Corps dialectiques :
recherche chorégraphique autour d'une esthétique de l'ambivalence

Pierre-Marc Ouellette

A thesis in the Individualized Program

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of Master of Arts (Fine Arts) at
Concordia University
Montréal, Québec

Avril 2022
©Pierre-Marc Ouellette, 2022

CONCORDIA UNIVERSITY

School of Graduate Studies

This is to certify that the thesis prepared

By: **Pierre-Marc Ouellette**

Entitled: Corps dialectiques : recherche chorégraphique autour d'une esthétique de l'ambivalence

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts (Fine Arts, Individualized Program)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final Examining Committee:

_____ Examiner

Dr. MJ Thomson

_____ Examiner

Dr. Nicola Tullio Pezolet

_____ Supervisor

Angélique Willkie

Approved by _____

Dr. Rachel Berger

_____ 2022 _____

Dr. Effrosyni Diamantoudi

RÉSUMÉ

Corps dialectiques : recherche chorégraphique autour d'une esthétique de l'ambivalence,
par Pierre-Marc Ouellette

Ce mémoire-création a pour origine une envie de créer malgré un sentiment d'inquiétude faisant obstacle à cette envie. J'ai interprété cette contradiction comme une ambivalence à créer. Dans une démarche interdisciplinaire alliant histoire de l'art et chorégraphie, et en compagnie des interprètes participant à l'étude, je tente de comprendre ce mouvement contradictoire. Pour y arriver, je modélise mon processus créatif à l'aide du concept de l'image dialectique de Walter Benjamin, étudié chez Georges Didi-Huberman. En outre, je propose de réfléchir à ma démarche créative à partir de l'idée d'un Corps dialectique.

Cette étude a pour cadre théorique la philosophie de Jacques Rancière, dont les notions de régime esthétique des arts et d'œuvre d'art autonome ont aidé à situer la démarche de création en regard des forces esthétiques et politiques qui la façonnent. Au fil de l'étude, l'idée d'un Corps dialectique se pensera dans la rencontre entre un sentiment d'ambivalence face à l'acte de créer et des outils conceptuels issus de divers domaines d'études (interdisciplinarité, histoire de l'art, philosophie et esthétique). L'étude s'inspire également de différentes démarches artistiques, et d'une collaboration créative avec l'artiste visuelle Manon De Pauw dans l'utilisation d'un dispositif lumineux, permettant d'activer un jeu formel avec l'ombre, et dans l'abord d'une approche performative en chorégraphie.

Cette recherche-création est de nature qualitative. Elle s'inscrit dans une démarche heuristique et use d'instruments de cueillettes de données d'inspiration ethnographique. À la fin du terrain, j'ai interviewé les interprètes participant à l'étude, tandis que je me suis prêté à une entrevue en entretien d'explicitation. La démarche réflexive s'est construite à partir d'un croisement entre les outils conceptuels, les données recueillies sur le terrain de la création et dans les entretiens, et par la méthode de l'Analyse en mode écriture.

Les résultats de la recherche mettent en lumière différentes stratégies créatives qui animent le processus de création chorégraphique par l'exploration de doubles mouvements et l'adjonction de différents modes compositionnels de la chorégraphie. Plus loin, la recherche m'a fait découvrir un principe créatif basé dans le dédoublement, ou une forme de dépersonnalisation, également perçue par les participants. En outre, les résultats ouvrent à un raffinement du modèle du Corps dialectique. Quant à la présence des ombres et de la pénombre, activées par le dispositif lumineux, elles suscitent une discussion sur les attaches sociopolitiques de ma démarche dans une critique de l'omniprésence de la lumière des appareils à écrans dans le monde actuel, et de son incidence sur notre liberté d'action. Or, puisque ce projet de recherche ne fait pas une démonstration directe d'un engagement politique, je propose d'inscrire ma démarche dans une autre ambivalence : celle d'une tension entre les domaines esthétique et politique, pensée à partir de la définition de l'œuvre d'art autonome chez le philosophe Jacques Rancière.

Mots clés : ambivalence à créer, Corps dialectiques, interdisciplinarité, heuristique, ombres, dispositif, stratégies créatives, esthétique, politique.

REMERCIEMENTS

Merci à mon comité évaluateur. La réalisation de ce mémoire a profité de la diversité de leurs points de vue.

Merci à Angélique Willkie, ma directrice principale, pour la justesse de ses commentaires et la guidance tout au long de mon parcours à la maîtrise. Merci à MJ Thompson et Nicola Pezolet, mes co-directeurs, pour la rencontre avec des auteur-e-s qui ont contribués à enrichir ma pensée et affiner mon sens critique.

Merci à mes parents qui m'ont appuyé à toutes les étapes de ce projet. Leur support indéfectible m'a permis de poursuivre dans les moments de doute.

Merci aux interprètes Karina Champoux, Alexia Martel et Simon Renaud qui se sont lancés dans l'aventure de la création avec moi. Sans leurs contributions, ce projet ne serait pas aussi riche en perspectives.

Merci à Georges-Nicolas Tremblay pour les relectures, d'avoir répondu à mes nombreuses questions, et aidé à échafauder ma pensée à différentes étapes charnières de ce projet.

Merci à Anthony Bourgeault pour les relectures, et d'avoir propulsé une réflexion sur le sens de ma démarche à partir d'éclairages psychanalytiques.

Un merci particulier à Manon De Pauw qui a agi à titre d'œil extérieur et de photographe pour ce projet, et de partenaire de création au fil des dernières années.

Merci à mes amis pour leurs encouragements, et à tous ceux qui de près ou de loin m'ont aidé à concrétiser ce projet.

Merci au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, ainsi qu'au Fond de recherche du Québec-Société et culture pour le support financier. Ces aides ont facilité le bon déroulement et l'achèvement de ce projet. Merci à Parise Mongrain et à l'appui financier fourni par le Centre de ressources et transition pour danseurs.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE/CADRE CONCEPTUEL/MÉTHODOLOGIE

1.1 Revue de littérature 11
1.2.1 De l'interdisciplinarité à l'interartistique 11
1.2.2 De l'image kaléidoscopique (dialectique) au corps 14
1.2.3 Le régime esthétique de Jacques Rancière 16

1.2 Revue de pratiques 19
1.3.1 Nature de la collaboration créative 19
1.3.2 Schlemmer et Fuller : un aperçu 21
1.3.3 L'imaginaire agité 23

1.3 Problème, objectifs 25

1.4 Cadre conceptuel 26
1.5.1 La politique de l'esthétique 26
1.5.2 La notion de singularité chez André Lepecki 27
1.5.3 Singularité « In the dark » et le dispositif chez Agamben 29

1.5 Méthodologie 31

1.6 Outils de travail 33

CHAPITRE 2 : RÉCIT DE TERRAIN

2.1 Récit de terrain 35
2.1.1 Une danse en apnée 37
2.1.2 Un duo polarisant 41
2.1.3 Le corps dialectique en lumière 44
2.1.4 Vers un chaos lumineux 47
2.1.5 Sortir dans l'espace 50
2.1.6 Du dédoublement à l'éboulement 53
2.1.7 Une finalité dans l'inachèvement 56

CHAPITRE 3 : DISCUSSION/ESSAI

3.1 Discussion/essai 57
3.1.1 Corps dialectiques : regards sur la création et ses stratégies créatives 58
3.1.2 Corps dialectiques : en tension entre esthétique et politique 65
3.1.3 Constats et recherches futures 73

CONCLUSION 76

BIBLIOGRAPHIE 79

ANNEXE A : Biographies des interprètes 82

ANNEXE B : Questionnaire participants 83

ANNEXE C : Certificats d'approbation éthique 84

LISTE DES FIGURES

Figures

1 Photographie, *L'atelier ouvert*, par Catherine Asselin-Boulanger, Montréal, 2019 20

2 Photographie, *Das Triadische Ballet*[1], Metropol-Théâtre, par Ernst Schneider, Berlin, 1926 22

3 Photographie, *Danse serpentine [II]*[2], Opérateur inconnu, Rome, 1899 23

4 Photographie, *Danses kaléidoscopiques*, par Manon De Pauw, Montréal, 2019.....24

5 Photographie, *Une danse en apnée*, par Manon De Pauw, Montréal, 2021.....40

6 Photographie, *Un duo polarisant*, par Manon De Pauw, Montréal, 2021.....42

7 Photographie, *Le corps dialectique en lumière*, par Manon De Pauw, Montréal, 2021 46

8 Photographie, *Vers un chaos lumineux*, par Manon De Pauw, Montréal, 2021.....49

9 Photographie, *Sortir dans l'espace*, par Manon De Pauw, Montréal, 2021.....53

10 Photographie, *Dédoublement*, par Manon De Pauw, Montréal, 2021.....78

[1] Oskar Schlemmer costumes pour *Le Ballet triadique*. Image en ligne (Apic/Getty Images). Informations tirées du site internet : <https://www.dailyartmagazine.com/100-years-of-bauhaus-its-dance-time-the-triadic-ballet/>. Consulté en mars 2022

[2] Auguste et Louis Lumière (Producteurs), Film Lumière n 765,1, Film muet de 35 mm d'une durée d'une minute, colorisé au pinceau, Fondation Louis Lumière. Image et informations tirées du site internet : <https://petitegalerie.louvre.fr/oeuvre/danse-serpentine-ii>. Consulté en mars 2022.

INTRODUCTION

> Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures, dans la trame de son œuvre. (Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, p. 44)

> L'immobilisation des pensées fait, autant que leur mouvement, partie de la pensée. Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l'image dialectique. C'est la césure dans le mouvement de la pensée. […] (Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, p. 494)

Ce mémoire-création en chorégraphie s'est construit à partir d'un sentiment que j'ai interprété comme une ambivalence à créer. Ressenti à la fois comme une inquiétude face au travail créateur et une envie irrépressible de créer, ce sentiment se lie d'abord à une difficulté à me saisir d'une identité. Depuis le début de l'âge adulte, j'oscille entre différents choix de carrière et champs d'études : des sciences humaines à la pratique de la danse contemporaine, de l'histoire de l'art vers la chorégraphie. Fait de va-et-vient, ce mouvement interdisciplinaire me ballote entre le studio de danse et la salle de classe.

Plus fondamentalement, le sentiment de l'ambivalence à créer se rattache à une charge émotive complexe à décrire. Cette charge teinte mon rapport au monde. En création, elle me trouble par son influence et dans sa façon de s'insinuer dans mes prises de décision ou dans le déploiement de mes actions. Je tente de décrire cette charge.

L'ambivalence à créer est éprouvée comme une pulsion contradictoire qui anime et fige le corps, et la pensée. Le moment du figement est relatif à un état déconcertant difficile à identifier : comme la peur d'être englouti par quelque chose d'insondable, ou la honte d'un sentiment qui ne devrait pas être révélé et qui pourrait potentiellement être mal perçu. Dans une autre occurrence, la charge émotive de l'ambivalence à créer mène à une forme de jugement ou d'autocensure en rapport au résultat créatif. Ce jugement est signifié par un sentiment d'insatisfaction généralisé, une forme d'accablement qui écrase la volonté créatrice. L'agencement de ces sentiments provoque parfois de l'angoisse. Dans les moments qui anticipent l'entrée en studio de répétition, cette angoisse apparaît comme une tension physique difficile à gérer, à contenir. Elle est vécue comme une surcharge d'affects bloquant le mouvement de la respiration ou contractant l'estomac. Dans une autre

expression, l'angoisse produit une activité accrue de la pensée, un état aliénant, conduisant parfois à l'insomnie.

Tous ces « symptômes » se raccordent pourtant à un contre-mouvement. Ce contre-mouvement est le désir de créer : une énergie vive qui propulse le corps dans la danse, et qui agite l'imaginaire et embraye la créativité. C'est à partir de ce désir, et dans une volonté de m'affranchir de l'ambivalence, plutôt en tentant de la capter, de l'observer, peut-être de la dépasser[3], que ce projet de mémoire s'est réalisé.

***

La découverte de la pensée de Didier Anzieu (psychanalyste) m'a convaincu de me laisser porter par le mouvement contradictoire de ce que j'ai interprété comme une ambivalence à créer. Précisément, les idées que l'auteur met de l'avant dans son ouvrage *Le corps de l'œuvre* ont vivement résonné avec ma façon de ressentir la création. Par exemple, à propos du travail créateur, Anzieu édicte qu'il ne se pas fait sans heurts, et qu'il s'accompagne souvent d'une crise provoquant « un bouleversement intérieur », (Anzieu, p. 19) voire de l'angoisse, ou de la dépression. Dans une autre vue, le psychanalyste énonce : « Le créateur crée à cause de, et malgré ses sentiments de honte et de culpabilité ». (*Ibid*., p. 62) En outre, la pensée d'Anzieu m'a fait observer les tensions, l'angoisse et l'inquiétude, qui sont indissociables de mon processus, comme faisant partie prenante du jeu de la création.

Ces considérations m'ont également permis d'examiner avec un peu plus de distance les émotions freinant mon élan créatif. D'une autre façon, cet éclairage psychanalytique m'a aidé à relancer ma pensée, à formuler des interprétations, à nommer des états, à traverser le tourbillon d'idées, de mouvements et d'émotions que mon processus convoque tant sur le terrain de la création que de la réflexion. Surtout, l'inspiration que j'ai tirée de la pensée d'Anzieu m'a fait faire des liens entre les composantes théoriques et créatives de ce mémoire. En somme, grâce à cette pensée, la considération du sentiment de l'ambivalence à créer et toutes les émotions que j'y attache servent de toile de fond à ce mémoire : la gomme qui fait le lien entre la variété de tous ces éléments. Ainsi, à chaque fois que

[3] L'idée d'un dépassement de l'ambivalence par la création est inspirée de la pensée d'Anzieu à propos du travail créateur. Voir Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, collection *Connaissance de l'inconscient*, France, Éditions Gallimard, 1981, p. 22.

j'introduirai de nouveaux éléments théoriques, j'énoncerai comment ces éléments font le relais au sentiment de l'ambivalence à créer.

Dans l'intention de rester fidèle au cadre de mon étude, je ne m'aventure pas plus loin dans cette avenue de recherche. D'autres lectures qui relient le travail créatif à la pensée psychanalytique sont par ailleurs venues confirmer mon intérêt pour ce champ de la pensée.

***

Dans cette recherche, il appert que la définition de l'ambivalence à créer empruntera plusieurs sens, et décrira divers mouvements de la pensée et du corps à différentes étapes de la recherche. Puisque je ne poursuis pas l'objectif de définir l'origine de mon ambivalence à créer en la rattachant à telle ou telle expérience vécue, j'ai décidé de ne pas relier le terme de l'ambivalence à son sens clinique. Il aurait pourtant été fort pertinent de situer ma recherche en regard d'une étude plus approfondie de diverses littératures psychanalytiques en lien à ce terme, comme chez Sigmund Freud[4] (psychanalyste) ou Mélanie Klein (psychanalyste).

Malgré ma méconnaissance de la psychanalyse, voici quelques propositions qui répondent de la notion de l'ambivalence dans ce domaine. Pour Dominique Bourdin (psychanalyste et auteure), l'ambivalence « désigne la coexistence d'affects opposés et, parfois, de représentations opposées, dans l'investissement d'un même objet ». (Bourdin p. 15) À propos de l'ambivalence dans la pensée freudienne, Bourdin rappelle que ce terme a un sens « très large et très rigoureusement articulée » chez le psychanalyste. Freud situe d'ailleurs l'essence de l'ambivalence « dans la conjonction d'amour et de haine à l'égard du même objet et s'intéresse surtout au conflit d'ambivalence ». (*Ibid*.) Le texte « L'ambivalence » qui présente l'ouvrage *Ambivalence. l'amour, la haine. l'indifférence*[5] donne un aperçu des recherches sur le développement historique et clinique de la notion d'ambivalence.

Même si l'ambivalence à créer sert de trame pour agencer les différentes théories, mouvements, inspirations de cette recherche, j'ai également écarté de ma recherche une étude des pratiques artistiques ou discursives qui considéreraient la question de

[5] Voir la section Bibliographie de ce mémoire pour la référence complète de cet ouvrage.

l'ambivalence en tant que telle. Simplement, je me suis informé du terme l'ambivalence, le mot et sa définition, au dictionnaire. Voyons cette définition : l'ambivalence est un « état de conscience au cours duquel l'individu éprouve simultanément des sentiments opposés […] » (dictionnaire Antidote). En outre, cette façon sommaire de rechercher l'ambivalence m'a permis de me distancier au moins momentanément de ce sentiment essoufflant, parfois écrasant.

Dans cette mise à l'écart des théories sur l'ambivalence, j'ai découvert d'autres théories. Après avoir formulé ma proposition de recherche, j'ai réalisé que certaines de ces théories étaient porteuses de contradictions et de tensions ; et dans lesquelles j'ai vu des matières pour penser le projet de mémoire en regard de l'ambivalence à créer.

***

Une première théorie à laquelle je me suis intéressé est celle de l'image dialectique de Walter Benjamin (philosophe et critique culturel). Appliqué au domaine de l'histoire de l'art par Georges Didi-Huberman (historien de l'art et philosophe), ce concept est étudié au Chapitre 1 à travers l'analyse et la critique que ce dernier en fait dans son texte « L'image malice ». Si ce texte m'a inspiré, c'est que Didi-Huberman y étudie la question de l'image dialectique en la liant à diverses notions qui condensent des tensions[6] ou qui allient des contradictions ; contradictions souvent pensées à partir de l'examen de mouvements corporels.

Pour éclairer les exemples que Didi-Huberman soulève à partir de la pensée de Benjamin, et que je cite dans ce mémoire, je suis allé rechercher le sens premier des citations dans les sources d'origine. Les deux ouvrages de Benjamin dans lesquels j'ai cherché sont : *Images de pensée* et *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Dans ce dernier ouvrage, et pour différentes raisons étayées dans l'introduction du livre par Rolf Tiedemann (philosophe et philologue), la pensée de Benjamin est fragmentée ; l'œuvre étant inachevée, les liens entre la multitude d'aphorismes qui constituent *le livre des passages* sont la plupart du temps indéterminés. À cet égard, ma position en recherche face à la pensée de

[6] Dans le texte « L'image malice », Didi-Huberman discute de ces tensions comme des dialectiques qui raccordent ensemble des mouvements contradictoires : l'effondrement intérieur/surgissement, le tourbillonnement/saccadé, la chute/irruption, la continuité/interrompue, etc.

Benjamin a vivement été influencée par l'interprétation et l'application théorique que Didi-Huberman en fait.

Dans ce mémoire, je propose de réfléchir le processus créatif à partir de l'idée d'un Corps dialectique. En faisant dériver le concept d'image dialectique du domaine de l'histoire de l'art vers la chorégraphie, je tente de comprendre mon ambivalence à créer en la modélisant. La modélisation de ma pratique m'aide en outre à me faire une image de celle-ci : à me représenter mon processus et son fonctionnement. Voici un exemple tiré du texte de Didi-Huberman qui m'a fait imaginer la modélisation de ma pratique à partir de l'idée d'un Corps dialectique. Dans cet exemple, l'auteur relate une analyse des mouvements d'une patiente hystérique par Freud. Dans cette vue, les gestes de la patiente sont considérés à partir de leur nature dialectique, ou comme des « paradoxes visuels » (Didi-Huberman, p. 125) qui raccordent de façon simultanée des impulsions contradictoires. Saisi par des gestes saccadés, le corps de la patiente réalise également un montage de deux temps distinctifs : celui du « temps tourbillonnaire et spectaculaire de la crise raccordé à celui du 'temps fossilisé et dissimulé du fantasme inconscient à l'œuvre' ». (*Ibid*., p. 126)

Cet exemple m'a donné une première vision du Corps dialectique. En amont du terrain, cette vision m'a fait considérer le travail de création en résonance avec les tensions qui se rapportent à la charge émotive de l'ambivalence à créer, ses potentielles répercussions sur ma façon de déployer mes actions et de bouger le corps. À l'examen de cet exemple, j'ai voulu faire coïncider l'idée d'un Corps dialectique avec l'idée d'un « *corps-montage* » (*Ibid*.), comme chez la patiente de Freud. Comme je le décrirai en Revue de littérature, un « *corps-montage* » chez Didi-Huberman mène à un « effet de *connaissance visuelle* » (Didi-Huberman, p. 140) : un savoir émergeant de l'observation de la nature des différents éléments remontés ensemble dans le corps. Selon mon interprétation, dans l'exemple de la patiente de Freud, c'est par l'observation des gestes saccadés de l'hystérique qu'un diagnostic a pu être posé.

Du texte « L'image malice » de Didi-Huberman, je m'inspire pour ma modélisation des notions de symptôme[7], de montage et de mémoire. Par exemple, chez ce dernier, la notion de symptôme peut être interprétée comme ce qui déstabilise l'image, et ce qui vient créer

[7] Pour plus de détails sur cette conception, et en bonifier sa compréhension, voir le texte « Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme » de l'autrice Maud Hagelstein. La référence complète de ce texte se retrouve à la section Bibliographie de ce mémoire.

un « *malaise dans la représentation* » (Didi-Huberman, p. 125). Selon mon interprétation de cette notion chez Didi-Huberman, c'est le mouvement de l'ambivalence à créer qui vient me décontenancer en création. Avant l'entrée en studio, les notions de symptôme, de montage et de mémoire ont servi d'ancrages pour la conception des outils de créations chorégraphiques. En création, ces notions m'ont appuyé et inspiré dans la réalisation des chorégraphies. A posteriori, ces notions m'ont offert un lexique pour analyser mon processus créatif.

Dans cette recherche, l'idée d'un Corps dialectique veut dire un corps qui effectue un montage de différents éléments conceptuels issus d'horizons théoriques divers, mais également d'expériences personnelles, de souvenirs de processus créatifs antérieurs, d'une charge émotive complexe à décrire et des mouvements aux impulsions contradictoires. Cette idée sert en quelque sorte de tremplin pour la création et vient donner corps aux assemblages, parfois les frictions, entre les multiples avenues théoriques et inspirations artistiques caractérisant ma recherche. Plus loin, l'observation de ces combinaisons d'influences, synthétisées en mouvements, m'instruira sur ma façon de chorégraphier.

***

Sur le terrain, l'idée d'un Corps dialectique[8] se décline en cinq esquisses chorégraphiques[9]. Exécutées dans la pénombre ambiante du studio de création, les cinq esquisses chorégraphiques de cette recherche sont éclairées grâce à un dispositif composé de panneaux d'éclairage DEL, habituellement utilisé en photographie. Inspirée de ma collaboration artistique avec l'artiste visuelle Manon De Pauw[10], et de mon étude de l'œuvre *La danse Serpentine* (1892) de la chorégraphe Loïe Fuller, cet usage vient définir l'espace des interventions dansées, et active un travail sur les ombres portées et le dédoublement des silhouettes. D'autres influences inspirent mon processus créatif : principalement, les souvenirs de création de la performance *Danses kaléidoscopiques* (conçue en collaboration avec De Pauw) et l'œuvre *Le Ballet triadique* (1922) de l'artiste au Bauhaus, Oskar Schlemmer. Je reviens sur l'étude de ces influences dans la Revue de pratiques de ce mémoire.

[8] Sur le terrain, les interprètes participant à l'étude incarnent l'idée du Corps dialectique. Ma démarche de création et de théorisation se nourrit de leurs interprétations et commentaires sur le processus.
[9] À noter, une documentation vidéographique présentant les esquisses chorégraphiques de cette recherche accompagne le mémoire.
[10] La nature de cette collaboration est explicitée à la section « Revue de pratiques » de ce mémoire.

Outre ses qualités esthétiques, l'usage du dispositif lumineux en création est questionné à partir de mon examen de textes d'André Lepecki (commissaire et théoricien des arts) dans *Singularities : Dance in the age of performance*, de ses citations de la pensée de Jonathan Crary (historien de l'art) dans l'ouvrage *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep* et d'une citation de l'ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* de Giorgio Agamben (philosophe). Ces théories représentent à la fois des inspirations qui influent sur le processus de création et des avenues possibles pour réfléchir à la démarche en regard du domaine politique.

Dans cette recherche, le rapport au politique peut se comprendre à deux niveaux :

Le premier niveau est en connexion à une préoccupation personnelle même une inquiétude face à la place que prennent les appareils à écran dans ma vie, et de la lumière qu'ils émettent. Le dispositif lumineux utilisé dans le processus fait le relais à cette préoccupation et sert à illustrer cette omniprésence. Ce premier niveau de réflexion politique, lié à une prise de position personnelle et une envie de critiquer l'état du monde actuel éclairé de façon permanente, me fait me questionner sur la place que prennent les dispositifs des appareils à écrans dans nos vies : leurs effets sur les mouvements du corps humain et du corps social. Ce niveau de réflexion est théorisé à partir des écrits de Lepecki, Crary et Agamben.

Le deuxième niveau de compréhension du politique est philosophique, et se pense à partir d'un paradoxe relevant de la théorie de l'œuvre d'art autonome et de la notion de régime esthétique des arts de Jacques Rancière (philosophe). Ce deuxième niveau ne fait pas référence à un engagement politique face à un sujet d'actualité ou à une prise d'actions concrètes. Dans les esquisses, cette compréhension du politique s'appréhende plutôt à partir des éléments qui répondent des stratégies artistiques et des moyens qui façonnent l'esthétique : création d'ombres, usage d'un langage chorégraphique abstrait, brouillage des catégories artistiques et des disciplines, partitions dansées s'élaborant à partir de tensions, ou de souvenirs d'autres processus créatifs. Réfléchi dans un écart face au politique, ce deuxième niveau de réflexion s'articule à partir des écrits de Rancière, et certaines théories de Lepecki.

