissage de la langue. Ses écrits et les ouvrages faisant référence à sa vie particulière ont nourri de façon indéniable le questionnement sur les mécanismes de la communication. Ils ont permis de répondre à plusieurs interrogations concernant les handicapés et leur perception de la réalité, que je résumerai à la prochaine section. De plus, plusieurs de ses réflexions ont servi à établir les règles de jeu pour les interprètes-concepteurs au moment de l'élaboration du laboratoire.

2.3 Helen Keller

Helen Keller a 7 ans quand elle renoue avec le langage grâce à la pédagogue Ann Sullivan. Après plusieurs semaines d'essais infructueux, celle-ci lui verse de l'eau sur les mains pendant qu'elle y fait le signe de l'eau (*water*). Soudainement, le déclic se fait dans l'esprit de la jeune handicapée. Voilà comment elle décrit l'événement dans son ouvrage *L'histoire de ma vie* (1904), qu'elle a écrit à l'âge de 12 ans.

Mon institutrice me plaça la main sous le jet du seau qu'on vidait. Tandis que je goûtais la sensation de cette eau fraîche, miss Sullivan traça dans ma main restée libre le mot eau, d'abord lentement, puis plus vite. Je restais immobile, toute mon attention concentrée sur le mouvement de ces doigts. Soudain il me vint un souvenir imprécis comme de quelque chose depuis longtemps oublié et, d'un seul coup, le mystère du langage me fut révélé. Je savais maintenant, que e-a-u (*water*) désignait ce quelque chose

de frais qui coulait sur ma main... Tout objet avait un nom, et tout nom provoquait une pensée nouvelle (Keller, 1904, p. 37-38).

À partir de cet événement, Helen Keller a vite rattrapé le temps perdu. On dit que ce jour-là elle a pu apprendre plus de trente mots et à la fin du premier mois d'apprentissage, elle savait la signification de plus de cent mots qu'elle pouvait également épeler. Étudiante d'une curiosité insatiable, elle relevait avec brio tous les défis qui s'offraient à elle. Un autre extrait de son ouvrage relate la première sensation d'une pensée abstraite.

J'enfilais des perles en groupes symétriques – deux grosses perles, trois petites et ainsi de suite. Je me trompais sans cesse et Miss Sullivan, avec une douce et inlassable patience corrigeait mes erreurs. Je m'aperçus tout à coup que j'avais commis une très grosse faute qui rompait l'harmonie du chapelet. Concentrant toute mon attention, je demeurai un instant pensive, cherchant la manière dont j'aurais dû alterner les perles. Miss Sullivan me toucha le front et épela lentement dans ma main : *pensez*. Je compris comme dans un éclair, que ce mot désignait ce qui se passait dans ma tête en ce moment. Pour la première fois, je percevais l'idée abstraite. Longtemps, je demeurai immobile. J'avais cessé de penser aux perles, et, à la lumière de l'idée nouvelle que je venais d'acquérir, je cherchais la signification du mot « amour » (Keller, 1904, p.45).

Dans un autre ouvrage intitulé *Ma libératrice Ann Sullivan Macy* et publié en 1956, Helen Keller rend hommage à Ann Sullivan, son institutrice et son interprète. Elle explique qu'une fois adulte, elle regrette d'avoir expliqué si « négligemment » les efforts qu'ont demandé son éducation. Selon elle, la rédaction hâtive de *L'histoire de ma vie* a peut-être incité le lecteur à croire qu'elle a compris en un seul instant et comme par miracle, « tout le mystère du langage » (p. 32), alors qu'en réalité, ce qu'elle est devenue est « l'œuvre de la vie entière de Maître » (p. 32). Voici de quelle façon elle raconte sa façon de vivre avant d'entrer en contact avec le langage et de pouvoir pénétrer la réalité du monde qui l'entourait.

Cette Helen fantomatique ne cherchait pas à sortir de ce néant parce qu'elle ne concevait même pas celui-ci. Elle ne cherchait pas la mort, non plus, ignorant ce que cela pouvait être. Tout ce qu'elle touchait était une chose vague, dont elle n'avait ni étonnement, ni curiosité, ni conscience. Dans une foule, elle n'avait pas le sens d'une collectivité humaine. Pour elle, rien ne faisait partie de rien. Elle prenait de fréquentes et farouches colères dont je me souviens, non pas émotionnellement, mais à cause des

coups que je donnais contre les objets de ces colères. C'est de la même façon que je me rappelle les larmes roulant sur mes joues, mais non le motif de ces larmes. Helen n'avait pas de mot pour cette émotion. Pour elle, il n'y avait pas d'ombre parce qu'elle n'avait aucune idée de la matière, pas de beauté, pas de symétrie, pas de proportions. Elle n'avait en elle que de l'instinct, résultat des besoins que l'humanité a appris à satisfaire par une multitude de moyens concrets (Keller, 1956, p.33).

Elle explique qu'une des premières facultés qu'Ann Sullivan lui a inculquées est la capacité de jouer et que c'est de cette façon qu'elle a voulu apprendre.

Dans ses doigts, les mots sonnaient, tintaient, dansaient et bourdonnaient. Chacun de ces mots elle le faisait vibrer pour mon esprit, afin d'empêcher le silence qui m'entourait de demeurer muet. Elle faisait naître dans ma pensée le caractère sensible, audible de chaque objet que je pouvais toucher. Elle me mettait en contact perceptif avec tout ce que nous pouvions atteindre ou ressentir : le calme d'une journée d'été, baignée de soleil, le chatolement des bulles de savon dans la lumière, le chant des oiseaux, la furie des tempêtes, le bourdonnement des insectes, les murmures des feuillages, les vibrations de l'air auprès de l'âtre, le bruissement de la soie, le craquement d'une porte, et le battement du sang dans mes veines (Keller, 1956, p.59-60).

De cette façon, la description du *no-world* faite par Helen Keller dans son ouvrage *The World I Live In*, apporte des indications précieuses pour arriver à imaginer les sensations ressenties par les handicapés visuels. Elle précise qu'avant son éducation, « sa vie représentait un trou noir sans passé, présent ou futur, sans espoir ou anticipation, sans désir et sans confiance » (Keller 1908, p. 72). Voilà comment elle parle de l'état de conscience dans lequel elle vivait et qu'elle décrit comme un rêve perpétuel, sans logique et sans rupture.

Peut-être que je ressens plus que les autres l'analogie entre le monde où nous vivons chaque jour et le monde du rêve parce qu'avant que je sois instruite, je vivais dans une sorte de rêve perpétuel (Keller, 1908, p.98).

Idea – that which gives identity and continuity to experience – came into my sleeping and walking existence at the same moment with the awakening of self-consciousness. Before that moment my mind was in a state of anarchy in which meaningless sensations rioted, and if thought existed, it was so vague and inconsequent, it cannot be made a part of a discourse. Yet before my education began, I dreamed. I know that I must

have dreamed because I recall no break in my tactual experiences (Keller, 1908, p. 99).⁹

Sa grande sensibilité tactile, jumelée à l'appropriation du langage qui a conduit à l'usage de la pensée, lui permettent, par associations et par extension, d'imaginer le monde qu'elle ne peut pas rejoindre avec ses mains. Par exemple, elle raconte qu'en touchant le corps d'un enfant, elle peut imaginer à quoi ressemble les courbes d'un paysage lointain. Elle dira : « Les idées constituent le monde dans lequel nous habitons mais les impressions fournissent les idées » (Keller, 1908, p. 11).

Il faut mentionner que le cas Helen Keller ne représente pas uniquement la réhabilitation « miraculeuse » et exemplaire d'une handicapée à la société. Il faut y voir également l'apport d'une handicapée à la compréhension des perceptions communes aux êtres humains normaux. Les écrits d'Helen Keller ont nourri plusieurs scientifiques de son époque, en démystifiant plusieurs préjugés concernant les handicapés, et ont aidé à mieux définir le concept d'intelligence en général.

Dans le chapitre 4 de son livre *The World I Live In*, Keller (1908) conteste ouvertement la vision éditoriale d'une revue destinée aux aveugles, qui veut omettre les poèmes et les histoires qui traitent de la vision pour ne pas affliger les non-voyants. Keller réplique en écrivant que c'est une aberration qui équivaut à l'idée de ne pas parler de maisons somptueuses, de la ville de Paris, ou des Indes orientales aux gens pauvres, parce qu'ils ne pourront peut-être jamais aller les visiter. La réponse de Keller illustre la fougue avec laquelle elle a défendu, toute sa vie, l'accession des handicapés à la société, en signalant qu'ils sont eux aussi des citoyens à part entière et qu'ils participent à l'évolution de celle-ci.

⁹ La conception de l'idée qui permet l'identité et la continuité dans l'expérience est apparue au même moment, dans ma vie nocturne et diurne que l'apparition de la conscience. Avant ce moment, mon esprit baignait dans un état d'anarchie où les sensations se déchaînaient sans signification et si les pensées émergeaient, elles étaient si vagues et inconséquentes qu'elles ne pouvaient constituer un discours en soi. Avant que mon éducation commence, je rêvais. Je sais que je rêvais parce que je me souviens il n'y avait pas de ruptures dans mes expériences tactiles (Keller, 1908, p. 99).

J'admets qu'il existe d'innombrables merveilles dans le monde visible qui sont inimaginables pour moi. Par contre, O critique bienveillant, je perçois une myriade de sensations auxquelles vous ne pouvez même pas rêver (Keller, 1908, page 29).

Les écrits de Keller ont également aidé à comprendre comment l'intelligence se manifeste par tous les réseaux de connections dont les sensations tactiles, l'odorat, le goût, etc. En accord avec sa classification des sens, elle cite la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et parlent* de Diderot (1772).

Je trouvais que de tous les sens, l'œil était le plus superficiel, l'oreille, le plus orgueilleux, l'odorat, le plus voluptueux, le goût, le plus superstitieux et le plus inconstant, le toucher, le plus profond et le plus philosophe.

On sait que les handicapés compensent leurs manques par le développement accru des autres sens disponibles. Ainsi, Helen Keller raconte qu'un rhume lui avait fait perdre momentanément l'odorat et le goût. L'odorat lui permettant de se repérer de façon précise dans l'espace, cette perte temporaire de sensation lui a fait imaginer ce que quelqu'un pouvait éprouver en perdant la vue, mais cette expérience lui a également fait comprendre que ses facultés mentales n'étaient pas affectées par cette perte cognitive.

Pour conclure, on peut affirmer que ce qui caractérise Helen Keller, c'est l'optimisme indéfectible qui s'est révélé au contact de son institutrice Ann Sullivan, par l'acquisition du langage. Cet optimisme sera la locomotive de sa carrière riche et diversifiée et c'est sa foi en l'être humain qui lui permettra de mener tous ses combats.

Moi qui suis aveugle, je peux vous donner un avis, à vous qui pouvez voir. Usez de vos yeux comme si vous alliez les perdre demain. Faites de même avec chacun de vos sens. Écoutez le chant d'un oiseau comme si vous alliez perdre l'ouïe demain. Touchez chaque chose comme si vous alliez perdre le toucher à tout jamais. Respirez les fleurs, goûtez chaque miette de nourriture comme si demain le goût et l'odorat devaient vous manquer (Keller, citée par Davidson, 1969, p. 77).

2.4 Écrits sur le processus créateur : Kris, Noy, Gosselin, Valéry

Le processus d'apprentissage auquel chaque enfant doit faire face présente des analogies avec le processus créateur : un amas d'informations et de sensations qui doivent être métabolisées pour arriver à une compréhension, établir un lien et effectuer le trajet de Soi vers l'Autre. Voilà, sans doute, l'enjeu premier de l'Art, et voilà pourquoi ce plongeon dans l'inconnu a intéressé plusieurs chercheurs du domaine de la psychanalyse mais également des pédagogues et des artistes qui ont étudié le phénomène et modélisé le processus créateur. Dans cette section, je me concentre sur l'étude du processus tel que formulé par les psychanalystes Kris (1952) et Noy (1979), j'expose ensuite le modèle du processus créateur tel que conçu par Gosselin et *al.* (1998) et, pour terminer, je survole les écrits de Paul Valéry qui, en tant qu'écrivain, s'est intéressé au processus créateur tout au long de sa vie.

Dans le cadre de sa thèse doctorale, Gosselin (1993) traite de plusieurs modèles du processus créateur ; c'est notamment en m'appuyant sur sa thèse que j'ai approché les modèles de Kris (1952) et de Noy (1979).

Le modèle créé par le psychanalyste et historien de l'art Ernst Kris (1952) se caractérise par deux phases importantes : une phase régressive qu'il appelle « l'inspiration » et une phase progressive qu'il nomme « l'élaboration ». Gosselin (1993) précise que « ces phases quoique distinctes peuvent se superposer, se succéder plus ou moins rapidement ou encore interagir de façons variées » (Gosselin, p. 74). Le modèle de Kris s'articule autour du concept de « régression au service du Moi ». Selon Kris, la phase d'inspiration fait appel aux processus primaires de la pensée. Cette phase est reliée au Ça, en référence à la conception freudienne de l'inconscient. Il s'agit d'une phase caractérisée par un relâchement des mécanismes de défense du Moi. À cette étape, le créateur semble mené ou habité par une vision extérieure à lui et une certaine passivité domine. La phase de l'élaboration se caractérise par la reprise du contrôle du Moi et la mise en œuvre du projet. Les processus secondaires de la pensée sont alors plus présents et sont reliés au conscient. Dans cette phase, le désir de réalisation et l'action prédominent.

Le modèle élaboré par le psychanalyste P. Noy (1979) reconnaît que les processus primaires et secondaires interviennent en cours de processus de création mais, contrairement à Kris, Noy conçoit que les processus primaires ne sont pas inférieurs aux processus secondaires. Ils seraient plutôt dotés de capacités organisationnelles et d'une logique qui leur sont propres. Selon Noy (1979), les processus primaires « ont pour fonction de manier tout ce qui a rapport à la régulation, à la maintenance et au développement du *Self*, tandis que la fonction des processus secondaires est de manier tout ce qui a rapport à l'orientation de la réalité » (1979, p. 172). Selon Noy, l'étape où les processus primaires semblent davantage sollicités donne préséance aux « représentations expérientielles », alors que l'étape où les processus secondaires sont davantage impliqués donne préséance aux « représentations conceptuelles ».

Dans ses travaux, Kris (1952) aborde une dimension importante qui agit au cours du processus de création et s'articule autour de l'idée de « public ». Il est clair que, de façon consciente ou inconsciente, la création poursuit un but de communication. Pour le créateur, le public n'est pas nécessairement relié à une personne extérieure sur laquelle il projette son Surmoi : il peut lui-même prendre la place du public qu'il identifie avec son Moi ou avec son Surmoi. Pendant la phase d'inspiration, le créateur et son œuvre ne font qu'un mais, quand l'œuvre prend forme, le créateur prend une distance et voit son travail de l'extérieur. Il devient alors son premier public. Ceci implique que le Ça interagit avec le Moi, mais que le Surmoi intervient également pendant l'élaboration du projet, et ce même si le créateur minimise l'impact du public sur son travail. « L'attribution de ce rôle à une personne réelle ou imaginaire met en relief la dimension réflexive du processus de création » (Kris 1952, p. 75).

