

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES CORPS TRANSFORMÉS DE LA DANSE THÉÂTRALE :
ANALYSE DES MÉTAMORPHOSES CORPORELLES
D'INTERPRÈTES DANSEURS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
MAUD MAZO

AOÛT 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Avant tout, un grand merci à ma directrice de recherche, Manon Levac, qui a su, au fil des deux années de réflexion et de rédaction, voir sous les mots, creuser ma pensée, me questionner pour m'emmener toujours un peu plus loin. Merci pour ton soutien et le partage de ton expertise en interprétation. Les témoignages de ton vécu lors de nos rencontres ont toujours su raviver ma curiosité et l'envie d'avancer.

Aux membres de mon jury : Manon Levac, Michèle Febvre et Marie Beaulieu,

À chacun des professeur(e)s du département de danse de l'UQÀM, et aux membres du personnel, maîtres dans leurs domaines et exemplaires dans leurs passions et combats pour la danse,

À mes maîtres à penser, à jouer la comédie et à danser,

Aux étudiants que j'ai eu la chance d'accompagner en tant qu'assistante en interprétation, vous avez été de merveilleuses ressources,

À mes collègues et amies d'écriture avec qui la pensée ne fait qu'avancer,

À Klara, à ma famille et mes amis, pour le soutien,

Merci.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ	x
CHAPITRE I	
INTRODUCTION.....	1
1.1 Amorce du sujet : la métamorphose en théâtre et en danse	1
1.2 Motivations personnelles	5
1.3 Identification de plusieurs types de métamorphoses	7
1.3.1 Les métamorphoses évidentes.....	7
1.3.2 Les métamorphoses implicites	8
1.4 But général et objectifs de l'étude.....	9
1.5 Aperçu méthodologique et limites de l'étude	12
CHAPITRE II	
RECENSION DES ÉCRITS	14
2.1 La métamorphose de l'interprète et le monde du théâtre.....	14
2.1.1 La nécessaire métamorphose du comédien.....	14
2.1.2 Métamorphose, comédien et personnage	16
2.1.3 La métamorphose de l'interprète, un processus de déconstruction, fragmentation et recomposition	17
2.2 Métamorphose de l'interprète, philosophie et philosophie de la scène	19
2.2.1 Métamorphose et identité.....	19
2.2.2 Philosophie de la scène : métamorphose et corps pluriel.....	19
2.2.3 Le danseur : le « Je » et « l'Autre »	21
2.3 Métamorphose de l'interprète et paroles de chorégraphes et d'interprètes	21
2.3.1 Métamorphose de l'interprète et caractéristiques physiologiques	23
2.3.2 Métamorphose de l'interprète, dépassement de soi et renouveau de l'être	24

CHAPITRE III CADRE CONCEPTUEL..... 26

3.1 Corps quotidien, <i>versus</i> Corps extra-quotidien.....	26
3.1.1 Le corps quotidien fonctionnel ou corps « inculturé ».....	28
3.1.2 Le corps quotidien expressif : le système de Delsarte	30
3.2 Le corps scénique de la danse théâtrale, corps de la représentation	31
3.2.1 Un corps pluriel.....	31
3.2.1.1 Le « je » dansant et l'autre, au fondement du corps pluriel scénique	33
3.2.2 Le corps extra-quotidien chez Eugenio Barba, un « corps fictif ».....	35
3.2.3 Le facteur de la théâtralité : le corps scénique fictif	37
3.2.3.1 Le personnage	39
3.3 Du corps quotidien au corps scénique : une construction.....	42
3.3.1 La technique extra-quotidienne.....	42
3.3.1.1 La technique des « foyers imaginaires », Mikhaïl Chekhov.....	44
3.3.1.2 La technique des « hémicorps », Larry Tremblay	45
3.3.2 Un corps <i>en devenir</i>	46
3.4 Différents types de métamorphoses	48
3.4.1 La « métamorphose explicite », métamorphose extérieure au corps	49
3.4.1.1 L'image du corps modulable à l'infini, le schéma corporel limité	49
3.4.1.2 Les artifices : « L'effet-costume », « l'effet-maquillage » et « l'effet-masque »	50
3.4.1.3 « L'effet-danse » et « l'effet-mouvement »	53
3.4.1.4 L'« effet-style », la composante esthétique	55
3.4.2 La métamorphose du corps lui-même.....	56
3.4.3 La « métamorphose implicite », interne et non visible	60

CHAPITRE IV MÉTHODOLOGIE 63

4.1 Le type de recherche	63
4.1.1 Selon une perspective théorique post-positiviste	63
4.1.2 Les caractéristiques essentielles d'une étude qualitative	64
4.1.3 Une étude à caractère poïétique	65
4.2 Les étapes de la recherche.....	66
4.2.1 Première étape : l'analyse d'extraits d'œuvres	66
4.2.1.1 Le choix des œuvres et des extraits.....	67

4.2.1.2 L'échantillonnage.....	68
4.2.1.3 L'outil de la collecte de données : la grille de lecture	70
4.2.2 Deuxième étape : le caractère poétique de la recherche : « se concentrer sur le faire »	70
4.2.2.1 Les outils de la collecte de données : les entrevues formelles semi-dirigées	70
4.2.2.2 L'élaboration des guides	71
4.2.3 Le choix des interprètes et chorégraphes	71
4.3 Considération éthique.....	72
4.4 Les limites de l'étude	73
 CHAPITRE V	
RÉSULTATS.....	74
5.1 Les marqueurs de la théâtralité dans le corps	75
5.1.1 Traitement du corps à l'arrêt et en mouvement	76
5.1.1.1 Les postures : postures quotidiennes <i>versus</i> postures exacerbées.....	77
5.1.2 Dynamiques et gestuelles.....	81
5.1.2.1 Faire vivre la posture : le devenir d'un corps	81
5.1.2.2 Variation autour d'un axe : un corps multiple.....	82
5.1.2.3 Une partition fragmentaire : un corps fragmenté.....	84
5.1.2.4 Jouer avec la tonicité du corps et croiser les dynamiques des imageries : un corps entre maintien altier et relâché	85
5.1.2.5 Dépasser la posture. Un devenir quelqu'un par le mouvement. L'importance du mouvement.....	86
5.1.3 Les artifices.....	87
5.1.3.1 Costumes.....	87
5.1.3.1.1 Le costume porteur d'une dimension symbolique.....	88
5.1.3.1.2 Le costume : participant à la fiction.....	89
5.1.3.1.3 La création d'un autre corps	90
5.1.3.2 Visages et masques	90
5.2 Parcours du corps quotidien au corps extra-quotidien : paroles de chorégraphes	91
5.2.1 Les motivations.....	92
5.2.1.1 <i>Boire le bouillon de onze heures</i> , Manon Oligny	92
5.2.1.1.1 Tisser entre réel et fiction : entre suicide et princesse	92
5.2.1.1.2 Une collaboration entre une photographe et une chorégraphe.....	94
5.2.1.2 <i>Tout se pète la gueule, chérie</i> , Frédérick Gravel	95
5.2.1.2.1 Recherche d'un type de corps particulier	95

5.2.1.3 <i>Je suis un autre</i> , Catherine Gaudet	96
5.2.1.3.1 Ambiguïté identitaire	96
5.2.2 Entraîner l'interprète vers un corps extra-quotidien	97
5.2.2.1 Travailler le corps/physicalité	97
5.2.2.1.1 Créer avec et à partir du corps de l'interprète, Manon Oigny	97
5.2.2.1.2 Recherche de la sensation pure, Jean-Sébastien Lourdais et Catherine Gaudet	97
5.2.2.1.3 Jouer avec les images, Catherine Gaudet et Manon Oigny	99
5.2.2.1.4 Jouer avec les appuis, Frédérick Gravel	101
5.2.2.2 Contraindre le corps : les tâches corporelles	102
5.2.2.3 Travail de la possession, Catherine Gaudet	103
5.2.2.4 La recherche de l'état corporel et la création d'une gestuelle, Manon Oigny	105
5.2.3 Corps extra-quotidien : l'identité de l'interprète	107
5.2.3.1 Un personnage	108
5.2.3.1.1 Danser avec les notions théâtrales : <i>Boire le bouillon de onze heures</i> ...	108
5.2.3.1.2 Une pluri-identité	108
5.2.3.1.3 Personnage	109
5.2.3.2 Un autre ou pas	109
5.2.3.3 La complexité, l'ambiguïté identitaire, la confusion	109
5.3 Le vécu des interprètes	110
5.3.1 « L'exigence physique » - Le travail du corps	110
5.3.1.1 Le « corps créateur »	111
5.3.1.2 Le CORPS comme source première	112
5.3.1.2.1 Les indications physiques, la précision, les détails	112
5.3.1.2.2 Le corps comme catalyseur	113
5.3.1.2.3 Travailler les contraintes, les tâches corporelles et les dynamiques du mouvement	116
5.3.1.2.4 Les différentes sources d'émergence des gestuelles : les conséquences du travail corporel	117
5.3.1.3 L'impact du travail des états	119
5.3.1.3.1 Une accumulation d'indices corporels	119
5.3.1.3.2 Plus qu'un état de corps	120
5.3.1.3.3 Atteindre les états : un processus psycho-physiologique	121
5.3.1.3.4 Tisser avec les états	123
5.3.2 Alimenter/travailler, affecter le corps : les moyens externes au corps utilisés ...	127
5.3.2.1 Différentes techniques d'approche	127
5.3.2.1.1 L'improvisation	127
5.3.2.1.2 Les textes et leurs impacts <i>versus</i> les états	130
5.3.2.2 Le recours aux artifices	131
5.3.2.2.1 Le costume	132