Composées dans l'agencement de diverses inspirations, les esquisses chorégraphiques ne

font pas la démonstration d'un militantisme. Elles ne revendiquent rien en ce qui a trait à la lumière des appareils à écrans, et ma préoccupation personnelle face à cette lumière n'est pas traduite en un message clair. Pour résumer, les esquisses chorégraphiques évoluent dans une tension entre une volonté politique d'illustrer l'état d'un monde perpétuellement éclairé, et une envie de sauvegarder l'autonomie de l'œuvre face à cette force politique : en créant des espaces de contraste, grâce à l'ombre et par l'abstraction, entre autres. Comme le geste créateur est mu par un sentiment d'ambivalence à créer et l'idée d'un Corps dialectique, ma démarche met en tension des forces politique (une envie de m'engager ou de me responsabiliser face à un enjeu sociétal) et esthétique (s'engager de manière détournée par les moyens de l'esthétique). Les deux niveaux politiques dont je viens de discuter sont investigués en Revue de littérature et dans le Cadre conceptuel.

***

La méthodologie de cette recherche correspond à celle d'un mémoire-création en pratique artistique. Selon Diane Laurier (professeure en enseignement des arts visuels), ce type de recherche entremêle de façon cohérente les positionnements théoriques et les activités pratiques menant à l'élaboration du mémoire et de l'œuvre. Réalisé à partir d'une posture constructiviste[11], ce projet de mémoire-création est de nature qualitative, comporte une perspective phénoménologique et adopte l'approche heuristique comme méthodologie de recherche.

En heuristique, la recherche se compose de différentes phases qui s'entrelacent parfois. (Moustakas[12], 1990) Pour ma part, ces différentes phases correspondent à l'enchainement des étapes de la conceptualisation, de la création et de la théorisation, entrelacé à une réflexion sur le sens de la démarche et sur les forces qui agissent au sein du processus créatif. Dans l'approche heuristique, la subjectivité du chercheur est mise à contribution à toutes les étapes de la recherche.

---

[11] Selon Monik Bruneau (didacticienne) et Sophia L. Burns (artiste peintre), la nature de la recherche-création « situe le chercheur dans une posture constructiviste », (Bruneau et Burns, p. 164) déterminée par « l'inséparabilité du 'sujet connaissant' (le praticien) et du 'sujet cogitant' (le chercheur) ». (*Ibid*.) Pour plus de détails, voir le texte « Se faire praticien réflexif : tracer une route de recherche en art » de Bruneau et Burns dans l'ouvrage *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, de Monik Bruneau et André Villeneuve. La référence complète de cet ouvrage se retrouve à la section Bibliographie de ce mémoire..

[12] Clark Moustakas était psychologue, et expert en psychologie humaniste et clinique.

En recherche comme en création, ce qui a été interprété comme une ambivalence à créer a agi telle une force déstabilisante. En création, l'expression de la partie inquiète de ce sentiment a brouillé mes plans, me faisant bifurquer des conceptualisations du Corps dialectique faites en amont du terrain. L'idée d'un Corps dialectique m'a toutefois aidé à composer avec cette charge émotive. Décontenancé, je me suis engagé dans la création. Puis, la danse est apparue.

***

Dans ce mémoire-création, le Chapitre 1 présente d'abord la problématique. Elle se compose des sections Revue de littérature, Revue de pratiques, Problème et Objectifs de recherche. La Revue de littérature détaille les attaches théoriques menant à la problématisation et les objectifs de la recherche. La Revue de pratiques vient mettre en contexte les influences artistiques qui ont façonné mon imaginaire au moment de la conception des chorégraphies réalisées dans cette recherche. Dans ce même chapitre, je situe philosophiquement et politiquement mon mémoire-création dans le Cadre conceptuel. Puis, je formule les termes de la Méthodologie me soutenant dans l'atteinte des objectifs de ma recherche, et j'établis les Outils de travail servant à la conception de moteurs de mouvements, et qui aideront à incarner l'idée d'un Corps dialectique.

Le Chapitre 2 se compose du Récit de terrain. Il prend la forme d'une analyse descriptive et interprétative des phénomènes observés et vécus lors de la création de cinq esquisses chorégraphiques.

Dans le Chapitre 3, j'effectue un constat des stratégies et découvertes faites sur le terrain de la recherche. Un croisement entre les données issues du terrain et les idées étayées dans la Revue de littérature et du Cadre conceptuel viennent mettre en lumière des propositions qui répondent des objectifs de la recherche sous la forme d'une Discussion/essai. Enfin, j'énonce les implications de cette recherche-création sur ma démarche future.

L'idée d'un Corps dialectique est un étai pour aider à ressentir et penser les mouvements contradictoires de l'ambivalence. Par son caractère abstrait, imaginé, il est difficile d'en proposer une définition. En Conclusion, je tenterai de poser un regard sur la pertinence de l'incarnation de cette idée au sein de ma recherche.

Enfin, je reconnais que ce mémoire-création est partiel et incomplet, et construit dans un certain écart par rapport aux exigences universitaires. Si l'ambivalence a teinté ma façon de vivre la création sur le terrain ; au niveau théorique, ce sentiment a été rejoué, se transposant en une ambivalence à rechercher. Complexifiant la démarche de conceptualisation et de théorisation, cette ambivalence à rechercher s'est, par exemple, exprimée dans un désir d'embrasser une trop grande variété de théories. Ainsi, certaines attaches théoriques dans ma démarche, en particulier en regard du volet politique, demeurent obscures et demandent à être approfondies, raffinées dans de futures recherches. Parfois, certains concepts manquent d'une définition.

Comme les séquences de mouvements des esquisses chorégraphiques se sont construites dans un tourbillon constitué de différentes idées, inspirations, ou émotions ; la pensée de ce mémoire s'est organisée à partir de tensions, de bifurcations théoriques, et même en fragments. J'assume ce brouillard conceptuel, ou la complexité inhérente à ma recherche, dans la mesure où elle a nourri le processus de création. Par ce brouillard, certaines idées, notions, inspirations ont traversées, forgées le travail sur le terrain. D'autres idées sont restées flottantes et n'ont pas été mises en œuvre.

CHAPITRE I

Dans la première partie du Chapitre 1, je présente les outils théoriques qui étayent la recherche, et les inspirations artistiques qui la nourrissent. Ces éléments sont pensés à partir du thème de l'ambivalence à créer, de sa charge émotive. Leurs sommes représentent la problématique de cette étude. Tous ces éléments se synthétisent dans le Problème de recherche et ses Objectifs. La deuxième partie de ce chapitre est composée du Cadre conceptuel, de la présentation des éléments qui composent la Méthodologie et des Outils de travail (moteurs de mouvements) qui animeront le Corps dialectique.

Le Chapitre 1 porte les traces d'une ambivalence à mener la recherche. La pensée se disperse, se dissémine à travers divers éléments contrastés. Dans cet alliage, il est possible que la clarté soit altérée, car les liens entre ses éléments ne sont pas évidents. Par exemple, la Revue de littérature qui suit ouvre à bien des questionnements. La diversité des points de vue qui y sont présentés et la complexité de ses démonstrations théoriques m'ont donné le sentiment de me perdre dans sa variété.

1.1 REVUE DE LITTÉRATURE

Dans cette Revue de littérature, je vais d'abord définir le caractère interdisciplinaire de ma démarche, à l'aide du texte « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu » de Marie-Christine Lesage (Chercheure et professeure en études théâtrales). Puis, je détaille les modalités du concept de l'image kaléidoscopique de Benjamin, étudiée par Didi-Huberman dans son texte « L'image malice ». Enfin, j'offre un résumé de la théorie du régime esthétique des arts chez Rancière et j'évoque comment l'auteur pense l'inclusion de la performance *La danse Serpentine* de Loïe Fuller dans ce régime.

1.1.1 De l'interdisciplinarité à l'interartistique

Pour éclairer ce passage de l'ambivalence à créer vers l'esprit dialectique, ainsi que la dynamique entre théorie et pratique dans mes explorations chorégraphiques, je m'appuie sur la pensée de Lesage en considérant la distinction faite par cette dernière entre interdisciplinarité théorique et interdisciplinarité artistique.

Pour Lesage, « l'interdisciplinarité n'a pas de forme précise et ne peut être une discipline, mais seulement une approche, ou peut-être même une méthode ». (Lesage, 2008, p. 174) Chez Lesage, l'interdisciplinarité théorique est réfléchie dans son rapport aux concepts, à leurs migrations d'une discipline à l'autre, à leurs origines épistémologiques ainsi que leurs cadres de référence. L'interdisciplinarité est également considérée en relation aux fondements et objets de recherche des disciplines, et, plus largement, au développement des savoirs ainsi qu'aux différents modes de transmissions de la connaissance.

En mettant en question « les méthodes instituées [et] en révélant les valeurs sous-jacentes qui les gouvernent », (Lesage, 2016, p. 15) l'interdisciplinarité théorique :

> constitue une approche qui envisage la complexité des phénomènes observés sans les réduire à un angle disciplinaire ; elle représente aussi un moment critique des savoirs disciplinaires, qui ouvre une réflexion épistémologique transformative, potentiellement productrice de nouveaux modes de connaissances. (Lesage, p. 17)

En ce qui a trait au terme interartistique, terme emprunté par Lesage au professeur en études théâtrales Patrice Pavis, il « renvoie plus spécifiquement à des processus de création fondés sur des dialogues complexes entre des pratiques autonomes ». (*Ibid*., p. 19) Comme Pavis le considère, l'interartistique relève de la question de « la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la performance » ; (Pavis dans Lesage, p. 14) rencontre parfois incompatible qui « produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre ». (*Ibid*., p. 20) Dans cette perspective, cette rencontre s'organise « dans la différence des arts, valorisant [ainsi] une interaction dynamique de pratiques diversifiées qui n'a plus rien à voir avec une quelconque idée de fusion harmonieuse entre les disciplines ». (Lesage, p. 20) Ici, comme Lesage le suggère à partir d'écrits de Moran (historien social et culturel), le préfixe Inter suggère plutôt une diversité de relations entre les disciplines, ou la création d'un espace d'indiscipline, peut-être un dépassement complet des limites disciplinaires.

Dans cette étude de l'interdisciplinarité, il aurait été pertinent de décrire comment les termes multidisciplinarité, transdisciplinarité fonctionnent en rapport à ma démarche. D'autres expressions, comme celle d'« œuvre d'art totale », ou celle de « synthèse des arts » sont à considérer lorsque l'on interroge la rencontre des arts au sein de l'œuvre d'art.

De même plusieurs autrices et auteurs proposent différentes définitions et applications du terme interdisciplinarité. Enfin, il est difficile de ne pas mentionner la figure d'Edgar Morin (philosophe et sociologue de la pensée complexe), et sa contribution au développement de la pensée sur l'interdisciplinarité. Pour ce dernier, l'interdisciplinarité tire ses origines de la nécessité de convoquer plusieurs disciplines afin d'étudier des objets de recherche complexe, en déstabilisant l'« esprit hyperdisciplinaire ». (Morin)

Or, pour ce projet, je me suis attaché aux termes interdisciplinarité et interartisique, selon la formulation de Lesage, et des auteurs et autrices qu'elle cite. Les idées étayées dans son texte m'aident à comprendre la nature de ma démarche et sa composante interdisciplinaire. Dans ma recherche, j'use du concept de l'image dialectique pour animer la dynamique de création et composer avec mon sentiment d'ambivalence à créer. En faisant migrer ce concept du domaine de l'histoire de l'art vers la danse, je chemine entre théorie et pratique dans l'esprit de l'interdisciplinarité. Animée par différentes bifurcations, ma démarche de recherche et de création fait également apparaître diverses relations entre des disciplines artistiques et différents domaines d'études. Par exemple, je compte explorer une forme interartistique, inspirée de ma démarche collaborative avec Manon De Pauw. Cette forme se concrétisera dans la rencontre de la chorégraphie et d'actions performatives[13] en lien à la manipulation de panneaux d'éclairage DEL par les participants de l'étude.

Faisant le relais aux différentes postures adoptées dans mon parcours académique, et professionnel, les termes interdisciplinaire et interartistique résonnent avec ma démarche éclectique. Dans ma recherche, les interactions conceptuelles se dessineront à partir de l'idée d'un Corps dialectique, et même dans le corps, puisque cette idée sera incarnée. Enfin, par mon étude de Lesage, ces interactions pourraient représenter « un moment critique » : (Lesage, p. 17) appelant une réflexion sur la production de connaissances en lien au décloisonnement disciplinaire.

[13] Que veut dire la rencontre de la chorégraphie et d'actions performatives dans ma démarche ? Peut-être faudrait-il d'abord offrir une définition de la performance en art. Pour Roselee Goldberg (auteure et historienne de l'art), la performance est « une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutées par des artistes désireux d'outrepasser les limitations des formes d'art […] ». (Goldberg, p. 9) Par sa nature interdisciplinaire, « la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes ». (*Ibid*.) À la lumière des énoncés de Goldberg, la manipulation des panneaux d'éclairage DEL dans ma démarche correspond au désir personnel d'explorer une forme artistique conçue dans l'entre-discipline, ou l' « interartistique ». C'est aussi une manière de dépasser les limites de la danse, et de composer à partir de mes intérêts pour l'art visuel et contemporain.

1.1.2 De l'image kaléidoscopique (dialectique) au corps

En suivant en partie le fil de l'analyse de Didi-Huberman du modèle de l'image kaléidoscopique de Benjamin, je relève certaines idées qui enrichissent ma démarche de recherche et affinent ma conception de l'idée d'un Corps dialectique.

Selon Didi-Huberman, l'image kaléidoscopique interroge la valeur de la représentation en ce que la matière déposée dans la lunette de cette machine optique, et contrainte par les jeux de miroirs et le mouvement de son utilisateur, s'y reconfigure sans cesse, créant toujours une nouvelle image à partir d'une nouvelle organisation de la matière. Dans ce mouvement dialectique, la continuité ou la permanence de la représentation est précaire ; puisqu'en un tour de main, la structure de l'image s'effondre, et se démonte, puis se recompose et se réorganise à nouveau.

Pour exemplifier, Didi-Huberman rappelle un commentaire de Benjamin à propos d'un ouvrage du photographe et sculpteur allemand Karl Blossfeldt constitué d'une succession de plans rapprochés d'images de plantes. Édité comme un *flip-book*, cet ouvrage ouvrirait à une « connaissance par le montage » : (Didi-Huberman, p. 119) montage composé de l'agencement des images, agencement toujours renouvelé par le mouvement du feuillettement des pages. Didi-Huberman décrit ce mouvement : « Leurs différences s'animent, leurs analogies et leurs contrastes décrivent une sorte de métamorphose haletante, selon un mouvement qui n'est jamais continu ». (*Ibid*., p. 146) En outre, Blossfeldt proposerait un mode d'apparition kaléidoscopique pour la matière, et par lequel un « effet de *connaissance visuelle* » (Didi-Huberman, p. 140) serait rendu dans la succession, le contraste, des différentes formes des plantes.

Puis, Didi-Huberman décrit comment la composante dialectique du kaléidoscope peut s'assigner au corps. Dans cet exemple tiré des écrits de Benjamin, Didi-Huberman considère la notion d'« effondrement intérieur » pour penser cette assignation. Premièrement, l'« effondrement intérieur » est considéré à partir d'une sensation corporelle : celle d'une brisure intérieure. Elle est exemplifiée par une citation de Benjamin. Ce dernier écrit :

> L'ébranlement conduit à l'effondrement. Personne ne l'a senti plus nettement que Marcel Proust à la mort de sa grand-mère, qui l'ébranla, mais sans lui sembler réelle

> jusqu'à ce qu'un soir où il retirait ses souliers les larmes lui soient venues aux yeux. Pourquoi ? Parce qu'il s'était baissé. Ainsi, le corps qui est l'éveilleur de la douleur profonde peut-il devenir tout autant celui de la pensée profonde. (Benjamin dans Didi-Huberman, p. 152)

C'est par un mouvement d'affaissement, ou d'effondrement, doublé du surgissement d'un souvenir douloureux que la dialectique du corps s'anime dans ce cas.

Deuxièmement, dans un autre exemple tiré de la même citation, et à propos d'un corps emporté par un mouvement de chute, Benjamin évoque l'idée que le corps puisse se transformer en kaléidoscope. Précisément, il écrit : « son corps est devenu un kaléidoscope qui présente à chaque pas des figures changeantes de la vérité ». (Benjamin dans Didi-Huberman, p. 152) Dans ce cas, l'« effondrement intérieur » est traduit par le mouvement d'un marcheur qui dévale une montagne. Dans cette expérience, le corps du marcheur devient le jouet de son propre mouvement, et à chacun de ses pas, des images du monde qui l'entoure lui apparaissent de façon saccadée. Ici, le montage réalisé entre le mouvement de la chute et le surgissement d'images constitue un savoir : savoir développé à partir d'une expérience corporelle.

À mon interprétation, les termes « effondrement intérieur », imprévisibilité, chute, surgissement, saccades appartenant au lexique de l'image kaléidoscopique sont porteurs de tensions, et des invitations à imaginer l'initiation des mouvements aidant à incarner l'idée d'un Corps dialectique. Par ailleurs, à la section de texte Méthodologie, je conçois les outils de créations à partir de ce lexique (voir section 1.7). Dans une première considération du modèle de l'image dialectique, j'ai discuté du symptôme hystérique en lien au mouvement qu'il a provoqué chez la patiente de Freud. Ma modélisation prendra aussi en compte cet exemple afin de discuter de l'ambivalence, de ses impulsions parfois contradictoires, et de son incidence sur la façon de mouvoir le corps. Dans une autre interprétation anticipant la création des esquisses chorégraphiques, j'entrevois que les différentes inspirations artistiques et influences théoriques de ma recherche s'entremêleront dans le Corps dialectique dans une forme de « *montage de l'expérience* ». (Didi-Huberman, p. 153) Ces montages traduiront peut-être différentes dialectiques : des formes chorégraphiques variables, qui se reconfigurent sans cesse, ou des mouvements contrastants, à la fois contradictoires et simultanés.

En suivant la logique de Didi-Huberman, l'idée de « corps-montage » évoquée en introduction, ou encore celle de « montage de l'expérience » dans le mouvement du marcheur qui dévale une montagne, participent également d'un « *effet de connaissance* ». Cet effet de connaissance me permettra potentiellement de récolter des informations sur ma façon de créer, dans l'observation de ce qui a été monté ensemble, et nommer certains principes créatifs qui définissent mon approche chorégraphique interdisciplinaire dans cette recherche.

Malgré les démonstrations théoriques qui viennent éclairer l'idée d'un Corps dialectique, cette idée demande à être expérimentée sur le terrain de la création en compagnie des interprètes participants à l'étude.

1.1.3 Le régime esthétique de Jacques Rancière

Dans cette section de texte, j'explique certains rouages de la pensée de Jacques Rancière[14] à l'égard de la notion de régime esthétique des arts.

Dans l'ouvrage *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, et à l'aide de textes qui décrivent, font l'éloge ou critiquent diverses pratiques ou manifestations artistiques, Rancière offre différentes vues sur le régime esthétique de l'identification de l'art. Entre autres, l'auteur y observe « comment un régime de perception, de sensation et d'interprétation de l'art se constitue et se transforme en accueillant les images, les objets et les performances qui semblaient les plus opposés à l'idée du bel art […] ». (Rancière, 2011, p. 10) Par bel art, Rancière entend l'art classique, la mise en scène de corps idéalisés, l'utilisation de la mimesis, la hiérarchie des genres picturaux ou le dispositif de la narration d'une histoire (l'enchainement des causes à effets). Répondant du régime représentatif de l'art, ces caractéristiques reconduisent dans les œuvres les systèmes de croyances, les valeurs dominantes et les stratégies du pouvoir politique, religieux et de l'économie.

Rancière conçoit plutôt le régime esthétique en porte à faux avec ce qu'il nomme le régime représentatif, et « contre l'ordre représentatif qui définissait le discours comme un corps

[14] Afin d'appréhender la complexité de la pensée de Rancière, j'ai consulté l'ouvrage *L'égalité des intelligences* de Charles Ramond (philosophe) qui présente de manière abrégée la philosophie de Rancière. Voir la section Bibliographie de ce mémoire pour la référence complète de cet ouvrage.

aux membres bien ajustés, le poème comme une histoire et l'histoire comme un arrangement d'actions ». (Rancière, 2011, p. 15) Le mouvement du régime esthétique tend effectivement à suspendre l'enchainement des causes à effets, « à effacer les spécificités des arts et à brouiller les frontières qui les séparent entre eux comme elles les séparent de l'expérience ordinaire ». (*Ibid*., p. 13)

Avec plus de précision, la définition de l'art dans le régime esthétique s'apparente à celle du jeu, qui est « l'activité qui n'a pas d'autre fin qu'elle-même, qui ne se propose aucune prise de pouvoir effective sur les choses et sur les personnes ». (Rancière, 2004, p. 45) Cette définition est relative à l'analyse kantienne de l'expérience esthétique, dans laquelle une double suspension est à l'œuvre : celle « du pouvoir cognitif de l'entendement déterminant les données sensibles selon ses catégories ; et une suspension corrélative du pouvoir de la sensibilité imposant des objets de désir ». (*Ibid*.) Pour Rancière, l'activité du libre jeu des facultés intellectuelle et sensible n'est pas uniquement une activité sans fin, qui ne poursuit pas d'objectifs, mais une activité égale à l'inactivité. Ainsi, face à l'œuvre d'art sans volonté qui ne fait rien, le spectateur est absorbé dans un cercle d'inactivité sans fin dans lequel l'œuvre demeure « inaccessible pour la pensée, les désirs ou les fins du sujet qui la contemple ». (*Ibid*., p. 51) Pour Rancière, ce libre jeu esthétique institue une politique, une nouvelle forme de la vie en commun, « parce qu'elle définit les choses de l'art par leur appartenance à un sensorium différent de celui de la domination ». (*Ibid*., p. 46)

Comme je viens de le décrire, la constitution du régime esthétique des arts est sous-tendue, entre autres, par la définition du Beau chez Emmanuel Kant (philosophe). En suspendant la hiérarchisation, les stratégies servant un but et l'enchainement des causes à effets, le Beau dans cette définition invite à un rapport désintéressé à l'art et à la contemplation d'œuvres qui ne servent à rien, qui n'ont pas de fins, et ne transmettent pas un message clair, par exemple.

***

Dans le texte « La danse de la lumière », faisant partie de l'ouvrage *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Rancière pointe dans l'œuvre *La danse serpentine* de Loïe Fuller des qualités esthétiques qui répondent du régime esthétique de l'art. La redéfinition des

volumes du corps grâce au costume, un langage chorégraphique abstrait, une nouvelle façon d'envisager l'espace de la scène, l'inclusion d'un dispositif d'éclairage qui a pour fonction de coloriser le costume de la danseuse et un déroulement d'actions extrait de toute narrativité sont des qualités soutenant cette adhésion. Je reviens sur l'étude de cette œuvre en Revue de pratiques. (Voir section 1.3.2)

L'étude de *La danse serpentine* en lien à la philosophie de Rancière m'a amené à envisager l'inclusion de ma recherche dans la logique du régime esthétique de l'art. La manipulation d'un dispositif d'éclairage, habituellement utilisé en photographie, participera au brouillage des catégories artistiques dans la rencontre entre la performance et la danse. Dans une conceptualisation faite en amont du terrain de la création, j'envisage que mes chorégraphies ne serviront pas un but spécifique, ne raconteront pas d'histoire et seront abstraites. Quant aux mouvements, ils seront initiés à partir d'impulsions contradictoires inspirées du modèle dialectique. À la fois interdisciplinaire et interartistique, j'anticipe que la recherche Corps dialectiques correspondra à un modèle de représentation qui fait « rupture avec ce modèle hiérarchique du corps, de l'histoire et de l'action » (Rancière, 2011, p. 15) qui caractérise le régime représentatif de l'art.

Dans le Cadre conceptuel, je souligne comment l'adhésion de ma recherche au régime esthétique de l'art conduit à un paradoxe qui s'établit entre une volonté de faire fonctionner les esquisses chorégraphiques en écart avec une fonction politique (dans une sauvegarde de l'autonomie de l'œuvre face à cette fonction) et l'examen de différentes conceptions politiques : conceptions qui viendront travailler le processus de la recherche Corps dialectiques sur le terrain créatif et de la réflexion. Pour m'aider à réfléchir cette tension entre les domaines esthétique et politique, j'invoquerai la théorie de l'œuvre d'art autonome chez Rancière.

À la prochaine section de texte, je considère les œuvres et pratiques artistiques de Manon De Pauw, de Loïe Fuller et d'Oskar Schlemmer comme des inspirations à ma recherche. À mon entendement, les œuvres ou démarches de ces artistes participent de la rupture dont Rancière discute et s'inscrivent tout à fait dans le courant de pensée du régime esthétique de l'art.