Dans sa thèse doctorale *Un modèle de la dynamique d'un cours optimal d'arts plastiques au secondaire*, Pierre Gosselin (1993) a également proposé une modélisation du processus créateur. Il définit la création à la fois comme une dynamique et comme une démarche. Le modèle qu'il propose découpe le processus en 3 phases consécutives qui sont : l'ouverture, l'action productive et la séparation. Ces phases sont dynamisées par trois mouvements : l'inspiration, l'élaboration et la distanciation. Quelques années plus tard, Gosselin publie

dans la *Revue des Sciences de l'éducation*, avec la collaboration de Potvin, Gingras-Audet et Murphy, une version plus développée de son modèle. C'est plus particulièrement à cette version du modèle de Gosselin et *al.* (1998) que je me réfère ici.

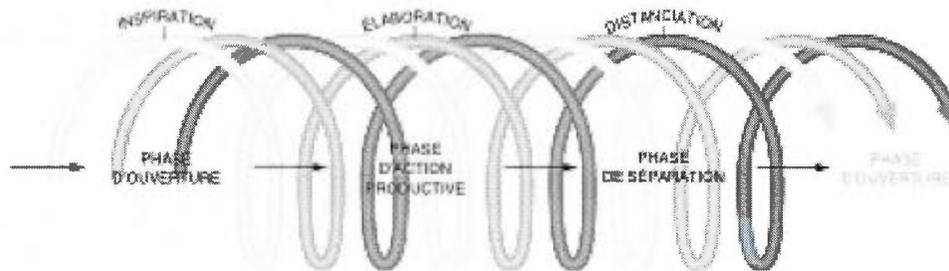


Figure 2.1 : Une représentation de la dynamique de création à la fois comme un processus et comme une dynamique (Gosselin et *al.*, 1998, p. 649)

Comme le démontre le diagramme, chacune des trois phases (ouverture, action productive, séparation) s'associe à un mouvement (inspiration, élaboration, distanciation) qui la caractérise. La particularité du modèle proposé par Gosselin réside dans la démonstration de l'interaction des phases du processus avec les différents mouvements. Selon lui, chacune des trois phases profite aussi des autres mouvements car, bien que le processus se déroule dans le temps et comporte un début, un développement et un aboutissement, « la création est comprise comme un processus au sens large : il s'agit d'une démarche à l'intérieur de laquelle les étapes ou les phases interagissent, la progression se faisant d'une manière spiralée plus que d'une façon linéaire » (Gosselin, 1998, p. 648).

Voyons d'abord comment se définissent chacune de ces phases et de ces trois mouvements, et nous verrons ensuite comment ils interagissent entre eux.

2.4.1 Phase d'ouverture

La phase d'ouverture correspond au temps initial d'accueil de l'idée inspiratrice. Elle tire particulièrement parti des processus primaires de la pensée et en ce sens est caractérisée par une certaine passivité ; au cours de cette phase, la réceptivité domine. Cette première étape, que l'on associe à la rêverie créatrice, a été décrite par Paul Valéry (1941) comme étant celle de « l'état chantant » (p. 305). Pendant cette phase, la personne semble habitée par des images et des sensations qui viennent de l'extérieur et elle se laisse imprégner par celles-ci. Ces idées ne sont pas liées entre elles et leur logique semble cachée. Le seul pouvoir du créateur à ce moment est de se montrer ouvert ou fermé à ses « émergences ». « Au terme de cette phase initiale de création, une intention de projet se dégage et incite le créateur à passer à l'action de façon plus intentionnelle » (Gosselin, 1998, p. 650).

2.4.2 Phase d'action productive

La phase d'action productive correspond à l'étape de formation et de façonnement de l'œuvre. Cette phase permet à l'œuvre de prendre forme par l'action concrète. Les processus secondaires de la pensée, qui sont reliés au conscient et associés à la pensée rationnelle, sont à cette étape davantage sollicités. La capacité de prendre des décisions est capitale en cours de phase d'action productive, car pendant cette phase, le créateur se consacre à un travail de combinaison, de développement et de façonnement, afin que l'image initiale puisse se transformer et devenir une œuvre externe et tangible. « Ce travail complexe fait appel aux aptitudes d'articulation conceptuelle et matérielle du créateur et, plus particulièrement, à ses aptitudes d'analyse et de synthèse, à sa capacité de traiter les données et de transformer la matière » (Gosselin, 1993, p. 651). Cette phase sollicite également la persévérance du créateur qui doit accepter de porter son projet un certain temps en dépit de la tension ressentie (sentiment de doute, d'incapacité, de frustration) et de tous les impératifs de production ou les contraintes techniques qui surviennent en cours de travail.

2.4.3 Phase de séparation

La phase de séparation correspond à un temps de prise de distance par rapport à l'œuvre achevée. A ce moment, le créateur sent ou décide que le travail est terminé. Il accepte « son œuvre telle qu'elle est comme une trace inscrite dans le temps et évoquant son expérience dans le monde » (Gosselin, 1998, p. 653). Le créateur prend un certain recul par rapport au travail accompli, l'œuvre prend une certaine autonomie et le créateur s'en sépare. C'est en général à ce moment que le créateur soumet son œuvre au regard d'autrui et se projette vers d'autres réalisations, après avoir pris une distance plus objective par rapport à celle-ci.

Le mouvement d'inspiration qui prédomine au cours de la phase d'ouverture se définit comme le moteur de la création, en insufflant des idées au créateur. Le mouvement d'élaboration qui prédomine au cours de la phase d'action productive dirige l'énergie et l'action vers la réalisation ; c'est un mouvement qui pousse à articuler, à mettre en forme. Le mouvement de distanciation qui prédomine au cours de la phase de séparation se définit comme un mouvement d'éloignement et d'appréciation de l'œuvre. Mais malgré leur prédominance au cours d'une des phases, ces trois mouvements interviennent tout au long du processus créateur.

Voyons maintenant comment les trois mouvements agissent au cours de chacune des phases.

Dans la phase d'ouverture, des idées, des images, des sensations, des sentiments émergent et prennent forme dans l'esprit du créateur (inspiration). Le créateur explore et développe spontanément ces informations (élaboration). Pour ce faire, certains tiennent un carnet de notes, font des esquisses, écrivent leurs rêves, font une collecte de matériel, *etc.* Les réchauffements en atelier qui se font à l'aide de différentes techniques corporelles ou vocales correspondent également à ces activités de mise en train. On peut penser que toutes ces actions sont les premiers pas de la phase d'action productive car elles poussent le créateur à sortir de la passivité et à commencer le travail proprement dit. Le mouvement de distanciation est également présent pendant cette période en agissant un peu à la manière d'un filtre ou d'un baromètre, car même si les processus primaires ont prédominance, la

distanciation permet au créateur de « flirter parmi un ensemble d'émergences, celles qui semblent les plus fécondes, c'est-à-dire celles qui ont le pouvoir de faire passer à l'acte de création » (Gosselin, 1998, p. 656).

Dans la phase d'action productive, l'inspiration continue d'être présente, car un dialogue s'articule entre l'imagerie initiale du créateur et la matérialisation de l'œuvre. L'idée qui habite le créateur est encore vague, ou quelque peu nébuleuse. Il tente de s'en approcher en lui donnant une forme matérielle. Pour y arriver, il « doit laisser interagir les représentations qui habitent son espace intérieur avec la représentation extérieure qui les évoque concrètement » (Gosselin, 1998, p. 656-657). Cette phase de « circulation intérieure-extérieure » exige donc du créateur qu'il demeure à l'écoute des « émergences » initiales, mais qu'il se laisse également porter consciemment par la matérialisation du travail en cours. Ceci implique que le créateur accepte de supporter le tourment ou la tension dus aux problèmes à résoudre en cours de processus. L'inspiration peut alors prendre la forme d'un déclic, d'une sorte d'illumination permettant la résolution de problèmes, et elle peut même se manifester par l'apparition d'autres idées pour des projets éventuels à venir. Quant à la distanciation, elle est présente également dans cette phase puisqu'elle permet « l'estimation du degré de correspondance dedans-dehors, c'est-à-dire l'appréciation du niveau d'adéquation entre ce qui se manifeste progressivement à l'extérieur et ce qui habite l'espace intérieur de la personne en train de créer » (Gosselin, 1998, p. 658).

En phase de séparation, au contact de l'œuvre achevée, d'autres idées de projet émergent et remettent en branle le mouvement d'inspiration. De plus, le travail effectué permet au créateur de comprendre les stratégies qui lui sont propres et qui se sont manifestées de façon inconsciente au moment de la genèse du projet. De nouvelles intuitions surviennent alors et pourront servir à replonger dans l'acte créateur. C'est par la réflexion du créateur sur le sens de son œuvre et sur l'impact de celle-ci sur son cheminement global que se traduit, principalement, le mouvement d'élaboration. Quant à la distanciation, elle s'effectue par l'appréciation personnelle du créateur, qui évalue le niveau de correspondance ou d'adéquation entre les émergences initiales du projet et l'objet généré. À cette étape, il se peut qu'il demande l'aide de proches, qu'il soumette son travail à des gens spécialisés

(professeur, éditeur, commissaire, artistes, œil extérieur, etc.) ou qu'il soumette son œuvre à un public. Ces nouveaux regards lui permettront d'évaluer de façon plus objective son travail. Le créateur se détache alors de son œuvre pour se projeter dans d'autres projets, nourri et informé par l'expérience qu'il a vécue.

L'écrivain et philosophe Paul Valéry (1871-1945) a tout au long de sa prolifique carrière, mené, conjointement à son activité poétique, une réflexion sur le fonctionnement de l'esprit, cette « opération secrète de la vie mentale ». Il s'est intéressé aux attitudes et aux modes de fonctionnement inhérents à la construction d'œuvres d'art et a réfléchi sur le processus créateur. Nombre de ces ouvrages poétiques ont marqué la littérature, mentionnons *Le cimetière marin* et *La Jeune Parque*, entre autres. Plusieurs s'accordent pour dire qu'il est le précurseur de certaines formes d'écriture contemporaine, dont le mouvement Oulipo et le mouvement structuraliste, qui ont revendiqué son héritage spirituel.

Les idées qu'il a développées sur le processus créateur reflètent la pensée d'un insatiable chercheur qui croit profondément que le travail de création permet de se créer en tant que personne. Il fait dire à l'architecte Eupalinos à la fin de sa vie : « à force de construire ... je crois bien que je me suis construit moi-même » (*Eupalinos ou l'architecte*, 1921). Le regard particulier que porte Valéry sur l'Art témoigne d'une véritable curiosité pour la mécanique de l'objet créé et les stratégies employées par le créateur. À mille lieux de l'aveuglement causé par l'œuvre ou de l'idolâtrie envers son auteur, la perspective qu'il propose démystifie l'acte de création pour le ramener à une activité humaine, ou tout simplement à un processus qui fait grandir celui qui le traverse.

Les œuvres de l'art donnent l'idée d'hommes plus précis, plus maîtres d'eux-mêmes, de leurs yeux, de leurs mains, plus différenciés et articulés que ceux qui regardent l'ouvrage fait, et qui ne voient pas les essais, les repentirs, les désespoirs, les sacrifices, les emprunts, les subterfuges, les années et enfin les hasards favorables – tout ce qui disparaît, tout ce qui est masqué, dissipé, résorbé (Valéry, 1943, p. 13).

C'est l'imprévu, le discontinu, la forme de réel et d'être à laquelle on n'aurait jamais pensé, qui font le charme et la force de l'observation et des expériences. On croyait contempler ou pressentir des solutions possibles, et il y en a une autre (p. 422).

Ces citations Valéry sont tirées de son recueil *Tel quel* publié en 1943. Elles démontrent comment cet écrivain perçoit le travail créateur. Ces réflexions sont très précieuses pour comprendre ce qui anime, de l'intérieur, les artistes. Et pour ma part, je suis sensible à son approche car, avec le laboratoire de *L'Insoumise*, c'est cette part cachée de la création, cette gestation que j'ai tenté de rendre visible et de partager, confiante que le public pourrait nous suivre dans le dédale de la construction d'une œuvre comme dans celle d'une pensée.

Il est impensable de synthétiser, ici, l'ensemble des idées que Valéry a partagées dans ses écrits. On dit que chaque matin pendant 50 ans, il aurait couché sur papier ses réflexions, dessins, pensées, formules mathématiques, etc. À l'intérieur d'un de ses nombreux cahiers, on retrouve un schéma posant sa « formule de l'art » et qui est en quelque sorte sa définition du processus créateur. Pour décrire cette proposition, je me sers de l'article de Jeanne-Marie Gingras-Audet : *Note sur l'art de s'inventer comme professeur*, publié dans la revue *Prospectives* en décembre 1979.

Formule de l'art : 

Figure 2.2 : formule de l'art selon Valéry (1923)

Selon Valéry, trois phases mènent à la création d'une œuvre. La première phase est représentée par une masse confuse d'énergie ou « nébuleuse », qui constitue l'expérience précédant la création et qu'il décrit comme étant l'« état chantant ». Cette phase est caractérisée par une confusion bienheureuse, où le créateur se sent en harmonie sur le plan corporel, intellectuel et sensuel. « Il se sent devenir ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il respire, tellement l'accueil qu'il fait aux êtres et aux choses est entier » (Gingras-Audet, 1979, p. 199).

La deuxième phase est représentée par une flèche qui représente le travail de l'artiste ou la gestation de l'œuvre. « Valéry accorde beaucoup d'importance au travail conscient du créateur au cours de cette étape » (Gingras-Audet, p. 201). Il dira :

Le bonheur passif nous écoeure ; il nous faut aussi le plaisir de faire. Plaisir étrange, plaisir complexe, plaisir traversé de tourments, mêlé de peines et plaisir dans la poursuite duquel ne manquent ni les obstacles, ni les amertumes, ni les doutes, ni même le désespoir (Valéry, *Oeuvres* tome II, p. 1299-1300).

La troisième phase, qui symbolise l'œuvre achevée, est représentée par un carré et, entre parenthèses, une multitude de formes géométriques séparées par des « ou » qui indiquent que l'œuvre peut prendre diverses formes. Valéry affirme : « Il y a chez moi une tendance originelle, invincible, – peut-être détestable – à considérer l'œuvre terminée, le produit fini, comme déchet, chose morte... » (tome II, p. 1359). Il considère qu'au fond, l'œuvre n'est jamais réellement terminée, qu'elle représente en fait une étape dans la poursuite de la recherche du créateur. Il dira : « Que de fois voudrait-on commencer ce que l'on vient de regarder comme fini » (tome I, p. 305).