5.3.3 Identité : Part de l'interprète dans la création	135
5.3.3.1 L'Ego	135
5.3.3.1.1 Le paradoxe du Moi comme ressource première de création et du nécessaire effacement de L'Ego	136
5.3.3.1.2 Un Moi déplacé : fréquence scénique et les espaces	137
5.3.3.1.3 Les zones et les différentes consciences de moi	138
5.3.3.2 Avoir plusieurs identités en soi, Caroline Gravel	139
5.3.3.3 Réelle transformation, Rachel Harris\.....	139
5.3.3.3.1 Un corps différent de mon moi-normal - Être quelqu'un d'autre	139
5.3.3.4 Une somme de diverses identités	140
5.3.3.4.1 Multiplicité de l'identité : un moi reconstruit	140
5.3.3.5 Les qualités de personnages	142
 CHAPITRE VI	
DISCUSSION	144
6.1 « Transformation » : l'alternative du terme « métamorphose ».....	145
6.2 Les ancrages du corps extra-quotidien fictif en danse théâtrale	146
6.3 Le paradoxe du danseur : corps familier et/ou corps étranger	149
6.3.1 Atteindre le corps étranger par le corps familier.....	151
6.3.2 L'Autre est soi-même, ou la richesse inhérente à l'interprète	153
6.4 Les dynamiques de la transformation pour des danseurs.....	155
6.4.1 Une construction : la transformation par accumulation physique.....	155
6.4.1.1 Construction d'un corps émetteur de signes et signaux	156
6.4.1.2 Une déstructuration morphologique.....	158
6.4.2 Une priorisation : la transformation par contrainte du corps	159
6.4.2.1 Un corps re-configuré : de nouvelles origines au corps.....	160
6.5 Corps altérés : personnages, personnes et entités	161
6.5.1 Être « personnage » malgré soi	162
6.5.2 Le personnage	163
6.5.3 La personne	165
6.5.4 L'entité	166
 CHAPITRE VII	
CONCLUSION.....	169
 APPENDICE A	
.....	173

APPENDICE B	175
APPENDICE C	177
APPENDICE D	179
APPENDICE E	184
APPENDICE F	186
APPENDICE G	187
APPENDICE H	188
BIBLIOGRAPHIE	189

RÉSUMÉ

Chaque interprète en processus de création en danse, voit son « corps quotidien » évoluer vers un « corps extra-quotidien ». Une transformation a alors lieu. Les chemins pour s'y rendre varient suivant les codes des disciplines, suivant les cultures, mais également suivant la singularité des créateurs et des interprètes et de leurs processus de création. Au travers d'une analyse poïétique du phénomène de la métamorphose corporelle dans la danse théâtrale, la présente étude vise à comprendre ce que devient le corps du danseur lorsqu'il se situe au carrefour entre danse et théâtralité.

Dans ce mémoire, c'est au regard de concepts esthétiques, historiques et philosophiques que le phénomène est progressivement mis en lumière. Chercher à identifier et à comprendre les caractéristiques de ce type de corps spécifique, c'est revenir sur les concepts de corps scénique, de corps pluriel, de corps fictif, d'altérité, tout en distinguant trois degrés esthétiques de métamorphoses. Il s'agit également de questionner les éventuels marqueurs de la théâtralité dans le corps et de remettre en question la notion théâtrale de « personnage », tout en investiguant en profondeur différents processus de création.

Pour ce faire, la présente étude de type qualitatif s'est inscrite dans une perspective théorique post-positiviste et constructiviste. La démarche méthodologique a consisté en l'analyse de cinq extraits d'oeuvres contemporaines montréalaises et de neuf entrevues semi-dirigées réalisées avec les chorégraphes et interprètes, et ce, afin d'investiguer les étapes de la création et de recueillir les multiples paroles sur le statut du corps des interprètes.

Des résultats obtenus ont émergé les grands ancrages des comportements extra-quotidiens en danse, ainsi qu'un des paradoxes du danseur : celui d'un corps constamment pris entre corps familier et corps étranger, mais également, les différentes dynamiques de la transformation, et enfin, pour clore la réflexion, une tentative de catégorisation du statut des corps scéniques fictifs rencontrés dans notre étude.

Mots-clés : danse, théâtralité, métamorphose, identité, personnage, interprétation, corps scénique fictif, altérité, vécu, extra-quotidien

CHAPITRE I

INTRODUCTION

1.1 Amorce du sujet : la métamorphose en théâtre et en danse

Avec Hijikata, Kantor ou Pina Bausch, le corps se déconstruit pour se recomposer différemment (...). Ces pratiques réajustent, reforment un corps parfois déformé par des habitus sociaux – sans pouvoir toutefois effacer complètement ceux-ci. (Aperghis et all., 2000, p.13)

Le questionnement concernant la métamorphose a réellement débuté à la lecture de cette affirmation proposée par Odette Aslan dans le recueil d'analyses et de compréhension du corps scénique, intitulé *Le corps en jeu*. L'auteur réunit ici l'Orient et l'Occident en proposant d'associer les processus de création de trois figures artistiques majeures des arts scéniques contemporains, tirées de trois domaines du spectacle vivant : le Butô par la nomination du créateur de son mouvement Hijikata, le Théâtre par la citation du metteur en scène et homme de théâtre polonais Tadeusz Kantor, et la Danse par l'emploi du nom de la fondatrice du célèbre '*Tanztheater*' en Allemagne, Pina Bausch. Signalons que le Butô ne fera pas l'objet de notre investigation, même s'il pourrait être envisagé par la suite pour éclairer la compréhension. Car, en effet, ce qui crée notamment la particularité et la richesse du Butô, c'est le refus de se figer dans une forme donnée. Notons également que dans ce cas précis, la scène même devient le lieu de transformation et de reformation du corps. Dans une extrême lenteur, et sous les yeux des spectateurs, les corps muent, passant d'états en états, de formes en formes :

Hijikata construit un corps fictif, qu'il imagine éviscéré, croulant. Il motive du mouvement chez ses danseurs, au moyen de métaphores, d'images verbales. Le corps se métamorphose mentalement, sans le secours de maquillage ni d'un autre costume. La même danseuse peut paraître, au cours d'une performance, âgée successivement de quinze puis de soixante-quinze ans – voire dans l'ordre inverse –, ou sembler en même temps jeune et vieille. Hijikata recherche en lui des strates d'expérience déposées par ses ancêtres, il interroge l'héritage que lui ont laissé ces mots qui ont vécu avant lui. (Aslan, 2000, p.39)

User des notions de « déconstruction » du corps et de « recomposition différente », ce serait alors envisager une transformation et mettre en perspective l'idée d'un changement, d'un passage où l'analyste pourrait constater l'avant et l'après d'un corps « en devenir », pour citer Deleuze (1981), ou encore de la reconnaissance de corps « altérés »¹, du latin *alter*, autre, dans le sens de devenu autre, changé de nature.

Pour employer un autre terme et entraîner la réflexion sur une autre piste, il pourrait s'agir d'une « métamorphose » du corps. Du latin '*metamorphosis*', le nom commun 'métamorphose', signifie le « changement complet de forme, de nature, d'aspect ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable. » (Rey, 2005) Tout de suite, nous pouvons soulever la nuance entre un corps métamorphosé et un corps en devenir. Contrairement au premier qui aspire à une complétude dans le changement, le corps en devenir pourrait s'apparenter à une transformation infinie qui pourrait même être entrevue comme faisant partie des étapes de la métamorphose. Un corps en devenir pourrait-il aboutir à une métamorphose ? Quelles seraient les étapes de la métamorphose ?

En théâtre, il semble commun de comprendre le travail préalable à la scène du comédien comme une transformation. Dans *L'Abécédaire de l'art du*

¹ Il est important d'entrée de jeu de préciser l'emploi de cet adjectif « altéré », car la confusion sémantique est possible. En aucun cas, 'altéré' ne sera considéré et travaillé dans son sens péjoratif, de 'détérioré', de changer en mal. Au contraire, il s'agira d'avoir recours à ce mot suivant sa source étymologique, c'est-à-dire du latin *alter*, l'autre. Un corps altéré est un corps qui a changé de nature, qui est devenu autre.

comédien, Alain De Bock (2010) consacre toute une définition à la métamorphose et affirme ce phénomène comme nécessité première et inévitable au travail du comédien.