1.2 REVUE DE PRATIQUES

Malgré des accès d'ambivalence freinant mon élan créatif, les dernières années ont été marquées par une envie de consolider ma démarche artistique et de mettre au jour ma propre esthétique chorégraphique. La création de diverses études, d'une performance en galerie d'art et de deux pièces chorégraphiques de groupe représentent les premiers pas faits vers cette consolidation. *Danses kaléidoscopiques*, performance conçue en collaboration avec Manon De Pauw, est la plus achevée de ces réalisations. Pour les chorégraphies de cette performance, je me suis à la fois inspiré des images vidéo et de l'approche performative de De Pauw, mais également des œuvres *Le Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer et *La danse serpentine* de Loïe Fulller. Puisque la création des esquisses chorégraphiques de cette recherche coïncide avec la fin de la création de *Danses kaléidoscopiques,* et que je me sens toujours habité par celle-ci, je détaille dans cette Revue de pratiques la nature de ma collaboration créative avec Manon De Pauw. Aussi, j'offre un aperçu des démarches et œuvres de Schlemmer et de Fuller. Enfin, je relève comment l'addition de toutes ces influences m'agite, et me fait interpréter chez ces artistes différents rapports à la présence corporelle relatifs à mon sentiment d'ambivalence.

1.2.1 Nature de la collaboration créative

La démarche de Manon De Pauw s'organise autour de deux axes de recherche : le corps et la lumière. Le corps est composante visuelle, sujet de l'œuvre ou présence manifeste ou indicielle de l'artiste au travail. La lumière est matière à manipuler ou sujet d'exploration dans plusieurs œuvres. La démarche de De Pauw se matérialise sous forme de vidéo, d'installation, de photographie, de performance et de la pratique de l'« atelier ouvert »[15].

Au fil de ma collaboration créative avec l'artiste, j'ai participé à trois processus : *La matière ordinaire*, 2014, Usine C, Montréal, *Cocons Somatiques*, 2017, Agora de la danse, Montréal et *Danses kaléidoscopiques,* Création en cours, Galerie Vox, Montréal. Ces créations se sont réalisées dans l'espace de l'« atelier ouvert ». Dans cet espace, conçu

[15] Dans l'atelier ouvert, Manon De Pauw crée des images en direct grâce à la manipulation de diverses matières (bouts de papier, acétates colorés, paillettes) sur une table lumineuse. Ces matières animées par la main de l'artiste sont filmées, puis projetées à différentes échelles sur des écrans, ou des corps dans un espace donné, tel celui de la scène ou de la salle d'exposition.

comme un laboratoire de création, les diverses matières, lumineuse et tangible sont à la portée de main de De Pauw et des interprètes de l'œuvre. Par exemple, pour *Danses kaléidoscopiques*, les interprètes exécutent la chorégraphie et manipulent des plexi-miroirs, des lumières DEL et des formes géométriques en bois ou carton mousse. Cette friction entre des interventions performées et dansées reconfigurent l'espace de présentation, cadrent l'action, et ajoutent aux intrigues visuelles de De Pauw par l'activation d'ombres portées ou des effets d'anamorphose.

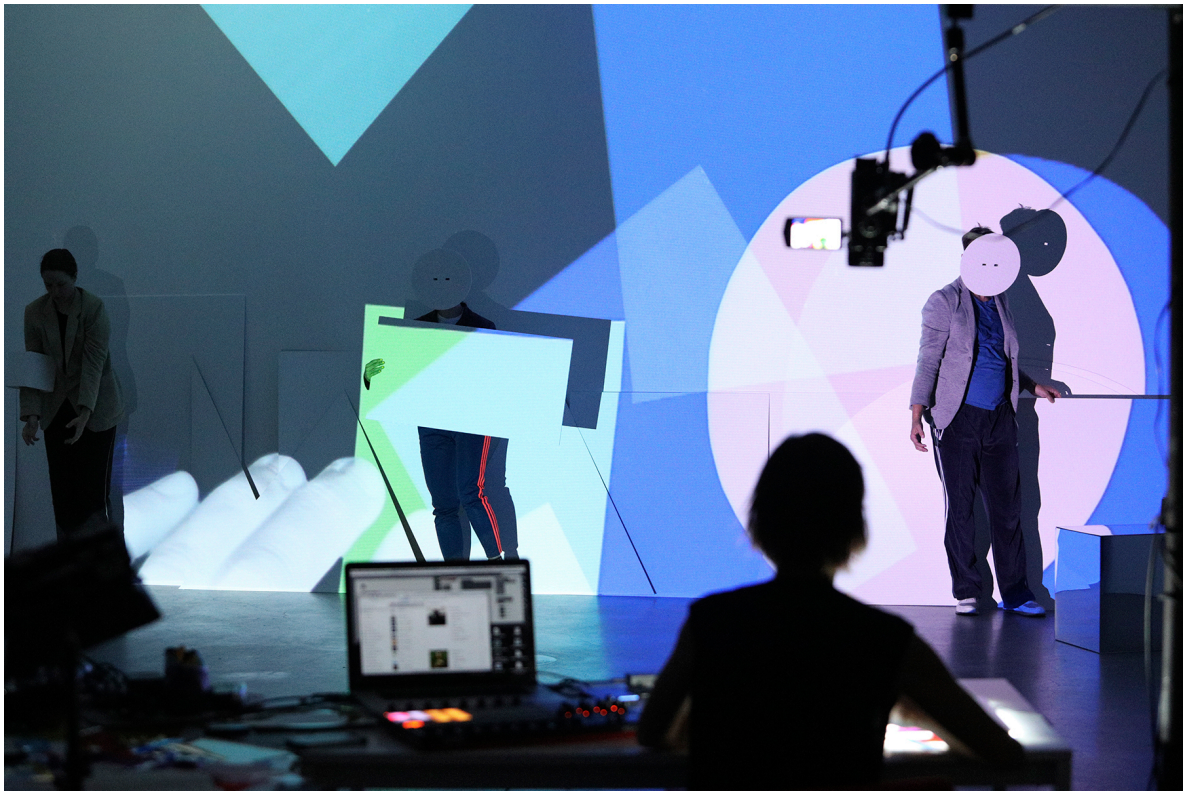

Figure 1, *L'atelier ouvert*, photographie par Catherine Asselin-Boulanger, juillet 2019

Pour la création des chorégraphies de *Danses kaléidoscopiques*, j'ai d'abord fait un rapprochement entre les modes de compositions chorégraphiques de Schlemmer[16], dans son œuvre *Le Ballet triadique* et de celui de Fuller dans *La danse serpentine*. En résumé, Schlemmer additionne une multitude d'influences provenant autant des arts populaires que de la littérature dans une écriture chorégraphique précise et formaliste ; tandis que Fuller chorégraphie à partir d'improvisations dansées dans lesquelles les formes s'évanouissent et

[16] Pour avoir un court aperçu de la pratique de ces deux artistes, consultez la section de texte 1.2.2 de ce mémoire.

se reconstruisent de façon incessante. Par la combinaison de ces deux approches, j'ai inventé des séquences dansées qui amalgament la chorégraphie, l'improvisation et des actions performées, actions conçues en collaboration avec De Pauw. La composition des gestes s'est quant à elle concrétisée dans l'entrechoquement entre l'étude de différentes écritures chorégraphiques et inspirations qui proviennent des champs des arts vivants, de l'histoire de l'art et/ou des arts visuels, mais aussi dans les rencontres entre les interprètes, la lumière de De Pauw et sa présence.

De plus, considérant que cette performance s'est créée au même moment où je commençais à articuler ma recherche de maitrise, j'y ai exploré de façon préliminaire l'idée d'un Corps dialectique. Ces premières explorations serviront de matières pour inspirer le geste créateur au sein de la présente recherche. Je donne plus de détails sur cette inspiration à la section de texte Outils de travail (voir section 1.7).

1.2.2 Schlemmer, Fuller : un aperçu

Le Ballet triadique (1922), l'œuvre phare de Schlemmer, met en scène une chorégraphie abstraite, formaliste, dont les mouvements, dépouillés de toute expression, sont mécanisés par des costumes contraignants fabriqués à partir de matériaux de construction modernes, tels le verre ou le métal. Par ces contraintes, selon l'historienne de l'art Laurence Louppe, Schlemmer met en tension le sujet corporel et la culture machiniste, questionnant ainsi un contexte marqué par l'industrialisation, « la détérioration des conditions de vie dans les milieux urbains [et] la perte de la "valeur d'usage" des choses et des matières » (Louppe, 1999, p. 177) en Allemagne. Également, pour Éric Michaud, historien de l'art, Schlemmer traduit par ces contraintes la vision utopique d'une humanité à réformer « par l'union de l'art et de la technique », (Michaud, 1988, p. 60) s'incarnant dans la « Figure d'Art », concept relatif à celui d'« Homme Nouveau ». En unissant les arts de la chorégraphie, de la musique et de la sculpture, Schlemmer concrétise sa vision par la synthèse des arts. Pour Laurence Louppe (historienne de l'art), le formalisme du *Ballet triadique* se qualifie par l'utilisation « d'une esthétique libre, singulière et dé-référencée ». (Louppe, p. 179) Or, à mon étude du texte « Les danses du Bauhaus : une généalogie de la modernité »[17] de Louppe, je découvre que l'esthétique « dé-référencée » de Schlemmer additionne paradoxalement une multitude d'influences créatives : la danse baroque, le théâtre Nô, la

[17] Voir la section Bibliographie de ce mémoire pour la référence complète de ce texte.

pantomime, le théâtre de variété, le romantisme de Novalis (poète, romancier, philosophe), le concept de l'œuvre d'art totale chez Wagner (compositeur allemand), et d'autres encore.

Figure 2, *Das Triadische Ballet*, photographie par Ernst Schneider, Berlin, 1926

Dans *La danse serpentine* (1892), Loïe Fuller exécute une danse libre qui fond ensemble diverses formes organiques. Grâce à son costume qui se déploie au-delà de sa silhouette et à l'aide de larges bandes de tissu blanc accrochées à des baguettes de bois qu'elle manie, sa danse évoque de façon succincte l'éclosion d'une fleur, l'envolée d'un papillon ou encore le déploiement d'une queue de paon. Utilisant une douzaine de lanternes appareillées de gels colorés qui tournoient, *La danse serpentine* est également, selon Tom Gunning (professeur de cinéma et acteur), un « spectacle visuel […] »[18], (Gunning, 2005, p. 108, ma traduction), faisant se rencontrer l'« organique » aux innovations technologiques du temps.

[18] Tom Gunning, « *Light, Motion, Cinema ! The Heritage of Loïe Fuller and Germaine Dulac* », *Frameworks : The Journal of Cinema and Media*, Vol. 46, numéro 1, Performing Arts Periodical Database, 2005, p. 108. En anglais dans le texte original : « *a visual spectacle* […] ».

Figure 3, *Danse serpentine [II]*, photographie par Opérateur inconnu, Rome, 1899

1.2.4 L'imaginaire agité

À partir d'un aperçu des œuvres marquantes de Schlemmer et Fuller, d'une description de ma démarche collaborative avec De Pauw et du processus chorégraphique de la performance *Danses Kaléidoscopiques*, j'envisage que l'étude de ces divers éléments trouveront leurs échos dans la création des esquisses chorégraphiques. J'appréhende l'entrée en studio à la fois dans une attitude inquiète et curieuse. J'imagine l'espace de création comme chez De Pauw dans une forme d'atelier ouvert, dans lequel les différentes lampes au DEL y seront disposées de façon pêle-mêle. Je trouve mon inspiration dans les différentes intrigues visuelles et jeux d'ombres créés par l'artiste visuelle afin d'ouvrir un territoire d'exploration pensé à partir de l'activation des ombres et de la pénombre. Mon imaginaire s'agite en pensant aux danses de Fuller, aux figures de Schlemmer, aux souvenirs des gestes, présences et silhouettes des interprètes de *Danses kaléidoscopiques*.

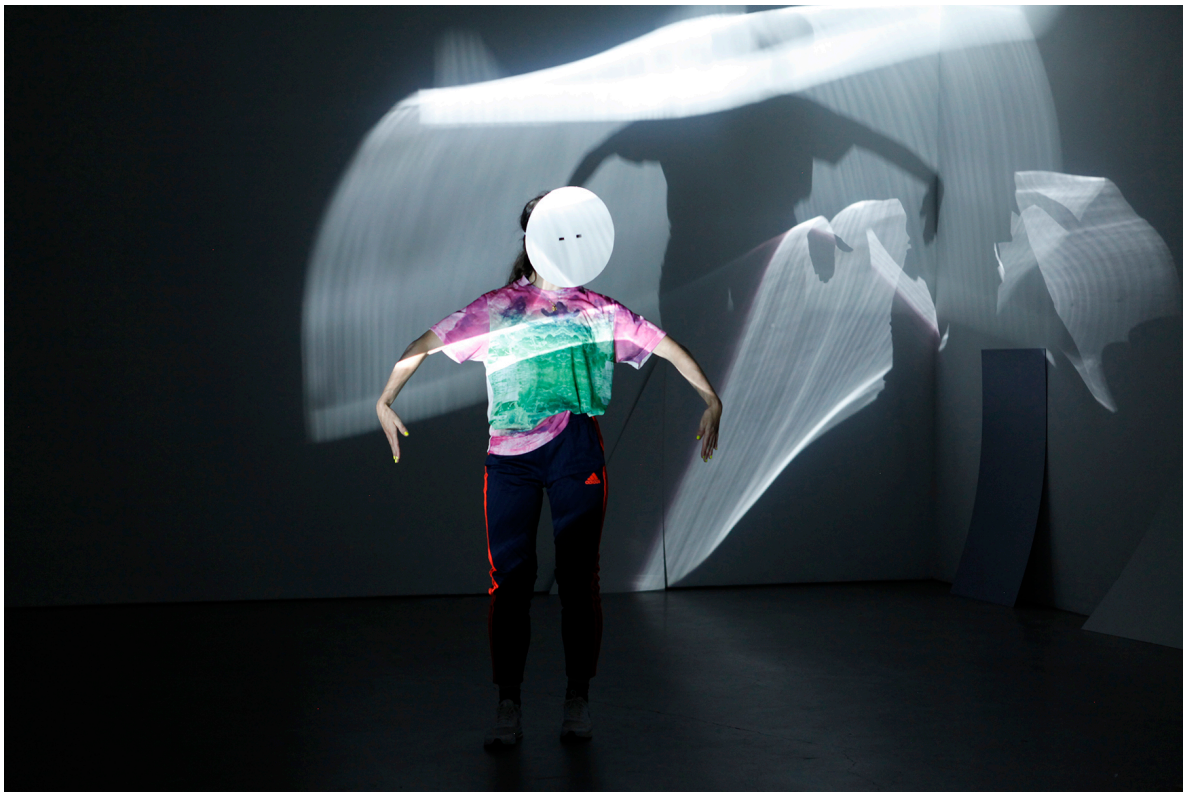

Figure 4, *Danses kaléidoscopiques*, photographie par Manon De Pauw, juillet 2019

Précisément, l'approche performative de De Pauw et les jeux d'ombres portées me font imaginer la conception des éclairages des esquisses se réalisant par la manipulation de panneaux d'éclairage DEL par les participants de ma recherche. De Schlemmer, je retiens un goût pour un formalisme conjuguant de multiples influences provenant de divers horizons théoriques ou artistiques, influences synthétisées dans la présence étrange de la Figure d'art du *Ballet triadique*. Chez Fuller, l'effondrement des formes et leurs reconstructions simultanées, la vitesse d'action qui propulse le renouvellement de la présence de la danseuse ainsi que l'utilisation d'un dispositif lumineux colorant le costume m'inspirent des mouvements, me font songer à leurs déploiements et me font imaginer les reliefs des silhouettes des interprètes dans l'obscurité. Quant aux souvenirs des gestes de *Danses kaléidoscopiques*, ils apparaissent à mon esprit comme des photos ou de courtes séquences vidéo dans lesquelles les interprètes répètent sans cesse les mêmes mouvements. De façon obsessive, mon esprit s'accroche à ces séquences et les fait rejouer pour tenter de capter ce qui m'a marqué, inspiré, inquiété lors de la création de cette pièce.

Les inspirations étayées dans la Revue de pratiques représentent donc des matières qui

embrayent la créativité. Les souvenirs de ces matières représenteront les points de départ pour la composition des esquisses chorégraphiques. Les inventions formelles et lumineuses de De Pauw, la multiplicité convoquée dans les figures de Schlemmer, la fulgurance des gestes chez Fuller, ma mémoire des interprètes de *Danses kaléidoscopiques*, aussi participants à mon étude, s'additionnent et viennent créer un tourbillon d'images et de mouvements dans mon imaginaire. Une volonté de surcharger l'esprit par autant d'inspirations est aussi relative à mon rapport non apaisé face à la création. Dans une autre considération de cette idée, ce tourbillon d'images qui inspire la création, est aussi de façon contradictoire ce qui nourrit mes inquiétudes, mon sentiment d'angoisse en création. L'amalgame de ces inspirations fait aussi référence à l'interaction conceptuelle difficile à décrire dans ma démarche, interaction que j'ai abordée grâce aux termes interdisciplinaire et interartistique. Entre De Pauw, Schlemmer et Fuller, je me fraye un chemin en effectuant des sauts dans le temps, en bifurquant entre les inspirations et en entremêlant des temporalités hétérogènes. Dans mon imaginaire agité, le Corps dialectique se met à danser.

1.3 PROBLÈME, OBJECTIFS DE RECHERCHE

Tous les éléments présentés précédemment se synthétisent dans le Problème de recherche et ses Objectifs.

Problème :

Les démarches et œuvres de De Pauw, Schlemmer et Fuller m'inspirent. Le caractère parfois étrange, fugitif des corps mis en scène dans leurs démarches, leurs mouvements mécanisés ou fulgurants fusionnent à mes propres idées, et activent mon sentiment d'ambivalence : mon envie et mon inquiétude de créer. Ces inspirations m'habitent, me captivent. Dans mon esprit, des ombres et des silhouettes prennent de nouveaux contours et s'entremêlent à des souvenirs ou à des idées chorégraphiques. Pour tenter de maîtriser le flot des inspirations, ou la surcharge d'images et d'idées, mon imaginaire se met en marche, et recompose des images, de façon saccadée ; des images que j'interprète comme dialectiques, apparaissant comme des flashs, des nœuds formés de paradoxes corporels. Ces flashs, qui saisissent parfois le corps, deviennent, dans le cadre de cette recherche interdisciplinaire et interartistique, les mouvements qui permettront d'incarner l'idée d'un Corps dialectique.

Objectifs de recherche :
-Penser et ressentir le processus de recherche et de création
-Discerner les différentes stratégies créatives émergentes de l'incarnation de l'idée d'un Corps dialectique
-Situer la recherche en regard des domaines esthétique et politique

1.4 CADRE CONCEPTUEL

Je pense la création artistique dans une certaine autonomie face à mes opinions politiques. Les esquisses chorégraphiques de cette recherche-création ne servent pas un but autre que de m'aider à penser et ressentir mon processus créatif. Ce qui représente une position politique en soi. Mais puisqu'au fil de mon parcours j'ai plongé dans l'étude de différentes considérations politique et philosophique en lien à la création artistique, je prends en compte l'influence de cette étude sur ma façon d'envisager le terrain de la création.

Le Cadre conceptuel présente des théories en lien au politique qui sont venues me travailler en création. Ces théories dont j'ai eu de la difficulté à organiser l'enchainement servent autant de matières à réfléchir le contexte de création que de matières inspirant la créativité. C'est au Chapitre 3, après le terrain de la création, que je vais tenter d'organiser en discours les théories qui sont ici mises en lumière. Traversé par l'esprit de l'ambivalence, mon processus de recherche me pousse ici à composer avec une certaine part d'ombre, mes idées parfois obscurcies par les paradoxes que ces théories soulèvent.

1.4.1 La politique de l'esthétique

Chez Rancière, l'esthétique se situe en tension « entre deux politiques opposées » (Rancière, 2004, quatrième de couverture) : une politique de l'esthétique et une esthétique de la politique. Dans le revers de la politique de l'esthétique, l'œuvre d'art se charge politiquement par l'écart ou l'autonomie qu'elle prend par rapport à la fonction politique. À ce propos, Rancière souligne dans le chapitre « L'esthétique comme politique » de son ouvrage *Malaise dans l'esthétique* que l'art se fait politique non pas par la charge de son message ou son interprétation de l'ordre du monde, ou dans sa façon de représenter « les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux ». (*Ibid*., p. 36)

Mais, l'art serait « politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace ». (*Ibid*.) Dans cette vue, ce qui lierait « l'art à la question du commun, [ou de la question politique], c'est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible ». (*Ibid*.) Or, l'œuvre d'art qui s'autonomise chez Rancière est paradoxale, car « elle est [également] l'expression du comportement de la communauté dont elle est issue ». (*Ibid*., p. 51) En somme, malgré l'écart, elle continue de partager une frontière poreuse avec la dimension politique.

Pour ma recherche, le paradoxe de l'œuvre d'art autonome chez Rancière résonne avec mon envie de travailler avec un dispositif DEL pour illustrer un monde éclairé sans relâche par les appareils à écran, sans toutefois vouloir proposer un message clair sur cette question qui relève du politique. Située en tension entre autonomie de l'art et engagement politique, dessinant à la fois un espace spécifique et commun, la recherche Corps dialectiques pourrait ainsi se rattacher à ce que Rancière nomme une « dialectique de l'œuvre 'apolitiquement politique' ». (*Ibid*., p. 60)

1.4.2 La notion de singularité chez André Lepecki

Dans son ouvrage *Singularities : Dance in the age of performance*, Lepecki questionne grâce à sa conception de la notion de singularité la fonction esthétique de diverses pratiques de la chorégraphie contemporaine, et de la performance, en regard de différentes considérations politiques et sociales. Ces considérations sont la production du sujet à l'ère du capitalisme néolibéral et néo-colonialiste, l'effet de ce régime sur la construction et le conditionnement du sujet, sur les mouvements de son corps et sur sa liberté d'action, et sur les productions artistiques et les savoirs théoriques issus de ce conditionnement, entre autres. Les questionnements de l'auteur sont rassemblés autour de cinq singularités. Pour ma recherche, je suis interpellé par la singularité « *In the dark* » (voir section 1.4.3).

D'abord, chez Lepecki, la singularité signifie « la résistance à la catégorisation et à l'identification esthétique »[19]. (Lepecki, p. 2, ma traduction) À partir de cette prémisse, l'auteur se penche sur l'étude de démarches ou œuvres chorégraphiques qui refusent les

[19] André Lepecki, *Singularities : Dance in the age of performance*, Routledge, 2016, p. 2, en anglais dans le texte original : « « *the resistance of categorization and aesthetic identification* ».

« conduites conformes, les formes reconnaissables, et les catégories identifiables […] »[20], (*Ibid*., p. 27, ma traduction) ou analyse des performances qui proposent des « pratiques inattendues et improbables, des modes de dissidences improvisés, des zones de liberté temporaire […] »[21]. (*Ibid*., ma traduction) Comme le note l'auteur, ces pratiques parfois expérimentales de la chorégraphie reconduisent toutefois un conflit : celui d'un sujet divisé, évoluant dans une tension entre « le pouvoir normalisant de l'individualisation […] »[22] et « le potentiel ouvert des singularités […] »[23]. (*Ibid*., p. 28, ma traduction). Ainsi, ce conflit met en lumière comment le travail artistique peut être travaillé par des forces contradictoires dans la performance « d'actes 'dissensuel' et consensuel »[24]. (*Ibid*., ma traduction) Ces composantes de la singularité sont à mon sens relatives à la logique du régime esthétique de Rancière, et de la tension qu'on y retrouve entre autonomie de l'art et fonction politique.

Puis, Lepecki emprunte à la pensée de Didi-Huberman pour raffiner sa définition de la singularité. Dans cette vue, la singularité serait productrice de complexité et de bifurcations, et faite de « dérives imprévues impliquant toutes les dimensions du réel »[25]. (*Ibid*., p. 29, ma traduction) La notion de singularité conduit enfin Lepecki à rassembler autour des pratiques qu'il étudie des constellations de « concepts, mouvements, gestes, procédures chorégraphiques, corporéités, modes d'exécution, et régimes d'attention »[26]. (*Ibid*., p. 31, ma traduction) À mon entendement, ces dernières vues sur la notion de singularité rappellent les tensions et montages de mouvements condensés dans le concept de l'image dialectique de Benjamin. Lepecki offre par ailleurs sa propre définition du concept d'image dialectique :

> *A dialectical image is a critical constellation, a theoretical-aesthetic montage linking apparently unrelated or unfamiliar elements that, once set into relation to one another, express a given historical and political situation through 'an image that emerges in a flash' (Benjamin 2003 : 473), and that precipitate a 'profane illumination' (Benjamin 1978 : 179).* (*Ibid*., p. 320)

---

[20] *Ibid*., p. 27, en anglais dans le texte original : « *conformed conducts, recognizable forms, and identifiables performance genres […]* ».
[21] *Ibid*., en anglais dans le texte original : « *unexpected and improbable practices, extemporaneous modes of dissent, and momentary zones of freedom […]* ».
[22] *Ibid*., p. 28, en anglais dans le texte original : « *the normative power of individualization […]* ».
[23] *Ibid*., en anglais dans le texte original : « *the open potentialities of singularities […]* ».
[24] *Ibid*., en anglais dans le texte original : « *dissensual and consensual acts* ».
[25] *Ibid*. p. 29, en anglais dans le texte original : « unanticipated swerves that implicate all the dimensions of the real ».
[26] *Ibid*., p. 31, en anglais dans le texte original : « concepts, movements, gestures, choreographic procedures, corporealities, modes of performing, and regimes of attention ».