CHAPITRE III

LE TRAJET DE SOI VERS L'AUTRE ; ANALYSE ET RETOUR RÉFLEXIF SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION EN DEUX TEMPS

Dans le présent chapitre, je reviens sur deux expériences de création : d'abord, la résidence chez PRIM qui a marqué l'apparition de la figure d'Helen Keller et qui est devenue la source d'inspiration pour *L'Insoumise*, la deuxième expérience de création dont il est question ici. Malgré les disparités des différents médiums employés au cours de ces deux expériences, des thèmes récurrents se dégagent de l'analyse des journaux de bord tenus pendant ces deux périodes. Leur récurrence permet de saisir les particularités du processus créateur qui m'est propre.

3.1 Première expérience de création : temps d'immersion chez PRIM et l'apparition d'Helen Keller

La résidence chez PRIM à titre d'artiste transfuge (artiste établi qui n'évolue pas en arts médiatiques) se déroule en 2009 et 2010. Elle me permet d'approcher le langage médiatique en prenant conscience de toutes les étapes entourant la création sonore et vidéo. Même si j'ai souvent intégré de la vidéo dans mes créations, je n'ai jamais été aux commandes des logiciels de pointe et je n'en ai jamais ressenti le besoin, puisque je travaille depuis le début de ma carrière avec le monteur professionnel Michel Giroux, avec qui j'ai développé une grande complicité. Au fil du temps, nous avons articulé une méthode de travail et même créé un duo sous le nom de *Micheline et son Caporal*, qui nous a permis de réaliser, à temps perdu, de courtes vidéos et de les présenter dans le cadre de différents événements d'art contemporain.

Quatre grands thèmes ressortent de l'analyse de mes journaux tenus au cours de l'expérience chez PRIM, me permettant de comprendre mon processus créateur au cours de cette période. Il y a d'abord le thème de la déstabilisation qui se décline de plusieurs façons : déstabilisation causée par l'apprentissage d'un nouveau médium, perte des repères créatifs habituels et fréquentation de gens nouveaux appartenant à une autre culture (celle des nouvelles technologies). Ensuite, il y a le thème de la collecte et de l'élagage de matériaux de création. Puis, il y a le thème de la conscience de l'échéance. Enfin, il y a le thème des pensées et des théories de toutes sortes qui habitent mon esprit en cours de création.

3.1.1 Une déstabilisation qui s'associe à une prise de risque

La déstabilisation a pris plusieurs visages au cours de mon travail de création. Dans les sections qui suivent, j'en aborde quelques exemples : l'appropriation du langage médiatique, la perte de mes repères créatifs et un milieu culturel nouveau à apprivoiser.

Au cours de l'expérience chez PRIM, je fais l'apprentissage de logiciels complexes et cet apprentissage a pour moi quelque chose de déstabilisant. L'immersion en terrain inconnu, la confrontation directe avec le langage médiatique et la frustration ressentie par mon manque de savoir-faire devant les technologies nouvelles me donnent souvent l'impression d'être une handicapée. Compte tenu de mes obligations professionnelles, je ne peux venir travailler qu'à temps partiel, ce qui veut dire que parfois, plusieurs jours d'absence me séparent de mon projet et de mes idées embryonnaires. J'ai donc souvent le sentiment de recommencer à zéro à chaque retour au studio du PRIM.

Les techniciens, quoique bien intentionnés, ne sont pas là pour m'enseigner, mais plutôt pour me renseigner ou me dépanner en cas de problèmes techniques. J'ai accès à des équipements sophistiqués, mais je ne maîtrise aucun des logiciels offerts. L'apprentissage systématique des logiciels me demanderait trop de temps et de ressources. Je ne me sens jamais assez rapide ou *prime* (comme l'anagramme de ce centre d'artistes) pour emmagasiner les

informations que je reçois quand, par bonheur, j'arrive à avoir quelques minutes d'attention et de temps-technicien.

Quand la machine me résiste, j'essaye longtemps de trouver la solution. Je relis mes notes. Je tripote tous les boutons. Parfois, je me couche sur le sofa IKEA en priant pour que l'éclair de génie me vienne, mais contrairement à un local de répétition où les temps de méditation font parfois des miracles, chez PRIM, les machines ne bronchent pas et surtout, ne répondent jamais à mes supplications (extrait du journal de bord).

La sensation d'être complètement déstabilisée en perdant mes repères de création familiers fait partie du jeu. J'ai volontairement accepté ces règles. Je veux travailler différemment, m'ouvrir à une nouvelle expérience, avec d'autres paramètres mais, comme en témoigne mon journal de bord, je ressens plusieurs malaises en acceptant de plonger dans cette aventure.

Chez PRIM, c'est une ancienne banque et c'est très luxueux. Même si l'espace a pignon sur rue, on doit sonner et s'annoncer pour pouvoir pénétrer à l'intérieur de l'édifice. Le hall est immense et fait face à une église sur Fullum, au coin de la rue Ontario. C'est majestueux! Là-bas, on dirait que même la poussière est virtuelle. Une installation photographique de l'artiste Blair Robins (1993) orne le hall d'entrée. Cette œuvre de grand format est placée sous verre, dans un boîtier lumineux. Elle laisse voir un tas de poussière et d'autres débris venant d'un aspirateur. Cette installation est d'une froideur presque clinique. La sensation qu'elle me procure en la regardant accompagne, chaque fois, l'anxiété que je ressens à entrer dans ce lieu de création et souvent, quand j'en sors, il me vient à l'idée que je suis peut-être cachée, quelque part, dans cet amoncellement de déchets (extrait du journal de bord).

Cet extrait de mon journal de bord laisse voir que l'univers chez PRIM contraste complètement avec les espaces de création qui me sont familiers. Ce qui en ressort, c'est la froideur des lieux. Le prochain extrait traduit l'ambiance créée par les rapports humains tels que je les ressens à mon arrivée.

La plupart du temps, les gens du centre sont lointains et affairés. Il y a une mezzanine sur laquelle les techniciens prennent leur diner ou leur

pause. S'ils sont sur la mezzanine, ils me regardent de haut pendant que j'ôte mon manteau et ça me gêne. À la longue, je comprends que la timidité tenaille certains d'entre eux, qui sont extrêmement doués pour tout ce qui entoure « la science des machines », mais qui sont moins outillés en ce qui a trait aux relations interpersonnelles. Je suis complètement dépendante d'eux et, à chaque visite, je voudrais ne pas avoir besoin d'eux mais, ne serait-ce que pour débarrer la porte du studio, je dois demander de l'aide. De plus, les artistes qui fréquentent le centre n'ont pas grand temps pour échanger car même si PRIM offre des coûts de studio compétitifs, là-bas, les heures sont comptées et sont très précieuses. De toute façon, tout le monde est dans sa bulle de création (extrait du journal de bord).

Je suis consciente de la chance qui m'est offerte de pouvoir bricoler de petits poèmes visuels et sonores, mais mon ignorance technique me fait vite comprendre qu'il ne sera pas si facile de s'amuser en utilisant ce médium. Il y a plusieurs étapes de travail que je ne sais pas faire en solitaire. Les exigences techniques médiatiques sont opposées à la spontanéité qui caractérise mon travail en atelier. Je m'ennuie de matières concrètes. Cette sensation s'exprime clairement dans ce rêve noté dans mon journal de bord :

J'ai rêvé que PRIM avait décidé de m'installer dans le sous-sol et je suis très contente parce que c'était un atelier d'artiste avec des outils de menuisier, du bois, du métal, de la glaise, du carton, des crayons, *etc.* Sylvain Cossette, le directeur technique, me dit qu'ils n'envoient, au sous-sol, que ceux qui ont fait leurs preuves, pas les débutants!!! Je suis très contente d'être là. J'ai enfin la sensation d'être libre et de pouvoir travailler physiquement sans avoir à dresser mon corps et mon esprit en restant assise, toute la journée, devant des écrans lumineux et des tableaux de bord de science-fiction (extrait du journal de bord).

Toutes les frustrations ressenties pendant cette résidence ont fait en sorte que l'image de la handicapée se présente à moi et devienne le leitmotiv de toute cette exploration. Le fantôme d'Helen Keller, sourde, aveugle et muette, commence à hanter le studio et me fait réfléchir concrètement à l'appropriation d'un langage. La maladresse, la vulnérabilité et la sensation de ne pas être assez intelligente signent souvent le bilan de mes longues journées, quand je les passe assise dans les luxueux fauteuils des studios de montage.

3.1.2 La collecte et l'élagage des matériaux

Au fil du temps, j'ai accumulé, de nombreuses heures de matériel vidéo capturées ici et là, en dilettante. C'est à partir de ma banque d'images et de sons que je veux créer mes poèmes vidéo. J'ai du plaisir à choisir des séquences qui me semblent intéressantes et je réussis, après quelques temps d'adaptation, à les placer sur le *time line* ou ligne de temps, c'est-à-dire à faire un pré-montage. Mais c'est grâce aux plages de travail effectué avec l'aide du monteur Michel Giroux que je réussis à persévérer dans l'apprentissage technique, que je commence à m'amuser et à retrouver mon territoire créatif pour fabriquer une suite de propositions visuelles et sonores. Il m'aide à transposer et à traduire mes sensations en les modulant de façon rythmée. Quand il me rend visite, il nettoie à une vitesse folle mes ébauches. Je m'objecte souvent en prétextant qu'il ne prend pas le temps d'observer et de considérer mes propositions esthétiques avec attention. Ses critères sont tranchants : manque de souplesse dans le montage, mauvais choix d'extraits, caméra tremblante, mauvaises prises de vue, problèmes de rythme, etc. Il m'encourage en dirigeant mes efforts vers des objectifs réalistes et en dédramatisant mon sentiment d'impuissance.

Depuis que Michel est venu, je me sens soulagée. Je suis heureuse. Je n'ai pas à tout apprendre. Le réseau de signes peut être traduit avec l'aide de quelqu'un. Alors maintenant, je me concentre à insérer les images que j'aime dans ma banque. Je suis apte à faire cette opération techniquement. C'est tout de même laborieux. Il me faut tout visionner. C'est long mais agréable. Michel dit que pour un documentaire il y a un ratio de 50 /1. Je peux imaginer le nombre d'heures de tournage pour obtenir une banque valable. Ouf! Étourdissant (extrait du journal de bord).

J'arrive à retrouver ma façon de travailler et je reprends le chemin des sensations. Mon travail rappelle celui des glaneurs. Je me promène dans ma banque d'éléments numérisés avec patience et classés avec minutie. Je juxtapose, j'additionne, je soustrais des images et des sons. Je recherche une harmonie organique sans me préoccuper du sens, et si techniquement je suis en panne, je note mes problèmes et mes souhaits et j'attends que *Micheline et son Caporal* soient de nouveau réunis. Nous cherchons ensemble la respiration de chaque séquence, celle de chaque poème, celle de chaque charnière et celle de l'ensemble.

Cet aspect du travail me rappelle les dernières étapes de la mise en scène, en particulier le moment où on détermine méticuleusement, avec la collaboration de l'éclairagiste, l'intensité de la lumière, le temps et la façon nécessaires pour passer d'un moment à l'autre. Ces fractions de secondes si précieuses qui sont garantes de la vitalité et de la justesse de l'ensemble de la proposition. C'est donc un grand plaisir et un honneur de collaborer avec ce monteur de métier. Nous profitons de ces rencontres pour discuter des similitudes et des différences de nos pratiques respectives et sur l'Art du montage qu'il nomme selon l'expression imagée du cinéaste russe Andréï Tarkovski : « sculpter le temps! » (1989).

3.1.3 La conscience de l'échéance

Quand la fin de cette résidence arrive, je deviens très anxieuse à l'idée de présenter le travail effectué. Il me faut faire le deuil de plusieurs propositions inachevées pour me concentrer sur celles qui sont les plus pertinentes ou celles qui sont plus faciles à réaliser. Je n'ai pas rêvé de réaliser un long métrage ou de devenir vidéaste mais je me sens vraiment désolée d'avoir produit si peu. Même si la projection se fait en circuit fermé, je suis terrorisée à l'idée d'inviter des gens à venir assister à un programme qui représente au total une quinzaine de minutes. Encore une fois, Michel Giroux m'épaule techniquement pour terminer le projet. Je demande également l'aide de l'assistante metteuse en scène Colette Drouin pour le choix des textes qui seront lus et seront superposés aux images de certains poèmes. L'ensemble rappelle un journal intime qui fait état de sensations éprouvées dans diverses situations : la difficulté d'attraper le réel à l'aide de la technologie, la traduction, le sentiment d'être handicapée, l'amitié, les rituels reliés à l'art de représentation, l'écriture en relation avec la nature et la mort. Malgré mon sentiment d'insécurité, Michel et Colette m'aident à surmonter mon anxiété et à me montrer raisonnable. Je suis une artiste transfuge et je n'ai rien à prouver!

Je présente mes poèmes vidéo à l'occasion de deux soirées : une première entre amis et le lendemain, pour le conseil d'administration de PRIM qui célèbre la fête de Noël. La réception critique est bonne et les soirées sont agréables. Les gens du milieu remarquent la

qualité et l'originalité de la bande sonore qui se marie très bien aux séquences d'images. Je ne regrette en rien cette expérience d'immersion, mais elle me fait réaliser à quel point j'ai besoin de bouger pour écrire. J'écris le plus souvent avec et dans l'espace. Je dis souvent que ma page blanche est la scène et que c'est là où je me sens libre et en pleine possession de mes moyens.

Parmi les courtes œuvres réalisées à PRIM, deux poèmes vidéo seront retenus pour le spectacle-laboratoire *L'Insoumise*. La piste sonore de l'un des deux est tirée intégralement de mon journal de bord et exprime la sensation de manque qui m'a atterrée pendant cette résidence et qui, sans doute, rejoint le propre de chaque être humain. C'est avec ce thème que j'ai abordé la conception du laboratoire de création en automne 2011.

On est tous handicapés, bourrés d'anomalies, de petits trucs étranges qui n'appartiennent qu'à nous. Chaque jour, nous essayons d'effectuer le trajet de Soi vers l'Autre, de dresser des grands ponts à coups de signaux envoyés et de messages décryptés. Nous tentons de passer du *no-word* à la civilisation. Parfois, on ne sent rien. On ne voit rien. On ne veut plus rien entendre. On ne sait plus toucher ou savourer ce qui palpite autour de nous. Nous sommes tous handicapés, petits et impuissants. Un parmi les autres et pareil comme les autres, handicapés et pourtant bien portants. On est tout à fait normaux dans une traversée sans issue. Toujours en manque et en besoin. On va notre chemin!!! (extrait du journal de bord)

3.1.4 Les pensées et théories qui traversent mon esprit en cours de création

Dans cette section, je fais part de réflexions qui ont accaparé mon esprit durant ma résidence chez PRIM ; même si ce que j'ai engendré au cours de cette période n'en porte pas la trace explicite, ces réflexions ont tout de même dynamisé le processus.