La métamorphose est la transformation complète de l'acteur, et sa capacité à s'incarner à l'infini pour jouer différents personnages. Quand l'acteur devient méconnaissable d'un rôle à l'autre, il atteint une virtuosité rare. Elle suppose une méthode de travail pour élaborer la construction du personnage, une aptitude à la transformation, un goût pour l'effort, un désir de perfection. (2010, p189)

Ainsi, le comédien s'est toujours mis au service du personnage, identifié ici comme étant un « être de fiction ». Dans *La Classe morte* (1975) de Tadeusz Kantor, la métamorphose des comédiens est flagrante. L'apparence physique des corps des comédiens, les postures et l'expression faciale ont été 'façonnées' de telle manière que ce ne sont plus les comédiens que l'on voit mais de véritables « vieillards revivant leur jeunesse (...) tour à tour écoliers, êtres cataleptiques portant les mannequins de leur enfance, fantômes titubant soudain ramenés à la vie, au rythme obsédant d'une valse ancienne »². (Chollet)

Que l'on s'arrête sur la méthode du « *comme si* » et celle de la *mémoire affective*³ de Stanislavski, que l'on pense à la *biomécanique*⁴, méthode de formation développée par Meyerhold, ou encore à l'importance du souffle chez Antonin Artaud⁵, à Bertolt Brecht et l'*effet V*, *Verfremdungsteffekt*⁶, à Edward Gordon Craig⁷,

² Citation extraite de l'Encyclopédia Universalis, consultée sur internet, Jean Chollet en est l'auteur. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-classe-morte/>

³ « A partir de la biographie du personnage, de son comportement, des circonstances de l'action, l'acteur fait 'comme si', il entre dans un processus psychologique qui déclenche en lui le sentiment réel, il 'vit' l'événement et ses conséquences au lieu de se contenter de reproduire la manifestation extérieure d'un sentiment non ressenti. » (Aslan, 2005, p. 96)

⁴ Méthode « basée sur une solide connaissance du corps. 'Le corps entier participe à chacun de nos mouvements', rappelle Meyerhold. (...) Conscients de leurs mécanismes corporels, ils savent décomposer, calculer et coordonner leurs mouvements, se vérifier dans leurs corps, s'éprouver, dépasser la peur. » (Aslan, 2005, p.168)

⁵ « A chaque sentiment correspond un souffle, nous dit Artaud. (...) Par un souffle volontaire, on peut faire réapparaître la vie, en remonter les stades. L'acteur qui n'éprouve pas le sentiment voulu peut y pénétrer par le souffle s'il connaît celui qui convient à ce sentiment. » (Aslan, p. 295)

⁶ L'*effet V* (distanciation ou anti-pathos) : « L'acteur se familiarise avec le personnage, éprouve de l'empathie, s'identifie à lui aux répétitions puis essaie de le considérer de l'extérieur, du point de vue

ou encore aux clowns et au recours aux masques chez Jacques Lecoq⁸, etc., tous se sont interrogés sur la relation entre la personne et le personnage en théâtre, apportant des réponses variées, selon leurs cultures, leurs compréhensions de la scène, leurs considérations sur l'interprète et leurs affinités artistiques, enrichissant un peu plus à chaque fois le champ artistique et les méthodes de formation de l'acteur. Le corps quotidien du comédien se « déconstruirait » pour se « recomposer » en corps du personnage, corps initialement fictif, selon la citation d'Odette Aslan, citation que l'on pourrait envisager comme une hypothèse.

Mais qu'en est-il de Pina Bausch ? Pourquoi est-elle citée ici ? On pourrait élargir cette question. Qu'en est-il de la danse théâtrale ? Voici ici les prémices d'un questionnement.

Il est souvent admis que ce qui émane des créations artistiques de Pina Bausch est un grand effet de réalisme. Les interprètes se présentent peu ou pas grimés, au naturel. Ils semblent spontanés. Ils évoquent l'homme et la femme dans la vie de tous les jours, nourrissent leurs danses d'anecdotes personnelles etc. Les textes autant que la gestuelle semblent empreints de sincérité et de réalisme. Et pourtant, Odette Aslan, auteure d'une analyse exhaustive sur le *Processus bauschien*⁹, inclut le travail de Pina Bausch dans sa considération d'un processus de déconstruction et de recomposition différente du corps de l'artiste. Ainsi, les danseurs-comédiens de Pina Bausch subiraient également une transformation, une métamorphose, implicite alors. Laquelle ?

Ainsi, il est question de techniques, de techniques de métamorphoses. Tout art nécessite l'apprentissage d'une technique. Le théâtre et la danse n'échappent

de la société ; devant le public, il présentera ouvertement sa propre version du processus. » (Aslan, 2005, p. 189)

⁷ « Craig propose de procéder par étapes pour réformer l'art de l'acteur. Lutter contre le réalisme en instaurant une artificialité consciente (...) Ensuite, se transformer corporellement, porter un masque, avoir une élocution artificielle, suivre un code de gestes conventionnels. » (Aslan, 2005, p. 127)

⁸ « Il ajoute aux masques de visage de grandes structures corporelles et s'intéresse au rapport avec l'espace, l'environnement, l'architecture. » (Aslan, p. 69)

⁹ Aslan, O. (1997-1998). Le processus bauschien, Danse/Théâtre/Pina Bausch. *Théâtre/Public*.no. 138, no. 139, pp. 25-46.

pas à cette règle. Dans le domaine du théâtre, nombreuses sont les études sur la formation de l'acteur cherchant à comprendre les raisons et la façon dont le corps de celui-ci peut se transformer. Larry Tremblay conforte cette idée en affirmant que « toute formation d'acteur vise, en fait, la transformation (...) ». (Tremblay, 1993, p.33) Il semble que c'est donc entre autres sur les processus de création qu'il faut se pencher pour investiguer le phénomène de la métamorphose, dans ce qui se passe dans les studios, en levant le voile sur les mécanismes des répétitions, et en faisant la lumière sur les propos et les convictions des artistes lors des créations.

1.2 Motivations personnelles

L'affirmation d'Odette Aslan a fait germer une multitude de questions encore sans réponses, mais qui ne font qu'alimenter une curiosité personnelle et une soif de savoir et d'investigation. De plus, elles font écho à des interrogations rencontrées dans ma pratique artistique et renvoient aux statuts que je connais d'interprète et d'animatrice d'ateliers artistiques portant sur le 'personnage dansé', auprès d'enfants, d'adolescents et d'adultes.

Je crois qu'avec l'acquisition parallèle des techniques de jeu propres au théâtre et des techniques de mouvements spécifiques à la danse, mon propre corps est devenu progressivement le lieu de carrefour de la danse et de la théâtralité.

En tant qu'interprète, j'ai cherché et je cherche encore des ponts entre ces deux arts et j'ai effectué des transferts de manière instinctive, spontanée, ou tout du moins non conscientisée, non verbalisée. C'est aujourd'hui en y réfléchissant que je peux analyser ma démarche et affirmer le caractère spontané de celle-ci. Ce que je constate, c'est que lors de mes pratiques, les techniques d'interprétation de personnages en théâtre me servent à alimenter intérieurement, psychologiquement et mentalement ma danse, à la nourrir d'histoires, d'états d'âme, de sentiments... Je suis rarement dans l'exécution du mouvement pour du mouvement, comme il est possible de le faire en danse. Et inversement. Les techniques de maîtrise et de conscience

corporelle acquises en danse me servent au théâtre pour donner à mon personnage de la consistance physique et de l'aisance. Je cherche à faire naître à travers mon corps, une autre personne que moi, une personne qui est fruit de mon imagination et à la rendre expressive par le mouvement dansé.

C'est dans cette dynamique que j'ai exploré ce que j'identifie comme étant mes premières métamorphoses. En effet, connaisseuse de par ma formation de ce qu'est un personnage en théâtre, je reconnais avoir cherché à vivre des expériences semblables. En danse, par exemple, dans des projets personnels, j'ai toujours cherché à incarner physiquement et psychiquement des êtres de fiction, parfois inspirés de textes littéraires, parfois créatures de ma propre imagination, ou de celle d'un tiers. Suivant le vécu des personnages que j'incarne et leurs particularités physiques, il me semble que mon être s'en trouve transformé. Mon corps n'est plus qu'un instrument, un intermédiaire, pour laisser s'exprimer par le mouvement et le geste ce que j'identifie et nomme comme étant un 'personnage'. Généralement, je travaille à partir de contraintes, physiques ou mentales, et mon corps et ma gestuelle s'adaptent à celles-ci. De la sorte, en mars 2013, j'ai créé et interprété *A Huis Clos*, un duo d'une quinzaine de minutes. Dans la première partie, j'ai travaillé à partir de l'imagerie et l'imaginaire de deux grands-mères. Corps voûtés, lenteur dans les mouvements de pieds, poids lourd, brisures des segments des bras, nos corps étaient contraints par une posture et des dynamiques bien définies.