Les définitions de la singularité et de l'image dialectique chez Lepecki m'appuieront en partie pour réfléchir la charge politique de la recherche Corps dialectiques. En somme, cette incursion dans la pensée de l'auteur me fait me poser des questions qui me travailleront sur le terrain de la création : Est-ce que les esquisses chorégraphiques, les montages de concepts, de mouvements et de procédures chorégraphiques qu'elles réalisent, participent à l'idée d'un éloignement des catégories esthétiquement policées ? Est-ce que le modèle du Corps dialectique, sa façon de consteller des éléments épars, exprime ou reflète un état du monde actuel ? Des réponses seront envisagées au Chapitre 3 sous la forme d'une Discussion/essai.

1.4.3 Singularité « *In the dark* » et le dispositif chez Agamben

Au regard de la singularité « *In the dark* » de Lepecki, j'approfondis mon examen de sa théorie et je soulève d'autres questions en lien au politique.

L'utilisation de la lumière, de la pénombre, même de la noirceur comme composante ou sujet de l'œuvre est une tendance que j'observe dans le champ des arts vivants et de la danse ces dernières années. C'est toutefois le travail de collaboration avec De Pauw et l'étude de l'œuvre *La danse serpentine* de Loïe Fuller qui m'a poussé à me situer en rapport à ces influences, ce contexte. Au fil de mes observations, j'ai réalisé que mon envie d'utiliser un dispositif d'éclairage DEL pour ma recherche répondait également d'une fascination personnelle pour l'éclairage de scène. Cette fascination se rattache à une forme de rêverie, ou à ma façon d'animer les chorégraphies dans mon imaginaire. C'est aussi à l'étude de la singularité « *In the dark* » de Lepecki, et par une préoccupation personnelle face à la prégnance des appareils à écrans dans ma vie personnelle que j'ai eu l'envie de créer un espace qui met en tension lumières et ombres dans ma recherche.

Dans son texte « *In the Dark* », Lepecki souligne, à partir de la pensée de Roy A. Sorensen (philosophe), que « la noirceur ne devrait pas être perçue comme un manque à la vision, mais comme une autre forme de vision »[27]. (Lepecki, p. 133, ma traduction) En s'appuyant sur la pensée de Gilles Deleuze (philosophe), l'auteur ajoute que la noirceur, ou la pénombre, ouvre l'espace au-delà du possible : celui d'une entière potentialité, nommée —

[27] *Ibid*., p. 133, en anglais dans le texte original : « *darkness should not be perceived as a lack of vision, but as another kind of vision* ».

liberté—. Ainsi, la noirceur activerait un espace autre et ouvert : « un événement si rare et puissant (et donc si urgent à produire, à activer, à pratiquer dans nos sociétés de contrôle, où l'illumination transcendantale est intégrée en tant que maitrise de soi […] »[28]. (*Ibid*., p. 135, ma traduction) Dans cette vision critique de la lumière, et du mouvement philosophique des Lumières, l'auteur étudie différentes chorégraphies contemporaines qui font usage de la noirceur. Selon l'auteur, ces créations rendraient à la vue par une « opération contre-intuitive »[29] (*Ibid*., p. 136, ma traduction), à partir de la pénombre ou de la noirceur, certaines problématiques sociales ou politiques. S'appuyant sur la pensée de l'historien de l'art Jonathan Crary dans *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Lepecki discute ensuite de la « condition capitaliste globale comme d'un état d''illumination permanente' »[30]. (*Ibid*., p. 138, ma traduction) Dans cette vue, la syntonisation entre le contrôle des corps, la liberté d'action et le capitalisme global s'établit à partir de la domination d'une « luminosité frauduleuse »[31]. (Crary, p. 19, ma traduction) À ce propos, Lepecki énonce : « avant d'arriver à l'œil, la lumière est piégée, financée, […] puis elle est re-projetée vers le sujet qui se voit pris dans un circuit implacable (et idéalement duquel il ne peut s'échapper), un circuit 24/7 »[32]. (Lepecki, p. 138, ma traduction) À mon interprétation, la définition que fait Lepecki de la lumière et de son circuit peut être rapprochée de la notion de dispositif chez Giorgio Agamben (philosophe). Ce dernier énonce : « le dispositif est ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ». (Agamben, p. 31) Cette citation résonne avec l'idée d'un circuit lumineux duquel on ne peut s'échapper chez Lepecki, et me fait réfléchir à l'influence du dispositif DEL dans ma recherche comme ce qui aurait le potentiel d'influencer, de déterminer les gestes des esquisses chorégraphiques.

Relayée de façon constante et sans interruption par le dispositif lumineux des écrans d'ordinateurs et téléphones portables, la lumière chez Lepecki régit non seulement la liberté

---

[28] *Ibid*., p. 135, en anglais dans le texte original : « *such a rare and powerful event (and therefore so urgently in need to be produced, activated, practiced in our societies of control, where transcendent illumination is introjected as enlightened self-control* ».

[29] *Ibid*., p. 136, en anglais dans le texte original : « *counter-intuitive operation* ».

[30] *Ibid*., p. 138, en anglais dans le texte original : « condition of global capitalism as a state of 'permanent illumination' ». L'expression « *'permanent illumination'* » est citée par Lepecki de l'ouvrage de *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep* de Jonathan Crary, p 5.

[31] Jonathan Crary, *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London, New York, Verso, 2013, p 19, en anglais dans le texte original : « *fraudulent brightness* ».

[32] André Lepecki, *Singularities : Dance in the age of performance*, Routledge, 2016, p. 138, en anglais dans le texte original : « *before even reaching the eye, light is trapped, financialized, tamed, and only then released to the eye/subject through a relentless (and ideally inescapable) 24/7 circuitry […]* ».

d'action, mais également la chorégraphie de nos gestes quotidiens. En utilisant un dispositif DEL, j'illustre ce circuit lumineux et je tente de réfléchir à la question de la place que prennent les dispositifs des écrans dans nos vies : sur ses effets sur les mouvements du corps humain et du corps social. Par l'étude de Lepecki, et de la pensée des auteurs qu'il cite, j'avance l'hypothèse que l'omniprésence de cette lumière peut être interrogée à partir de la pénombre.

1.5 MÉTHODOLOGIE

Pour arriver aux fins de cette étude, j'use d'un « bricolage méthodologique ». Selon Sylvie Fortin (professeure au département de danse de l'UQAM), le bricolage méthodologique suppose « des scénarios méthodologiques hybrides » (Fortin, p. 98) qui intègrent des « éléments venus d'horizons multiples », (*Ibid*.) ouvrant à « une analyse réflexive de la pratique du terrain ». (*Ibid*.) En correspondance avec ma façon d'approcher le terrain de la création et de la réflexion, c'est-à-dire par décloisonnement disciplinaire et à l'aide d'une grande variété de théories, j'invente grâce au bricolage méthodologique une méthode de recherche qui fait miroir aux mouvements de l'ambivalence à créer, de l'ambivalence à mener la recherche.

D'abord, ma recherche adopte la méthodologie de la recherche-création en pratique artistique. Comme je l'ai défini en Introduction, et pour Monik Bruneau (didacticienne) et Sophia L. Burns (artiste peintre), ce type de recherche situe le chercheur dans une posture constructiviste : dans l'indissociabilité des rôles d'artiste et de chercheur (sujet connaissant versus sujet observant). (Bruneau et Burns, p. 164) Afin de préserver ce lien au fil de la démarche, la création se constitue à partir de la question ou du sujet de recherche ; tandis que la recherche se développe dans le processus de création même « qui devient le lieu d'investigation (collecte de données), le lieu d'expérimentation (processus de création) » (*Ibid*., p. 164) et le produit de cette recherche. Prenant appui « sur une démarche réflexive qui donne à "voir" et à "comprendre" la démarche », (*Ibid*., p. 163) le chercheur artiste compose avec le caractère hybride de ce type de recherche : qui allie « une démarche de théorisation […] [à] une démarche de création ». (*Ibid*., p. 164) La recherche-création se réalise dans une combinaison réussie des outils de collectes de données (ex : l'entrevue d'explicitation, l'observation des documentations vidéographiques, la tenue d'un journal), des outils de théorisations (objectifs de recherche, modélisation, cadre conceptuel, et « une

démarche de création où cohabitent l'intuition, la subjectivité, le risque, l'imprévu… ». (*Ibid*.)

Puisque ma recherche-création s'intéresse à la compréhension de ma méthode de création chorégraphique, et « fait de la pratique artistique un lieu et la manifestation d'un projet d'innovation ou d'expérimentation », (*Ibid*., p. 165) je choisis de m'y guider à l'aide de l'approche heuristique. Comportant une dimension évolutive, cette approche reconnait et promulgue un mouvement d'entrelacement et d'aller-retour entre les différentes étapes de son processus, ainsi qu'un mouvement d'oscillation entre pratique et théorie. Chez Peter Erik Craig (psychologue d'approche humaniste), cette méthode se caractérise également par un intérêt marqué pour l'étude du « processus interne de la recherche et [de] l'individu [qui la conduit] en tant que principal instrument de description et de compréhension de l'expérience humaine ». (Craig, p. 2) Ainsi, donc, ce type de recherche implique une perspective autobiographique ou phénoménologique et considère au cœur de son processus les termes de l'expérience. En somme, cette approche « reconnaît la valeur du matériel et des documents qui prennent en compte les sentiments aussi bien que la pensée, le processus aussi bien que le contenu, les expériences aussi bien que les résultats, l'expression créative aussi bien qu'une présentation organisée ». (*Ibid*., p. 44)

Sur le terrain et pour la collecte des données, je juxtapose des outils qui s'inspirent de l'approche ethnographique[33]. Ces outils sont le journal de bord, la captation vidéo et photographique du processus, et l'entrevue, qui prend la forme de l'entretien semi-dirigé avec les trois interprètes avec qui je travaille, et l'entretien d'explicitation pour moi. Encore une fois selon Fortin, l'approche d'inspiration ethnographique s'appuie sur l'accumulation de « données empiriques issues d'une présence sur le terrain, pour répondre à la question [posée] à la pratique ». (Fortin, p. 99) En outre, ce n'est pas la recherche qui est ethnographique, mais bien les données. Les données sont ici entrevues comme la matière première à analyser pour arriver à capter « 'l'art à l'état vif' », (Shusterman dans Fortin, p. 101) matière qui servira à l'élaboration du discours entourant la conception des esquisses chorégraphiques.

Pour analyser les données du terrain et tisser des liens entre ces données et l'outillage

[33] Pour plus de détails sur l'apport de l'ethnographie à la recherche artistique, voir le texte « Apports possibles de l'ethnographie pour la recherche en pratique artistique », de Sylvie Fortin. La référence complète de ce texte se retrouve à la section Bibliographie de ce mémoire.

conceptuel de la recherche, j'ai recours à la méthode de l'Analyse en mode écriture. Cette méthode est pertinente à ma recherche, car elle permet « d'épouser les contours parfois capricieux de la réalité à l'étude, d'emprunter des voies d'interprétation incertaines, de poser et de résoudre des contradictions […] ». (Paillé[34] et Mucchielli. 2016, p. 192) Par sa forme ouverte, l'Analyse en mode écriture « libère [également] des contraintes propres aux stratégies axées sur le repérage et la classification des unités de signification du matériau analysé ». (*Ibid*.) En somme, l'écriture et différentes phases de réécriture deviennent le moyen pour interpréter, penser, expliquer et théoriser le phénomène à l'étude.

1.6 OUTILS DE TRAVAIL

Je tente par cette étude de comprendre ce qui anime le Corps dialectique et nommer les stratégies de création participant de ce processus. Avant l'entrée en studio, j'ai identifié différentes notions associées à l'image dialectique auxquelles j'ai attaché des tensions qui renvoyaient à mon approche ambivalente du travail créatif. Ces notions sont : (1) l'effondrement intérieur/surgissement de l'exemple de Benjamin à l'égard d'un personnage proustien, (2) la chute/irruption de l'exemple de Didi-Huberman à propos d'un marcheur qui dévale une montagne (3), le tourbillonnement/saccadé de la patiente hystérique de Freud, (4) le montage/démontage de l'image kaléidoscopique et (5) la timidité/fulgurante, moteur conçu à partir d'un symptôme personnel et le souvenir d'une exploration de *Danses kaléidoscopiques*.

Ces cinq tensions deviendront des moteurs de créations sur le terrain de la recherche, et correspondent à chacune des esquisses étudiées au Chapitre 2. En création, je grefferai à ces moteurs d'autres mouvements, inspirations et idées issus de ma recherche. Une partie de cette greffe se fera au hasard, tandis qu'une autre partie s'effectuera à partir de souvenirs de la pièce *Danses kaléidoscopiques*. Effectivement, j'ai conceptualisé la recherche Corps dialectiques au même moment où je finalisais la recherche pour *Danses kaléidoscopiques*. Puisqu'en quelque sorte ces deux processus se sont chevauchés, le travail sur l'idée d'un Corps dialectique avait déjà été entamé. Toutefois, ce travail demeurait superficiel, et était alors réalisé dans la dynamique d'une collaboration créative avec De Pauw. Or, les souvenirs de cette performance qui seront convoqués sur le terrain de cette présente recherche sont un prétexte à bifurquer de la dynamique de collaboration à laquelle je prends

[34] Pierre Paillé est professeur et chercheur en éducation, en santé et en psychopédagogie, et Alex Mucchielli est épistémologue et chercheur en sciences de la communication.

part depuis plusieurs années. Mon but est de trouver mon propre chemin, de ressentir la création à partir de mon propre corps, puis de réfléchir à ma démarche grâce à l'étai théorique du Corps dialectique.

Cette proposition est une interprétation faite en amont du terrain. Elle risque donc d'être réinterprétée à la lumière du contexte de création en studio. Enfin, je projette que d'un Corps dialectique à l'autre, d'une esquisse chorégraphique à l'autre, il y ait une forme de contamination entre les concepts, mouvements et intentions. Dans l'esprit de la recherche/création, j'accueille cette contamination avec beaucoup d'enthousiasme. J'envisage que cela puisse me permettre de réfléchir à la complexité de la dynamique de création dans mon processus de création.

CHAPITRE 2

2.1 RÉCIT DE TERRAIN

L'étape finale de ma recherche/création s'est déroulée en avril 2021 sur une période de deux semaines au Fine Arts Black Box de l'Université Concordia. Les mesures sanitaires, mises en place en lien à la pandémie du Covid-19, ont défini certains paramètres de recherche, comme le nombre maximum d'heures allouées dans l'espace du studio de création et la distance à respecter entre les interprètes participant[35] à l'étude. Toutefois, la recherche a profité d'une séquence de travail préliminaire en février 2021. Étalée sur deux semaines, cette période a ouvert le terrain de la création des esquisses chorégraphiques[36]. Puisque les mêmes interprètes ont participé à ces deux périodes de création, je considère de façon non officielle que ma recherche a connu deux séquences de travail (environ 60 heures de studio). Mais, afin de respecter le consentement offert par les interprètes pour la période d'avril seulement, je n'use pas de données recueillies à la première portion de travail en février. Seul un journal de bord[37] m'aide à retourner à l'amorce de la création, et rend plus aisé le récit de l'enchainement des différentes étapes menant à la version finale des esquisses chorégraphiques.

Les interprètes de l'étude sont Karina Champoux, Alexia Martel et Simon Renaud. À l'automne 2020, ils ont également fait partie de l'étape finale de création de la performance *Danses kaléidoscopiques*, en collaboration avec Manon De Pauw. Lors des premiers essais de février, je les ai informés de la recherche théorique faite en amont du terrain : concepts clés, inspirations artistiques, influences théoriques et questionnements en lien au politique. J'ai également offert aux interprètes un journal dans lequel ils étaient invités à noter leurs perceptions et réflexions sur l'expérience qu'ils feraient de la création. Ces notes n'ont pas servi de données pour m'aider à composer le Récit de terrain.

Ce Récit de terrain comporte deux parties. La première partie se divise en cinq sections de

---

[35] Afin d'alléger le texte, je désignerai les participants à l'étude seulement comme les interprètes. Leurs biographies se retrouvent à l'Annexe A.

[36] À noter, une documentation vidéographique présentant les esquisses chorégraphiques de cette recherche accompagne le mémoire.

[37] À noter, le journal de bord n'est pas un outil que j'ai privilégié au fil de la recherche. Il aurait été judicieux que j'en fasse un usage plus ponctuel afin de m'aider à raconter les différentes étapes de la création. Cela dit, à l'occasion, il m'a été utile pour noter mes réflexions, mes ressentis. En création, j'ai préféré retenir l'information dans ma mémoire corporelle et psychique. Ce mode opératoire, qui contrevient à la posture heuristique en recherche, se lie pourtant à ma façon de surcharger l'esprit par différentes matières : matières en dispersion à organiser en chorégraphie.

texte qui prennent la forme d'une analyse descriptive et interprétative dans laquelle j'identifie les moteurs de mouvements, influences théoriques, inspirations artistiques, qualités esthétiques, tensions, souvenirs et réflexions qui ont façonné les esquisses chorégraphiques. Aussi, je détaille parfois comment l'idée d'un Corps dialectique a animé, pour les interprètes et moi, les mouvements du corps et ceux de la pensée au sein du processus de création. Les moments de tension, lorsque le mouvement a figé, sont aussi riches en perspective et font partie du récit. Tandis que le temps présent du verbe est principalement utilisé pour narrer le déroulement des différentes étapes de la création, le temps passé sert à énoncer le moment de la conceptualisation, effectuée en amont de la recherche. Ce moment est celui où j'ai créé des constellations d'idées, parfois au hasard, parfois de façon préméditée, dans l'intention d'alimenter l'imaginaire avant d'entamer le travail créatif. Ces premiers montages sont tous porteurs de tensions. Ils découlent de mon étude du modèle dialectique et de mon appréhension du travail créatif, mais également de souvenirs de la création de *Danses kaléidoscopiques*. Les souvenirs d'un travail créé dans une dynamique collaborative représentaient pour moi des points de départ : des ancrages desquels bifurquer afin de m'aider à trouver mon propre chemin en création.

Le deuxième temps de ce Récit de terrain relate un moment charnière dans l'acte de créer. Revécu lors de l'entrevue d'explicitation, ce moment éclaire une découverte inédite, analysée au Chapitre 3 comme un principe créatif fondamental à mon processus.

À la période de création en avril, j'ai fourni aux interprètes un document présentant cinq questions en lien aux outils conceptuels issus de la recherche théorique faite en amont du terrain. Ce questionnaire avait pour fonction de propulser la réflexion des interprètes lors de la dernière portion de recherche en avril. A posteriori, ce questionnaire a servi de base pour structurer l'entrevue réalisée en leur compagnie après la période de recherche en studio[38]. Les commentaires et réflexions des interprètes ont été recueillis lors de la dernière portion de recherche, et lors de l'entrevue semi-dirigée, en avril 2021.

Teinté par ma subjectivité, qualité intrinsèque de la méthode heuristique, le Récit de terrain est pensé sous la forme d'une remémoration de la réalité de la création. Ce récit intègre les données issues de mon journal de bord, des images photographiques, de la documentation

[38] Le questionnaire et ses cinq questions se retrouvent à l'Annexe B de ce document.

vidéographique d'avril et des entrevues (semi-dirigée et d'explicitation)[39]. Dans mon imaginaire comme en studio, la conception et la réalisation des esquisses se sont parfois faites de façon simultanée ; des intentions, qualités de présence ou mouvements réapparaissent donc d'une ébauche à l'autre. Pour formuler les titres des cinq esquisses, qui correspondent aux cinq prochaines sections de textes, je me suis inspiré d'une première lecture des données d'entrevue réalisée avec les participants, de commentaires de ces derniers ou des personnes invitées à venir voir le processus en cours de recherche.

Sur le terrain, l'idée d'un Corps dialectique m'a aidé à entamer le processus en donnant une première forme à mes idées, par exemple. Or, dès l'entrée en studio, mon sentiment d'ambivalence à créer a refait surface, et a pris une place considérable tout au long du développement des esquisses. Cette émergence a créé une confusion, me faisant souvent bifurquer de la conceptualisation de départ, pensée en amont du terrain. En création, j'ai cohabité avec cette confusion dans l'espoir de raffiner ma compréhension des stratégies créatives qui guident mon approche chorégraphique.

En studio, j'ai concentré mon attention sur le développement des esquisses, et le raffinement de leurs qualités esthétiques. Parfois, l'expression de la dimension politique étudiée au Chapitre 1 est venue travailler la création. Cette expression s'est manifestée lors de discussions avec les interprètes, dans la conception de certains segments chorégraphiques, mais surtout dans l'utilisation que nous avons faite du dispositif lumineux. Dans ce Récit de terrain, je ne m'attarde pas sur l'étude de cette expression. C'est plutôt au Chapitre 3 que je vais l'invoquer, et tenter d'organiser ses occurrences en discours.

2.1.1 Une danse en apnée

Pour la conception de cette esquisse, j'avais choisi comme moteur de création l'idée d'un tourbillonnement/saccadé à partir de mon étude du modèle de l'image dialectique. À mon interprétation, ce moteur était porteur d'une tension me rappelant ma propre façon de gérer le flot des inspirations dans mon processus. Il encapsulait le sentiment d'être pris au cœur d'un tourbillon d'inspirations dans lequel les mouvements apparaissent parfois comme des flashs qui saisissent le corps. Ce moteur me faisait également visualiser une improvisation

[39] Afin d'alléger le texte, j'utilise l'abréviation Esd pour les références concernant l'entrevue semi-dirigée et l'abréviation Ede pour l'entrevue d'explicitation.

conçue pour *Danses kaléidoscopiques*. Dans cette improvisation, Alexia exécutait une boucle de gestes préalablement établis, dans laquelle elle insérait des arrêts inattendus. J'envisageais alors de reprendre ce motif qui reproduisait un effet cinétique : comme si la danse mimait l'effet du saut de la pellicule des premiers essais du cinéma. L'inspiration principale pour cette improvisation faisait d'ailleurs référence à ma découverte du film *La danse serpentine* (1899) de Loïe Fuller par les Frères Lumières.

À l'entrée en studio, Alexia et moi avions également discuté des idées de Lepecki et de Crary à propos de la lumière des appareils à écran, de son effet sur nos gestes et sa présence dans nos vies intimes.

***

La prémisse de ce solo est une improvisation, construite à partir du souvenir de matériaux dansés tirés de *Danses kaléidoscopiques*. Alexia y agence des mouvements de punch des deux mains vers le bas, une extension rapide du bras droit vers le haut et des bras qui tambourinent l'air en alternance. Accrochée au poignet d'Alexia, une lampe DEL teintée de rouge éclaire sa danse, et la pénombre de la salle de répétition. L'amorce de ce solo m'apparaît toutefois redondante, comme une reproduction trop fidèle de ce que j'ai jadis créé pour *Danses kaléidoscopiques*. Aussi, la lumière portée au poignet de l'interprète me donne l'impression d'illustrer de façon caricaturale le caractère intrusif de la lumière des appareils à écran dans nos vies.

Interloqué entre mon intention de départ, mon jugement qui freine la création et la danse qu'Alexia invente, je décide d'observer ce qui émerge devant moi. Je focalise sur le mouvement de battement des bras. J'y vois un mouvement de défense. Au même moment, je prends la décision d'enlever la lumière au poignet d'Alexia, et d'opérer un transfert dans l'espace. J'installe une lampe sur un trépied face à l'interprète. Pour changer de ton, je remplace le filtre rouge de la lumière par un acétate vert. Cette nouveauté me transporte dans un univers énigmatique, voire inquiétant. Face à la lampe, un objet froid et inanimé, Alexia improvise maintenant une chorégraphie qui absorbe, résiste et combat les assauts d'une luminosité venue du fond de l'abysse. À mon interprétation, le mariage entre la

musique du compositeur Nicolas Bernier[40], dans laquelle un son d'air comprimé s'échappe à intervalle régulier, la lumière verdâtre de la lampe et la gestuelle réalisée en tension musculaire synthétisent les conditions d'une danse exécutée en apnée.

Je bâtis ensuite une séquence en réinterprétant la gestuelle de cette première ébauche improvisée. En studio, je tente d'encapsuler dans mon corps l'effet d'étouffement convoqué par le mariage entre la lumière, la musique et la qualité de résistance musculaire travaillée par Alexia. À mon souvenir, je suis alors soumis à une grande tension interne. Au côté de l'interprète, le haut du torse courbé vers l'avant, je chorégraphie une séquence de gestes que j'extirpe difficilement de mon corps. J'ai aussi l'impression d'être pris au piège par l'angoisse qui fait obstacle à mon envie de créer. Tenant mes poings fermés au niveau de la poitrine, je sens ma respiration bloquée. Puis, les poings s'ouvrent et les mains dessinent sur le torse le chemin d'une danse maladroite. Des mouvements d'extension des bras émergent, la colonne vertébrale se déploie, des pas sont esquissés. Chaque impulsion dansée semble trouver son origine du fond de la cage thoracique, de son écrasement. Je sens malgré tout que les mouvements m'offrent une prise d'air, et m'aide à dénouer la tension qui rigidifie les muscles. J'articule la fin de cette séquence en chorégraphiant un phrasé plus combatif. L'interprète prend alors l'espace de façon plus affirmée. Ses mouvements sont vifs et fouettent l'air.

Dans *Une danse en apnée*, l'idée d'un Corps dialectique a donné forme à une danse qui s'est composée dans la relation entre une tension intérieure et ses dénouements gestuels. Cette relation s'établit entre un écrasement de la cage thoracique, un mouvement de fond qui tire vers l'intérieur, et le surgissement de gestes souvent tendus, et extirpés du corps. L'idée de dialectique s'exprime aussi dans le parcours spatial d'Alexia, qui au fil de l'esquisse fait quelques pas de côté, recule, et avance dans une attitude ambivalente face à la lumière qui la captive. Au regard de la documentation vidéo, je constate qu'Alexia cultive une présence attentive aux tensions qui animent sa danse. Par mes observations, cette présence est particulièrement active lorsque la continuité des mouvements se brise, ou quand les mains dessinent sur la peau du haut de la poitrine, du plexus et du ventre une danse à la fois intérieure et extérieure.