Pendant ma résidence chez PRIM, plusieurs pensées habitent mon esprit. Elles concernent, entre autres, ce que j'appelle l'éthique du vidéaste.

1- On a brûlé l'image. J'ai beaucoup réfléchi au sort des images que l'on capte librement. Depuis quelques années, je crée des spectacles pour le très jeune public de 18 mois à 5 ans. Dans les garderies où nous sommes accueillis à bras ouverts, en résidence de création, il est formellement interdit de filmer ou de photographier les enfants. On comprend très bien cette règle, compte tenu de la pornographie infantile qui fait rage dans notre société toutefois ces restrictions deviennent lourdes. En fait, de plus en plus, il faut demander l'autorisation pour filmer quelqu'un ou utiliser des images. Je comprends également le phénomène, mais j'ai le sentiment que l'on a brûlé l'Image. Alors que de plus en plus de personnes ont un appareil photo à même leur téléphone et que nous sommes submergés d'images, celles-ci ne sont plus diffusables publiquement. À moins qu'elles servent à dévoiler un scandale à l'échelle internationale, ou une injustice criante en tant que témoignage direct, il semble que la démocratisation des images ait entraîné toutes sortes de protocoles et de normes de propriété qui, parfois, sont exagérés (du moins pour les artistes). Pensons au magnifique film de Chris Marker, *Sans soleil*, qui a été réalisé en 1983 et dont la plupart des images ont été tournées pendant ses voyages. Serait-il encore possible, de nos jours, de produire une telle œuvre sans les autorisations de propriété pré-requises et nécessaires? Pour ma part, j'ai souvent la sensation de faire du vol à l'étalage quand je filme la réalité qui m'entoure.

2- J'ai aussi beaucoup réfléchi à la manipulation de la vérité en pensant à l'appropriation d'un langage. La maîtrise des outils permet de moduler les idées. Pour s'approprier n'importe quel langage, il faut beaucoup de technique. Celle-ci devient invisible quand on la maîtrise, mais avant qu'elle soit incorporée, la maladresse est toujours en avant-plan et, en ce sens, le mensonge est presque impossible. Cette vulnérabilité palpable me semble intéressante au niveau de l'écriture d'une œuvre, même si elle est parfois source d'intense frustration.

3- Une des questions qui se dégage également de mes notes concernant la prolifération des images qui circulent dans le monde est celle de l'utilisation des images de façon sensible. Comment les faire parler? Ou comment se les approprier pour que celles-ci deviennent signifiantes? Comment transposer de façon synthétique les sensations que procure la nature, par exemple? Comment les rendre poétiques? Le pouvoir d'évocation de la parole ou du

geste ne redevient-il pas plus percutant que l'utilisation d'images synthétiques, dans ce monde actuel où l'on est inondé de visuel? Le langage parlé ne redevient-il pas percutant comme forme de poésie?

4- En faisant l'expérience de résidence chez PRIM et en étant confrontée au médium vidéo, je suis touchée par le fait que toutes les opérations se font derrière une vitre. Cette distance équivaut peut-être au quatrième mur du théâtre que nous tentons d'éliminer par toutes sortes de stratégies dans les pratiques contemporaines. Quand on filme, quand on visionne des images, pendant le montage et pendant le visionnement final, on est toujours séparé par une surface froide. Il y a bien sûr un étrange sentiment qui accompagne cette constatation; c'est que le tout est enfermé et que tout est terminé et immuable lorsqu'on présente le fruit de notre travail, contrairement au travail scénique où l'œuvre continue de progresser pendant les présentations.

3.2 Un deuxième temps de création : le laboratoire *L'Insoumise*

Ne serait-ce pas une chose, sinon utile, du moins amusante, que de multiplier les essais sur les mêmes idées ; et que de proposer les mêmes questions à plusieurs personnes en même temps? Pour moi, il me semble qu'un philosophe qui s'exercerait de cette manière avec quelques-uns de ses amis, bons esprits et bons logiciens ne perdrait pas entièrement son temps (Diderot, 2000, p. 93-94).

Cette citation de Diderot décrit bien le désir qui m'habite en mettant sur pied le laboratoire de *L'Insoumise* avec une grande équipe de concepteurs-interprètes. Je travaille habituellement très lentement et souvent en très petit groupe avec des blocs de recherche en atelier, suivis de temps de repos pour digérer le travail effectué. Je profite cette fois de l'occasion offerte par le contexte universitaire pour mettre sur pied une équipe composée de sept créateurs professionnels venant de différents horizons : Jez Ouellette-Leblanc, musicien et comédien ; Pascale St-jean, comédienne et musicienne ; Kathy Kennedy, chanteuse et performeuse ; Louise Dubreuil, performeuse et artiste en arts visuels ; Éric Larose, vidéaste et conteur; Karine Sauvé, marionnettiste et comédienne ; et moi-même, artiste inter-

disciplinaire. Je sais que les artistes choisis sont heureux de plonger dans l'exploration, mais leur disponibilité demeurera restreinte compte tenu de leurs engagements extérieurs.

La formule « laboratoire public » me semble réaliste. Sans avoir la contrainte du produit fini ou de l'œuvre achevée, nous avons la possibilité de réfléchir ensemble sur le trajet de Soi vers l'Autre, de bâtir par improvisations, en douze semaines, une forme interdisciplinaire incluant chant, mouvement dansé, projection vidéo, musique, monologue, *etc.* La recherche de l'état de jeu qui chapeaute la proposition est celui du *no-world* tel que décrit par Helen Keller, c'est-à-dire un univers qui rappelle le rêve où les sensations seront privilégiées.

Les quatre thèmes qui ont émergé de l'analyse des cahiers de bord liés à l'expérience chez PRIM se sont réactualisés au cours de ce deuxième processus créatif. Voilà pourquoi je les utilise de nouveau dans cette section pour rendre compte de cette expérience, avant de faire un retour sur les trois présentations-laboratoire.

3.2.1 Déstabilisation et prise de risque : interdisciplinarité et autofiction dans une écriture à plusieurs mains

La perte de nos repères de création fait partie de la nature même de l'expérience et ne représente pas uniquement un état de fait révélé par l'analyse du journal de bord, mais fait plutôt partie des consignes de base données dès le début du travail. Le thème de la déstabilisation est une des prémisses du laboratoire de *L'Insoumise*, qui prendra une forme que je ne connais pas encore. Le texte n'est pas écrit. Les rôles ou les personnages n'existent pas. Je décide de partager ma méthode de création comme si je travaillais en solo.

Le but de la recherche n'est pas de créer un spectacle achevé, mais de réfléchir oralement et physiquement au trajet de Soi vers l'Autre. Il s'agit de stimuler, chez chacun des concepteurs et chez les spectateurs, une réflexion par et pour les sens. La consigne principale de travail, que je transmets à l'équipe de concepteurs-interprètes en début de parcours, est la recherche d'un état de jeu particulier, inspiré par la description du *no-world* tel qu'a pu le vivre Helen

Keller : un lieu où il n'y a pas de temps, pas de narration et pas d'esthétique formelle. Un état guidé par le jeu des processus primaires. Cet état à trouver, à nommer et à explorer, je l'alimente par une série de propositions qui servent de balises à l'exploration. Ces consignes de départ du projet exposent le défi qui s'offre aux concepteurs-interprètes :

1- Je propose que l'ensemble soit composé d'un enchaînement de courtes scènes, ou « moments », construits à partir de confidences personnelles concernant les problèmes inhérents à la communication et à l'utilisation de nos sens. Ces tableaux sont juxtaposés à des « moments » évoquant le cabaret, en relation avec un détail biographique de la vie d'Helen Keller et d'Ann Sullivan, qui ont elles-mêmes pratiqué cet art pendant quatre ans. J'aime l'idée de mettre en relation deux forces opposées : une demande où l'intimité et la vulnérabilité sont privilégiées, en battement avec une énergie plus vulgaire (dans le sens rabelaisien du terme) introduite par la forme du cabaret, qui par essence est spectaculaire et peut facilement frôler le cynisme. Je suis consciente que ce choix représente un raccourci ou une concession formelle qui influencera le résultat esthétique du laboratoire, mais je pense que cette simplification de format, ce lieu commun, s'impose à cause du manque de temps accordé au projet. Le style cabaret agira comme rempart de sécurité ou comme contenant qui facilitera le travail de montage, une fois que le contenu se sera dévoilé par l'improvisation.

2- Afin de préserver la précarité de l'état de jeu du *no-world* jusqu'à la fin du processus, je propose que la structure du laboratoire reste improvisée le plus longtemps possible avant l'ouverture du cercle à la venue des spectateurs.

3- À l'intérieur de ce laboratoire, je serai également interprète, je n'agirai donc pas en tant que metteuse en scène mais plutôt à titre d'éditrice ou de monteuse (comme pour un film) de la présentation. Chacun est donc appelé à établir et à jouer sa propre partition, qui sera définie en cours de processus, à mesure que se dessinera la proposition globale.

4- J'insiste sur le rôle de l'interprète, une notion inhérente au théâtre, bien sûr, mais qui entre en relation intime avec la vie d'Helen Keller qui n'aurait pas pu devenir ce qu'elle est devenue sans avoir eu à ses côtés une interprète telle que Ann Sullivan, qui l'a accompagnée

jusqu'à sa mort. Ainsi, chacun est invité à devenir tour à tour l'interprète de l'autre : le traducteur, le supporteur, le coach, *etc.* Voilà pourquoi la sensibilité de chacun est la valeur la plus exigeante et la plus valorisée en cours de processus.

5- Une rencontre de trois heures constitue le rendez-vous hebdomadaire, qui rassemble tout le groupe de concepteurs-interprètes, et chacun s'engage à se libérer pour la semaine d'entrée en salle afin de mettre en place la proposition finale. De plus, des plages de studio complémentaires sont offertes de septembre à novembre. Sur une base volontaire, ces heures de travail servent à poursuivre l'exploration en plus petits groupes, avec des objets, de la musique et des jeux d'éclairage (*black light*, ombres, vidéos, *etc.*). Ces explorations permettent de préparer du matériel pour la rencontre hebdomadaire de groupe. Quelques sessions de recherche corporelle, animées par Linda Rabin (*continuum*) et Francine Alepin (mime), font partie de ces temps de studio.

La déstabilisation et la prise de risque qui sous-tendent la proposition se présentent donc de plusieurs façons : il y a d'abord la formation d'un grand groupe de concepteurs-interprètes qui ne se connaissent pas tous ou qui n'ont jamais collaboré ensemble ; il y a ensuite le court laps de temps accordé pour la création (douze semaines) et l'introduction d'une équipe de concepteurs visuels recrutée parmi les étudiants de premier cycle de l'UQÀM et qui se greffe tardivement dans le processus. Enfin, il y a l'ouverture du laboratoire à des visiteurs étrangers, à la fin du processus, en présentant non pas une œuvre achevée, mais le résultat de nos recherches en laboratoire. L'extrait du journal de bord qui suit fait ressortir les sensations de la première rencontre.

Le groupe est enthousiaste et je pense que la chimie va opérer entre nous. Éric et Louise qui ne connaissent personne du groupe à part moi, sont vraiment heureux de faire partie de l'équipe. Chacun a suivi la consigne de se présenter en apportant un petit vidéo. Nous avons du plaisir à visionner les propositions de chacun. Nous visitons également la salle anéchoïque du département de musique. Pour introduire la sensation du *no-world*, chacun est invité à vivre la sensation du vide acoustique comme introduction sensorielle aux thèmes qui seront abordés. Cette salle scellée ne répercute et ne laisse entrer aucun son. Chaque participant explore en solitaire cet isolement sonore puis, nous y amorçons une petite

improvisation vocale, en groupe. Certains ne ressentent rien, d'autres entendent leur cœur battre, d'autres ont la nausée. C'est avec cette panoplie de sensations et de joueurs que le laboratoire s'ouvre. C'est un grand groupe, peut-être trop grand. Il y aura beaucoup de bouches à nourrir et je crois que j'aurai à jongler avec les horaires toute la session puisque, déjà, le rendez-vous formel du mercredi ne sera pas possible pour tous. Ça m'inquiète. La direction de production, ce n'est pas ma force!!! (septembre 2011, journal de bord)

On peut qualifier les premières semaines d'improvisations, d'enivrantes. Elles nous permettent de nous apprivoiser et de voir les forces de chacun, en pleine liberté et sans avoir, en tête, la contrainte de la présentation. Les improvisations sont chaotiques et emballantes. Nous disposons de peu de matériel : un système de son, quelques éléments de costumes, des objets hétéroclites, des instruments de musique, un piano, deux projecteurs sur roulettes, un accessoire fabriqué au préalable représentant un guichet de fête foraine – ou un genre de confessionnal sur roulettes – et une armoire fournie par le département de l'École supérieure, qui est vite devenue notre élément de scénographie principal. Nous jouons avec tous les éléments du cagibi adjacent au local de répétition (écrans de projection, portes sur roulettes, tapis, ballons, *etc.*) et le plaisir est palpable, comme en témoigne l'extrait du journal de bord qui suit.

Il y a une grande fébrilité dans l'air. Tout le monde est content de se voir et se dépêche pour installer les accessoires de jeu, pour se réchauffer et pour plonger dans l'improvisation. Je n'ai pas le sentiment d'avoir à diriger quoi que ce soit. Je me laisse aller comme et avec les autres. Chacun est attentif aux événements qui se produisent. On s'amuse. Aujourd'hui, l'improvisation dure plus d'une heure et demie. Les changements de rythme impromptus sont bienvenus et respectés par tous. *Le leadership* s'échange naturellement. Tour à tour, on peut agir, à notre guise, en tant qu'éclairagiste, musicien, raconteur, chanteur, metteur en scène. L'écoute me semble remarquable.

Je sais qu'on navigue à travers des manques. Il est difficile, en fin de période, de se souvenir des bons coups quand on revient sur les improvisations, mais je trouve important qu'on reste au niveau des sensations. Je refuse de filmer. On oublie sans doute des trucs énormes, des petits chefs-d'œuvre improvisés. Je tiens à ce qu'on travaille à se bâtir une mémoire collective et intuitive et que nous restions dans les

sensations. Je refuse de fermer le sens. Les bons coups vont se dessiner naturellement (extrait du journal de bord, fin septembre 2011).