Par conséquent, travailler le corps par l'association de ces deux arts serait un moyen d'explorer d'autres habitudes que celles des mouvements quotidiens. Influencée par la Commedia dell'arte, les techniques du masque et de la marionnette, par la tradition du costume et de l'accessoire, je vois mon corps et celui des personnes avec lesquelles je pratique en ateliers, se métamorphoser, c'est-à-dire emprunter d'autres chemins d'expressions, étrangers à ceux utilisés au quotidien. J'en découvre la richesse du potentiel expressif corporel et les possibilités de modulations d'un même matériau-corps.

Hubert Godard, analyste fonctionnel du corps dans le mouvement dansé¹⁰ rappelle que le « corps est construit par des gestes possibles et des gestes interdits, par des gestes manquants. » (1995) Il propose dans un entretien portant sur sa conception des « trous noirs »¹¹ de « travailler nos habitudes posturales » pour pratiquer les « gestes manquants » (Kuypers, 2006). C'est dans cette même optique que je précise que construire corporellement et psychologiquement des personnages, étrangers à moi-même au quotidien, m'a entraînée sur des terrains d'exploration physique et mentale alors inconnus. Ce ne sont pas des gestes qui font partie de mon quotidien, mais passer par un corps intermédiaire, celui que je nomme 'personnage', me fait découvrir un champ inexploré de mes facultés physiques et émotionnelles.

1.3 Identification de plusieurs types de métamorphoses

1.3.1 Les métamorphoses évidentes

En 1981, en créant *May B*, Maguy Marin, chorégraphe française, déploie sur la scène une horde de danseurs en haillons blancs, grimés à l'argile blanche, dans un ballet dansé orchestré au millimètre près, faisant appel au geste dansé, et à la musique de Schubert pour transcrire l'univers d'un des textes de Samuel Beckett. Quelques années plus tard, c'est une armée de danseurs affublés de combinaisons de 'nus-obèses' qui vient fouler les planches des théâtres avec *Groosland* (1989). Avant, avec *Cinderella* (1985), c'étaient des danseurs masqués qui se présentaient aux spectateurs... Maguy Marin, dans ses premières pièces notamment, use énormément de l'artifice. Les danseurs sont méconnaissables, mus en des êtres sortis de textes dramatiques, de contes pour enfants, ou de l'imaginaire de la chorégraphe. Dans son esthétique, comme dans celle, par exemple, de Kurt Jooss auparavant (*La Table verte*, 1932), l'identité quotidienne du danseur semble détournée, falsifiée par différents

¹⁰ Également connu sous l'abréviation : A.F.C.M.D., France

¹¹ Kuypers, P. (2006). Entrevue avec Hubert Godard : Des trous noirs. *Nouvelles de danse*. Paris : Contredanse.

moyens (masques, postiches, costumes, prothèses, maquillage...) que l'on attribuait quelques années avant encore, au théâtre et à la Commedia dell'arte, entre autres. Il est clair ainsi que le spectateur n'est pas face au danseur à l'état brut, face à son corps quotidien.

1.3.2 Les métamorphoses implicites

Dans de nombreux cas de danse théâtrale¹², la métamorphose de l'interprète est explicite, le corps quotidien y est transformé par le recours aux artifices, déformé, atrophié. Mais si l'on se penche sur le travail de Pina Bausch, autre figure contemporaine de ce courant, et les réflexions d'Odette Aslan à son sujet, il semblerait également, malgré une apparente authenticité du danseur sur la scène, que l'identité de celui-ci soit autant falsifiée. Dans ce cas, puisque la falsification est identifiable, la métamorphose s'effectuerait alors à un degré plus implicite, moins évident, mais restant tout de même présente, réelle. Et, à en lire les analyses d'O. Aslan, elle serait le fruit du processus de création, préalable à la scène. Pourquoi pourrait-on parler de falsification de l'interprète ? Que se passerait-il alors dans les studios, dans le travail préalable à la représentation ? Quelles techniques de jeu ou de danse seraient employées pour 'métamorphoser' ces interprètes ? Quels choix seraient faits et pour quelles raisons ? Telles sont diverses interrogations qui nous mènent progressivement à la question principale de l'étude. Celle-ci sera explicitement nommée dans les prochains paragraphes après avoir fait l'exercice d'identifier les principaux buts de la recherche.

¹² « Danse théâtrale », pour ne pas parler du courant de « Danse-Théâtre », qui n'est pas à mes yeux, bien expliqué par les théoriciens du milieu. J'entends ici par « œuvres de danse théâtrale », les créations de danse qui possèdent nombres de marqueurs de théâtralité (costumes, situation de jeu, accessoires...). Ce qui m'intéresse tout particulièrement ici, c'est ce que le corps devient lorsque ces deux paramètres (danse et théâtralité) agissent conjointement.

1.4 But général et objectifs de l'étude

Aujourd'hui, volontairement et ponctuellement, je souhaite m'éloigner de ma pratique afin de proposer une investigation relativement objective, argumentée et approfondie sur le phénomène de la métamorphose et la notion de 'personnage' dans le courant où la théâtralité s'insère à la danse, et lorsque certains marqueurs de la théâtralité et de la danse se rencontrent au travers du corps de l'interprète. Il semble que c'est en adoptant une posture de recherche à la troisième personne, une posture d'analyste, que des assises pourraient être apportées à ma pratique et celle de nombreux interprètes en danse, et enrichir par la même occasion un savoir théorique commun.

L'étude voudrait se concentrer sur des œuvres où danse et théâtralité se croisent, et voudrait y explorer ses interprètes, leur corps et leur identité. Car, en effet, il devient intéressant de questionner le corps de l'interprète qui se situe au cœur du croisement de la danse et de la théâtralité. Pour synthétiser, l'interprète de théâtre se met la plupart du temps « corps et âme », physiquement et psychiquement, au service d'un corps fictif : celui du personnage ; tandis que l'interprète de danse se met surtout physiquement au service du mouvement dansé. Quoi qu'il en soit, déjà par sa formation, l'interprète de théâtre comme de danse est aux prises avec des métamorphoses 'extra-quotidiennes'.¹³ Celui de la danse théâtrale n'échapperait pas à cette idée, et pourrait même voir en lui les métamorphoses se multiplier. L'analyse de la métamorphose de l'interprète est une orientation empruntée pour questionner ce que devient l'interprète lorsque la danse et la théâtralité se rencontrent.

De plus, et l'idée suivante a déjà été amorcée précédemment, qui parle de métamorphose corporelle ou psychique parle d'identité, un nouvel aspect du

¹³ Barba, E. (2000). Le corps crédible. Dans G. Aperghis et al., Le corps en jeu (p.252-253). Paris : CNRS Editions. Barba, dans ce chapitre, y fait la distinction entre un 'corps quotidien' (p.253) de l'acteur et un 'corps extra-quotidien', un 'corps inculturé' (p.252) et un 'corps acculturé'. Les acteurs/danseurs mettent de côté leur comportement quotidien pour développer majoritairement celui extra-quotidien. Ces dimensions et concepts seront explorés et approfondis lors du chapitre portant sur le cadre conceptuel.

problème. L'identité de l'interprète est affectée à partir du moment où il y a volonté de transformation. En théâtre, cette idée a engendré et engendre toujours un paradoxe quant à l'identité du comédien. Rappelons ici le fameux *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot¹⁴ dans lequel la sensibilité du comédien est remise en question. Le comédien doit-il faire appel à sa sensibilité, à ses émotions, à ses sentiments pour jouer ? Que doit-il y avoir du comédien dans l'incarnation d'un personnage ? Ce paradoxe est présent dans de nombreux écrits de théâtre, notamment chez Larry Tremblay : « Être l'autre tout en étant soi-même. » L'interprète est à la fois lui-même et un autre. Son corps subirait ainsi une « dislocation » (Tremblay, 1993, p.23). Geneviève Martin, quant à elle, reconnaît un « corps pluriel scénique » (2008, p.42) de l'interprète de théâtre. Ainsi, une nouvelle série d'interrogations spécifiques surviennent préparant la question de recherche : Qu'en est-il en danse théâtrale ? Qui serait cet interprète avant, pendant et après la métamorphose ? En quoi ou en qui se transformerait-il lors du processus de création, puis sur la scène ? Au nom de quoi et de qui ?

Ce paradoxe peut également être identifié dans les œuvres du courant de la danse-théâtre. Maguy Marin, Dominique Bagouet ou Pina Bausch composent leurs partitions de mouvements à partir du geste quotidien, du répertoire de l'expression humaine, de l'individu qu'est l'interprète, de sa personne. Et pourtant, avec toutes les considérations qui précèdent, ne serait-on pas finalement dans la création d'une 'fiction du réel', dans la création de corps fictifs ?