---

[40] Nicolas Bernier est un compositeur contemporain en électroacoustique. Ses compositions marient des sonorités organiques, électroniques et bruitistes dans un traitement numérique. La pièce qui sert de trame musicale à cette esquisse s'intitule *Loïe Fuller-Proposition*. Elle a été composée à l'origine pour la performance *Danses kaléidoscopiques*.

Tandis que le travail de respiration en apnée de l'interprète fait le relais à mon sentiment d'angoisse ressenti face à la création, la danse évolue pourtant, et trouve son chemin dans le corps et dans l'espace. À mon interprétation, l'état de recherche et la tension qui m'habitait lorsque j'ai chorégraphié les premiers mouvements de la séquence en constituent maintenant le nouveau moteur du mouvement.

Figure 5, *Une danse en apnée,* photographie par Manon De Pauw, avril 2021.

En entrevue, Alexia envisage le rapport entre cette esquisse et l'idée d'un Corps dialectique : « Il y a des propositions contradictoires dans un corps, c'est comme il y a cette compression-là, puis en même temps, il y a cette volonté […] de tout sortir ». (Alexia, esd, 24 avril 2021, p. 17) À l'avis de Simon, la dialectique de cette danse s'exprime plutôt dans « le passage [à travers] différentes qualités de mouvements, dans quelque chose de plus technique ou reconnaissable, puis comment ça se chevauche » (Simon, esd, 24 avril 2021, p. 17) à des mouvements au caractère plus intimiste. Pour ma part, j'interprète la dialectique à l'œuvre dans ce solo comme un entrechoquement de « mouvements contradictoires entre la pensée, le vécu, l'expérience corporelle […] ». (Pierre-Marc, esd,

24 avril 2021, p. 18)

À la fin du processus, j'ouvre les rideaux de scène, qui jusqu'alors étaient fermés. Cette ouverture étend le champ visuel et perceptif, et fait apparaître l'ombre portée d'Alexia : une présence étrange et spectrale.

2.1.2 Un duo polarisant

Pour cette esquisse, l'inspiration de départ me faisait envisager une exploration de l'idée d'une di/symétrie. M'appuyant sur le caractère symétrique de la représentation de l'image kaléidoscopique, je voulais construire un duo réalisé à l'unisson, mais également explorer un contre-mouvement qui viendrait déconstruire cet unisson. Dans mon interprétation, ce contre-mouvement allait se concrétiser par exemple dans l'inclusion d'interférences dans le déroulement de la séquence. Aussi, je comptais m'inspirer d'un souvenir d'un duo de *Danses kaléidoscopiques*. Ce duo m'intriguait par la tension spatiale créée entre les silhouettes des interprètes et leurs ombres.

***

Au premier jour de travail, je propose à Alexia et Simon de se remémorer des mouvements de *Danses kaléidoscopiques* qui évoqueraient chez eux un sentiment d'étrangeté. Sans trop pouvoir expliquer ce que cette demande veut dire, j'imagine des mouvements qui font ressentir une tension physique ou qui entrerait en correspondance avec mon inquiétude à créer. De ce premier exercice nait une courte séquence qui amène les interprètes de la station debout vers le sol. Dans les jours qui suivent, je creuse ce filon à l'aide de la reprise d'un geste de Karina de *Danses kaléidoscopiques* que j'interprète aussi comme étrange. Mouvement des mains effectué de la gauche vers la droite sur les clavicules en relation à une translation de la colonne et de la tête vers la gauche, il me donne l'impression que l'interprète tente de s'extraire de son propre corps.

À mon souvenir, cette étrangeté, héritée du corps de Karina et issue d'un autre processus, suscite une réaction de rejet par Alexia et Simon. J'écris dans mon journal de bord : « lorsque confrontés avec l'étrangeté de Karina, […] c'est à ce moment que les interprètes ont eu une réaction plus forte, ce qui a eu pour conséquence de précipiter la

création […] » (Pierre-Marc, journal de bord, 15 février 2021)

À partir de cette tension, je crée une séquence composée de mouvements au sol, entrecoupés par la réémergence du corps en station debout. Juxtaposant des postures d'apaisement ou de relâchement à des mouvements de ressaisissement, d'attaque ou de changement rapide de direction, les interprètes sont à la recherche d'une place pour déposer le corps. Au fil des jours de répétitions, j'insiste pour qu'Alexia et Simon dansent ce segment comme s'ils découvrent la chorégraphie pour la première fois, et dans une interprétation d'« un état de recherche ». À mon sens, l'interprétation de cet état de recherche aide à conserver au fil de l'exécution le sentiment d'étrangeté, la tension à l'origine de cette esquisse. Les interprètes me signalent que l'interprétation de cette tension les amène à vivre une forme d'« inconfort », une sensation de perte de repères, d'« être sur le qui-vive ». (Pierre-Marc, journal de bord, 25 février 2021) Peut-être ressentent-ils l'ambivalence à créer inhérente à ma recherche ? Cette question est indicatrice de ce qui suit : je réalise en cours de création et à l'analyse des résultats que la charge émotive de l'ambivalence à créer occupe un rôle central dans mon processus de recherche.

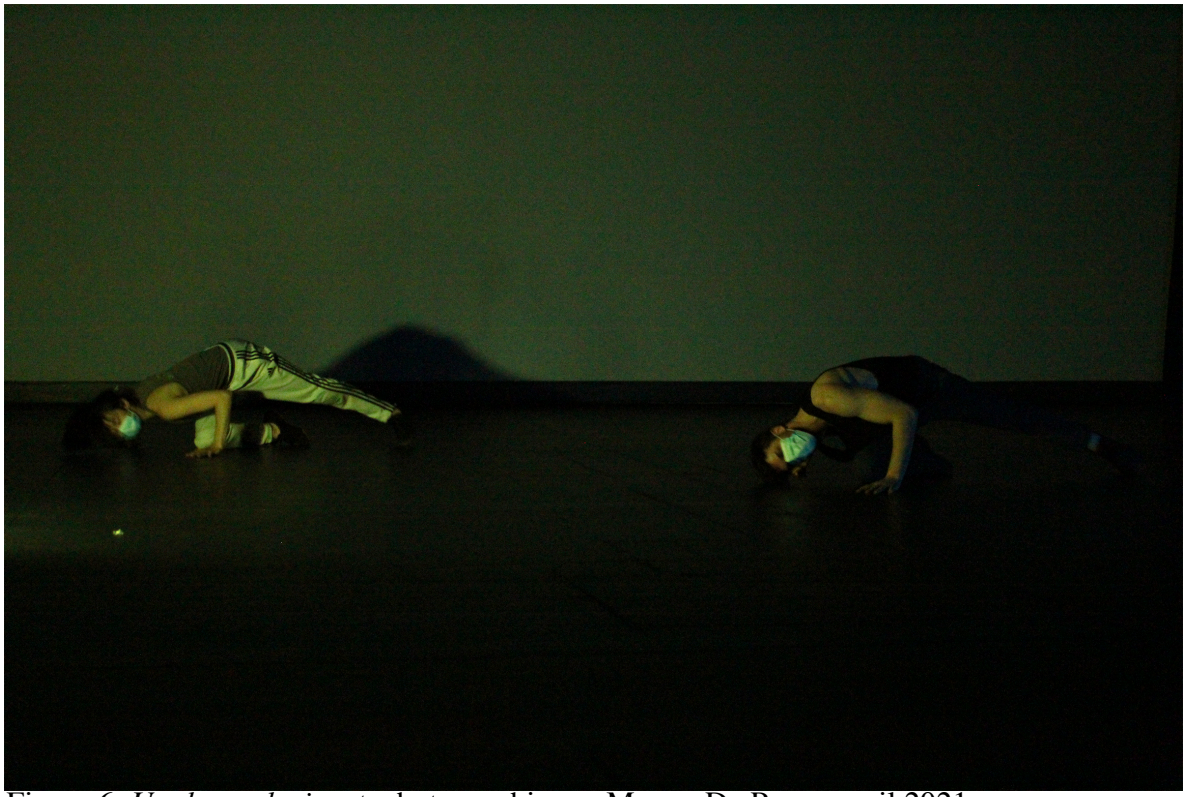

Figure 6, *Un duo polarisant,* photographie par Manon De Pauw, avril 2021.

Pour ce duo polarisant, je compose avec la lumière d'un dispositif lumineux fait de deux petits panneaux d'éclairage DEL, déposés à la renverse au sol et dont les lumières sont teintées de bleu et de jaune. Grâce au dispositif lumineux qui démultiplie les silhouettes, et modifie l'échelle des ombres portées, le duo devient de façon imprévisible, et selon les déplacements spatiaux des interprètes, un trio, un quatuor, un quintette. L'esquisse est dansée sur la musique « *Wide open* » des compositeurs Òlafur Arnalds[41] et Nils Frahm. Composée de la répétition de boucles aux sonorités électroniques, cette pièce me donne l'impression que le déroulement du temps est suspendu.

Ce duo est la séquence à laquelle je me suis le plus buté lors de la période de travail en février. Mon inquiétude à créer et mon incapacité à communiquer mes intentions à Alexia et Simon causent de multiples frictions dans notre relation de travail. Ces frictions sont dues à la projection de mon ambivalence à créer dans l'espace de travail, et par contrecoup sur les interprètes. Lors du retour en studio en avril, les tensions vécues au premier abord de cette section me font appréhender le travail. Je tente de résoudre ces tensions en focalisant mon attention sur le mouvement physique. Je m'inspire d'un court segment de la séquence originale. Les interprètes sont alors invités à en changer l'orientation. À partir de ce nouveau point de départ, j'ajoute à la séquence un geste à la fois, parfois dans un éboulement de gestes. De façon désordonnée, je pige les mouvements au gré de la création dans le répertoire de mes travaux à la maîtrise, des autres esquisses chorégraphiques, et même de postures de yoga dont je connais bien le vocabulaire. Dans un synchronisme quasi parfait, les interprètes s'élancent dans toutes les directions (de dos, de côté, de face, en diagonale), à différents niveaux (debout, à genoux, assis, couché), tout en conservant une polarité entre une interprétation qui dirige le regard vers l'intérieur ou l'extérieur. Aussi, j'insiste auprès d'Alexia et Simon pour que les impulsions agressives des mouvements se fluidisent et que les blocages dans la séquence se dénouent afin d'accéder à une forme de plénitude, un plaisir de bouger, et à un emboitement aisé entre les formes.

En somme, cette esquisse met en œuvre une écriture chorégraphique précise, exécutée dans un synchronisme qui ne traduit plus un état de recherche ni une sensation de perte de

[41] Òlafur Arnalds et Nils Frahm sont respectivement des compositeurs en musique contemporaine. À mon interprétation, les pièces que j'ai sélectionnées pour la présente recherche explorent différentes textures musicales organiques et électroniques, des sonorités parfois pianistiques, et une maitrise de la rythmique. Leurs univers sonores m'interpellent pour différentes raisons : usage de boucles qui altèrent la perception du temps, textures sonores qui invitent à la rêverie, et contrastes entre lourdeur et légèreté.

repères comme dans sa première occurrence. Malgré cela, des traces de ces sensations se retrouvent dans la version présentée. Par exemple, les multiples changements de direction qui court-circuitent souvent le déroulement de l'esquisse témoignent des chemins tortueux que la création m'a fait emprunter.

À propos de la finalité de l'esquisse, Karina analyse : « cette section-là, c'est plus sur le processus, de partir d'un thème de perte de repère et de trouver sa place, pis d'aller vers le contrôle, une volonté, un choix, la plénitude réalisée d'une façon fluide […] » (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 7) Or, malgré l'effet de continuité de la danse, qui se brise parfois, la grandeur du mur au Black Box de Concordia, sur lequel est projeté les ombres des interprètes, a eu pour effet d'accentuer le sentiment de perte de repère et d'étrangeté qui faisait partie de la première ébauche. En outre, même si le moteur de départ de la di/symétrie, qui est en lien à l'esprit dialectique, ne s'est pas exprimé dans la chorégraphie ; il s'est plutôt affirmé dans la multiplication des ombres projetées sur le mur à l'arrière-plan. En création, Alexia et Simon ne sont pas au fait de l'effet provoqué par leurs ombres sur le spectateur. C'est après avoir regardé la documentation de l'esquisse qu'Alexia dit : « quand on parlait de pertes de repères, [de] voir juste la chorégraphie des ombres, elles ont l'air d'être dans une perte de repères, mais quand tu regardes les interprètes, on a l'air de savoir qu'est-ce qu'on fait […] ». (Alexia, esd, 24 avril 2021, p. 8) Les ombres des interprètes inventent effectivement une scène parallèle, en porte-à-faux avec la chorégraphie, et dans laquelle elles « sont en train de créer une autre chorégraphie, avec d'autres rapports, des rapports de proximité aussi […] ». (Pierre-Marc, esd, 24 avril 2021, p. 8) Grâce au hasard, les ombres s'intercalent parfois, interfèrent la lecture de la chorégraphie et dé/chorégraphient la séquence, traduisant peut-être la dialectique de départ de la di/symétrie.

Enfin, la création de ce duo a ouvert une discussion, puis une réflexion sur un moment charnière dans l'acte de créer dans mon processus. Je relate ce moment dans la section 2.1.6 Du dédoublement à l'éboulement du corps.

2.1.3 Le corps dialectique en lumière

Le moteur de mouvement pour cette esquisse a été pensé à partir d'un effondrement intérieur/surgissement, double mouvement extrait du modèle de l'image kaléidoscopique.

Ce double mouvement a été illustré par l'anecdote de Benjamin à propos d'un personnage proustien qui fut saisi d'un souvenir alors qu'il se penchait pour attacher sa chaussure. À priori, cette anecdote me faisait imaginer une exploration dansée dont les mouvements s'amorceraient à partir d'un affaissement de la cage thoracique, traduisant l'effondrement intérieur. Aussi, j'envisageais que des souvenirs, des pensées et des gestes émergeraient de cet effondrement. Le voyage temporel auquel ce moteur invitait inspira l'interprète. La reprise d'un mouvement appartenant à *Danses kaléidoscopiques* a également servi de porte d'entrée à ce solo improvisé. Ce mouvement est celui d'une « microchirurgie », où l'interprète mime de façon délicate la réparation d'incisions fictives sur le haut de sa poitrine.

***

Le corps dialectique en lumière est une improvisation. L'interprète y invoque des souvenirs de danse, glanés dans d'autres processus créatifs, ainsi que des expériences personnelles. Au fil du processus de création, le mouvement de la « microchirurgie » de *Danses kaléidoscopiques* évolue d'une façon plus crue en une écriture des doigts sur le sternum, le diaphragme, les côtes, le ventre. Le mouvement de « microchirurgie » est également à l'origine du mouvement étrange, celui d'une mue, qui a servi de prémisse au *Duo polarisant*, et qui est réapparu dans la séquence *Une danse en apnée*. Ces versions du même mouvement sont agencées à la répétition d'un mouvement d'affaissement/redressement de la colonne vertébrale. L'interprète intègre encore d'autres mouvements : des punchs de mains vers le bas, retrouvés dans l'esquisse *Une danse en apnée*, des extensions du haut du tronc, des ouvertures de la gorge et un mouvement répétitif de balancement du bras. Ce dernier mouvement que j'interprète comme une incantation apparait de façon impromptue dans le processus de création. Voici le récit de cette apparition :

> Alors que je me rends au studio de répétition, j'aperçois un homme qui balance le bras dans le wagon du métro. Son mouvement se coordonne à la récitation d'une prière. Cela me rappelle un clip vidéo dans lequel une prédicatrice religieuse, emportée par son sermon, gesticule un mouvement d'aller-retour du bras. Après une évocation de ces deux moments en studio, Karina les raccorde ensemble, et rythme son improvisation grâce à ce motif interprété comme une incantation. (Pierre-Marc, journal de bord, septembre 2021)

En relation à la pièce musicale *00 :26* des compositeurs Òlafur Arnalds et Nils Frahm

(pièce qui appelle à la rêverie et dont le rythme sautant donne l'impression d'écouter un disque rayé), Karina considère aussi son ombre dédoublée pour construire son improvisation. C'est grâce à la collaboration d'Alexia et de Simon que le dédoublement de l'ombre se réalise. Par la manipulation d'acétates colorés et divers réglages de l'intensité lumineuse de deux lampes DEL, ces deux redéfinissent en continu l'espace de jeu. Faisant un clin d'œil à la démarche de De Pauw, Alexia et Simon improvisent d'abord ces actions performatives, avant qu'elles ne cristallisent en chorégraphie au fil des répétitions.

Figure 7, *Le corps dialectique en lumière,* photographie par Manon De Pauw, avril 2021.

Dans cette esquisse, l'interprète voyage à travers un paysage mental et physique effectué dans un parcours spatial qui s'est défini dès les premiers essais en studio. Tel un rêve récurrent, en avançant de l'écran vers le dispositif, puis en reculant vers l'écran au fond de scène, le parcours de Karina est ponctué par « pleins de petits souvenirs » (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 4). Karina souligne en entrevue : « c'est un peu comme un aller-retour aussi, comme une espèce de vague, d'aller vers la lumière et de revenir dans l'ombre, c'est un peu le schéma du souvenir […] ». (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 4) Ainsi, Karina interprète son parcours spatial de la même manière dont elle fait apparaitre les gestes, par un double

mouvement pensé en relation à l'émergence de souvenirs. Dans une autre vue, cette fois-ci à propos des coloris délavés des lumières, Karina observe : « ce n'est pas des couleurs qui sont claires, c'est assez sombre, je trouve que ça participe à l'effet de se sentir, en confiance à aller voir, à ouvrir la porte à ces souvenirs-là […] ». (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 4)

Du point de vue du spectateur, cette esquisse me donne l'impression d'assister à la présentation d'un diaporama, dans lequel une suite de gestes émergeant de souvenirs crée une danse qui se chorégraphie d'elle-même. C'est en fait par l'habileté et la grande expérience scénique de Karina que cette chorégraphie s'invente. Pour y arriver, l'interprète s'est saisie de mes mouvements, les a modifiés puis réinterprétés. Elle a également puisé l'inspiration dans son bagage de vie, ou comme elle le mentionne d'« un souvenir d'une énergie, ou d'une espèce de vivacité du mouvement ». (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 4) Ironiquement, dans ce jeu de la mémoire qui danse, Karina souligne qu'elle tente au mieux « d'être le plus dans le moment présent possible, pour voir justement, le corps qu'est-ce qu'il appe[lle] comme souvenir et vice-versa ». (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 3)

Lors de l'entrevue, Karina analyse sa qualité de présence et l'émergence de ses gestes : « le regard intérieur versus le regard extérieur, c'est comme si j'étais mon propre témoin, de mon souvenir, qui faisait prendre une forme à mon corps, comme si les formes survenaient de mon souvenir, mais j'étais comme témoin extérieur de ça […] ». (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 3) Par son analyse, je constate que Karina conscientise les moments précédant l'apparition des gestes : comme si elle se situe à la fois à l'intérieur d'elle-même pour capter les souvenirs qui donneront une forme à son corps, tout en observant ce processus de l'extérieur dans une présence dédoublée. Ici, l'expression de l'idée de Corps dialectique prend la forme du dédoublement, illustré également dans les ombres portées, mais aussi dans cette idée de raccord entre différentes temporalités : la remémoration de souvenirs qui s'invitent dans une composition qui s'effectue en direct.

2.1.4 Vers un chaos lumineux

Cette esquisse s'est construite avec pour point de départ l'idée d'un montage/démontage, idée relevée dans le modèle de l'image dialectique chez Didi-Huberman. J'envisageais d'y condenser la majorité des notions étudiées dans les autres esquisses chorégraphiques. Ces notions étaient le tourbillonnement/saccadé, la di/symétrie, l'effondrement

intérieur/surgissement, le hasard et le télescopage de différentes influences théoriques ou pratiques artistiques, relevant de différentes temporalités. Aussi, j'avais pour but de créer une configuration spatiale rappelant celle d'une chaîne de montage en usine, configuration inspirée d'une séquence de *Danses kaléidoscopiques* qui répondait également de ce thème. Enfin, je souhaitais démonter cet amalgame sans toutefois pouvoir imaginer ce qui en résulterait au niveau chorégraphique.

***

Je travaille d'abord un mouvement synchrone. Les trois interprètes positionnés sur une ligne face à moi répètent une série de gestes minimalistes dans une interprétation qui traduit une difficulté à se mouvoir. Puis, j'invite les interprètes à dé/chorégraphier ce phrasé. Cette dé/chorégraphie s'exécute dans une déstructuration lente de la gestuelle, et d'un passage de la station debout vers le sol. Cette exploration ouvre un passage entre une danse synchronisée, composée d'un mouvement commun, vers une interprétation performative et personnelle, s'exprimant dans un rapport de proximité avec les lampes disposées au sol.

À mon souvenir, la structure chorégraphique de ce premier est contraignante et fige la danse. En mesurant les possibles qu'offrent le mur-écran du Black Box quant au travail de la médiatisation des ombres, je re/chorégraphie la séquence. Je réduis la variété des gestes, j'explore différents rythmes et j'amplifie les déplacements dans l'espace. Des traces de la séquence originale sont toutefois conservées. Ces traces sont observables dans l'exécution d'une gestuelle accomplie de manière synchrone, dans une éventuelle dé/chorégraphie de cette gestuelle et dans l'exploration du rapport de proximité avec le dispositif. Après plusieurs tentatives non concluantes (ex. : la composition de séquences chorégraphiques qui ne semblent pas sied à cette esquisse par leurs complexités techniques), je recompose à l'aide des interprètes de courtes séquences de mouvements en pigeant des gestes dans les autres esquisses. Ces gestes sont : l'incantation du solo de Karina, l'extension du bras droit vers le haut et d'un mouvement de recul provenant du solo d'Alexia, et le mouvement d'une marche en aller-retour accompagné d'un balancement des deux bras, inspiré du solo de Simon dont je discute à la prochaine section de texte.

Figure 8, *Vers un chaos lumineux,* photographie par Manon De Pauw, avril 2021.

En tout, les interprètes répètent la séquence trois fois (vers l'avant, de côté, et dans un parcours sinueux), et dans un synchronisme qui se dérégule doucement. Lors du visionnement de la vidéo, je remarque qu'au fil de la séquence un renversement temporel et interprétatif s'effectue. Ce renversement s'établit ici dans un « chaos lumineux », créé dans la rencontre entre les ombres, les couleurs et les différentes échelles des silhouettes au mur. Il s'opère aussi dans le glissement entre une écriture chorégraphique précise vers une approche performative de la chorégraphie. Cette approche performative est incarnée dans l'étiolement graduel de la chorégraphie et l'émergence d'actions concrètes ou improvisées. L'utilisation d'une musique minimaliste (pièce *b1* des compositeurs Òlafur Arnalds et Nils Frahm) qui boucle les mêmes notes a aussi donné le ton à la création. J'ai par ailleurs utilisé le thème de la boucle musicale pour composer et séquencer la première partie de cette chorégraphie.

> La musique b1 qui sert de trame au trio m'obsède. Au coin de la rue, en attente pour traverser la rue, je me remémore les boucles de notes, je fredonne les sonorités graves du violoncelle. Mon incapacité à résoudre la finalité de l'esquisse s'immisce dans mon quotidien de façon musicale. J'anticipe l'arrivée

> au studio dans une attitude inquiète. (Pierre-Marc, journal de bord, septembre 2021)

Ce souvenir de création, en lien à la musique que j'utilise, est un exemple de comment l'inspiration artistique s'invite souvent dans mon quotidien. Cette anecdote discute également de ma difficulté à articuler un mouvement d'ensemble. Cette difficulté me mine et me tracasse en studio, à la maison, sur le coin de la rue. Dans un effet de miroir à mes difficultés à chorégraphier, les interprètes semblent perdus ou figés devant la complexité que je tente de séquencer. Effectivement, malgré le caractère simpliste de la gestuelle et le synchronisme travaillé par les interprètes, les corps de ces derniers se tordent ou se figent pris entre un mouvement de groupe indécis et un appel vers une prise de décision plus personnelle. La danse avance pour reculer, s'arrête pour reprendre le rythme et change de direction maintes fois au fil de l'esquisse. Ces mouvements contradictoires me rappellent mon ambivalence à créer, et certaines tensions condensées dans le modèle dialectique.

Comme je tente de réaliser un montage de plusieurs éléments chorégraphiques en demeurant fidèle au moteur de départ d'un montage/démontage, je choisis à la fin du processus d'additionner tous les panneaux d'éclairage utilisés dans les autres ébauches. Je les situe en profondeur dans l'espace scénique. Cette nouvelle contrainte retranche de l'espace pour danser, et fait le relais à une difficulté à se mouvoir comme dans la première ébauche de cette esquisse. Grâce à la combinaison des lumières, les silhouettes ombrées et colorées des interprètes se démultiplient, faisant apparaitre sur le mur une communauté animée par une danse désorganisée, enchevêtrée, anarchique. À la fin de l'esquisse, alors que les interprètes sont au niveau du sol, la communauté ombrée est transmutée en un tableau abstrait aux teintes rappelant celles de l'aurore boréale.