3.2.2 Collecte et élagage des matériaux

La collecte et un premier élagage de matériaux prennent forme à travers les expériences que je donne à vivre aux concepteurs-interprètes. Voici quelques exemples qui illustrent la façon de collecter des matériaux pendant les expérimentations en laboratoire. En fait, chaque rencontre nous permet de collecter des embryons de scène ou des « perles » qui, enfilées une à une, constitueront le collier ou le parcours de la représentation. L'appellation « perle » vient d'Helen Keller¹⁰ :

The likeness between my waking state and the sleeping one is still marked. In both states I see, but not with my eyes. I hear, but not with my ears. I speak, and am spoken to, without the sound of a voice. I am moved to pleasure by visions of ineffable beauty which I have never beheld in the physical world. Once in a dream I held in my hand a pearl. I have no memory-vision of a real pearl. The one I saw in my dreams must, therefore, have been a creation of my imagination. It was a smooth, exquisitely molded crystal. As I gazed into its shimmering deeps, my soul was flooded with an ecstasy of tenderness, and I was filled with wonder as one who should for the first time look into the cool, sweet heart of a rose... This beautiful vision strengthens my conviction that the world which the mind builds up out of countless subtle experiences and suggestions is fairer than the world of the senses (Keller, p. 99-100).

¹⁰ Traduction libre : La ressemblance entre mon état de veille et de sommeil est encore marquée. Dans les deux états, je vois, mais pas avec mes yeux. J'entends, mais pas avec mes oreilles. Je parle, et on me parle, mais sans sons de voix. Je suis émue de plaisir par d'ineffables beautés que je n'ai jamais vu dans le monde physique. Dans un rêve, j'ai tenu dans ma main une perle. Je n'ai aucun souvenir visuel d'une vraie perle. Celle que j'ai vue dans mon rêve doit donc être une création de mon imaginaire. C'était un doux et exquis cristal. Pendant que je la regardais miroiter dans ses profondeurs, mon âme était inondée par une extase de tendresse, et j'étais remplie d'émerveillement comme celui qui regarde pour la première fois le frais et doux cœur d'une rose. [...] Cette belle vision a renforcé ma conviction que le monde construit par l'esprit à partir d'innombrables et subtiles expériences et suggestions est encore plus juste que le monde des sens (Keller, p. 99-100).

Dans le contexte du laboratoire, j'associe le mot «perle» aux trouvailles qui, sans explications logiques, nous apportent du plaisir ou une forte émotion et deviennent, de ce fait, très précieuses. En voici quelques exemples.

Au premier rendez-vous, nous arpentons les corridors du sous-sol du pavillon Judith-Jasmin pour aller visiter la salle Alfred-Laliberté où aura lieu la présentation. Le sous-sol de béton est glauque et le chemin pour se rendre à destination nous semble interminable. Mais nous sommes séduits par cet espace et nous décidons, tout de go, d'intégrer ce parcours labyrinthique comme premier contact avec le spectateur. Une première pierre est posée. La représentation commencera par la visite de l'arrière-scène de la salle ou l'envers d'un décor comme métaphore de la descente dans le *no-world*.

La deuxième semaine, je demande à chacun d'écrire ou de dessiner un mini-scénario, une anecdote, un texte, une partition musicale ou une chanson qui illustre un problème de communication. Cette proposition est ensuite déposée dans une enveloppe. Chacun est invité à piger au hasard l'une des enveloppes et à en interpréter le contenu. Ce jeu de mise en scène nous permet de continuer à nous présenter et à être présentés par l'interprétation que chacun donne à la proposition. Un certain décorum ou respect s'impose de lui-même. En pénétrant dans l'intimité spontanée de chacun, la question de l'interprétation est soulevée et, par le fait même, celle de l'interdisciplinarité, puisque chacun répond à sa manière, avec ses outils à lui et son choix de disciplines. Nous assistons à plusieurs petits spectacles, dont plusieurs sont savoureux et comiques. Chacun emploie différents médiums : le conte, le chant, la musique, le clown, une exploration dans l'espace, *etc.* Ensuite, je demande à chacun de reprendre sa propre proposition et de nous l'offrir.

À cette occasion, un des textes marquants, interprété par Pascale, reste dans la structure de la présentation et permet la construction d'un moment important. Pascale y raconte le sentiment d'isolement et d'impuissance qu'elle a éprouvé après son accouchement, quand ses amis et parents se sont mis à festoyer autour de son lit.

Pendant qu'ils s'esclaffent, qu'ils s'embrassent, qu'ils boivent, se sourient, qu'ils fêtent la vie, moi, je baigne seule dans mon grand vide et ce petit bout de moi, ce petit bout de moi se nourrit à même mon corps vide. Je suis vidée. Des rires et des sourires tout autour de moi. Je rêve d'éteindre vos voix mais mon seul pouvoir est de rester muette (transcription extraite de mon journal de bord).

Son histoire est touchante et éloquente. De plus, elle caractérise bien Pascale dans son désir d'être entendue tant dans sa vie personnelle, que sur le plan créatif ou en tant qu'interprète. Quand les improvisations deviennent trop erratiques ou anarchiques et que le volume sonore empêche des variations, c'est souvent Pascale qui réclame le silence. Ayant une bonne base musicale, elle fait plusieurs remarques sur l'intensité sonore et sur les dosages possibles, pour permettre des moments plus doux et plus intimes. Elle le fait, bien sûr, au moment des retours sur les improvisations, mais également en cours de travail. Jamais elle ne se gêne pour crier : « Silence ! ». Cet appel à l'ordre est souvent justifié, même s'il nous surprend chaque fois. Et comme je l'ai consigné dans mes carnets de bord :

Chaque fois, elle me fait penser aux gardiens de la Chapelle Sixtine du Vatican de Rome, qui crient environ à toutes les trente secondes : « *Silenzio!!!* » pour faire taire les nombreux touristes qui, parlant plusieurs langues, commentent l'image de Dieu qui va toucher la main de David.

Pascale a donc une façon très précise de considérer l'écoute et d'y être sensible. Un événement cocasse survenu en répétition illustre ce phénomène.

Pascale entre dans l'armoire, elle frappe, elle cogne, elle appelle à l'aide. Elle reste un bon moment enfermée, puis ressort de l'armoire. A la fin de l'improvisation, quand nous faisons le retour, elle est furieuse. Elle nous accuse tous de ne pas l'avoir écoutée et prétend que personne n'est venu à sa rescousse malgré son appel à l'aide. Selon elle, nous souffrons d'un manque flagrant d'écoute. Nous avons beaucoup ri. Pour ma part, je me souviens très bien de la voir entrer dans l'armoire et de l'entendre frapper et réclamer de l'aide, mais je ne réponds pas à son appel. L'improvisation continue et la plainte sonore qui résonne du fond de l'armoire me semble intéressante sur le plan dramatique. Comme les autres, je décide de ne pas aller aider Pascale, sachant qu'elle peut très bien sortir de là quand elle en aura assez de jouer, toute seule, dans le noir. Hum! Pas toujours facile, la communication. Un peu comme dans la fable de Pierre et le loup, il est

parfois difficile de discerner un jeu d'un véritable appel à l'aide ou, dans le cas présent, le désir impérieux d'un metteur en scène improvisé!!!
(extrait du journal de bord)

Mais voyons comment chacun fait sienne la proposition, de quelle façon se fait la collecte de « perles » et comment se créent les moments retenus pour la présentation-laboratoire.

Kathy est musicienne, chef de chœur et performeuse. Elle enrichit le laboratoire par l'utilisation d'une grande variété de propositions vocales. En improvisant, elle utilise les résonateurs de façon intrigante et imite de la sorte la voix des handicapés sourds ou aphasiques. Elle compose une chanson gospel parlant d'Helen Keller. Ce moment deviendra un numéro de cabaret rassembleur, animé par Jez agissant comme maître de cérémonie. Kathy collectionne également les nombreuses farces sur la triple handicapée qu'elle trouve sur Internet et, souvent accompagnée au piano, elle nous relate ses trouvailles. Cet élément ludique apporte une légèreté bienvenue, car il faut dire que descendre et traverser le *no-world* n'est pas de tout repos et comporte une part de mélancolie, de peur, de violence et de sentiment d'impuissance. Ce qu'Éric nomme *le sentiment d'errance*.

La pratique d'Éric jumelle oralité (*spoken word*) et vidéo. Il n'a pas la langue dans sa poche, mais il devient, à chaque semaine, de plus en plus silencieux et immobile sur scène. Cette attitude, au fil du processus, me surprend. Il me rassure en disant que « faire peu » est la stratégie qui lui semble la plus appropriée pour exprimer la sensation intérieure du handicapé. Sa présence scénique prend effectivement beaucoup de force. Il devient un pôle d'attraction et un pilier visuel imposant. Il adopte très rapidement un costume parmi ceux que j'apporte : une robe noire copiée du mouvement surréaliste sur laquelle est dessiné un corps de femme et il se transforme en hermaphrodite. Avec Kathy et Jez, il participe également à la création d'un numéro de ventriloque ludique.

Louise, qui est performeuse, adopte dès le début des répétitions une stratégie particulière qu'elle conserve pendant les présentations publiques. Elle participe aux moments de groupe, mais sinon elle est souvent hors-scène et circule autour de l'aire de jeu ou autour du public. Elle déambule en jouant avec de petits instruments de percussions, à la manière des

musiciens bruitistes, ou en appuyant l'action rythmiquement. Souvent, elle tient un rythme très longtemps, ce qui fait que son intervention resurgit de façon inattendue mais très pertinente dans les moments d'accalmie. Elle diffuse également des odeurs avec des fruits qu'elle pèle ou des branches de sapin qu'elle sème sur son passage. Pendant une longue improvisation en duo, je raconte l'histoire de *L'enfant morte*, une nouvelle tirée de *Cet été qui chantait* (1972) de Gabrielle Roy¹¹. Je confie cette histoire à Louise qui n'a jamais interprété un texte sur scène (son travail étant plutôt performatif et visuel). C'est avec un accent qui rappelle celui de certains francophones hors-Québec qu'elle relève le défi. Elle crée ainsi un morceau savoureux du spectacle.

Karine est marionnettiste de formation et s'intéresse à l'interdisciplinarité. J'apporte pour elle une vidéo que j'ai créée pendant ma résidence chez PRIM : il s'agit d'une prise de vue d'arbres dont l'écorce est tatouée sur toute la longueur de phrases et de messages. La prise de vue est trafiquée et multipliée par un effet dynamisant. Karine se glisse entre deux tissus qui servent d'écrans de projection et l'effet est saisissant. Elle devient enfermée dans les arbres, prise dans les mots qui la recouvrent, à l'image d'Helen Keller qui n'arrive pas à sortir de son isolement. Un nouveau moment est mis en place. Karine développe également un jeu vocal qu'elle appelle le « Karineiser ». De cette manière, elle fait écho à ce qui se dit en répétant les paroles émises, mais si précisément et si rapidement que ça devient comme un effet de voix électronique. Elle initie également des chansons ou de nombreux jeux vocaux.

Jez est à la fois musicien et comédien. Il prend en charge la conception sonore de l'ensemble du laboratoire. Chaque semaine, il intègre toutes sortes de sources sonores à nos improvisations et stimule le groupe de diverses façons. Le fait qu'il doive, à la fois, contrôler sa console de son et jouer dans l'espace scénique fait en sorte qu'il est parfois en retrait dans l'espace de jeu, mais c'est un comédien d'envergure et il devient vite le maître de

¹¹ Cette nouvelle relate l'histoire d'une jeune enseignante qui remplace un professeur en fin d'année. En faisant l'appel des élèves, elle comprend que le silence et, surtout, la tristesse qui remplit la classe sont causés par le décès d'une camarade. Elle décide d'amener les enfants faire leurs adieux à la jeune fille. Quand ils arrivent chez celle-ci, la maison est déserte, le corps est allongé sur une table et l'odeur est prenante. Par la fenêtre, elle voit des rosiers en fleurs. Avec les enfants, elle recouvre le corps de la petite avec des pétales de rose. Elle raconte que, depuis cet événement, l'odeur des roses lui rappelle toujours douloureusement cette expérience et que, symboliquement, elle associe l'odeur des roses à la mort.

cérémonie du cabaret. C'est lui qui devient le gardien du Temps ou du Tempo de la présentation, car il en contrôle la courbe sonore.

Pour ma part, dans les premières semaines, je glisse des informations sur la vie d'Helen Keller et sur celle de son interprète Ann Sullivan, pour alimenter les improvisations. Ce procédé permet de donner une direction aux improvisations mais, peu à peu, il permet également d'établir des liens entre les moments du spectacle. En vue des présentations, nous décidons de garder ce procédé qui permet de lier les différents états émotifs et de relier les séquences entre elles. De cette façon, j'accompagne Jez dans son rôle de maître de cérémonie, mais avec une autre fonction. Je suis en quelque sorte l'hôtesse de la proposition. Mon rôle est de contenir à la fois la haine et l'amour unifiés, afin que la proposition ne glisse ni vers le cynisme, ni vers la complaisance.

Il faut également mentionner la participation de Francine Alepin pour la création d'une « perle » qui sera intégrée à la structure de la représentation. Francine est d'abord invitée à nous donner un petit cours technique de mime, mais à la deuxième rencontre, je lui demande si elle veut improviser avec Pascale et moi. Nous souhaitons mettre en forme un moment évoquant l'épisode où Helen Keller sort du *no-world* en comprenant la relation entre le signe inscrit dans sa main par son interprète Ann Sullivan et l'objet réel ainsi désigné : *Water*. La rencontre entre nous trois est très agréable. Nous avons du plaisir à improviser ensemble et la scène prend forme dans le jeu, à l'image de l'ensemble du processus. Nous jouons dans l'espace en évoquant la pluie qui tombe, les gouttes d'eau, puis une petite chorégraphie s'installe entre nous. Ce moment sera repris par les interprètes féminines au moment des présentations.

Tous ces exemples permettent de voir comment s'est traduit la collecte de matériaux durant les ateliers et de quelle façon ils ont contribué au développement du laboratoire *L'insoumise*. Chaque concepteur-interprète amène dans le groupe ses propres stratégies et c'est avec l'expertise de tout le groupe que la proposition prend forme.

3.2.3 La conscience de l'échéance ; le choix et l'enfilade des « perles »

C'est avec l'arrivée de la conscience de l'échéance que l'élagage définitif et l'enfilade des « perles » sont testés et approuvés. Même si le groupe s'est vite soudé, il nous faut un certain courage pour affronter cet état de non-lieu, l'appriivoiser et penser l'offrir à des visiteurs. À partir de la mi-octobre, le confort de chaque participant dans la proposition devient primordial pour la suite des choses. L'échéance arrive et, malgré l'appellation « laboratoire », une certaine anxiété se met à flotter dans le groupe. Je ne suis pas imperméable à ce vertige. Je commence à orchestrer l'ensemble, à délimiter des points de repères dans la structure de la présentation en identifiant des numéros de groupes, des duos, des solos ou des morceaux de bravoure pour chacun. J'établis un ordre de séquences avec les éléments qui me semblent les plus pertinents. Mes choix sont pour une part arbitraires et résultent aussi de ce que j'ai ressenti au moment des improvisations ou à la suite des commentaires des participants, à la fin de chaque rencontre.