Puisque la dynamique de l'étude a pour but de questionner le point de rencontre qui s'opère entre la théâtralité et la danse, il est intéressant d'interroger l'identité et le statut de l'interprète avant, pendant et après la métamorphose, soit en création, sur scène et en réflexion rétrospective. Il sera question, avant tout, d'explorer la résonance du croisement entre la danse et la théâtralité dans le corps

¹⁴ Diderot, D. (1994). *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Editions du Seuil.

singulier de l'interprète. Pour cela, une analyse minutieuse et rigoureuse de la métamorphose de l'interprète sera effectuée, qui permettra d'enrichir, le plus objectivement possible, l'exploration du potentiel expressif corporel humain à l'aide d'exemples précis.

L'un des objectifs principaux de l'étude sera d'étudier l'évolution de la transformation morphologique, et les procédés utilisés. En effet, dans un communiqué de Benoît Lesage (2000) abordant *Quelques clés pour le dialogue tonique et postural*, celui-ci avance l'idée que « pour exprimer un personnage, pour se glisser dans sa peau, il faut épouser son schéma posturo-tonique. » Il sera donc notamment question de mettre en évidence et d'analyser certains schémas posturo-toniques en guise d'exemples, pour comprendre ce que peut être la métamorphose, d'une manière concrète. Ensuite, ce sera l'occasion de décrire et d'analyser les processus, suivant différents chorégraphes, pour mieux comprendre les résultats esthétiques.

De plus, l'étude aura pour objectif de tenter de saisir la portée de la notion théâtrale de « personnage » souvent rencontrée en danse-théâtre, et compléter par la même occasion le questionnement sur le statut de l'interprète. Personne ou personnage ?

Dans l'idéal, la démarche de recherche permettra de développer une meilleure connaissance du travail de l'interprète et de la danse. L'idée est également de me situer dans la lignée des chercheurs qui ont tenté de démêler les rouages du vaste champ qu'est l'interprétation, et de mettre en relief et rendre compte de la complexité et la réalité du travail de l'interprète.

Certaines études se sont également intéressées à questionner l'authenticité du danseur (N. Schulmann, etc.), l'idée de présence à soi, versus l'idée de présence scénique du danseur (J. Bienaise) ; l'enjeu est d'entraîner ces considérations plus loin, de les dépasser, et de les approfondir, d'apporter des prémices de réponses lorsque l'on peut constater une transformation du danseur et qu'apparaît la notion, ou la contrainte, tout dépend du point de vue, de 'personnage' en danse. C'est donc

d'explorer ces concepts dans un cadre précis, tout en imaginant que ce sujet pourrait s'élargir au domaine général de la danse contemporaine.

L'analyste gardera en permanence à l'esprit une question centrale, à savoir : **Selon la perspective du chorégraphe et de l'interprète, quelle est la métamorphose du danseur et de son corps lorsque danse et théâtralité agissent conjointement ?**

Pour inspecter la question dans toutes les directions possibles et réunir le maximum de réponses, il sera nécessaire de la décliner en plusieurs interrogations. Tout d'abord, qu'est-ce qui dans le corps du danseur se transformerait ? Pour questionner les processus de création : Comment son corps se transforme-t-il ? Au profit de quel corps et de quelle nouvelle forme ? Afin d'aborder l'identité de l'interprète : En studio, comment le 'je' de l'interprète devient-il 'autre' ? Et quel autre ? Mais, la métamorphose peut-elle être totalement atteinte, et pourquoi ? On s'interroge ici sur les limites de la métamorphose et on peut voir poindre le paradoxe au travers de cette question.

Le projet est donc de plonger dans la théorie des arts scéniques, dans l'esthétique de la danse pour en extraire des idées et des concepts, nourrir et nuancer en permanence le propos, et enrichir la compréhension de l'interprète.

1.5 Aperçu méthodologique et limites de l'étude

La démarche théorique est en premier lieu esthétique avec un caractère poïétique important. Nous englobons dans le vaste terme 'esthétique', l'histoire et la philosophie. Les représentations et les processus de création feront l'objet d'analyses et d'interprétations. Les discours même des chorégraphes et des interprètes seront examinés, récoltés dans des entretiens rédigés et des vidéos. Leurs paroles priment. L'étude doit avoir un ancrage dans les discours esthétiques de mes prédécesseurs. Le

recours aux grands penseurs philosophiques et théoriciens de l'art sera systématique. Leurs théories et conceptions de l'art viendront alimenter le raisonnement.

La recherche se limite aux œuvres où les marqueurs de la théâtralité sont présents et identifiables, bien que je sois consciente que l'on pourrait l'élargir à beaucoup d'autres types de danse. De la sorte, le corpus d'œuvres sera constitué des créations suivantes : *Boire le bouillon de onze heures* (2010), de Manon Oligny et Delphine Ballet, *Tout se pète la gueule, chérie* (2010), de Frédérick Gravel, *Trois peaux* (2012), de Jean-Sébastien Lourdais, *Husk* (2012), de George Stamos, et *Je suis un autre* (2012), de Catherine Gaudet.. Volontairement, les œuvres contemporaines sont des pièces créées durant les années 2000, années de ma migration au Québec. Chacun des créateurs fait partie du courant montréalais, facilement accessible dû à la localisation géographique.

De plus, la place du spectateur et de sa réception de l'œuvre ne seront pas envisagées, l'interprète étant le centre de l'étude. Les aspects psychologiques et psychanalytiques concernant l'intériorité du danseur pourront être survolés, examinés en surface, mais ne seront volontairement pas approfondis, faute de connaissances et de temps.

CHAPITRE II

RECENSION DES ECRITS

Dans la littérature, peu d'ouvrages sur la danse font référence ou examinent la notion de 'métamorphose en danse'. C'est en allant glaner des informations dans d'autres domaines et différents registres, en inspectant les idées sous-jacentes au nom commun « métamorphose », que l'on peut lever le premier voile sur ce qui a été écrit à ce sujet. Ce sont essentiellement par les domaines du théâtre, de la philosophie, et de l'esthétique de la danse que l'étude de la métamorphose de l'interprète et de son corps a été investie. Ce chapitre consiste en une synthèse des écrits et des pensées sur la métamorphose. Déjà, par l'investigation de la littérature, on retrouve dans les discours les premières réponses au questionnement initial de ce mémoire.

2.1 La métamorphose de l'interprète et le monde du théâtre

2.1.1 *La nécessaire métamorphose du comédien*

Nietzsche (1977) est l'un des premiers penseurs à employer ce terme et à le revendiquer comme nécessité préalable au jeu et à la représentation. Dans *La naissance de la tragédie*, l'auteur propose une distinction majeure entre les arts, séparant d'un côté l'art plastique ou art apollinien, du dieu Apollon, et de l'autre, l'art non plastique ou art dionysiaque, le théâtre, la danse, les arts de la scène en général, du dieu Dionysos. « Epreuve-t-on le besoin instinctif de se métamorphoser et de s'exprimer au travers d'autres corps et d'autres âmes, et l'on est dramaturge. » (Nietzsche, p.59) Par cette phrase, Nietzsche affirme implicitement que la métamorphose devient l'essence même de la création, et le devoir de l'interprète. En allant puiser au cœur de la mythologie grecque par la comparaison des arts suivant les

dieux antiques, Nietzsche ancre son propos dans un discours né à la période antique et finalement en propose son analyse. Le corps qui se transforme est à la base de l'art dionysiaque. L'artiste doit donc en être conscient et composer à partir de cela.

Par la suite, les penseurs et théoriciens de théâtre s'approprient cette idée pour l'approfondir et la renforcer par leurs considérations. La métamorphose est le moteur de la pratique artistique théâtrale. Gardons bien à l'esprit que chaque créateur a sa propre conception de la métamorphose. Pensons au théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, à la mémoire affective et à la technique du « comme si » de Constantin Stanislavski, à la biomécanique de Meyerhold, à la sur-mationnette de Gordon Craig, au *Verfemdarkteffekt* de Bertolt Brecht, au Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski, etc.¹⁵ Il sera question ici de donner simplement certains exemples pour alimenter la recension des écrits. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, du metteur en scène et pédagogue Jacques Lecoq (1997) en est l'un des exemples. Celui-ci, en décrivant l'enseignement artistique proposé dans l'enceinte de son école, explicite sa vision de la métamorphose et met l'accent sur l'importance du travail corporel pour permettre la transformation de l'interprète. Même chez Stanislavski qui a développé une technique de jeu faisant appel à la *mémoire affective* de l'interprète, on peut identifier une métamorphose. C'est Annick Brillant-Annekin qui l'affirme dans son écrit *Le corps acteur ou les inépuisables paradoxes sur le comédien*, au cœur de l'œuvre *Les imaginaires du corps*, dirigée par Claude Fintz (2000), « (...) Un tel phénomène permettant l'identification entre la vie du personnage et celle de l'acteur donne lieu à une 'métamorphose miraculeuse'¹⁶. » (p.62) Pour J.Copeau (1955), auteur des *Notes sur le métier de comédien*, « il

¹⁵ Aslan, O. (2005). *L'acteur au Xxe siècle : éthique et technique*. Vie La gardiole : L'Entretemps éditions

¹⁶ L'expression utilisée ici 'métamorphose miraculeuse' est extraite de l'œuvre : Stanislavski, C. (1990). *La formation de l'acteur*. Paris : Olivier Perrin. p. 283. A. Brillant-Annekin ne fait que l'emprunter. Cette note vient donc renforcer le propos.