2.1.5 Sortir dans l'espace

Pour cette esquisse, j'ai inventé un moteur de mouvement à partir d'un symptôme personnel que j'avais nommé la timidité/fulgurante. Réfléchi comme un double mouvement, et dans une adaptation des tensions contenues dans le modèle de l'image dialectique, ce moteur invitait d'abord à un jeu d'agencement improvisé d'une gestuelle préalablement établie. Aussi, je voulais nourrir l'interprétation de cette esquisse d'un souvenir d'un solo de *Danses kaléidoscopiques*. Ce solo présentait une chorégraphie où un

personnage à l'identité sexuelle ambivalente improvise une danse à partir de mouvements aux impulsions contradictoires, se référant à un caractère à la fois exubérant et contenu.

***

En février, cette manière d'envisager le solo mène à un premier dessin chorégraphique. Simon amorce alors son parcours à partir du mur-écran, situé à l'arrière-scène. Son interprétation sensible traduit une timidité incarnée dans des gestes lents, des cambrements du haut du tronc, un mouvement perpétuel entre pliés et demi-pointe et un déplacement de l'écran vers l'espace. À ce temps, je demande aussi à Alexia d'accompagner l'interprète dans son parcours avec une lumière DEL. La manipulation de la lampe, faite en proximité de l'interprète, offre un point de vue inédit sur la danse de Simon et permet de déformer son ombre. J'expérimente aussi avec le coloris de la lampe. J'y accole plusieurs feuilles d'acétates colorés. Cette trouvaille génère une ombre animée par tout un éventail chromatique, qui rappelle les effets d'éclairages d'une discothèque. Pour cette première ébauche, je nourris l'interprétation de Simon de plusieurs images (ex. : mouvements issus de l'univers de la *dragqueen*, de la danse à claquette, ou de la pop) que l'interprète intègre, et réinterprète au fil des répétitions.

En avril, alors que je tente de bonifier la séquence, une difficulté à identifier ce que j'ai envie d'exprimer dans cette esquisse est à l'origine de tensions, et de multiples ébauches abandonnées en cours de création. Finalement, grâce à une conversation initiée par Simon, les tensions s'amoindrissent. Le travail reprend donc, mais à partir d'un souvenir personnel remonté à ma mémoire. Voici une interprétation de ce souvenir :

> Adolescent, j'ai envie de danser, mais faire face à cette envie me trouble, m'inquiète et me fait me poser des questions sur mon identité. À ce temps, j'associe de façon distordue le désir de danser à ma potentielle homosexualité. Aussi, au même moment, l'oppression de mon jugement est si grande que j'interprète que mes mouvements, celui de la marche entre autres, trahissent ce que je n'ai pas encore le courage de m'avouer. Pour me protéger de ce fantasme qui me fait percevoir les autres comme des oppresseurs, j'ai le réflexe de voiler mes envies, mes désirs, et je commence à modifier mes mouvements, mes comportements, à travestir ma propre marche, en la chorégraphiant pour en faire une déambulation hésitante, ambivalente. (Pierre-Marc, journal de bord, mai 2021)

À partir de ce souvenir, et en collaboration avec Simon, je recompose l'agencement des

mouvements et une nouvelle version du solo. Le premier segment est une marche timide et incertaine : une tentative de nous saisir de mon souvenir d'adolescence. Cette marche, qui s'effectue en aller-retour du mur ver le devant de l'espace, est répétée jusqu'à ce que des gestes de plus en plus affirmés émergent. Dans une interprétation d'un état agité et bouillonnant, cette portion de la chorégraphie additionne les gestes des punchs de mains vers le bas, de mains qui écrivent sur le haut du torse, des tours en l'air, des extensions des jambes, des bras et de la colonne et d'autres encore. Les gestes, qui se figent parfois, reprennent leurs cours dans un engagement physique brut et musculaire. L'esquisse se conclut par une danse improvisée. Dans cette improvisation, l'interprète décompose des formes de son solo jusqu'à sa sortie de scène. Lors des derniers jours de la création, je fais le choix de remettre au tout début du solo, et à la suggestion de Karina, la séquence conçue en février ; séquence dans laquelle l'interprète se joue de son ombre déformée en proximité du mur. La pièce musicale *A1* d'Òlafur Arnalds et Nils Frahm accompagne cette esquisse. Composition aux sonorités inquiétantes, elle progresse dans une amorce lente et lourde, et évolue vers une apothéose aérienne et rythmée.

Au fil de l'esquisse, Alexia escorte la danse de Simon avec un panneau d'éclairage coloré de rouge, bleu, jaune et vert. Différentes relations dynamiques sont créées entre Simon, sa chorégraphie timide/fulgurante, la présence performative d'Alexia, la lumière spectrale et le spectacle ombré sur le mur au fond de l'espace.

À l'analyse de l'esquisse, je discerne l'idée de Corps dialectique dans l'entrechoquement d'inspirations, d'idées abandonnées et des discussions tendues qui ont forgé ce solo. Aussi, je l'observe dans la tension incarnée par Simon : une présence délicate habitée par une danse explosive qui repousse les limites de l'engagement du corps dans l'action physique. L'ombre du début du solo, qui projette l'image d'une silhouette distordue, parfois monstrueuse, en porte à faux avec une danse sensible et introvertie en est une autre occurrence.

D'une façon plus ancrée, et par la résurgence d'une mémoire corporelle en cours de création, cette esquisse me rappelle le souvenir d'un jeune homme timide qui travestit sa marche et tente de projeter une image qui n'est pas la sienne.

Figure 9, *Sortir dans l'espace,* photographie par Manon De Pauw, avril 2021.

2.1.6 Du dédoublement à l'éboulement

Dans cette section de texte, j'élucide une découverte qui se rapporte à l'idée de dédoublement, expérience à la fois psychique et corporelle relevée sur le terrain de la création. C'est dans une perspective phénoménologique, dans la réminiscence de ce moment, et à partir de mon point de vue à titre de chorégraphe que je sonde cette découverte. Grâce à l'entretien d'explicitation réalisée à l'aide d'une étudiante au doctorat en pratique des arts, j'ai concentré l'attention sur un moment spécifique de la recherche où je suis dans l'espace avec les interprètes et je rencontre une difficulté à chorégraphier dans le cadre de l'esquisse *Un duo polarisant*. Ce moment, relatif à une tension entre le déploiement de l'action physique et un processus cognitif non conscientisé, étaye ma conception du Corps dialectique.

Lors de l'entretien d'explicitation, c'est en tentant d'expliquer comment je me situe dans l'espace lors de la création de l'esquisse *Un duo polarisant* que j'exprime l'idée que cette séquence me parait liée à un obstacle à dépasser. J'énonce aussi que je fais un travail sur

l'instinctif, et que je suis en attente de connaître quelle sera la prochaine impulsion, le prochain mouvement. Puis, dans la difficulté à décrire la complexité de ce moment, à savoir comment je me sens dans l'action de chorégraphier, je me remémore un moment précis en création où je ressens un blocage créatif. Je dis :

> C'est un peu comme être aux prises avec le syndrome de la page blanche, c'est-à-dire que je suis dans une espèce d'état de recherche, en fait je me pose la question ça va être quoi la porte de sortie […] de ce blocage-là, dans quelle direction on va pouvoir trouver une sortie, pour pouvoir soudainement débouler dans d'autres mouvements […]. (Pierre-Marc, Ede, 18 mai 2021 p.15)

L'intervieweuse me demande ensuite si le blocage ressenti est d'ordre physique. J'offre pour réponse que ce blocage doit être autant physique que psychologique. J'ajoute qu'au moment du déblocage les mouvements apparaissent sans que j'aie à y réfléchir. Pourtant le moment qui précède le déblocage, avant le surgissement du mouvement, mon corps semble paralysé, mes épaules sont voutées et ma tête est sans doute penchée. Cette posture que je décris ici est relative à l'« état de recherche » que je tentais de chorégraphier au premier moment de création de l'esquisse *Un duo polarisant*. Puis, la question de l'intervieweuse me fait songer à un autre moment significatif de la recherche alors qu'Alexia s'est mise à m'imiter en répétition vers la fin du processus de création. Dans un effet de miroir, j'ai vu la tension qui m'habite incarnée dans un autre corps que le mien : le corps pris entre des pensées inquiètes et l'envie de danser.

L'intervieweuse poursuit en m'invitant à me pencher sur le moment du dénouement du blocage. Je réponds : « […] le corps se rouvre, j'ai l'impression de remplir les poumons d'oxygène, de m'abandonner, de me laisser aller au poids du corps, à l'impulsion, et puis les formes dansées apparaissent […] ». (Pierre-Marc, Ede, 18 mai 2021 p. 15) Plus tard, je mentionne à propos du dénouement : « donc je laisse les gestes apparaître ». (Pierre-Marc, Ede, 18 mai 2021 p. 15)

Intriguée par cette idée de l'apparition, l'intervieweuse me questionne. Mais qu'est-ce que ces apparitions supposent ? Comme je lui explique, lorsque je chorégraphie *Un duo polarisant*, je tente aussi de m'imaginer la scène de l'extérieur ; dans une forme de dédoublement, j'essaie de voir ce que cela pourrait avoir l'air du point de vue du spectateur. Ce dédoublement que j'explique « comme une forme de lâcher-prise », (Pierre-Marc, Ede,

18 mai 2021 p. 15) et où l'inconscient semble diriger mes mouvements correspond aussi au moment quand le mouvement ou une séquence de quelques mouvements va apparaitre. Précisément, et à propos de la section *Un duo polarisant*, j'ai dit : « Il y a comme un éboulement de deux, trois mouvements qui vont soit prendre l'espace au sol, nous faire arrêter dans une position, puis je vais peut-être trouver la prochaine porte de sortie ou […] re-bloquer pour la prochaine tension à assouplir ». (Pierre-Marc, Ede, 18 mai 2021 p. 15) La porte de sortie fait ici référence au moment de l'éboulement, où le corps se libère de la tension ; même si en fait, il y a une autre une forme de sortie, une sortie du corps qui s'effectue pour arriver à considérer la scène de l'extérieur.

Pour résumer, ma façon de chorégraphier serait dirigée par des tensions à assouplir, des blocages qui me feraient me projeter hors de moi, dans une forme de dédoublement. En retour, ce dédoublement permettrait le surgissement d'un éboulement de mouvements, ou une porte de sortie par la danse, comme je l'ai interprété. Le moment du dédoublement est une observation imaginée du corps bloqué, ou d'une silhouette en tension dans l'espace en position de repli et dont le champ perceptif est réduit. C'est dans la considération de cette silhouette fantasmée que mon corps s'anime, ou se réanime, pour trouver une porte de sortie par le truchement du mouvement. Le mouvement peut apparaître seul ou dans une séquence de deux ou trois. Le moment de l'apparition des mouvements est celui d'une réintégration du corps, après le dédoublement, où soudainement une énergie nécessaire à faire bouger le corps jaillit. À ce titre, je mentionne en entrevue à propos de cette idée de réintégration : « c'est là où l'énergie est déployée, donc il y a un peu comme un feu qui est allumé […], il y a comme quelque chose de vif qui se passent à l'intérieur […] c'est comme un ressaisissement en fait ». (Pierre-Marc, Ede, 18 mai 2021 p. 17)

Enfin, en ce qui a trait au choix des mouvements, ils apparaissent dans une forme de hasard informé de mon propre bagage personnel ou professionnel, de celui des interprètes, de souvenirs d'autres séquences et d'autres chorégraphies, d'un mouvement inspiré de la musique ou de la présence des ombres ou de la lumière du dispositif lumineux, même d'une danse improvisée sur le coin d'une rue, d'un geste apparut dans le métro, ou encore d'un souvenir marquant lié à mon adolescence.

2.1.6 Une finalité dans l'inachèvement

En raison de la situation pandémique du Covid-19, je n'ai pas pu formuler d'invitations pour la présentation finale des esquisses. Par contre, Manon De Pauw est venue en studio documenter le processus en photo. Tandis qu'Alex Pouliot a filmé les esquisses au dernier jour de la résidence de création. Un montage de deux de ses prises de vues (plan d'ensemble et moyen) témoigne de la recherche chorégraphique et ses différentes composantes.

Le jour précédent la captation vidéo, je suis pris d'émotion lors d'une discussion avec les interprètes. Moment de lâcher prise, j'avoue avoir eu de mal à dormir la veille. Je suis préoccupé. Je vois la fin de la résidence arriver à son terme, alors que je me bute à mon incapacité à finaliser l'esquisse *Vers un chaos lumineux*. De façon paradoxale, et en congruence avec mon processus, l'insomnie de la veille, le tourbillon de pensée qu'elle a suscité, m'amène ce jour-là à réorganiser une dernière version de cette esquisse.

Au bout du compte, alors que j'aurais aspiré à poursuivre le travail de recherche sur les esquisses, je me résous à rester à fidèle au cadre de ma recherche et à présenter les esquisses dans un état d'inachèvement. Le travail de transformation, de remodelage peut représenter un travail sans fin dans une démarche créative. Malgré cette finalité dans l'inachèvement, je me suis fait une idée plus précise de ce qui anime le Corps dialectique.

CHAPITRE 3

3.1 DISCUSSION\ESSAI

Dans une démarche interdisciplinaire, j'ai expérimenté une méthode de recherche pensée à partir d'une posture double d'artiste chercheur et une ambivalence personnelle face à la création. En créant un pont entre la discipline de l'histoire de l'art et de la chorégraphie contemporaine, j'ai intégré le concept d'image dialectique à une recherche ancrée dans le corps : le mien et celui des interprètes. Formulée au Chapitre 1, l'idée d'un Corps dialectique a servi d'outil pour l'initiation des mouvements à partir de l'exploration de tensions, par la remémoration de souvenirs et par l'expérience du montage de divers éléments issus de la recherche théorique. Sur le terrain, l'idée d'un Corps dialectique a non seulement animer la dynamique de création, mais a également aidé à dépasser, plutôt à maîtriser l'inquiétude qui minait mon envie de créer. Cette idée inspire maintenant une démarche de théorisation qui entrecroise l'outillage conceptuel et l'analyse de différentes stratégies créatives employées en création. Cette théorisation s'enracine dans l'expérience du terrain et sert à en dégager une connaissance sur ma façon de manœuvrer le processus de création, sur ma façon de chorégraphier.

Développé au Chapitre 1, le bagage théorique en lien au domaine politique sera également mis en lumière dans ce chapitre. Alors que j'ai volontairement délaissé l'inclusion de cette dimension au dernier chapitre pour me concentrer sur le récit des différentes étapes menant à la version présentée des esquisses, j'étudie maintenant comment l'analyse des qualités esthétiques des esquisses me permet de considérer les manifestations du domaine politique au sein de ma recherche.

Dans ce chapitre, j'effectuerai d'abord un constat des stratégies de créations émergentes du terrain de la recherche. Ensuite, je relève comment ces stratégies m'aident à me donner une vue d'ensemble de ma démarche de création. Par l'évocation de la théorie de la singularité de Lepecki, mais également des idées de Crary et Agamben, et des écrits de Rancière, j'explique ensuite comment les esquisses de la recherche ont été travaillées par la dimension politique. Présentées en fragments, ces explications m'aideront à théoriser ma démarche en regard du politique en situant les esquisses chorégraphiques en tension entre esthétique et politique. Enfin, à partir de ces constats, j'indique des avenues possibles pour

mes futures recherches.

3.1.1 Corps dialectiques : regards sur la création et ses stratégies créatives

Dans l'intention de me représenter ma démarche, ou de mieux la conscientiser, j'étudie comment l'idée du Corps dialectique a animé le processus de création de la recherche. Certaines notions étudiées dans le modèle de l'image dialectique, des souvenirs de *Danses kaléidoscopiques*, des inspirations artistiques, des influences théoriques et l'examen de sentiments ressentis face au travail créatif ont d'abord aidé à formuler des moteurs de mouvements, qui étaient tous porteurs de tensions et de dualité. C'est à partir de cette proposition préliminaire que la recherche s'est déployée sur le terrain. Or, mon attitude ambivalente a vite teinté le déroulement du processus créatif, ainsi que les relations de travail, provoquant des bifurcations créatives vis-à-vis les propositions initiales. C'est au regard de données récoltées en entrevue semi-dirigée, et d'explicitation, et une analyse de la complexité de la réalité du récit de terrain que je vais tenter d'identifier certaines stratégies créatives émergentes de la recherche.

D'abord, à mon étude du terrain, il appert que la mémoire et les souvenirs ont tenu un rôle central dans le développement des esquisses. Ces souvenirs sont apparus en studio, mais également dans le travail de conceptualisation des esquisses. Particulièrement, chacune des esquisses a été abordée à partir de souvenirs de séquences, de sentiments, de mouvements issus de la pièce *Danses kaléidoscopiques*. Offrant un support au travail de création, tous ces souvenirs ont été réinterprétés de différentes manières, ouvrant même la porte à l'émergence d'autres souvenirs, enfouis dans ma mémoire. En travaillant à partir de souvenirs de *Danses kaléidoscopiques*, je me donnais également un point de départ duquel bifurquer pour m'aider à m'extraire de la dynamique de création collaborative dans laquelle j'évolue depuis plusieurs années. Voici en résumé comment les souvenirs ou la mémoire ont agi à titre d'embrayeur créatif sur le terrain.

Pour l'esquisse *Un duo polarisant*, le souvenir d'un mouvement de Karina dit « étrange », et provenant de *Danses kaléidoscopiques*, a convoqué un sentiment de rejet chez Alexia et Simon. Ce sentiment a précipité la création d'un premier dessin chorégraphique qui juxtaposait des postures d'apaisement, ou de relâchement, à des mouvements de ressaisissement, d'attaque ou de changement rapide de direction. Dans un autre moment de

la création de ce duo, Alexia et Simon se sont remémorés une courte séquence de ce premier dessin à reproduire dans un nouvel angle. Ce souvenir a représenté la nouvelle prémisse pour travailler cette esquisse. Pour *Sortir dans l'espace*, un souvenir intime lié à mon adolescence, et remonté à ma mémoire, a permis de reprendre le fil de la création qui stagnait, et a servi de liant dans la reconfiguration de l'ordre des séquences de mouvements. Pour *Le corps dialectique en lumière*, Karina a puisé son inspiration non seulement de l'anecdote de Benjamin à propos d'un personnage proustien qui se remémore un souvenir grâce à un mouvement d'affaissement du corps ; mais elle a aussi pris en compte la question des temps raccordés dans les mouvements de l'hystérique chez Freud. À son interprétation, les souvenirs d'autres processus en danse, et d'autres expériences personnelles, ont non seulement parsemé son parcours dans l'espace, mais également propulser son corps dans le mouvement. Karina a dit en entrevue : « c'est comme si j'étais mon propre témoin, de mon souvenir, qui faisait prendre une forme à mon corps, comme si les formes survenaient de mon souvenir […] ». (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 3) Plus globalement, selon elle, son parcours dans l'espace était organisé comme l'émergence d'un souvenir, allant de l'ombre vers la lumière.

En outre, les souvenirs et la mémoire sont apparus comme une stratégie créative qui a permis de soutenir et inspirer la composition chorégraphique. À différents moments, cette stratégie créative a favorisé l'apparition des mouvements, l'invention d'un nouveau dessin chorégraphique, un déploiement dans l'espace, ou parfois teinté l'interprétation des gestes.

Dans un autre regard sur la création, je constate que l'exploration de tensions, ou symptômes a autant interféré qu'elle a permis de précipiter la création. En amont de la recherche, j'avais envisagé d'encapsuler ces tensions dans des doubles mouvements afin de me permettre de me dégager de la charge émotive qu'elles me font vivre. En recherche, cette charge est toutefois revenue de plein fouet et a été ressentie dans des états d'irritation, d'angoisse, d'inquiétude ou encore dans des sensations d'étouffement, de perte de repères. Ces états s'accompagnaient aussi de pensées intrusives brisant la continuité du moment présent. Ces intrusions ont surgi en studio, au coin de la rue ou à la maison lorsque je réfléchissais à l'issue d'une séquence chorégraphique.

Dans *Une danse apnée*, l'idée d'un tourbillonnement/saccadé s'est transformé au fil du travail en un mouvement d'écrasement de la cage thoracique doublé d'une prise d'air

difficile : double mouvement faisant le relais à une tension interne difficile à dénouer. Pour *Un duo polarisant*, le rappel d'un sentiment d'étrangeté a d'abord favorisé la création de courtes séquences de mouvements et une sensation générale de perte de repères spatio-temporels. L'exploration de différentes impulsions contradictoires dans la présentation finale de l'esquisse témoigne des multiples mouvements de la pensée et du corps qui ont ponctué la création de cette esquisse. Dans *Sortir dans l'espace*, l'exploration d'une tension synthétisée dans le moteur de la timidité/fulgurante a fait remonter à mon esprit le souvenir d'un adolescent timide qui réprime une incommensurable envie de danser. À mon analyse du terrain, les différentes esquisses démontrent toutes une écriture chorégraphique se doublant de symptômes, et de la gestion de ceux-ci par le mouvement ou par la présence attentive.

Sur le terrain, j'ai souvent projeté mes tensions sur les interprètes. Ma gestion difficile de l'angoisse a souvent freiné le mouvement créateur, mais aussi propulsé des discussions éclairantes sur le processus créatif. C'est d'ailleurs grâce à un jugement critique de ma part envers la création d'*Un duo polarisant* qu'une conversation s'est ouverte sur la tension qui m'habite en studio : tension qu'une interprète a imitée physiquement et qui m'a permis d'observer ma posture figée (haut du dos courbé, tête renfrognée). Après la recherche, cette posture a été analysée comme ce qui précède le moment du dédoublement, une forme de dépersonnalisation ou une sortie du corps qui mène à l'apparition des mouvements.

C'est grâce à l'entrevue d'explicitation, à l'intérêt porté au moment précis de l'apparition des mouvements, en tentant de déplier ce moment, que j'ai pu définir le symptôme du dédoublement comme un principe fondamental dans ma façon de créer. L'expérience de terrain a ainsi éclairé un processus cognitif non conscientisé. Or, ce processus avait en quelque sorte été identifié quand je décrivais la tension ressentie lorsque je me sens inspiré à la section Problème de recherche (voir section 1.4). En effet, la description que j'y donne fait le relais à cet état de recherche où l'esprit est saturé par l'addition de diverses inspirations et sentiments ; et par laquelle le corps se fige avant l'apparition des mouvements. Par mon étude, je réalise donc que le Problème de recherche et ma réponse créative sur le terrain entretiennent un rapport de proximité. Cette proximité s'explique en regard de la découverte du mouvement du dédoublement à l'éboulement (voir section 2.1.6).

C'est aussi par l'incarnation de l'idée de Corps dialectique par Alexia et Karina que cette dernière découverte a pu être mise en lumière. À propos de l'expérience d'interprétation du solo *Le corps dialectique en lumière*, Karina a dit : « […] c'est comme si j'étais mon propre témoin, de mon souvenir, qui faisait prendre une forme à mon corps, comme si les formes survenaient de mon souvenir, mais j'étais comme témoin extérieur de ça […] ». (Karina, esd, 24 avril 2021, p. 3) Dans une autre vue, Alexia interprète l'idée d'un Corps dialectique comme un corps pris entre deux pôles (Alexia, journal de bord, 1er avril 2021), et dans lequel la pensée et le corps semblent déconnectés. À l'analyse du terrain, je comprends que les présences attentives d'Alexia et Karina à leurs mouvements conscientisaient deux moments précis et distincts que j'ai également considéré comme ce qui précède le surgissement des gestes dans le mouvement du dédoublement à l'éboulement. Karina s'est vue en témoin extérieur de l'action, comme si elle se dédoublait, alors qu'Alexia a identifié une posture figée, posture relative à l'« état de recherche » et qui effectue un rappel de ma posture avant le dédoublement.

Par la posture qu'emprunte le corps dans cet état de recherche, et qui fait partie du principe du dédoublement, je peux faire un rapprochement avec un motif physique qui a souvent été utilisé en création. Ce motif est celui de l'effondrement intérieur/surgissement. D'une esquisse à l'autre, ce mouvement s'est exprimé de différentes façons, mais se coordonnait toujours au double mouvement d'un écrasement de la cage thoracique et du redressement de la colonne vertébrale.

La recherche Corps dialectiques a aussi synthétisé en chorégraphie différentes inspirations, mouvements et matières par la stratégie créative de montage/démontage, étudiée dans le modèle de l'image kaléidoscopique de Didi-Huberman. Dans *Une danse en apnée*, trois courtes séquences issues de différents moments du processus ont été montées ensemble. Dans *Un duo polarisant*, l'adjonction des mouvements, de bouts de séquences créées à différents jours du processus, d'inspirations d'autres séquences et d'autres processus répondent aussi du procédé du montage/démontage, puis du remontage. Les compositions chorégraphiques du solo *Le corps dialectique en lumière*, *Vers un chaos lumineux* et *Sortir dans l'espace* ont également été conçues dans cet esprit.

L'expression dé/chorégraphier que j'ai utilisée pour m'expliquer la fin des esquisses *Vers un chaos lumineux* et *Sortir dans l'espace* serait un terme permettant de considérer d'une

autre façon l'idée d'un montage/démontage. Dans ces deux esquisses, les interprètes improvisent le re-séquencage des mouvements de la chorégraphie. Dans cette déconstruction, les interprètes fondent les formes ensemble dans un rendu moins précis, et l'ordre d'apparition des gestes y est improvisé. À mon interprétation, ces moments qui monte/démonte sont également relatifs au jeu dialectique de la matière en dispersion, relevée dans le modèle de l'image kaléidoscopique. Dans ce jeu de hasard qui dé/chorégraphie, la matière dansée est composée, décomposée, recomposée.