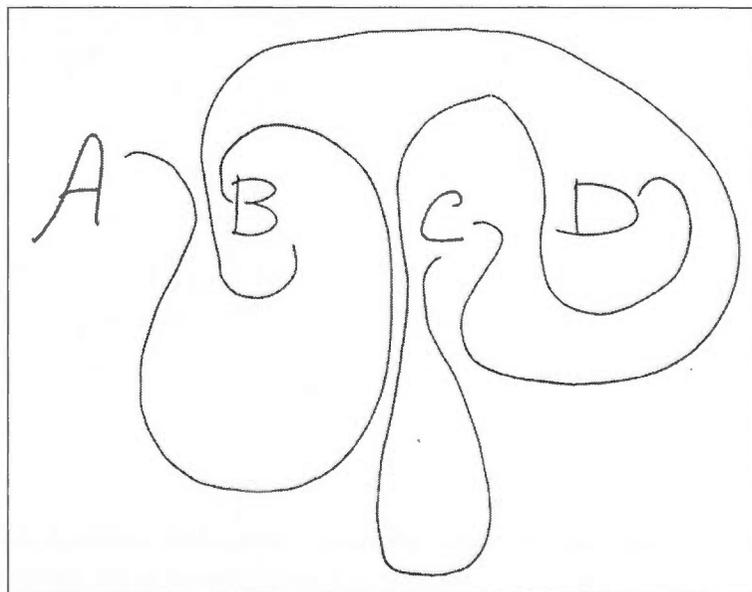


Figure 3.1 : Structure du laboratoire de *L'Insoumise* (2011). Enfilade des « perles » et zones interstitielles.

Comme l'indique le diagramme ci-dessus, j'exige que nous restions alertes quant à l'enfilade des « perles ». Je refuse qu'elles deviennent des béquilles sur lesquelles se glissent les improvisations, ou au contraire que les improvisations ne soient plus que des passages vers

des sections placées. Les zones interstitielles que représentent les sections improvisées doivent demeurer vivantes même si, chaque fois que nous jouons, elles ont disparu. C'est en les ravivant, en leur laissant le temps de renaître, que nous pouvons passer harmonieusement d'une « perle » à l'autre. Je continue donc de refuser de fermer la forme mais, à la demande de plusieurs concepteurs-interprètes, je commence à filmer les répétitions afin de raffermir les consignes, pour que chacun puisse commencer à visualiser sa propre partition modulée par les moments complètement improvisés.

Je déteste filmer. Je regarde les vidéos témoins des répétitions avec appréhension et je trouve ça très laborieux! Il y a une si grande marge entre ce que nous avons ressenti et la réalité. C'est mal filmé. Ça ne peut pas rendre l'ensemble. La caméra est placée de façon arbitraire. Yark! Ça m'aide quand même à voir chacun, à dresser une liste de bons coups et à voir les besoins et les manques, pour pouvoir donner des consignes claires, mais c'est toujours un effort titanesque. J'aime mieux jouer que disséquer (extrait du journal de bord, octobre 2011).

C'est également à ce moment que je demande l'aide de la dramaturge Amélie Dumoulin, qui m'épaule dans la direction de production et agit à titre d'œil extérieur. Sa collaboration est précieuse pour dresser le parcours de la proposition finale.

L'équipe de concepteurs étudiants et responsables de la scénographie, de l'éclairage, des costumes et de la direction technique se joignent au projet à la fin octobre. Cette rencontre représente la première ouverture à des visiteurs étrangers (mis à part les visites de Francine Alepin et d'Amélie Dumoulin). Je sais par expérience que les premiers enchaînements sont toujours fragiles et comportent une part de risque, celui de disséquer comme un cadavre ce qui est né spontanément en le reproduisant de façon exsangue. Le risque est encore plus grand quand il s'agit d'une forme où l'improvisation est priorisée. Nous sommes nerveux. La timidité qui nous tenaille s'infiltré dans le groupe étudiant. De plus, nous décidons de piger au hasard l'ordre des scènes et d'exclure les petites notes biographiques que je fais habituellement sur la vie d'Helen Keller et qui servent de charnières aux premiers enchaînements. Notre présentation est tout à fait kamikaze, chaotique et décevante.

Après la présentation, malgré mes tentatives de présentation du processus en cours, les concepteurs visuels ne font aucun commentaire. Leur agenda bien rempli et les incompatibilités d'horaire ne me donnent pas la sensation qu'il sera possible d'établir une véritable connivence et d'ouvrir un dialogue fertile. Mais, chose certaine, leur arrivée nous ramène à la réalité : il faut produire une forme de présentation dans un contexte universitaire, avec tout ce que cela comporte de protocoles. Jusqu'à un certain point, il nous faut fermer le rêve pour ouvrir le cercle et ceci implique une série de décisions hâtives et définitives permettant de donner des consignes précises et claires aux nouveaux collaborateurs visuels et techniques.

Je me sens responsable d'avoir embarqué toute la gang dans ce processus chaotique et aujourd'hui, je ressens de la honte. Intégrer l'équipe de concepteurs techniques en apprentissage ne sera pas facile. Ils ont l'air d'attendre une commande d'épicerie. Je suis totalement décontenancée par leur attitude. Je dois à la fois les séduire et me concentrer à sécuriser les interprètes (extrait du journal de bord).

La costumière, Marielle Agboton, s'implique très rapidement et se montre très généreuse dans ses propositions. Quant au reste de l'équipe, les étudiants en fin de session me semblent peu disponibles et peu intéressés par la proposition. Cette situation me cause beaucoup de stress à un moment où j'aurais plutôt besoin de soutien. Mon énergie n'est pas dirigée vers le partage de savoir (professeur) mais vers la création, je n'ai donc pas le sentiment d'accueillir les étudiants de façon souple et de répondre adéquatement à leurs besoins de jeunes créateurs.

Les différents médiums privilégiés par chacun ne demandent pas le même support technique (son, éclairage, vidéos, etc.) Certains interprètes pourraient très bien traverser la présentation sans aucun support extérieur, de façon tout à fait autonome. Jez, par exemple, qui est en charge de la création sonore, a réclamé dès le début du processus de manipuler le son sur scène sans l'aide d'un sonorisateur externe, mais d'autres interprètes, comme Karine, qui intègre dans sa partition le travail des ombres et de la vidéo, ont besoin d'un support

technique adéquat, c'est-à-dire d'un éclairage et d'une installation particulière qu'il faut prévoir et qu'il faut organiser.

Voilà le moment où le jeu des processus secondaires fait son apparition et perce la bulle de mon insouciance créatrice. Nous ne sommes plus dans « l'état chantant » de Valéry et l'atterrissage est douloureux.

Je délimite des zones pour pouvoir passer la commande à l'éclairagiste qui réalise ainsi son premier plan d'éclairage et sa première conduite avec l'aide et les recommandations généreuses du professeur Jean Gervais. Je choisis de garder la zone occupée par le public légèrement éclairée tout au long de la représentation afin de réunir les interprètes et le public dans un même lieu. Pour la scénographie, nous obtenons l'autorisation d'avoir deux armoires de rangement qui peuvent nous accueillir tous et devenir des cachettes. Je propose de percer dans les portes de petits trous et d'y écrire un texte d'Helen Keller en braille. Le temps du scénographe ne permet pas la réalisation de ce souhait. Alors, les portes sont percées de façon symétriques et, avec du ruban adhésif, on les rend asymétriques pour préserver l'idée du braille. Entre les deux armoires, on fixe une barre horizontale et on garde les tissus de répétition tendus pour y projeter les vidéos choisies. Cette surface de projection sert également de lieu pour des jeux d'ombres effectués par Karine. Le scénographe construit trois sections de gradins disposées en demi-lune pour recevoir environ soixante-cinq personnes, en respectant les normes de sécurité. Quant à la directrice de production, elle nous épaula, comme il se doit, dans l'élaboration des horaires de production, délais, remises et approbations de plans et de maquettes, horaires d'entrée en salle, montage et démontage, installation, générale, protocole d'entrée du public et outils promotionnels, en conformité avec les consignes du département.

À partir de ce moment, les considérations techniques de toutes sortes me donnent une étrange impression; comme si au lieu d'accoucher à la maison comme nous avions prévu, nous avions perdu le contrôle et étions obligés d'accoucher à l'hôpital avec toutes les procédures obligatoires.

En fait, je regrette de ne pas avoir pris exemple sur le réflexe judicieux de Jez concernant l'autonomie technique. Nous aurions peut-être pu demander que la présentation se fasse dans le local de répétition, par exemple, et continuer de manipuler l'éclairage et les projections vidéo nous-mêmes. Malgré la gaucherie de nos manipulations d'éclairage ou celles de nos projections vidéo, nous serions restés en contrôle de notre environnement et nous aurions assumé entièrement le côté chaotique de la proposition improvisée et même le côté intimiste de la proposition. Tandis qu'en confiant la manipulation de l'éclairage, la projection vidéo et la scénographie à des gens peu disponibles, nous nous exposons à des obligations de commande et à des surprises indésirables et prévisibles. Comment espérer partager et exposer une démarche de création avec un éclairagiste qui ne peut venir qu'à un seul enchaînement pour ensuite rendre son plan final? Comment établir un dialogue avec une équipe de concepteurs si les temps de répétitions en salle ne concordent pas avec leur horaire de cours? Comment espérer une connivence si certains soirs de répétition en salle, c'est le troisième œil qui prend en charge la manipulation de la console d'éclairage à cause de l'incompatibilité d'horaire de l'éclairagiste? Il est évident que l'intégration défailante de l'équipe de concepteurs visuels ne laisse pas croire qu'ils pourront sentir la proposition de l'intérieur. Greffés de la sorte et bien trop tard dans le processus, ils font l'effet d'excroissances terrifiantes. De plus, la transplantation du laboratoire dans une vraie salle de spectacle me semble superflue, voire même catastrophique. Ces impératifs humains et techniques vont à l'encontre de l'esprit qui a animé la recherche en laboratoire. Je suis vraiment attristée de m'être si mal préparée à faire face à la réalité de la vie étudiante et du contexte scolaire. Je reste toutefois confiante que les liens qui se sont tissés dans l'équipe de concepteurs-interprètes nous permettront d'affronter l'ouverture du cercle de façon sereine.

Pendant la semaine d'entrée en salle, malgré tous les impératifs techniques, je continue d'insister sur le fait que le résultat ne sera pas un spectacle terminé mais un laboratoire ouvert au public. Nous apprivoisons le lieu. Nous accordons plus de temps pour nous réchauffer adéquatement, physiquement et vocalement, ce qui nous permet de continuer de cheminer dans l'écoute, dans la construction éphémère des zones interstitielles et dans l'enfilade des « perles ». Chemin faisant, ces sections se précisent. Nous retrouvons le plaisir de jouer ensemble et nous sommes prêts à ouvrir le cercle pour accueillir le public.

3.2.4 Le trajet de Soi vers l'Autre : présentations de *L'Insoumise*

La chance qui nous est offerte de présenter à trois reprises *L'Insoumise*, nous permet d'une certaine façon de créer un triptyque. Pour faire vivre le *no-world* aux spectateurs et garder « l'espace potentiel » vivant, le jeu doit être maintenu chaque soir en assumant que le fil qui relie les « perles » se présente différemment dans sa forme, sa tension et son démêlage. Le défi est relevé par tous et le collier est unique chaque soir. Chacun garde en tête les moments rassembleurs et assume les zones interstitielles improvisées et donc périssables. Chaque soir, il nous faut faire le deuil de ces segments trouvés la veille pour retrouver le contact avec l'objet réel du jeu et le réactualiser, en acceptant ce qui se présente à l'instant présent. Nous sommes donc appelés à utiliser les ressources développées en cours de travail, comme l'écoute et le respect, mais nous devons également continuer de faire appel aux processus primaires, qui sont garants de l'expérience. Au contact du public, nous établissons un espace où la fusion et la dé-fusion font toutes deux parties de l'expérience. Voilà l'enjeu véritable du trajet de Soi vers l'Autre. L'exercice est périlleux et demande une grande ouverture, tant pour les interprètes que pour le public. Car dans *L'Insoumise*, ce n'est pas l'harmonie qui est mise de l'avant, mais plutôt l'expérience du Vivant dans son expression chaotique et foisonnante.

Dans cette aventure, la déstabilisation n'est pas qu'une tactique de création, elle représente également un contenu. Le début de *L'Insoumise* illustre bien le phénomène de déstabilisation auquel est convié le public et donne à vivre un premier contact de fusion suivi d'une dé-fusion. Ce procédé sera repris à plusieurs moments dans la présentation, puisque le fil conducteur n'est pas fixé et que chaque interprète et chaque spectateur doivent le construire à leur manière afin que le contact ne se brise pas.

La description du début de la présentation permet de sentir de quelle façon la proposition se dessine et ce qu'elle implique. La rencontre avec le public se fait dans le foyer du théâtre Alfred-Laliberté. Nous arrivons en nous tenant par la main et en longeant le corridor menant au métro. Nous sommes coiffés d'un bandeau qui cache nos yeux et nous demandons l'aide des personnes présentes pour nous permettre de descendre dans le lieu de la présentation.

Des spectateurs volontaires nous prennent par la main et nous aident à descendre les escaliers et à longer les corridors pour pénétrer dans l'aire de jeu où ils prennent place. L'arrivée un peu anarchique des spectateurs ralentie par les aveugles, fait en sorte qu'ils pénètrent séparés les uns des autres dans la salle. On sent les gens se chercher pour se rassembler sur leurs fauteuils. On entend les gens s'appeler pour indiquer où ils sont situés, *etc.* C'est la première dé-fusion qui s'opère à ce moment, puisque les interprètes restent dans l'aire de jeu.

Je me permets de raconter dans les détails comment nous avons vécu ce premier contact avec le spectateur, car ce moment illustre à la fois la demande de connivence faite au public et la déstabilisation consentie par les interprètes. De plus, cette perte de nos repères nous permet de nous centrer pour plonger dans l'inconnu.

Pour ma part, à chacune des présentations, la descente dans le lieu de représentation a été un moment que je qualifierais d'extraordinaire. Chaque soir, il m'a fallu plusieurs secondes, peut-être près d'une minute pour reconnaître, par la voix, mon accompagnateur. Les trois soirs, ce sont des amis ou des connaissances qui m'offrent leur aide. Est-ce la nervosité qui me rend amnésique? Je ne sais pas, mais je n'arrive pas à mettre un nom sur la main qui m'accompagne. Chaque soir, il me faut beaucoup de temps pour relier la voix qui me parle à la main que je touche. Même si je connais intimement cette personne et que j'ai observé ses mains des centaines de fois (ou du moins, je crois les avoir bien observées), je me rends compte que je n'ai jamais touché les mains de ces personnes de cette façon. Je suis fascinée et à la fois effrayée par la nouveauté de ces sensations et par le fait de prendre autant de temps pour relier une voix à une peau, à la forme d'une main, à sa grandeur, à sa douceur ou à sa rugosité.