(l'acteur) lui a fallu mettre en place, maîtriser, assimiler tous les procédés de métamorphose qui sont à la fois ce qui le sépare de son rôle et ce qui l'y conduit ».

Mis à part ces cas où le terme 'métamorphose' est explicitement employé, il faut contourner le mot pour voir apparaître une multitude d'idées et de notions, intimement reliées au principe de métamorphose. Rappelons la définition commune de la métamorphose : « Changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable. Modifications morphologiques et structurales. » (Rey, 2005)

2.1.2 Métamorphose, comédien et personnage

Ainsi, en théâtre, la métamorphose est étroitement liée à la notion de 'personnage'. On pourrait assimiler le personnage à l'objet d'accomplissement d'une quête, le but de la métamorphose. Le personnage deviendrait la finalité de la métamorphose. Les acteurs mettraient leur être, leur corps au service du corps fictif du personnage, et en cela ils se métamorphoseraient inévitablement. Pour reprendre Nietzsche et venir appuyer cette idée, on peut citer l'affirmation : « (...) C'est là le processus même de la formation du chœur tragique - et c'est le phénomène originel : assister soi-même à sa propre métamorphose et agir dès lors comme si l'on était effectivement entré dans un autre corps, dans un autre personnage. » (1977, p.59-60)

P.Pavis, l'un des grands théoriciens contemporains du théâtre et l'auteur notamment du *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale* (1980), propose une définition évolutive de la notion de 'personnage' dans le recueil *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. (2007) Il y décline les trois 'effets-personnages' : mimétique, de construction et de déconstruction, et les degrés différents de relations entre le personnage et l'acteur suivant les types de jeu rencontrés au cours de l'histoire du théâtre : la tragédie classique, le naturalisme, la distanciation brechtienne,...

Dans cette première partie concernant le théâtre, plusieurs clés sont déjà proposées pour aborder les différentes questions centrales de l'étude. En effet, la métamorphose requiert un travail corporel pour le comédien, une technique de jeu particulière. Il s'agit alors d'une évolution, d'un processus en constante progression qui permet l'entrée graduelle dans un autre corps que le sien. Il existerait alors différents chemins pour se rendre à la finalité de cette quête, et explorer une multitude de possibilités expressives.

De cette façon, dans le champ du théâtre, la métamorphose irait de pair avec l'idée de 'technique de jeu' amorcée précédemment à travers l'introduction, qui participerait par la suite à identifier la métamorphose comme un véritable processus.

2.1.3 La métamorphose de l'interprète, un processus de déconstruction, fragmentation et recomposition

La métamorphose, étant un « changement », on pourrait y entrevoir une action qui se déroule dans le temps. Le mot 'processus' est le terme qui transcrit le mieux cette action en cours. Du latin *procedere*, 's'avancer', 'progresser', le processus est une suite continue de faits, de phénomènes présentant une certaine unité ou une certaine régularité dans leur déroulement. On rencontre souvent le nom 'évolution' qui correspondrait aussi ici à l'idée principale. Il y aurait donc dans un temps donné des étapes de la métamorphose.

Aslan (2000) met en avant cette conception du processus de la métamorphose. Dans tout travail de l'artiste, qu'il soit comédien ou danseur, elle identifie une déconstruction et recomposition différente du corps, allant jusqu'à entrevoir un réajustement, une reformation du corps. Il y a preuve ici d'un processus qui touche le corps. De plus, le penseur et homme de théâtre Larry Tremblay va dans ce même ordre de pensée. Dans son ouvrage *Le crâne des théâtres, Essais sur le corps de l'acteur* (1993), il propose une analyse de certaines pratiques orientales et des grands théoriciens et penseurs de théâtre occidentaux et avance le principe que dans chacune des pratiques à partir du moment où il y a l'entrée dans un personnage,

il y a fragmentation du corps de l'artiste. « Toute formation d'acteur repose sur une pédagogie de l'altérité. (...) Toute formation d'acteur vise, en fait, la transformation. » (1993, p.33). Il parle de « montage » du corps (p.130). Eugenio Barba anthropologue du théâtre oriental et du théâtre occidental, propose une longue étude intitulée *Le corps crédible* (2000). Au cœur de l'explicitation de la distinction entre le corps quotidien et le corps extra-quotidien, le corps acculturé et le corps inculturé, il parle de « se conditionner différemment : décomposer pour recomposer ». (2000, p.52) Selon lui :

Le corps de la dualité –le corps d'acculturation- est programmé de l'extérieur, comme un Frankenstein. Il est élaboré fragment après fragment, membre après membre, fonction après fonction ; il est donc recomposé. C'est un corps artificiel. Il s'agit d'un corps fictif non seulement parce qu'il est prêt pour la fiction théâtrale mais aussi parce que tous ses mouvements répondent à un espace ou à des lois physiques fictifs, **recrétés** par analogie ou par opposition aux lois qui régissent le monde réel (...). C'est un corps dilaté (...). (2000, p.253)

M. Bernard (2001) rend compte de plusieurs processus rencontrés. « Pour être plus exact, le spectacle opère un quadruple processus conjoint de déconstruction du corps comme tel (...) Le corps qu'on nous montre sur scène non seulement n'est pas réel, mais ne peut l'être. » (2001, p.87)

Mais, pour tous ces auteurs, le processus de métamorphose quel qu'il soit : déconstruction, montage, construction, recomposition, reformation, création... remet en question l'identité de l'interprète. Nietzsche lui-même parlait de « dessaisissement de soi », de « dislocation de l'individu » et de « renonciation de l'interprète à lui-même » (1977, p.59) pour pénétrer comme il se doit dans la nature étrangère qu'est le personnage. On entre alors dans une autre dimension, celle de la philosophie.

2.2 Métamorphose de l'interprète, philosophie, et philosophie de la scène

2.2.1 Métamorphose et identité

Pour Michela Marzano, écrivain et philosophe italien, auteur du *Dictionnaire du corps* (2007), « (...) la personne peut jouer jusqu'à un certain point de sa propre extériorité corporelle, du double jeu de son identité avec un corps auquel elle ne peut pas purement et simplement s'identifier (...) » (2007, p.699). C'est notamment dans la définition philosophique du nom commun 'personne' que l'on peut entendre l'idée que chacun est à la fois et paradoxalement un et multiple. L'identité est transformée constamment. Le soi est toujours constitué d'identités multiples, de territoires différents, d'appartenance diverses, d'identifications hétérogènes. Au point que « son » nom, « ses » racines ne l'empêchent jamais de s'inscrire dans le monde de façon multiple et d'enraciner son identité dans des actions diverses qui consolident ou transforment son identité. L'identité personnelle (de la personne) a toujours une dimension dynamique, qui émerge et se développe continuellement. L'identité serait donc en constante mutation, en mouvement permanent, d'où l'idée de métamorphose qui transparaît, du moins d'une évolution, d'un changement. On est ici dans une définition de l'essence même de la personne.

2.2.2 Philosophie de la scène : métamorphose et corps pluriel

Puisque, comme le rappelle L. Louppe (1997) dans son étude sur les prémices de l'œuvre au sein de son œuvre *Poétique de la danse contemporaine*, «la quête du personnage s'opère à l'intérieur de l'actant de Barba à Langhoff» (1997, p. 262), l'identité de l'interprète peut s'en voir troublée. Pour beaucoup de philosophes, la métamorphose accompagne le questionnement sur l'identité d'un individu. Quand survient l'interrogation quant à l'identité d'un interprète sur scène, les réponses sont multiples et engendrent une corrélation d'autres notions qui gravitent autour du grand champ de l'identité de l'interprète sur scène. G. Vincent pose clairement les

questions : « L'interprète est-il autre et dans ce cas, quel est cet autre qui parle en lui au moment où le corps s'affronte à la terrible expérience de la scène ? L'interprète n'est-il que lui-même ? » (1992, p. 99). Pour Michel Bernard (2001) :

Le corps est un réseau sensori-moteur instable d'intensités (...). C'est ce réseau matériel hétérogène qui constitue le spectre (...). Cependant que l'artiste module et métamorphose un tel spectre par le jeu permanent de conjonctions perceptives insolites. (...) Le corps semble perdre simultanément sa forme et par là son identité dans la mesure où il se mue en image dont il hérite en quelque sorte la fragilité constitutive. (2001, p.86-88)

La posture de cet auteur est radicale. Il n'y aurait pas d'identité de l'être sur scène, pas d'identification possible non plus, dû à l'instabilité de l'essence même de l'être scénique. Il y aurait absence de l'être et absence du réel, ainsi qu'auto-destruction de la corporéité à partir du moment où il y aurait exposition scénique.