L'étude de la stratégie du montage révèle également l'importance de la rencontre entre deux modes de composition dans ma démarche. Les mouvements qui dé-chorégraphient répondent d'ailleurs du passage d'une écriture chorégraphique vers l'improvisation. Dans *Sortir dans l'espace* ou *Vers un chaos lumineux*, ce rapport entre deux modes de composition permet d'observer un renversement clair dans la façon d'interpréter les gestes chez les interprètes : comme si ces derniers prenaient en charge la gestion de la chorégraphie. Cette rencontre entre deux modes de composition porte même son influence sur la perception du temps qui semble se suspendre. Comme Simon le souligne à propos de la recherche, il y a une scission « entre les trucs qui semblent peut-être plus éthérés, ou improvisés, versus les trucs hyper chorégraphiques et structurés ». (Simon, esd, 24 avril 2021, p. 9)

Pour illustrer les propos de Simon, l'improvisation de Karina dans *Le corps dialectique en lumière* se compose à partir d'une gamme de gestes choisis et répétés (et sous-tendus par les souvenirs) dans un dessin spatial précis. Malgré cela, l'utilisation de l'espace demeure malléable et l'ordre d'apparition des gestes se réalise au gré de l'inspiration de l'interprète.

La composante performative des esquisses chorégraphiques s'illustre dans la manipulation du dispositif lumineux par Alexia dans *Sortir dans l'espace*, dans les changements des coloris de la lumière, réalisé par Alexia et Simon dans *Le corps dialectique en lumière*, ou encore dans le glissement entre un corps dansant vers un corps performant à la fin de l'esquisse *Vers un chaos lumineux*. Relatif à ma collaboration artistique avec De Pauw, cette composante performative ouvre ma démarche à une interaction conceptuelle qui peut être mise en lien à sa qualité interartistique, étudiée chez Lesage au Chapitre 1.

À l'analyse des résultats, je constate que les qualités esthétiques des œuvres ou démarches

de De Pauw, Schlemmer et Fuller, ont parfois trouvé leurs échos dans les esquisses chorégraphiques, sans toutefois prendre la place prépondérante que j'avais envisagée au départ. Si *Danses kaléidoscopiques* est teintée par ces inspirations, la recherche Corps dialectiques a été l'occasion de plonger dans mon envie de créer, malgré toutes les contrariétés que cette envie m'a causées. Cela dit, la volonté de conjuguer une approche performative à un mode de composition qui adjoint l'improvisation et une écriture chorégraphique précise a été engendrée par mon étude des qualités des œuvres ou démarches des artistes susnommé-e-s.

Le processus de recherche Corps dialectiques m'a mis en contact avec une complexité difficile à saisir. Le débordement d'inspirations, de souvenirs, de symptômes, d'influences théoriques, m'a écrasé, contrarié, fait bifurquer, hésiter, puis créer. Comme Alexia le soulignait à propos d'*Une danse en apnée* : « Il y a des propositions contradictoires dans un corps, c'est comme il y a cette compression-là, puis en même temps, il y a cette volonté […] de tout sortir ». (Alexia, esd, 24 avril 2021, p. 17) À mon analyse, l'interprétation d'Alexia discute de cette complexité, de ce débordement qui s'est avant tout manifesté dans ma présence ambivalente en studio alors que je m'inquiétais à l'idée de composer les chorégraphies.

En somme, le modèle de l'image dialectique a offert un lexique pour nommer certaines avenues qu'a empruntées la création. Ces avenues ont été décrites comme des stratégies créatives, ou ce qui aide à explorer et organiser les mouvements. Au fil de cette discussion, j'ai reconnu les rôles de la mémoire, du symptôme et du montage dans ma démarche créative : notions étudiées dans le modèle dialectique chez Didi-Huberman. De plus, l'adjonction des modes de l'improvisation et de l'écriture chorégraphique ainsi que l'exploration d'une approche performative font parties des stratégies artistiques que j'ai utilisées pour mettre en marche le processus de création. Le dédoublement a quant à lui été relevé comme un principe fondamental menant à l'apparition des mouvements. Enfin, chacune des esquisses réalise également un montage singulier de ces stratégies.

Dans un retour réflexif sur la proposition de départ, faite dans l'esprit de l'interdisciplinarité, je considère le thème du montage à partir du bagage théorique qui a nourri le processus. Tiré de mon étude de Didi-Huberman, un exemple m'a particulièrement travaillé au fil de la création. Dans l'exemple du corps d'un marcheur qui

dévale une montagne chez Didi-Huberman, le marcheur est à la fois conscient de son mouvement de chute et des nouvelles images du réel provoquées par ce mouvement. Dans cet exemple qui traduit un « montage de l'expérience », l'entremêlement entre le mouvement de la chute, et le surgissement d'images a mené à la constitution d'un nouveau savoir sur le mouvement même de la chute et des images qui en ont résulté.

Pour mon étude, je traduis cet exemple dans l'observation et l'analyse du montage des différents mouvements, et des différentes avenues créatives explorées. Ces regards sur la création constituent un savoir sur ma façon de créer. Cette connaissance m'appuie dans la compréhension de quelles stratégies créatives j'ai privilégié pour initier les mouvements en création. Aussi, ce savoir m'aide à mieux saisir mon processus créatif dans son ensemble et me donne une vue plus claire sur les tous les mouvements d'ambivalence qui m'animent : ambivalence explorée par le truchement de l'idée d'un Corps dialectique.

Dans un autre rapprochement théorique, je considère la stratégie du montage, à partir de la définition que Lepecki fait de l'image dialectique. À titre de rappel, cette définition m'a également travaillé lors de la conception comme à la création des esquisses chorégraphiques. Pour Lepecki, une image dialectique est :

> *A dialectical image is a critical constellation, a theoretical-aesthetic montage linking apparently unrelated or unfamiliar elements that, once set into relation to one another, express a given historical and political situation through 'an image that emerges in a flash' (Benjamin 2003 : 473), and that precipitate a 'profane illumination' (Benjamin 1978 : 179).* (Lepecki, p. 320)

Dans la considération des stratégies créatives privilégiées sur le terrain, j'affirme que la recherche Corps dialectiques a mis en relation des éléments épars à l'aide du montage. Cette affirmation peut être exemplifiée à l'analyse de l'esquisse *Le corps dialectique en lumière*. Dans cette esquisse, une vue sur les mouvements d'une patiente de Freud, un mouvement d'affaissement d'un personnage proustien, les gestes répétitifs d'une prédicatrice américaine, les souvenirs de *Danses kaléidoscopiques* et d'autres expériences vécues sont ici assemblés de façon pêle-mêle dans l'improvisation de Karina. À mon interprétation, les gestes de l'interprète synthétisent en chorégraphie ce que Lepecki nomme une « constellation critique » (Lepecki, p. 320, ma traduction) ou un « montage théorico-esthétique » (Lepecki, p. 320, ma traduction). De façon singulière, les autres esquisses de la recherche ont également constellé divers mouvements, idées, inspirations, souvenirs ou

impromptus émergeants en création. De cette correspondance entre les esquisses chorégraphiques et la définition de l'image dialectique de Lepecki, je réfléchis d'une autre façon à ce qu'un Corps dialectique peut représenter. Cette réflexion prend sa source au regard de la deuxième partie de la définition de Lepecki qui adresse les termes historique et politique de l'image dialectique. Aussi, je tente de déterminer la situation historique ou politique que la recherche Corps dialectiques viendrait précipiter.

3.1.2 Corps dialectiques : en tension entre esthétique et politique

La recherche Corps dialectiques a été travaillée par des théories et des notions se rattachant aux domaines politique et esthétique, et à la fonction politique de l'œuvre d'art. Jusqu'à maintenant, j'ai délaissé l'étude de ces composantes, car j'avais d'abord le désir de découvrir comment j'allais ressentir et penser le processus créatif à partir de mon point de vue : point de vue nourri des perspectives des interprètes. Dans cette section de texte, je tisse des liens entre la recherche chorégraphique et les éléments de l'outillage conceptuel (Revue de littérature et Cadre conceptuel) qui se réfèrent à l'esthétique et au politique.

Cette réflexion, stimulée par la tension entre une volonté de ne pas faire de démonstration d'un engagement politique en création et la prise en compte de différentes théories en lien au politique chez Rancière, Lepecki, Crary et Agamben, demeure difficile à organiser, à bâtir. Cette difficulté est considérée à partir du nœud conceptuel formé par différentes considérations qui tantôt se raccordent bien ensemble, mais qui à d'autres moments s'articulent difficilement, se synthétisent mal. Malgré cette difficulté, j'ai décidé de m'engager dans cette réflexion en assumant le côté fragmenté de mon discours. La prochaine section de texte peut être vue comme une série de vignettes qui s'enchainent parfois de façon boiteuse, mais dont l'enchainement mènera au bout du compte à de nouveaux questionnements mettant en lien ma démarche créative et le domaine politique.

Pour chacun des fragments qui suivent, je dresse des parallèles avec des mouvements, des états, ou des manipulations du dispositif d'éclairage des esquisses chorégraphiques. En premier, je fais un rappel de la théorie du régime esthétique ainsi que de la charge politique de l'œuvre d'art autonome chez Rancière. Ensuite, j'évoque la théorie de la singularité de Lepecki. Puis, je relève comment les notions de dispositif d'Agamben et certaines notions étudiées dans la singularité « *In the dark* » de Lepecki ont travaillé le processus de création

de Corps dialectiques.

***

Fragment 1. La théorie du régime esthétique des arts et la politique de l'œuvre d'art autonome chez Rancière.

Présences dédoublées, impulsions contradictoires, assemblages chorégraphiques inspirés du modèle dialectique, explorations de diverses temporalités, et amalgame de l'improvisation, de la chorégraphie et d'une approche performative, les esquisses chorégraphiques proposent par leurs qualités esthétiques une rupture avec la logique représentative. Aussi, les esquisses chorégraphiques sont abstraites : leurs formes ne peuvent être attachées à une émotion précise et leurs actions n'illustrent pas d'histoire. Par exemple, dans *Un duo polarisant,* la chorégraphie est extraite de toute narrativité et l'enchainement des actions ne sert pas une logique causale, un but. Dans *Sortir dans l'espace* et *Vers un chaos lumineux,* le déroulement des actions est parfois improvisé, et additionne des éléments chorégraphiques et performatifs. À mon sens, toutes ces qualités répondent de la logique du régime esthétique des arts de Rancière, et participent à cette rupture d'avec le « modèle hiérarchique du corps, de l'histoire et de l'action » (Rancière, 2011, p. 15) dont le philosophe discute.

Ces rapprochements effectués entre ma démarche et la philosophie de Rancière se rapportent également à sa façon de considérer la fonction politique de l'œuvre d'art autonome au sein du régime esthétique des arts. Dans cette considération, l'art est politique non pas par la charge de son message ou son interprétation de l'ordre du monde, ou dans sa façon de représenter « les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux ». (*Ibid*., p. 36) Mais, l'art serait politique par « l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace ». (*Ibid*., p. 37) Dans la recherche Corps dialectiques, cet écart peut être mesuré à partir des composantes esthétiques des esquisses chorégraphiques : l'utilisation d'une gestuelle abstraite, la création d'espaces contrastants qui mettent en tension lumières et ombres, le brouillage des spécificités des médiums artistiques, l'exploration de différentes temporalités et le déroulement improvisé des actions.

Pour Rancière, l'œuvre d'art qui s'autonomise, qui se positionne en écart et fait rupture avec la logique représentative, institue une politique qui « définit les choses de l'art par leur appartenance à un sensorium différent de celui de la domination ». (*Ibid*., p. 46). Aussi, l'œuvre d'art autonome est porteuse d'une tension, ou comme le philosophe la nomme d'une contradiction, car « elle est [également] l'expression du comportement de la communauté dont elle est issue ». (*Ibid*., p. 51) En somme, malgré l'écart, elle continue de partager une frontière poreuse avec la dimension politique. Je reviendrai sur ce paradoxe plus loin dans cette réflexion qui met en lien ma démarche et la question politique.

***

Fragment 2. La notion de singularité de Lepecki.

Chez Lepecki, la notion de singularité permet de considérer des pratiques de la chorégraphie qui résistent « à la catégorisation et à l'identification esthétique »[42]. (Lepecki, p. 2, ma traduction), et qui refusent les « conduites conformes, les formes reconnaissables, et les catégories identifiables […] »[43]. (*Ibid*., p. 27, ma traduction) Dans Corps dialectiques, les qualités interdisciplinaire et interartistique, l'adjonction de différents modes de composition et l'exploration d'une approche performative en chorégraphie sont des qualités esthétiques qui répondent des énoncés de Lepecki. Ces caractéristiques participent effectivement au brouillage des catégories artistiques et de leurs spécificités esthétiques, dans l'amalgame d'actions à la fois chorégraphiées, improvisées et performées. Cette affirmation se vérifie au regard de la fin de l'esquisse *Vers un chaos lumineux*, où les gestes coordonnés des interprètes se transforment graduellement en une exploration improvisée, qui rappelle la forme artistique de la performance.

Également, chez Lepecki, la singularité serait serait productrice de complexité et de bifurcations, et faite de « dérives imprévues impliquant toutes les dimensions du réel »[44] (*Ibid*., p. 29, ma traduction) Les idées de bifurcations, de complexités, se référant à la

[42] *Ibid*., p. 2, en anglais dans le texte original : « « *the resistance of categorization and aesthetic identification* ».
[43] *Ibid*., p. 27, en anglais dans le texte original : « *conformed conducts, recognizable forms, and identifiables performance genres […]* ».
[44] *Ibid*., p. 29, en anglais dans le texte original : « unanticipated swerves that implicate all the dimensions of the real ».

notion de singularité, sont des termes que j'ai utilisés pour qualifier l'interaction conceptuelle difficile à expliciter dans ma démarche. De plus, en faisant parfois apparaitre les mouvements par la remémoration d'un souvenir personnel ou d'expériences vécues, les esquisses chorégraphiques se lient d'une autre façon à la notion de singularité : dans la prise en compte des dimensions du réel en création. En outre, la singularité permet à Lepecki d'examiner des performances qui proposent des « pratiques inattendues et improbables, des modes de dissidences improvisés, des zones de liberté temporaire […] »[45]. (*Ibid*., p. 27, ma traduction) À mon regard, les esquisses chorégraphiques s'associent à cette idée de pratique de l'improbable chez Lepecki dans l'émergence de souvenirs personnels au sein du processus, mais également dans l'adjonction de la chorégraphie, d'actions performées et de l'improvisation.

Par cette mise en relation effectuée entre la notion de singularité et la recherche Corps dialectiques, j'affirme que les esquisses chorégraphiques participent à l'idée d'un éloignement des catégories esthétiquement policées. À ma lecture de Lepecki, je comprends que cet éloignement s'effectue par les stratégies artistiques employées au sein du processus (ex. : montage, brouillage, bifurcations, prise en compte du réel). Je conçois donc que les esquisses chorégraphiques ont une fonction dissidente, et qu'elles participent à une critique politique à partir des moyens de l'esthétique.

***

Fragment 3. Le dispositif d'Agamben et la singularité « *In the dark* ».

Sur le terrain, j'ai été travaillé par la singularité « *In the dark* » de Lepecki en lien à l'usage du dispositif DEL. Ayant une portée critique et politique, cette singularité m'a fait entrevoir l'usage du dispositif d'éclairage de la recherche comme une métaphore de la présence des appareils à écran dans notre quotidien. À noter, cette façon de voir le dispositif a été conceptualisée en amont de la recherche et à partir de la définition qu'Agamben fait du dispositif.

J'explore ces idées à la lumière du terrain, et à partir de ce qui s'est manifesté en création en rapport aux explorations lumineuses. En recherche, j'ai malgré tout tenté de conserver

[45] *Ibid*., p. 27, en anglais dans le texte original : « *unexpected and improbable practices, extemporaneous modes of dissent, and momentary zones of freedom […]* ».

une certaine autonomie en rapport au domaine politique, en ne proposant pas une critique directe ou littérale de la présence des appareils à écrans dans nos vies. Avant d'établir des liens entre l'étude la singularité « *In the dark* » et ma réflexion sur le dispositif lumineux de Corps dialectiques, j'effectue un rappel de la définition de la notion de dispositif par Agamben. Pour ce dernier, « le dispositif est ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ». (Agamben, p. 31) Cette citation que j'ai évoquée dans le Cadre conceptuel en lien à la pensée de Lepecki m'est souvent revenue à l'esprit en création et en lien au dispositif lumineux.

Je relève maintenant quelques observations qui voudraient démontrer comment la définition de dispositif peut être mise en lien avec le processus de création de Corps dialectiques. Dans cette considération, les lampes DEL sont parfois venues influer, déterminer, conditionner l'interprétation des gestes comme la construction chorégraphique des esquisses. Voici ce que je j'ai relevé à l'analyse du terrain :

Pour *Une danse en apnée*, l'influence du dispositif lumineux se concrétise dans l'attitude ambivalente qu'Alexia adopte face à la présence de la lumière teintée de vert. Cette dernière exécute une danse qui se fraye un chemin entre des postures de curiosité, de repli, de résistance face à la lampe : lampe que nous avons parfois entrevue comme la lumière utilisée par les « influenceurs » des réseaux sociaux. Selon Alexia, la résistance de sa danse parle d'ailleurs de sa propre manière de composer avec les réseaux sociaux dans sa vie personnelle. Ainsi, à l'avis de l'artiste, il allait de soi que la danse émergeant de la confrontation avec la lampe DEL discuterait de résistance et du « chemin de la fuite ». (Alexia, Esd, 24 avril 2021, p. 18)

Pour *Un duo polarisant*, le rapport entre les ombres créées par le dispositif d'éclairage et la pénombre ambiante a pour ma part favorisé l'atteinte d'un état se rapprochant de la rêverie. Cet état a influé sur ma façon de penser et créer la chorégraphie. Cette influence se mesure dans l'émergence d'un sentiment de perte de repères spatio-temporel, retrouvé dans la proposition initiale de ce duo. Aussi, elle apparaît dans les impromptus gestuels, lorsque les interprètes semblent s'endormir, avant de ressaisir, puis de reprendre l'exécution de la séquence. Au regard des ombres des interprètes qui sont venues contrecarrer la qualité

synchrone d'*Un duo polarisant*, j'ai voulu augmenter l'effet de perte de repères qu'elles suggéraient. J'ai amplifié ce déphasage en chorégraphiant des mouvements amples qui balaient l'espace du studio.

Dans *Le corps dialectique en lumière*, Simon et Alexia ont manipulé l'intensité lumineuse des lampes DEL, changé les coloris des lumières de façon continue, et ont inventé un espace de jeu pour la danse de Karina. En entrevue, Karina relate d'ailleurs comment le rapport entre la pénombre et les coloris délavés des lampes « participe à l'effet de se sentir, en confiance à aller voir, à ouvrir la porte à ces souvenirs-là […] ». (Karina, entrevue semi-dirigée, 24 avril 2021, p. 4) La danse de Karina qui s'est souvent improvisée à partir de souvenirs semble aussi être dirigée, transformée, chorégraphiée par la subtilité des effets lumineux créés par Simon et Alexia.

À la fin de *Vers un chaos lumineux*, quand les interprètes cessent le mouvement commun, qu'ils décomposent la séquence et glissent dans une interprétation performative et personnelle, ils conscientisent davantage le rapport à la lumière. Alexia dit être intriguée par la lumière à ses pieds, même si elle souhaite conserver « un sentiment de résistance » (Alexia, Esd, 24 avril 2021, p. 16) comme dans son solo. Karina est curieuse de cette relation et intensifie ce rapport en jouant de la proximité physique avec sa lampe. Simon quant à lui dit ressentir « une peur » ou « une hésitation », (Simon, Esd, 24 avril 2021, p. 16) et se sent transporté dans un univers étrange, presque apocalyptique en regard de la fin de cette esquisse. Pour ma part, la démultiplication des ombres, leurs coloris, et l'emplacement du dispositif m'ont fait adopter une approche minimaliste pour la conception chorégraphique de cette esquisse. En somme, les interprètes et moi avons été happés, façonnés, transformés par le dispositif et sa lumière.

Dans *Sortir dans l'espace*, la lumière se fait caméra. Grâce à sa manœuvre, Alexia accompagne l'entièreté du parcours de Simon. Alexia mentionne en entrevue avoir cherché à créer différents effets pour Simon : à amplifier sa silhouette, la distordre, peut-être mettre en lumière des états qu'il traverse. Elle dit vouloir « éclairer un autre côté de la médaille » (Alexia, Esd, 24 avril, p. 11). À mon regard, le caractère étrange de l'ombre dans cette séquence propose aussi un questionnement sur « un rapport à l'image de soi, l'image qu'on cherche à projeter […] » (Pierre-Marc, Esd, 24 avril 2021, p. 11) sur les réseaux sociaux. Dans une autre interprétation, ce questionnement peut-être mis en relation à mon souvenir

d'adolescence qui a émergé en création. Ce souvenir discute de cette tentative de cacher mon envie de danser en chorégraphiant mes gestes au quotidien.

Les composantes du dispositif lumineux, de la pénombre, de l'activation des ombres dansantes, dédoublées et colorées de ma recherche peuvent être étudiées à la lumière de la notion de singularité « *In the dark* », mais aussi à partir de la définition de dispositif par Agamben. Par mes descriptions de l'incidence du dispositif sur le travail en studio, je réalise que toutes les esquisses sont porteuses de l'influence de la définition d'Agamben. Les interprètes et moi avons noté comment le dispositif a aidé à plonger dans des souvenirs, à atteindre un état se rapprochant de la rêverie, ou à convoquer différents états influant sur la mise en forme des mouvements. Il a même parfois provoqué la chorégraphie de mouvements amples qui balaient l'espace dans l'intention d'intensifier l'effet des ombres. Comme dans la définition d'Agamben, et dans une référence à Lepecki, le dispositif lumineux est donc ce qui est parfois venu « orienter, […] déterminer, […] modeler » nos gestes, voire à certains égards les chorégraphier.

L'utilisation du dispositif lumineux dans *Une danse en apnée* et *Vers un chaos lumineux* a également provoqué des discussions en studio traduisant une forme d'inquiétude, ou énonçant différents rapports ambivalents à la présence des réseaux sociaux dans nos vies. Cette nouvelle ambivalence, nourrie par nos incertitudes face à un phénomène sociétal, inspire une réflexion sur les liens pouvant être établis entre la recherche et certains énoncés de la singularité « *In the dark* » de Lepecki.

Dès les prémisses de la création, j'avais pour objectif d'utiliser le dispositif DEL comme une métaphore de l'omniprésence de la lumière des appareils à écrans dans nos vies malgré ma volonté de conserver une certaine autonomie en regard du contexte social et politique en création. Inspirée de l'étude Lepecki, cette omniprésence supposait faire une critique de la lumière qui envahit les espaces les plus intimes de la vie humaine contemporaine. En studio, le dispositif lumineux a englobé la présence des interprètes et définit l'espace des interventions chorégraphiques. Cette utilisation voulait traduire un certain désenchantement face à cette omniprésence. Cette métaphore avait été réfléchie à partir de cet énoncé de Crary : « un monde éclairé 24/7 est un monde désenchanté par son éradication des ombres

et de l'obscurité et de temporalités alternatives »[46]. (Crary, p. 19, ma traduction) À mon interprétation, le dispositif DEL qui éclaire les corps et provoque l'apparition des ombres, vient à la fois illustrer l'omniprésence de cette lumière dans nos vies, et le désenchantement qu'elle provoque.

D'une autre manière, je reconnais que l'utilisation du dispositif lumineux propose une critique de l'incidence de la lumière en rapport au déploiement des mouvements du corps. Par exemple, dans *Vers un chaos lumineux*, l'attitude des corps et la proximité avec le dispositif lumineux me donne l'impression que les interprètes sont pris au piège à la fois par la structure chorégraphique et la lumière aveuglante du dispositif. En entrevue, Simon interprète par ailleurs cette esquisse comme une forme d'« aliénation structurée ». (Simon, entrevue semi-dirigée, 24 avril 2021, p. 14) Conceptualisée d'abord sous la forme d'une ligne de montage en lien au travail à la chaine en usine, cette esquisse me fait maintenant réfléchir au désenchantement d'un monde constamment éclairé, dont la lumière fait le relais au capitalisme global chez Lepecki. Effectivement, pour Lepecki, la syntonisation entre le contrôle des corps, et le capitalisme global s'établit à partir de la domination d'une « luminosité frauduleuse »[47]. (Crary, p. 19, ma traduction) Lepecki interprète cette lumière : « avant d'arriver à l'œil, la lumière est piégée, financée, […] puis elle est re-projetée vers le sujet qui se voit pris dans un circuit implacable (et idéalement duquel il ne peut s'échapper), un circuit 24/7 »[48]. (Lepecki, p. 138, ma traduction) Ainsi, l'utilisation de la pénombre et la création d'ombres dans ma démarche, et particulièrement dans l'esquisse *Vers un chaos lumineux*, sont maintenant examinées comme ce qui permet de contrecarrer la dynamique d'un circuit lumineux implacable. La création d'effets d'ombrages colorés et distordus, révélant le caractère singulier des corps mis en scènes, participerait à cette critique d'un monde constamment éclairé, et au contrôle des corps qui y est associé.