Un soir, c'est une amie d'origine allemande, au fort accent, qui m'offre son aide et vraiment, je cherche longtemps à qui j'ai affaire. Je me sens en sécurité mais, comme si j'avais perdu la mémoire, je passe en revue, dans ma tête, mon calepin de téléphone, afin de pouvoir trouver dans quel fichier personnel cette femme est reliée à moi. Cette perte de repère, jumelée à cet appel à l'aide qui caractérise notre entrée en scène, m'émeut énormément.

J'ai demandé aux autres interprètes comment ils avaient vécu l'expérience. Voici comment Louise décrit l'entrée en scène.

L'entrée en scène a représenté, pour moi, le plus grand défi de toute l'aventure. L'expérience a été amusante, « épeurante », imprévisible et excitante.

Ça nous séparait les uns des autres en nous approchant du public. Cette scène de départ a permis de trouver notre stabilité et notre assise à travers l'instabilité de cette aventure. Entrer en scène aveuglés, avoir à demander l'aide d'un spectateur pour arriver en scène et se faire mener par un inconnu nous a déboussolé, nous a ralenti et nous a fait perdre le nord habituel pour découvrir le nord des perdus. Ce jeu performatif nous a sorti de nos idéaux de cérébralité pour nous ancrer dans l'univers intérieur du corps. Nous avons dû ralentir pour atteindre la vitesse du senti corporel et des repères subtils des sens.

Pour moi, c'est ce qui m'a permis de trouver et de soutenir mon centre et de développer l'écoute de moi-même et des autres.

En visionnant les 3 soirs de présentations, certaines constatations donnent des indications précieuses sur l'évolution des présentations.

À la première, la vulnérabilité et la nervosité sont palpables. Une certaine délicatesse et une lenteur caractérisent l'enfilade des « perles », car les zones interstitielles se développent de façon organique et sans précipitation. Les improvisations sont, à mon sens, riches et pertinentes. Le public se montre chaleureux et attentif. Les remarques sont positives. Un spectateur nous dit : « C'est incroyable! J'ai l'impression d'avoir assisté à un solo, mais fait avec 14 yeux, 14 oreilles, 14 jambes, 14 bras et 7 bouches ». Cette remarque me donne la certitude que le groupe est vraiment soudé et est resté concentré sur les paramètres et les objectifs de la proposition.

Tout le monde du milieu des arts de la scène connaît les affres de la deuxième quand une certaine tension se relâche et que le jeu devient plus mécanique ou cérébral. C'est ce qui se passe, ce soir-là, pour l'équipe de *L'Insoumise*. Une résistance s'installe entre nous dans les moments improvisés, ce qui contamine la réception de la salle. Le jeu devient rugueux,

presque violent. Les commentaires du public se font plus critiques. Quelqu'un nous demande : mais à quoi nous conviez-vous? Plusieurs expriment leurs attentes concernant le *no-world* en expliquant qu'ils ont pensé au vide, au silence, à la méditation, alors qu'ils ont assisté à un chaos fait de lumières, de sons, de bruits, de paroles, *etc.* Je suis sans réponse. Il est vrai que le terme *no-world* peut donner l'impression d'une forme esthétique Zen alors que, pour la triple handicapée Helen Keller, il représente plutôt un enfermement sans ouverture et sans communication. Notre travail tente de rendre compte de la difficulté d'effectuer le trajet de Soi vers l'Autre, à travers l'anarchie des sensations qui nous assaillent au quotidien.

À la troisième présentation, les « perles » deviennent plus brillantes et plus claires, alors que les zones interstitielles se figent et perdent de leur valeur. Le potentiel théâtral de la proposition prend de la vigueur. Dans les morceaux de bravoure ou les solos, les interprètes se livrent avec passion. Cette présentation est sans doute la plus séduisante et la plus sécurisante, pour les interprètes comme pour les spectateurs. Pour ma part, elle marque une certaine fatigue. Je n'ai pas de reproche à faire, mais je sens que les Égos d'artistes refont surface.

Dans un travail comme celui de *L'Insoumise*, la précision requise pour cueillir les « perles » – ne pas forcer leur apparition et les relier entre elles – demande une patience, une écoute et un abandon énormes et ces qualités sont volatiles. En quelques semaines de répétition et en grand groupe, nous avons réussi à toucher à l'état de jeu où l'illusion et la désillusion se donnent rendez-vous et permettent la rencontre avec l'Autre. Nous avons navigué dans cet état d'inattention explicité par Epstein et établi un espace potentiel de rencontre tel qu'explicité par Winnicott. Nous avons construit une forme et partagé un contenu en priorisant le jeu des processus primaires, mais il aurait fallu encore beaucoup plus de temps pour dessiner avec grâce les contours de ces pratiques invoquées.

3.2.5 Les pensées et théories qui traversent mon esprit en cours de processus

L'artiste et pédagogue Marcel Jean¹² parle de l'étoffe culturelle de l'artiste créateur qui intègre à la conception de son œuvre tout son bagage culturel. Dans un projet de recherche telle que *L'Insoumise*, il est certain que la demande exigeante faite aux concepteurs-interprètes impliquait le partage de ce bagage culturel. Voici comment Marcel Jean décrit le phénomène.

Mais d'où viennent toutes ces connaissances sur lesquelles se fondent la ou les pratiques? Je dirai qu'elles sont de deux ordres : celles qui concernent les savoirs conceptuels, et celles qui concernent le matériel, ou le support matériel, car, il y a toujours un support matériel, vous l'avez remarqué, même dans les plus virtuelles des œuvres. Pour préciser ce découpage, je pourrai en présenter cette fois, en regard de la pratique, en disant qu'il y a des savoirs qui déterminent des positions de pensée, et des savoirs qui portent sur les objets premiers de notre travail de création. Bien. Ces connaissances, elles nous viennent de tous les domaines de savoir, autant des sciences de la nature que des sciences humaines mais elles sont, si je puis dire, non liées; c'est-à-dire qu'elles ne sont pas cumulatives, elles constituent, si je puis dire, l'étoffe culturelle de l'artiste créateur. On ne peut pas dire qu'elles soient indispensables, mais leur absence se fait péniblement sentir dans les œuvres (2000, p. 58).

1- Plusieurs sujets et thèmes sont abordés et sont discutés en cours de travail. Il me semble primordial, pour assurer la bonne marche du processus, que chacun partage son expérience et son questionnement sur les handicapés, les conventions de normalité et d'anormalité, l'idée de beauté et de laideur, de symétrie et d'asymétrie, d'esthétique et d'anti-esthétique.

2- Les discussions portent également sur les pratiques du théâtre contemporain qui intègrent de plus en plus de stratégies interdisciplinaires. La question de la spécificité de l'écriture interdisciplinaire, dont la charpente n'est pas le texte et qui n'est donc pas régie par les règles de la dramaturgie théâtrale classique, est un des thèmes soulevés en cours de travail. Le cinéaste Andréi Tarkovski, dans son ouvrage intitulé *Le temps scellé* publié en 1989, soulève le problème de la spécificité du cinéma. Ses réflexions me ramènent à d'éternelles discussions, pas tant dans le cadre de ce projet mais plutôt à l'extérieur, auprès des instances

¹² Marcel Jean est un artiste en arts visuels qui a enseigné durant de nombreuses années à l'École des arts visuels de l'Université Laval.

gouvernementales, du milieu culturel en général et parfois même au sein du regroupement des arts interdisciplinaires. Ces discussions concernent la légitimité et la spécificité de l'art interdisciplinaire. En parlant du cinéma, un art extrêmement nouveau dans l'Histoire de l'art, Tarkovski affirme que :

(...) le cinéma est encore au stade du tâtonnement, à chercher son propre langage, sa spécificité, et parfois, il la trouve... Nous sommes encore incertains du matériau dans lequel on sculpte l'image filmique, alors que l'écrivain est sûr du sien, le mot. Le cinéma cherche encore ce qui lui est spécifique, et à l'intérieur de ce mouvement général, chaque artiste cherche à son tour sa voix propre. Les peintres utilisent bien tous les mêmes couleurs, et pourtant il naît des myriades de toiles différentes... Ainsi, pour que cet « art de masse » devienne véritablement de l'art, les cinéastes et le public ont encore à faire un travail considérable (1989, p. 204).

3- Notre attitude envers les handicapés est un des thèmes qui a souvent été discuté en groupe. Cette attitude que Louise résume de façon percutante par : « des fois, ça oscille entre manquer de classe pis faire trop attention » (extrait de mon journal de bord). Nous nous sommes également beaucoup interrogés à propos de la perception aiguïlée des handicapés qui compensent leurs manques par l'utilisation d'autres sens.

A la fin d'une improvisation, Kathy nous explique que les aveugles, quand il pleut, se repèrent très vite dans l'espace car les bruits causés par les gouttes d'eau sur les différentes surfaces leur donnent des indications précises sur la distance et la nature des objets qu'ils rencontrent sur leur passage. Le son de la pluie frappant bois, métal, béton, verre, les aident à spatialiser les lieux qu'ils traversent (extrait du journal de bord, septembre 2011).

De la même manière, dans ses écrits, Helen Keller raconte qu'elle peut relativement bien se repérer dans un espace et évaluer la distance des gens ou des objets qui l'entourent par l'odeur qu'ils dégagent.

Odors deviate and are fugitive, changing their shades, degrees and location. There is something else in odor which gives me a sense of distance. I should call it horizon- the line where odor and fancy meet at

the farthest limit of scent...From exhalations I learn much about people. I often know the work they are engaged in...When a person passes quickly from one place to another I get a scent impression of where he has been—the kitchen, the garden, or the sick-room (Keller, 1908, p. 46-47).¹³

J'ai, pour ma part, fait de nombreuses lectures sur les théories du développement : des théories psychanalytiques et des théories neurologiques, ainsi que des écrits sur l'appropriation du langage chez les enfants normaux et les enfants handicapés, dont le mémoire ne peut rendre compte en entier.

3.3 Retour réflexif sur ma pratique interdisciplinaire

La constante qui se dégage des deux expériences de création est l'état de déstabilisation comme assise de recherche. La perte de mes repères créatifs dans l'expérience de PRIM a demandé un effort d'adaptation, tout en me confrontant à mes limitations technologiques. En y réfléchissant, j'ai en quelque sorte commencé à préparer le laboratoire de *L'Insoumise*. Dans le cas de la résidence chez PRIM, l'aide que j'ai reçue de la part du monteur Michel Giroux m'a fait réfléchir concrètement au rôle qu'a joué Ann Sullivan auprès d'Helen Keller, celui d'interprète et de traductrice. Dans le cas de *L'Insoumise*, je crois que tous les concepteurs-interprètes, notre œil extérieur Amélie Dumoulin et ma directrice de recherche Francine Alepin ont tous joué ce rôle dans différentes situations et à différentes étapes du processus.

Il y a sans doute une forme de résilience qui caractérise mon processus de création. En tant qu'artiste interdisciplinaire, je me suis souvent mise en situation de danger pour explorer sans à priori de nouvelles façons de travailler. Je constate à quel point, dans mon travail, le jeu des processus primaires est priorisé. Je cherche à maintenir le plus longtemps possible un

¹³ Traduction libre : Les odeurs dévient et sont fugitives, leurs nuances, leurs degrés d'intensité et leur location changent. Il y a quelque chose d'autre dans les odeurs qui me donnent un sens de la distance. Je devrais appeler la ligne d'horizon, la limite où l'odeur et la fantaisie se rencontrent. Par l'inspiration, j'apprends sur les gens. Je sais souvent dans quelle occupation, ils sont engagés. ... Quand une personne passe rapidement d'un endroit à un autre, je sais par l'odeur où il est passé avant de s'approcher : la cuisine, le jardin, où l'infirmerie (Keller, 1908, p. 46-47).

état de régression au service du Moi et, quand les exigences de production demandent la sortie de cet état de régression, je vis difficilement ce passage obligé. Peut-être que ceci explique pourquoi je continue de m'intéresser aux arts de la scène qui sont en soit des arts primaires, pour ne pas dire primitifs.

À la fin de l'expérience d'artiste transfuge chez PRIM, le travail de deuil qu'il m'a fallu accepter pour fermer la proposition m'a demandé un effort de détachement inusité et terrifiant. Enfermer mon travail derrière une vitre et le présenter sans pouvoir intervenir de quelque façon, m'absenter pour ainsi dire de la présentation et laisser mon travail se défendre seul, tout cela m'a troublée énormément. J'ai un grand respect pour les artistes visuels et les écrivains qui laissent leurs œuvres aux yeux et au jugement de tous et qui arrivent à y mettre un point final, sans concession.

Le plaisir de jouer sur scène et d'assister de l'intérieur à la progression de la proposition est, pour ma part, un plaisir trop important dans ma démarche de création. Voilà pourquoi j'étais si heureuse de pouvoir profiter de la chance que l'UQÀM me fournit en ouvrant mon laboratoire à un grand nombre de joueurs qui se sont impliqués corps et âme. La variété des propositions et des stimulations offertes, leur teneur, leur pertinence, leur violence, leur couleur particulière et leur audace ont fouetté ma capacité de ravissement. Elles m'ont effrayée également parce que les stimulations étaient nombreuses. Par ailleurs, il fallait endiguer rapidement le matériel produit, baliser un chemin, faire sens, contenir et rendre chacun à l'aise dans la proposition qui se dessinait, à mesure que le temps filait. La fin des répétitions me donnaient parfois l'impression d'avoir joué au tennis avec des joueurs de grand calibre.

CONCLUSION

A ceux qui demandent de quelle façon *L'Insoumise* se serait poursuivie si nous avions eu l'occasion de créer une œuvre définitive, je réponds que j'ai la certitude que la proposition aurait continué d'évoluer, avec les mêmes paramètres qui ont servi à mettre le laboratoire en place et à le présenter.

Depuis *L'Insoumise* et la rencontre avec Helen Keller, une autre production interdisciplinaire dédiée aux tout-petits, c'est-à-dire à ces explorateurs des codes du langage et du *no-world*, a été produite par la compagnie *Des mots d'la dynamite*¹⁴. Je remarque que plusieurs éléments qui se sont révélés par l'étude de ce processus créatif ont refait surface. Au contact des enfants de 18 mois à 5 ans, je redécouvre encore que « la vie est une aventure audacieuse, ou alors elle n'est rien » (Helen Keller, citée par Davidson 1969).

L'analyse de ma pratique m'a permis de réaliser que mon travail de création priorise le jeu des processus primaires que Noy (1979) qualifie d'expérientiels; cette ouverture aux processus expérientiels révèle ma confiance dans la cohérence et la logique de l'inconscient personnel et collectif. Je tiens à créer en rendant audible et visible le monde dans toute sa complexité, mais avec la spontanéité et la curiosité des premières fois.