G. Martin est auteur de la thèse de doctorat, *Paysages sous la peau : la dynamique du métissage comme approche du corps pluriel scénique* (2008). Elle y propose une compréhension du corps scénique et le définit comme un « corps pluriel scénique ». Elle s'approprie la vision de M. Marzano, développée plus tôt. Puisque le corps ne peut être qu'un et cherche à s'adapter en permanence, le corps scénique¹⁷ pourrait être la retranscription de la pluralité déjà existante au sein du corps quotidien de la personne. Le corps scénique de l'artiste étant confronté à la « présence en lui de l'autre », est « disloqué » (p.42). Larry Tremblay fait partie de ces analystes qui ont constaté le travail de fragmentation du corps, et ainsi, entre autre, de dislocation du corps de l'artiste, avant même le passage sur la scène. Pour Geneviève Martin, il n'y a pas de recomposition différente mais « re-tissage ». Trois corps sont identifiables et catégorisables dans ces jeux sur les concepts. Ainsi, le corps de la scène résulterait d'un tissage complexe entre le corps réel, ou corps quotidien, premier type de corps,

¹⁷ Ici, Geneviève Martin utilise le terme « corps scénique ». On peut créer un parallèle avec la notion de « corps extra-quotidien » d'Eugenio Barba (2000, p. 252-253)

le corps en réaction à l'altérité, deuxième type de corps et le corps tiré de l'imaginaire ou corps fictif, troisième type de corps recensé.

2.2.3 Le danseur : le « Je » et « l'Autre »

On retrouve le même type de questionnement dans la littérature sur la danse. Pour O.-J. Cohen, le danseur est vu comme un « être protéiforme, moule de l'espace de la métamorphose par excellence. » (2002, p. 61) De même, pour C. Lamirande, dans son mémoire de maîtrise (2003), l'interprète danseur est au cœur d'une dualité sujet/objet qui l'oblige à pousser ses limites, à entrer dans un dépassement de lui-même, de ses capacités personnelles. Elle y reprend les analyses philosophiques, existentielles et phénoménologiques de son prédécesseur S. Fraleigh. « Celui du sujet/objet où le danseur est à la fois son corps-propre et le matériau artistique, puis celui où le danseur est à la fois le véhicule de sa propre expressivité et de celle de l'œuvre. » (2003, p.6) Pour L. Louppe, le personnage que recherche également le danseur, est le résultat d'une « transmutation qualitative qui déstabilise la définition même du sujet. » (1997, p.133) Mais contrairement au théâtre où la finalité de la métamorphose est le personnage, en danse, il devient difficile de dissocier la personne autre et le sujet-danseur. La quête du personnage en danse, le passage du 'je' de l'interprète à 'l'autre', causerait également une transformation et une déstabilisation de l'identité de l'interprète. L. Louppe en vient même à comparer le danseur à un « être possédé, à l'identité double et trouble ». (p.261) Pareillement, M. Febvre (1987) qui consacre notamment ses études esthétiques aux paradoxes de la danse-théâtre, reconnaît que parfois en danse, il « devient difficile de dissocier la personne et le danseur, ce qui entraîne la fusion réel/fictif. » (1987, p.81) Elle emploie également le terme de 'travestissement' dans ces écrits sur le danseur.

Mais N. Schulmann (2005), en particulier, apporte une nuance à toutes ces conceptions. Elle affirme le statut du danseur comme une personne à part entière. « Le danseur reste le sujet de sa danse. » (2005, p. 8) Elle reconnaît certes que :

L'implication du corps dans l'élaboration d'un acte artistique est un sujet paradoxal et conflictuel. L'hétérogénéité avec laquelle il (le danseur) est qualifié aujourd'hui montre la difficulté de nommer précisément le corps en danse : le corps-outil, le corps médium, le corps-vecteur, ou la corporéité sont autant de tentatives pour parler de ce qui s'échappe. (p. 8)

Elle fait partie des penseurs de la danse qui amènent le questionnement sur l'authenticité du danseur et l'assument. A. Badiou (1998), auteur du *Petit Manuel d'inesthétique*, revendique de manière radicale le corps dansant comme « emblème du pur surgissement. » (p.101) Il s'oppose à l'idée de personnage en danse, de figuration et d'expression. « Le corps dansant n'exprime aucune intériorité, c'est lui, tout en surface, intensité visiblement retenue, qui est l'intériorité. » (p.101) La danse doit être une « pureté conceptuelle ». (p.109) Diane Leduc (2007) a consacré toute sa thèse *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine* à comprendre ce que pouvait vouloir dire l'authenticité en danse. De façon moins radicale, J. Bienaise (2008) traverse le questionnement sur l'identité de l'interprète en danse en se penchant sur les notions de 'présence à soi' et 'présence scénique'. Elle interroge, entre autres, la part du 'soi', du 'je' de l'interprète-danseur dans sa présence scénique. Elle y propose une réponse phénoménologique.

2.3 Métamorphose de l'interprète et paroles de chorégraphes et d'interprètes

Il est intéressant de lire ou d'entendre les discours des chorégraphes et des interprètes eux-mêmes pour apporter des exemples concrets à cette notion de métamorphose de l'interprète en danse théâtre. C'est donc en allant glaner des informations dans des entretiens, des critiques de spectacles, des ouvrages consacrés à des analyses de chorégraphes et à leurs processus de création, que l'on peut avoir accès aux propos des créateurs.

2.3.1 Métamorphose de l'interprète et caractéristiques physiologiques

Alwin Nikolaïs (1982), chorégraphe du vingtième siècle, reconnu pour son travail sur la modification de la silhouette du corps par l'apport de costumes géométriques, disait : « Je pétris les danseurs comme de l'argile. Le corps est métaphorique. Il peut représenter quelqu'un, mais aussi quelque chose. » (p.19-20) De cette citation, nous retenons ici l'idée de pétrissage, de modulation du corps. Le corps deviendrait objet, matériau et le chorégraphe joue de ses caractéristiques. De son côté, Maguy Marin dévoile à L. Brunel (1982) son processus de création. Du temps de la création de *May B*, elle énonce qu'elle choisit les artistes danseurs selon leurs caractéristiques physiques, posturales. « Ce qui m'intéresse chez les gens, c'est leur personnage. » (1982, p.42) Elle repère les types physiques des gens et constate que le personnage est déjà présent en l'individu, en sa personne, avant même qu'il ne soit travaillé, dans sa posture. On rejoint ici l'idée d'Hubert Godard que la posture est déjà porteuse de toute une histoire de l'individu. M. Marin va par la suite chercher à pousser les types physiques jusqu'à la caricature. Elle avoue avoir recours à une construction corporelle. « C'est dans la matière même, c'est-à-dire dans la personnalité profonde du danseur (...) pas à partir de fiction plaquée sur les interprètes. » (p.65)

Pour Dominique Bagouet (1983) aussi, c'est le travail corporel qui conduit au personnage et participe ainsi à la métamorphose de l'interprète. « Le personnage serait une extension de la personne. » Il construit des personnages à partir de la réalité de la vie et de la personne (individu/personnalité) qu'est le danseur. Isabelle Ginot (1999), dans une analyse sur l'œuvre de D. Bagouet, avance l'idée que c'est à travers « la présence au mouvement de l'interprète, à travers les modulations de la posture », que l'on peut identifier une « transformation du sujet en objet. » (p.186) Elle apporte également une nouvelle précision à investiguer : « C'est donc d'abord dans le style que nous recherchons la place de l'interprète. » (p.188)

Par l'exemple de l'analyse de l'approche de Dominique Bagouet notamment, on remarque que c'est à partir de l'interprète que le travail est effectué, par la prise en considération à la fois de sa personnalité mais aussi de ses caractéristiques morphologiques. Ce qui entraîne, à mes yeux, les interprètes dans un dépassement d'eux-mêmes, et un renouveau de leur être.