***

Par ses stratégies artistiques, ses mouvements ambivalents, ses moyens esthétiques, l'utilisation de la lumière DEL, l'activation de l'ombre, et l'exploration de temporalités

---

[46] Jonathan Crary, *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London, New York, Verso, 2013, p 19, en anglais dans le texte original : « *A 24/7 world is a disenchanted one in its eradication of shadows and obscurity and of alternate temporalities* ».

[47] *Ibid*., en anglais dans le texte original : « *fraudulent brightness* ».

[48] André Lepecki, *Singularities : Dance in the age of performance*, Routledge, 2016, p. 138, en anglais dans le texte original : « *before even reaching the eye, light is trapped, financialized, tamed, and only then released to the eye/subject through a relentless (and ideally inescapable) 24/7 circuitry […]* ».

alternatives ou d'états s'apparentant à la rêverie, la recherche Corps dialectiques est venue démontrer son pouvoir de subversion. À cet égard, je considère que les esquisses ont travaillé à créer des zones de liberté, permettant d'échapper au moins temporairement à la logique du dispositif et du circuit lumineux dans lequel nous évoluons et auquel nous sommes assujettis.

L'étude de la dimension politique en lien à ma démarche soulève d'autres questions. La recherche Corps dialectiques pourrait-elle contribuer à une réflexion sur la dominance ressentie face aux dispositifs qui nous gouvernent et nous conditionnent ? Est-ce que la création chorégraphique permet de réfléchir à la question de la place que prennent les dispositifs des appareils à écrans dans nos vies ? Sur ses effets sur les mouvements du corps humain et du corps social ?

Les liens établis entre des qualités esthétiques de ma recherche et la question politique m'ont ouvert à différentes compréhensions de comment ces deux domaines se raccordent, ou pas, dans ma démarche. Cette pensée organisée par fragment s'est composée à l'étude de la philosophie de Rancière, des notions de singularités, de dispositif et de la singularité « *In the dark* ». À partir de la pénombre, sans faire une démonstration directe d'un engagement envers le politique, la recherche Corps dialectiques est venue démontrer son pouvoir de subversion de façon abstraite. En tension entre autonomie de l'art et engagement politique, dessinant à la fois un espace spécifique et commun, ma démarche créative reconduirait enfin ce que Rancière nomme « une dialectique de l'œuvre 'apolitiquement politique' » (Rancière, 2004, p. 60)

3.1.3 Constats et recherches futures

Cette recherche a mené au développement d'un langage pour comprendre et décrire la complexité qui anime mon processus créatif. Cette complexité représente aujourd'hui un terreau riche en perspectives, ouvrant potentiellement à de nouvelles questions de recherche, de nouveaux terrains et démarches de théorisation.

En créant un pont entre la discipline de l'histoire de l'art et la chorégraphie contemporaine, j'ai effectué une migration interdisciplinaire en intégrant le concept d'image dialectique à une recherche ancrée dans le corps. Cette migration a permis d'animer le processus de

création et de réflexion, surtout elle m'a aidé à dépasser l'inquiétude à créer qui freinait mon élan créatif.

L'apport d'un éclairage psychanalytique m'a soutenu dans ce dépassement et représente une avenue de recherche à investiguer à l'avenir. Je songe entre autres à des lectures récentes en lien aux phases du travail créateur chez Didier Anzieu ; de la dépersonnalisation en rapport à l'inquiétante étrangeté chez Michel De M'Uzan[49] (psychanalyste) qui a fortement résonné avec l'idée du dédoublement dans ma recherche ; ou de l'activité créative en rapport à la quête de soi chez Donald Woods Winnicott (psychanalyste).

Les termes de l'image dialectique ont été regardés à travers les écrits de Didi-Huberman, principalement. Or, Didi-Huberman adapte ce concept de Benjamin pour en faire un objet critique permettant de repenser le rapport aux temps, aux images en histoire de l'art. À mon entendement, il serait pertinent d'aller rechercher directement dans les textes de Benjamin dans le but de découvrir comment sa conception du « *passé comme fait de mémoire* » (Didi-Huberman, p. 103) m'ouvrirait à de nouvelles réflexions en rapport au processus de création. Précisément, certaines composantes de ma recherche, par exemple le rôle de la mémoire ou encore l'intérêt pour des pratiques artistiques antérieures à la mienne, pourraient faire l'objet d'une étude approfondie en regard de ce que je viens de nommer sur la question du bouleversement de la perception du temps chez Benjamin.

Le dispositif lumineux, ses coloris, le travail sur les ombres, et de leurs influences sur l'émergence des gestes, représentent un autre territoire vaste d'exploration pour la création et la théorisation. Dans le même ordre d'idées, les notions du sommeil chez Crary, de son utilité et de sa raréfaction en lien à la critique du capitalisme, étudiées dans son ouvrage *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep*, celle de dispositif chez Agamben, de l'idée de la pénombre, des ombres et de la singularité chez Lepecki, et de la tension entre esthétique et politique chez Rancière sont riches en perspectives. La lecture des ouvrages de ces auteurs a suscité d'autres questionnements que je ne suis pas permis de mettre au jour afin de rester fidèle au cadre de ma recherche. Dans des recherches à venir, les liens entre ma démarche et la question politique et sociale pourraient s'approfondir, se préciser.

[49] Chez De M'Uzan, le chapitre intitulé « Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité » dans son ouvrage *Aux confins de l'identité* m'a particulièrement interpellé pour mes futures recherches. Chez Winnicot, le chapitre IV « Jouer : L'activité créative et la quête de soi » de son ouvrage *Jeu et réalité* me fait réfléchir à l'intégration de la créativité à la personnalité individuelle par l'activité du jeu, entre autres. Voir la section Bibliographie de ce mémoire pour la référence complète de ces ouvrages.

Les esquisses de cette recherche représentent cinq vues sur l'idée d'un Corps dialectique. J'envisage déjà que ces esquisses stimuleront la création, serviront d'inspirations ou agiront à titre de souvenirs du processus desquels tirer des images, des mouvements, des tensions pour mes prochains projets de création. Je considère aussi les cinq esquisses de cette recherche, ou les différentes incarnations de l'idée du Corps dialectiques comme des vues partielles de mon processus. Ces vues demandent à être explorées, affinées, adaptées lors de projets futurs en milieu professionnel.

Ce projet qui a été réalisé à partir de mon point de vue d'artiste/chercheur me fait envisager une plus grande autonomie en recherche et une prise plus ferme sur l'expression de ma créativité. L'analyse de ma démarche, et la déduction des stratégies créatives me font quant à elles considérer une communication optimisée de ma démarche à l'avenir. Enfin, tout ce travail m'a amené à me laisser porter par l'ambivalence, à l'apprivoiser, à m'en saisir. Ce saisissement m'a soutenu dans la critique de cette ambivalence.

CONCLUSION

En studio, j'ai joué avec ce que j'ai interprété comme une ambivalence à créer. Parfois, j'ai figé devant la complexité ou je me suis dédoublé. Puis, mon corps s'est dénoué, des mouvements sont apparus. J'ai composé des séquences chorégraphiques, que j'ai décomposées et recomposées. De l'intérieur vers l'extérieur, de l'écrasement au dénouement gestuel, de la timidité à la fulgurance, j'ai expérimenté en compagnie des interprètes des mouvements aux impulsions contradictoires.

Dans un esprit interdisciplinaire, l'incarnation de l'idée d'un Corps dialectique a mené au dépassement de l'inquiétude qui freinait l'élan créatif. Puis, cette recherche m'a ouvert à une distance critique, conduisant à une démarche de théorisation sur ma façon de créer et d'envisager le politique.

La démarche de théorisation a d'abord aidé à identifier différentes stratégies créatives en chorégraphie. Les stratégies créatives émergentes de la recherche sont l'utilisation de la mémoire et des souvenirs, des symptômes synthétisés en double mouvement, du procédé du montage, de l'adjonction de différents modes de compositions et de l'exploration d'une approche performative en chorégraphie. La découverte du principe créatif du dédoublement à l'éboulement a été déterminante pour nommer le phénomène de l'apparition des mouvements. Posture figée, sortie puis réintégration du corps, éboulement de gestes sont les différents moments de ce processus à l'œuvre.

Mémoire, symptôme, montage, dédoublement, la recherche Corps dialectiques a mis en évidence une interaction conceptuelle complexe à articuler. L'interaction entre tous ces mouvements est un terreau riche d'informations, qui me donne envie de poursuivre l'aventure de la création et d'investiguer de façon plus approfondie les différentes composantes qui fondent mon approche. Cette complexité me rappelle également ce que j'ai identifié en amont de la recherche comme un débordement d'inspirations, un imaginaire agité et une charge émotive prenante vis-à-vis le travail créatif.

Au fil de la recherche, des esquisses ambivalentes, des présences étranges, des mouvements d'affaissement, des interférences corporelles, des gestes chorégraphiés, improvisés, performés ont été mis en lumière grâce au dispositif de panneaux d'éclairages DEL. Sur le mur blanc au fond de l'espace de répétition, un champ perceptif s'est ouvert : une surface sur laquelle les ombres colorées et dansantes des interprètes se sont animées. Outre ses qualités esthétiques, le

dispositif lumineux et l'activation des ombres a ouvert une discussion sur la fonction politique de l'œuvre d'art en lien à ma démarche chorégraphique.

La question du dispositif chez Agamben, la critique de la lumière chez Crary et la question de l'activation de l'ombre et la pénombre chez Lepecki sont des considérations qui se rattachent au politique et qui ont participé à cette discussion. Dans une volonté de sauvegarder l'autonomie artistique des esquisses, la dimension politique s'est exprimée par les moyens de l'esthétique : de façon abstraite, détournée et à partir de l'ombre. En rapprochant ma démarche de la philosophie de Rancière, j'ai pensé cette expression et situé mes esquisses dans un écart : en tension entre les domaines esthétique et politique et entre autonomie de l'art et engagement politique.

***

Dans *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages* dans le thème des « Réflexions théoriques sur la connaissance, théories du progrès », Benjamin écrit : « une méthode scientifique se caractérise par le fait qu'en trouvant de nouveaux objets elle développe de nouvelles méthodes. Exactement comme la forme en art se caractérise par le fait qu'en conduisant à de nouveaux contenus, elle développe de nouvelles formes […] » (Benjamin, 1989 p. 490)

En me ralliant au thème de l'ambivalence, et aux tensions qui animaient ce sentiment, pour conceptualiser ma recherche, créer les esquisses et théoriser ma démarche, je n'ai pas séparé l'objet de la connaissance de la méthode pour y arriver. Plus qu'un moteur de création, l'ambivalence s'est effectivement invitée dans plusieurs aspects de cette recherche-création. À la lumière de l'énoncé de Benjamin, et de mon interprétation de celui-ci, je considère que la recherche Corps dialectiques se concrétise dans une esthétique de l'ambivalence. Cette esthétique condense tous les mouvements ambivalents de la pensée et du corps qui ont animé la réflexion et le processus créatif sur le terrain. Cette concrétisation qui a passé par une exploration physique d'un concept théorique demeure toutefois partielle et demandera à être raffinée, adaptée, expérimentée dans d'autres contextes.

L'idée d'un Corps dialectique, inspiré d'un concept issu d'un autre temps et qui pourtant a émergé dans un contexte contemporain, est venue offrir un modèle pertinent pour mon approche de la création chorégraphique aujourd'hui. Il m'a permis entre autres de produire des connaissances sur ma façon de créer, de théoriser ma démarche à partir d'un ancrage corporel et théorique, et de trouver une distance critique par rapport à mon processus. Aussi, il a réalisé des montages singuliers entre différents mouvements artistiques et intellectuels de différentes

époques. Il a également représenté un modèle de pensée sociopolitique par la mise en lien opéré au Chapitre 3 entre ma démarche et la dimension politique de la singularité.

Figure 10, *Dédoublement,* photographie par Manon De Pauw, avril 2021.

Alors que je tente de me représenter ma démarche, de m'en faire une image plus claire, et de comprendre ce que cette recherche/création a voulu dire pour moi en fin de compte, je redécouvre une photo prise en cours de processus. Affichée sur mon mur depuis des mois, je n'avais pas pris le temps de la regarder avec attention, car elle est un document témoin d'une ébauche de l'esquisse *Vers un chaos lumineux* que je n'ai pas poursuivi. Or, cette photo (figure 6) que je considère déjà comme un souvenir de création m'inspire aujourd'hui. Les deux silhouettes des interprètes sont superposées, et leurs corps empruntent des directions opposées. En la regardant rapidement, j'aperçois un seul corps qui se dédouble. Dans un nouveau flash, je me vois pris entre deux mouvements en studio. L'inquiétude revient. J'ai aussi envie d'échapper à cette inquiétude en créant à partir de ce double mouvement. Je me dédouble. Mon imaginaire s'agite, j'invente une nouvelle chorégraphie, et la danse apparaît.

À mon regard, cette photo synthétise à la fois le mouvement ambivalent qui m'anime en création et l'idée d'un Corps dialectique.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, 49 p.

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, collection *Connaissance de l'inconscient*, France, Éditions Gallimard, 1981, 377 p.

BENJAMIN, Walter, *Images de pensée*, Lonrai, Christian Bourgois éditeur, 2011, 258 p.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Éditions du Cerf, 1989, 974 p.

BIENNAISE, Johanna, « Une expérience d'interprétation en danse sous la loupe : démarche méthodologique d'une recherche création heuristique », *Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie),* OpenEdtion Journals, Volume 5, 2016, 14 p. En ligne. <https://journals.openedition.org/danse/1435>.

BOURGEAULT, « Anthony, Un drapeau taliban, at home », *Filigrane*, Volume 5, Numéro 2, 2016, p. 61-90. En ligne. <https://www.erudit.org/fr/revues/fili/2016-v25-n2-fili03046/1039648ar/>.

BOURDIN, Dominique, « L'ambivalence dans la pensée freudienne », dans *Ambivalence. l'amour, la haine, l'indifférence*. Presses Universitaires de France, 2006, p. 15-43.

BRUNEAU, Monik et Sophia L. BURNS, « Se faire praticien réflexif : Tracer une route de recherche en art », Chapitre 4, p. 153-181, dans BRUNEAU, Monik et André VILLENEUVE (dir), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2007, 419 p.

CRAIG, Erik, « La méthode heuristique: Une approche passionnée de la recherche en science humaine », tiré de *The heart of the teacher, A heuristic of the inner world of teaching*, traduit de l'anglais par A. Haramein (1988), Boston University Graduate School of Education, Boston, 1978, 82 p.

CRARY, Jonathan, *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London, New York, Verso, 2013, 133 p.

DE M'UZAN, Michel, *Aux confins de l'identité*, Connaissance de l'inconscient, Paris, Éditions Gallimard, 2005, 165 p.

DE PAUW, Manon, *Automachinations : la quête d'un langage poétique du corps à travers l'(in)action performative et la vidéo numérique*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 38 p.

DÉRY, Louise, *Manon de Pauw. Intrigues* (catalogue d'exposition), Montréal, Galerie de l'UQAM, 2009, 131 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Collection « Critique », Paris, Les éditions de Minuit, 2000, 286 p.

EMMANUELLI, Michèle, « L'ambivalence », dans *Ambivalence. l'amour, la haine, l'indifférence*. Presses Universitaires de France, 2006, p. 7-11

FORTIN, Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie pour la recherche en pratique artistique », dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 97-109.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) (1919) », traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty (1933), Les classiques des sciences sociales, Chicoutimi, Québec. En ligne. <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html>.

FORGET, Marie-Hélène et Annie Malo, *(Se) Former à et par l'écriture qualitative*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2021, 353 p.

GOLDBERG, Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson-l'univers de l'art, 2012, 256 p.

GUNNING, Tom, « Light, Motion, Cinema ! The Heritage of Loïe Fuller and Germaine Dulac », *Frameworks : The Journal of Cinema and Media*, Vol. 46, numéro 1, Performing Arts Periodical Database, 2005, p. 106-129.

HAGELSTEIN, Maud, « Georges Didi-Huberman », Universidad de Murcia, Revista de Filosofia, numéro 34, janvier-avril 2005, p. 81-96.

HUGHES, Lynn et Marie-Josée LAFORTUNE (dir.), *Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain/Creative Confusions : Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montréal, Optica, 2001, 199 p.

KLEIN, Julie Thompson, « Une taxinomie de l'interdisciplinarité », *Nouvelles perspectives en sciences sociales-Revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles (sur le thème de l'interdisciplinarité),* Vol. 7, numéro 1, 2011, p. 15-48.

KOSS, Juliet, « Bauhaus Theater of Human Dolls », *The Art Bulletin*, New York, Vol. 85, Numéro 4, CAA, 2003, p. 724-745.

LAURIER, Diane, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs », dans Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 77-93.

LEPECKI, André, *Singularities : Dance in the Age of Performance*, Routledge, 2016, 204 p.

LESAGE, Marie-Christine, « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu », *L'Annuaire théâtral-Revue québécoise d'études théâtrales*, Montréal, Numéro 60, 2016, p. 13-25.

LESAGE, Marie-Christine, « Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec », *Globe-Revue internationale d'études québécoises (Les arts de la scène au Québec),* Vol. 11, Numéro 2, 2008, p. 169-184.

LOUPPE, Laurence, « Les danses du Bauhaus : une généalogie de la modernité », dans *Oskar Schlemmer*, Marseille, Musée Cantini, 1999, p. 177-193.

MICHAUD, Éric, « 'Des hommes sans égoïsme'. Marionnettes au Bauhaus », dans *L'avant-garde et la marionnette,* revue Puck sous la direction de Margareta Niculescu, numéro 1, Charleville-Mézières, éditions Institut International de la Marionnette/L'Age d'Homme, 1988, p. 60-67.

MITCHELL, W. J. T., « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol. 77, numéro 44, 1995, p. 540-544.

MORAN, Joe, *Interdisciplinarity*, Londres, Routledge, « The New Critical Idiom », 2010, 214 p.

MORIN, Edgar, « Sur l'interdisciplinarité », *CIRET*, Bulletin Interactif du Centre International de recherches et Études transdisciplinaires, numéro 2, 1994. En ligne. <https://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>.

MOUSTAKAS, Clark, « Concepts, Processes and Validation », tiré de *Heuristic Research, Design, Methodology and Applications*, Sage Publications, London, 1990, p. 26-35.

PAILLÉ Pierre, et Alex MUCCHIELLI, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Collection U, Malakoff Cedex, Éditions Armand Colin, 2016, 430 p.

PAQUIN, Louis-Claude, « Faire de la recherche-création par cycles heuristiques », document PDF, trouvé en ligne sur le site de l'auteur, 2017, 28 p. En ligne. <http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf>

PAVIS, Patrice, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire théâtral*, numéro 29 (« Méthodes en question », Patrice Pavis [dir]), 2001, p. 13-27.

PERRIN, Julie, «Lire Rancière depuis la champ de la danse contemporaine», *Recherches en danse,* rubrique Actualités de la recherche, avril 2015. En ligne. <https://journals.openedition.org/danse/983>.

RAMOND, Charles, *Jacques Rancière, L'égalité des intelligences*, Collection « Major », Paris, Éditions Belin : éducation, 2019, 208 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Collection de la philosophie en effet, Paris, Éditions Galilée, 2011, 315 p.

RANCIÈRE, Jacques (avec Adnen Jdey), *La méthode de la scène*, Europe, éditions Lignes, 2018, 138 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, 75 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Les temps modernes, Art, temps, politique*, Paris, La fabrique éditions, 2018, 157 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004, 173 p.

WINNICOT, D. W. (Donald Woods), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 2004, 276 p.

ANNEXE A : Biographies des interprètes

Karina Champoux

Après avoir complété sa formation en danse classique, Karina est aussitôt engagée pour la production Notre-Dame-de-Paris pour une tournée mondiale de plus de 5 ans. Elle collabore ensuite étroitement en tant qu'interprète avec la compagnie de Dave St-Pierre pendant plus d'une décennie et avec Danièle Desnoyers/Le Carré des Lombes pendant 8 ans. Au fil des années, Karina a également dansé sous la direction de Sylvain Émard, Paul-André Fortier, Aurélie Pedron, Virginie Brunelle, Jérémie Niel, Alix Dufresne, Pierre-Marc Ouellette, Manon De Pauw ainsi que Frédérick Gravel. Karina a aussi travaillé au sein du Collectif Flone-av, du Collectif C'est juste Lundi ! et avec l'auteur-compositeur-interprète Philippe B pour le spectacle Les enchaînés. Répétitrice pour différents chorégraphes, Karina partage également son amour de la danse par le biais de l'enseignement.

Alexia Martel

Dès sa sortie de L'École de danse contemporaine de Montréal (2012), Alexia explore et contribue à divers projets artistiques de chorégraphes montréalais, dont *Sans Lactose* (La Grande fente), *Vie et mort de l'élégance* (Marie Béland), *Crazy danse* (Manuel Roque), *Some Hope for the Bastards* (Frédérick Gravel) et *Duo en vitrine* (Théâtre I.N.K). Elle prend également part à plusieurs créations multidisciplinaires : que ce soit Danse-Théâtre avec *Ainsi parlait* d'Étienne Lepage et Frédérick Gravel, ou Théâtre, Cirque et Danse avec *Les Étoiles tomberont* (trilogie) de La Fratrie, *De mille feux* du Cirque Éloize ou encore Danse et Technologie dans l'exposition *Thierry Mugler, Couturisme* au Musée des beaux-arts de Montréal (Michel Lemieux 4d-Art). Dernièrement, Alexia créa son premier solo suite à l'invitation de Karine Ledoyen de Danse K par K dans le cadre d'Osez ! en solo.

Simon Renaud

Simon Renaud est un artiste basé à Montréal. Originaire de Gatineau, épileptique à temps partiel, jumeau à temps plein, il étudie la danse contemporaine à The School of Dance à Ottawa. Il travaille par la suite à titre d'interprète pour de nombreuses compagnies et chorégraphes indépendants canadiens et français qui lui permettent de performer autant sur la scène nationale, qu'internationale. À travers des univers surréalistes, Simon utilise le corps comme architecture en mouvement pour questionner la solitude et nourrir une réflexion sur l'individualité. L'omniprésence de la lenteur dans son travail est une manière d'inviter le public à apprécier la beauté que l'on retrouve entre l'immobilité et le mouvement, le passé et le futur, pour contempler l'insoutenable et inaccessible moment présent. Il a eu le plaisir de présenter son travail dans le cadre de plusieurs événements à Toronto, Ottawa, Montréal, Terre-Neuve et au Nouveau-Brunswick. Simon était un artiste en résidence avec LA SERRE- arts vivant en 2018. Sa pièce l'inanité des bibelots a valu une nomination au Dora Mavor Moore Award à Andrew Hartley pour meilleure interprétation masculine. Il est récipiendaire d'une résidence à Aarhus (Danemark), une collaboration de Circuit-Est et du Bora Bora Residency Center où il débute la création de La complainte du givre, qui sera présentée à Montréal et Toronto durant la saison 2022/2023.

ANNEXE B : Questionnaire participants

Ces questions servent à inspirer votre réflexion lors des deux semaines de résidence à Concordia. Vous pouvez les utiliser autant pour l'aspect interprétatif, ou physique de votre travail que pour l'aspect chorégraphique.

1— Quelle description ou définition feriez-vous du « Corps dialectique » ? Spontanément ou de façon réfléchie…

2— Comment la notion de « Corps dialectique » a-t-elle informé votre processus en lien à l'ambivalence chorégraphique ? Était-ce par l'exploration de la notion de symptôme ?

3— L'exploration d'une pénombre ambiante, ou encore l'activation des ombres, sont-elles des caractéristiques de cette démarche qui ont influé ou informé votre compréhension de la notion d'ambivalence, de symptômes ou de corps dialectique dans cette recherche ?

4— D'une façon ou d'une autre, avez-vous l'impression que cette démarche comporte une dimension politique ?

5— Si vous aviez une image ou des images pour décrire votre participation à la réalisation des esquisses chorégraphiques dans le cadre de cette étude, quelles seraient cette ou ces images ?

ANNEXE C : Certificats d'approbation éthique

CERTIFICATION OF ETHICAL ACCEPTABILITY
FOR RESEARCH INVOLVING HUMAN SUBJECTS

Name of Applicant:	Pierre-Marc Ouellette
Department:	Interdisciplinary Studies
Agency:	N/A
Title of Project:	"Corps dialectiques": recherche chorégraphique interdisciplinaire mettant en oeuvre une esthétique et une politique de l'ambivalence
Certification Number:	30014922

Valid From: March 17, 2021 To: March 16, 2022

The members of the University Human Research Ethics Committee have examined the application for a grant to support the above-named project, and consider the experimental procedures, as outlined by the applicant, to be acceptable on ethical grounds for research involving human subjects.

Richard DeMont

Dr. Richard DeMont, Chair, University Human Research Ethics Committee

CERTIFICATION OF ETHICAL ACCEPTABILITY
FOR RESEARCH INVOLVING HUMAN SUBJECTS

Name of Applicant:	Pierre-Marc Ouellette
Department:	N/A\Individualized program
Agency:	N/A
Title of Project:	"Corps dialectiques": recherche chorégraphique interdisciplinaire mettant en oeuvre une esthétique et une politique de l'ambivalence
Certification Number:	30014922

Valid From: February 16, 2022 To: February 15, 2023

The members of the University Human Research Ethics Committee have examined the application for a grant to support the above-named project, and consider the experimental procedures, as outlined by the applicant, to be acceptable on ethical grounds for research involving human subjects.

Richard DeMont

Dr. Richard DeMont, Chair, University Human Research Ethics Committee