Le laboratoire de *L'Insoumise* m'a permis d'approfondir la notion d'aire transitionnelle telle qu'exposée par le pédiatre et psychanalyste Winnicott. En ayant la chance de réunir un grand nombre de joueurs, j'ai pu explorer les nombreuses permutations relationnelles rendues possibles par la constitution de solos, duos, trios, quatuor de femmes, scènes de groupe, mais aussi, par la construction de personnage hermaphrodite et ventriloque, de l'évocation du couple, de la cellule père-mère-enfant, de la famille et de la tribu. J'ai pu examiner toutes ces

¹⁴ *Des mots d'la dynamite* est une compagnie de création interdisciplinaire dont je suis la directrice artistique depuis 1988.

façons d'être seul et d'être ensemble dans un même lieu qui traduisent, comme le dit Winnicott, « l'expérience d'être seul en présence de quelqu'un d'autre ». (1969, p. 327).

Il faut dire que l'aire transitionnelle n'appartient pas qu'à la scène; elle se vit au quotidien et la particularité du laboratoire, sur ce plan, est d'avoir résisté à figer l'illusion pour la garder naissante et renaissante et la maintenir dans sa fragilité et sa porosité. C'est en continuant d'entretenir le jeu des processus primaires que nous avons montré la frontière toujours mouvante et vivante entre la réalité et cette illusion. Dans le laboratoire de *L'Insoumise*, pas de cachette, le collier se fait et se défait à vue, depuis la rencontre avec le public dans le hall d'entrée, l'installation de l'aire de jeu et des accessoires, en passant par la création de la musique, les changements de costumes, la formation des « perles » et leur enchaînement.

Le choix de la conservation des zones interstitielles pendant la présentation impliquait une part de risque évidente. Le travail d'improvisation constitue une autre particularité qui caractérise mon processus. Ce procédé est très peu utilisé sur la scène théâtrale actuelle, mis à part dans les ligues d'improvisation où la compétition est priorisée. Dans le cadre de ce laboratoire, cette consigne de jeu a permis d'établir et de maintenir avec le public un espace relationnel vivant où la responsabilité de l'expérience a été, en quelque sorte, partagée et assumée conjointement. Dans *L'Insoumise*, le public n'est pas un voyeur dans un processus réflexif, mais plutôt un témoin actif.

L'analyse de ma pratique a permis d'en saisir des aspects récurrents. Dans cette pratique, la déstabilisation joue un rôle majeur ce qui est directement lié à la place qu'elle laisse au jeu des processus primaires expérientiels. Le travail tire parti d'un important processus de glanage suivi d'un élagage des « matériaux ». La conscience de l'échéance est également un aspect qui marque ma pratique. En raison de la place que je laisse aux processus expérientiels, processus qui s'associent à ce que Valéry appelle « l'informe », ma pratique est constamment habitée par le tourment de l'échéance à venir. La question du trajet de Soi vers l'autre est encore liée au jeu des processus expérientiels et à ce que Gosselin (1998) appelle la circulation intérieur-extérieur ; une intériorité demande une rencontre avec l'autre à l'extérieur de soi, dans le réel. Enfin, l'analyse m'a permis de réaliser que ma pratique est

travaillée par des théories de toutes sortes qui selon Marcel Jean (2000) ne sont pas nécessairement « liées » ; ces théories travaillent pour ainsi dire mon esprit en cours de création et participent à leur manière au processus.

L'analyse de *L'Insoumise* met en relief quatre dimensions qui caractérisent mon travail et constituent les stratégies centrales de mon approche : la création d'une aire de jeu transitionnelle, le maintien d'une frontière poreuse entre l'illusion et la réalité, le jeu des processus primaires et l'utilisation de l'improvisation. Ces stratégies se sont retrouvées enlacées dans toutes les phases de la création, soit : l'ouverture, l'action productive et la séparation. Elles ont interagi avec chacun des mouvements auxquels elles sont associées : l'inspiration, l'élaboration, et la distanciation. Il s'agit bien, comme le conçoit Gosselin « d'une démarche à l'intérieur de laquelle les étapes ou les phases interagissent, la progression se faisant d'une manière spiralée plus que d'une façon linéaire » (1998, p. 648).

L'exercice du mémoire, qui est en lui-même un acte de création, actualise mon désir de poursuivre ma recherche interdisciplinaire, confirmant mon plaisir de la recherche en art de scène et me confronte, encore une fois, à ce si beau paradoxe exprimé par Paul Valéry : « Ce qui n'est pas fixé n'est rien. Ce qui est fixé est mort » (1943, p. 697).

APPENDICE A

LISTE DES PARTICIPANTS À L'ESSAI SCÉNIQUE ET DES PARTICIPANTS À LA PRODUCTION VIDÉOGRAPHIQUE

Liste des participants au laboratoire de *L'Insoumise*

Idée originale : Nathalie Derome

Interprètes et concepteurs : Nathalie Derome, Louise Dubreuil, Jez, Kathy Kennedy,
Éric Larose, Karine Sauvé et Pascale St-Jean

Son et bandes sonores, conception : Jez

Vidéo, conception et réalisation : Nathalie Derome

Diffusion en salle des vidéos : Éric Larose

Œil extérieur : Amélie Dumoulin

Costumes : Marielle Agboton

Direction de production : Ariane Lamarre

Scénographie : David Poisson

Éclairage : Caroline Daigle

Conseillères artistiques : Linda Rabin et Francine Alepin

Liste des participants à la création vidéo

Acteurs : Caroline Künzle, Frank Martel, Les jumelles allemandes, Maria Tomeczek
et ses amis, Raphaël, le guide du cimetière du Père la Chaise, Albert, le fils du frère,
Le cirque Bouglione de Paris, Geneviève Derome.

Montage : *Micheline et son Caporal*

Directeur technique de PRIM : Sylvain Cossette

Sonorisateur : Bruno Bélanger

Monteur : Michel Giroux

Aide à l'enregistrement des textes lus : James Shidlowski et Colette Drouin

APPENDICE B

PARTITION OU DÉCOUPAGE DES MOMENTS CHOISIS

Partition des « perles »

- 1 Entrée aveugle dans le hall du théâtre : les interprètes arrivent les yeux bandés et demandent l'aide des spectateurs pour accéder à la salle de présentation. Tous arrivent par l'arrière-scène, après avoir arpenté les corridors du sous-sol. Les interprètes restent dans l'aire de jeu alors que les spectateurs prennent place sur les gradins.
- 2 Découverte de l'espace : t'es où? Ici! L'entrée dans l'aire de jeu se fait sur une bande sonore rappelant le cirque ou le cabaret. Pendant que le public prend place, les interprètes se dévoilent peu à peu en s'interpellant. Jez enregistre les voix de chacun qui s'intègrent en boucle à la bande.
- 3 Création du lieu ou terrain de jeu : on vide les deux armoires qui contiennent les tissus servant à la projection, les costumes, et on ouvre les valises qui contiennent toutes sortes d'accessoires, instruments de musique, objets hétéroclites. On place les micros sur leur pied, branche les fils, *etc.* On installe l'aire de jeu pendant que Nathalie présente le projet et raconte qui est Helen Keller.
- 4 Cellule père-mère-enfant : en silence, Jez apporte à Nathalie une poupée de chiffon minimaliste qu'elle essaie de faire parler au micro. Puis, tous vont reconduire l'objet dans l'une des armoires.
- 5 Les arbres-langage ou l'enfermement d'Helen Keller : Karine se glisse entre deux tissus de projection. Une vidéo projetée fait voir des arbres tatoués de mots et de phrases. Karine devient enfermée dans les arbres-langage, à l'image d'Helen Keller.
- 6 La naissance : Pascale sort de derrière l'écran. Sous sa jaquette rose, une source lumineuse luit. Elle accouche d'un fil de lumière et raconte les sensations de frustration et de mutisme qu'elle a éprouvées au moment de son accouchement, quand ses amis se sont mis à festoyer autour de son lit.
- 7 Le Gospel ou Helen Keller et la conversion violente du prédicateur : une chanson gospel est initiée au piano par Kathy. Tous accompagnent vocalement et

gestuellement sous la direction de Jez, qui devient maître de cérémonie du cabaret, puis un prédicateur qui fait la conversion violente de chacun.

- 8 La caverne : Karine derrière l'écran fait des jeux d'ombres primitives.
- 9 L'enfant morte : avec un accent rappelant celui des francophones hors-Québec, Louise raconte l'histoire de *L'enfant morte* tirée d'un recueil de nouvelles de Gabrielle Roy. Tous écoutent.
- 10 Le ventriloque et la révolte du pantin : Éric devient le pantin d'un ventriloque joué par Kathy et dont les paroles sont dites par Jez. On assiste à la révolte du pantin et à la mort du ventriloque.
- 11 *Water* : scène gestuelle et vocale jouée par les femmes, qui commence par l'évocation de gouttes de pluie qui tombent doucement, accélèrent et mènent aux mots *what* et *water*. L'action prend de l'ampleur et mène à une improvisation musicale prise en charge par Kathy au piano, Pascale au violon et Jez à la « bassinette ». Tous participent vocalement.
- 12 On est tous handicapés : on s'enferme tour à tour dans une des armoires. Des lampes sont allumées à l'intérieur et laissent voir les portes qui sont percées de petits trous, de façon à évoquer l'écriture en braille. Une vidéo est projetée où dialoguent deux séquences d'images. Un bébé naissant bercé dans un mouvement allant de gauche à droite du cadre et un Auguste de cirque, ralenti dans son mouvement par un traitement d'image, qui semble effectuer un rituel chamanique. Pendant la projection, un texte lu par Nathalie raconte notre condition d'être humain et la sensation que nous sommes tous handicapés.

Ces « perles », qui représentent les moments structurés de la présentation, sont reliées par un fil de moments improvisés, qui constitue le collier de la présentation et qui prend chaque soir une forme différente, par l'utilisation de mouvements dansés, chansons, manipulations d'objets, textes lus, dialogues, confessions, déplacements de groupe, etc.

APPENDICE C

TRACES VIDÉO DES DEUX EXPÉRIENCES

Deux traces vidéo se joignent au texte présenté et accompagnent ce mémoire-
création :

- 1 La suite de poèmes vidéo créée pendant la résidence de PRIM à titre d'artiste transfuge est annexée au mémoire.
- 2 Le vidéo témoin du laboratoire de *L'Insoumise* filmé le 8 décembre 2011, par le département rend compte de cette expérience de création.

RÉFÉRENCES

Monographies

- Davidson, M. (1981). *Helen Keller* (D. Thaler, trad.). Richmond Hill, Canada : Ed. Scholastic Canada.
- (1999). *La métamorphose d'Helen Keller* (N. Chassériau, trad.). Paris, France : Ed. Gallimard Jeunesse.
- Diderot, D. (2000). *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Paris, France : Flammarion.
- Dolto, F. (1987). *Tout est langage*. Paris, France : Vertiges du Nord-Carrere.
- Epstein, M. (2007) *Psychotherapy Without The self: A Buddhist Perspective*. New Haven, CT : Yale University Press.
- Gosselin, P. (1993). *Un modèle de la dynamique du cours optimal d'arts plastiques au secondaire*. Montréal, Canada : Les publications de la Faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal.
- Keller, H. (2005). *The Story of My Life*. New York, NY : Pocket Books.
- (2001). *Sourde, muette, aveugle : histoire de ma vie* (A. Huzard, trad.). Paris, France : Payot et Rivages.
- (2003). *The World I Live In*. New York, NY : Review Books.
- (1956). *Ma libératrice Anne Sullivan Macy* (R.Jouan, trad.). Paris, France : Payot.
- Kris, E. (1978). *Psychanalyse de l'art* (B. Beck, M. de Venoge et C.Monod, trad.). Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Moustakas, C. (1961). *Loneliness*. Englewood Cliffs (N.J.) : Prentice-Hall.
- (1968). *Individuality and Encounter: A Brief Journey into Loneliness and Sensitivity Groups*. Cambridge (Mass.) : Howard A. Doyle Publishing Company.
- Ouellette-Michalska, M. (2007). *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, Canada : XYZ.
- Roy, G. (1972) *Cet été qui chantait*. Montréal, Canada : Les Éditions Françaises.

- Sacks, O. (1990). *Des yeux pour entendre : voyage au pays des sourds* (C. Cler, trad.). Paris, France : Seuil.
- Tarkovski, A. (2004). *Le temps scellé* (A. Kichilov et C.H. de Brantes, trad.). Paris, France : Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- Valéry, P. *Cahiers, tome IX*, édition en facsimilé. Paris, France : Centre national de recherche scientifique, 1957-1961.
- *Cahiers, tome XVIII*, édition en facsimilé. Paris, France : Centre national de recherche scientifique, 1957-1961.
- (1957). *Œuvres, tome I*. Paris, France : Gallimard.
- (1960). *Œuvres, tome II*. Paris, France : Gallimard.
- (1996) *Tel quel*. Paris, France : Gallimard.
- Winnicott, D.W. (1975). *Jeu et réalité, l'espace potentiel* (C.Monod et J.B. Pontalis, trad.). Paris, France : Gallimard.
- (1969). *De la pédiatrie à la psychanalyse* (J. Kalmanovitch, trad.). Paris, France : Payot.

Mémoires et thèses

- Craig, P.E. (1978). *The Hearth of the Teacher : a Heuristic Study of the Inner World of Teaching* (thèse de doctorat non publiée). Boston University, MA.
- St-Denis, É. (2008). *Pour une compréhension d'un malaise éprouvé par une enseignante en mi-carrière dans l'enseignement des arts aux adultes en contexte d'éducation populaire* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Canada).
- Viens, S. (1997). *Exploration heuristique d'un malaise éprouvé dans la pratique de l'éducation artistique* (mémoire de maîtrise non publié). Université de Sherbrooke, Canada.

Articles

- Gosselin, P. et Laurier, D. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans Laurier, D., Gosselin, P. (dir.), *Tactiques insolites. Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, 165-183. Montréal : Guérin universitaire.
- Gosselin, P., Potvin, G., Gingras, J.M., Murphy, S. (1998). Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. *Revue des sciences de l'éducation*, 24 (3), 647-666.
- Gingras-Audet, J.M. (1979). Note sur l'art de s'inventer comme professeur. *Prospectives*, 4, 193-204.
- Noy, P. (1978). Insight and creativity. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 26 (4), 717-748.

Ouvrages collectifs

- Gosselin, P. et Laurier, D. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans Laurier, D., Gosselin, P. (dir.), *Tactiques insolites. Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, 165-183. Montréal : Guérin universitaire.
- Jean, M., (2000). Création, créativité, expression. Dans J. de la Noüé (dir.), *La création artistique à l'Université* (p.53-66). Montréal, Canada : Nota bene.

Site internet

Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec

www.raiq.ca