2.3.2 *Métamorphose de l'interprète, dépassement de soi et renouveau de l'être*

« Placées dans de nouveaux contextes, les citations personnelles perdent ce qui pourrait n'en faire que de simples auto-représentations et auto-mises à nu, elles acquièrent une réalité nouvelle, une autre forme et signification, qui les fait sortir de la sphère strictement privée » (Tankard, 1987, p.81), tels sont les propos d'une danseuse de Pina Bausch, Meryl Tankard. Pina Bausch pose des questions aux interprètes. Elle cherche la déconstruction du corps et la reformation de celui-ci. « Les questions de P. Bausch sont aussi une tentative pour recommencer tout au début, pour essayer de découvrir et de ressentir le monde qui nous entoure et nous-mêmes de façon neuve. » (p.40)

On rejoint ici l'idée développée par Schilder (1968) et reprise par M. Bruchon-Schweitzer et J. Maisonneuve (1981) dans *Modèles du corps et psychologie esthétique* qui spécifie que :

L'homme essaye par des moyens objectifs de changer son image du corps. Ces métamorphoses seraient en elles-mêmes sources de plaisir, par un jeu permanent d'extension et de rétraction du corps, qui nous permet de triompher de nos limites corporelles et en même temps de maîtriser les changements qui pourraient être menaçants. (1968)

On rejoint ici aussi la conception de la métamorphose participant au « dépassement de soi » chez C. Lamirande (2003).

Les interprètes, chez P. Bausch notamment, ont un sentiment d'accomplissement de soi malgré le travail de métamorphose qui précède la représentation. Bien que P. Bausch dise que « ce qu'on cherche, c'est pour le

détruire » (1987, p.136), Dominique Mercy, danseur phare de la compagnie bauschienne témoigne : « (...) C'était la première fois qu'ils ne s'agissaient pas seulement d'apprendre un rôle ou un pas. Pour la première fois, j'avais le sentiment que moi, Dominique, j'étais sur la scène et que je donnais et disais quelque chose de moi-même. » (p.130)

Ainsi, en danse, il semblerait que cette notion de 'métamorphose' ne soit pas une évidence. Contrairement au théâtre où la métamorphose est l'ultime solution de la quête du personnage, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de personnage sans métamorphose du comédien ; en danse, le discours est plus ambigu, moins explicite, plus fou. En philosophie de la scène, parler de métamorphose ouvre le discours sur l'identité de l'être humain. C'est créer une différence entre les noms communs 'personne' et 'personnage'. Enfin, mettre en parallèle le concept de 'métamorphose' avec les techniques de la danse, c'est, nous l'avons vu, aborder la question identitaire du danseur, son statut, mais également questionner les notions omniprésentes et les préoccupations concernant l'authenticité, sa singularité, et la question du corps-objet, versus celle du corps-sujet. De cette façon, ce chapitre a été une investigation volontairement synthétique des pensées majeures sur la métamorphose. Il s'agit de la sorte, d'une mise à niveau horizontale des divers courants de pensées.

À partir de ce premier échantillonnage littéraire et en regard de la problématique, un cadre théorique relatif à l'objet d'étude peut être élaboré, mettant de l'avant et approfondissant les théories et concepts-clés retenus pour la recherche.

CHAPITRE III

CADRE CONCEPTUEL

Tout débute par une distinction, empruntée à Eugenio Barba, entre deux types de corps : le « corps quotidien » et le « corps extra-quotidien ». Tel un effet « boule de neige », plusieurs concepts et idées vont s'avérer piliers de l'étude et germer de cette distinction.

3.1 Corps quotidien, *versus* Corps extra-quotidien

Le corps quotidien d'un interprète correspondrait au corps naturel, habituel, usuel, fonctionnel. C'est le corps que nous connaissons. Alors que le corps extra-quotidien s'apparenterait, dans les grandes lignes, entre autres au corps scénique, corps de la représentation. Ce n'est pas tout le monde qui a fait l'expérience de ce second type de corps. L'interprète en danse ou en théâtre, lui oui.

Il y a une différence substantielle entre la manière dont nous utilisons notre corps dans la vie quotidienne ou dans les situations de représentation. Dans le contexte quotidien, la technique du corps est conditionnée par la culture, la situation sociale, le métier. Mais dans une situation de représentation, la technique du corps est différente. De là, la distinction entre une technique quotidienne et une technique extra-quotidienne. (Barba, 2004, p. 40)

Dans chacun des deux recueils principaux de l'auteur, à savoir, *Le canoë de papier* (2004) et *L'énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (2008), cette distinction est présente dès l'entrée en matière, dès l'introduction, comme fondement même de l'Anthropologie théâtrale. Envisageons donc un corps quotidien de tout être humain doué d'une technique quotidienne, et un corps extra-

quotidien, d'un acteur ou d'un danseur, doté d'une technique extra-quotidienne. Retenons à l'esprit cette notion de « technique », comme pont de la transformation du corps quotidien en corps extra-quotidien. Nous la développerons par la suite plus en profondeur, pour comprendre les manières dont un corps quotidien peut devenir corps extra-quotidien. Simplement pour accentuer encore la distinction, faisons référence à l'introduction de *L'énergie qui danse* (2008). L'auteur accompagne la différenciation de ces deux corps par des exemples qui clarifient la pensée. Selon l'Anthropologie théâtrale, le corps quotidien, dit « naturel », est conditionné par la culture dans laquelle il vit. Le contexte autant culturel, que social, agit sur ce corps quotidien. Nous croisons, ici, les idées et concepts de 'techniques du corps' développées par Marcel Mauss (1934), et reprises par Michel Foucault (dans *Dits et écrits, Technologies de soi*, 1994). Nous n'entrerons pas plus dans leurs considérations, préférant référer à l'Anthropologie théâtrale, étude du comportement scénique pré-expressif, nous important ici :

Les techniques quotidiennes ne sont pas conscientes ; nous nous déplaçons, nous nous asseyons, nous portons des poids, nous embrassons, nous montrons, acquiesçons et nions avec des gestes que nous croyons « naturels », et qui sont au contraire, déterminés culturellement. Les différentes cultures enseignent des techniques de corps différentes selon que l'on marche avec ou sans chaussures, que l'on porte des charges sur la tête ou à la main, que l'on embrasse avec la bouche ou avec le nez. Le premier pas pour découvrir quels peuvent être les principes *bios* scéniques, de la « vie » de l'acteur ou du danseur, consiste alors, à comprendre qu'aux techniques quotidiennes du corps s'opposent des techniques extra-quotidiennes, c'est-à-dire des techniques qui ne respectent pas les conditionnements habituels de l'utilisation du corps. Ce sont à ces techniques extra-quotidiennes qu'ont recours ceux qui se mettent en situation de représentation. (Barba, 2008, p. 15)

Il est important de souligner ici que la démarche d'Eugenio Barba est une étude sur les cultures et traditions autant orientales qu'occidentales, pour avoir une compréhension exhaustive du comportement scénique, de l'acteur comme du danseur, du théâtre et de la danse. Chez lui, il n'y a de frontières entre Orient et Occident que

pour amplifier son propos. Ainsi, nous pouvons émettre un bémol quant à l'idée que les techniques quotidiennes et extra-quotidiennes du corps « s'opposent ». Ici, l'emploi semble radical. Mais Eugenio Barba explicite cette radicalité, et l'on comprend qu'elle est plus évidente dans les traditions orientales car :

En Occident, la distance qui sépare les techniques quotidiennes du corps des techniques extra-quotidiennes qui caractérisent le comportement de l'homme dans le théâtre, n'est souvent ni évidente ni consciente (...) (Barba, 2008, p. 15-16)

L'étude nuancera cette prétendue opposition, faisant émerger les notions de « processus » de la métamorphose et de corps de l'interprète « en devenir », deux des éléments clés de notre analyse. Nous y reviendrons.

3.1.1 Le corps quotidien fonctionnel ou corps « inculturé »

Nous l'avons spécifié : le corps quotidien correspond au corps « naturel », ou dans les termes d'Hubert Godard ou Benoît Lesage : le « corps fonctionnel », ou à nouveau selon E. Barba : le « corps inculturé ».

Chacun de nous est un corps inculturé. Il utilise une technique quotidienne qui dérive du contexte culturel dans lequel il est né, de son milieu familial, de son travail. Cette inculturation que notre organisme absorbe dès les premières heures de notre vie constitue notre spontanéité, autrement dit un réseau de réflexes conditionnés ou d'automatismes inconscients. (Barba, 2000, p. 252)

C'est la base de tout être humain et donc de tout interprète. Christian Biet (2007), auteur de l'article *Théâtre*, dans le *Dictionnaire du corps*, rappelle qu'un « acteur qui joue, c'est d'abord un homme ou une femme de métier (...) un être vivant, ici et maintenant (...) » (Biet, 2007, p. 923)

A cette considération, on peut venir ajouter la lecture des écrits de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (A.F.C.M.D.), initiés

par Hubert Godard et Odile Rouquet. Ce secteur de recherches permet d'avoir des indications précises sur ce qui constitue le corps quotidien fonctionnel, point de référence des interprètes et chorégraphes. Les ancrages corporels y sont déclinés. En voici les principaux. Dans un texte intitulé une *Analyse du mouvement, nouvelle vision du corps en mouvement*, Anne Cazemajou (2005) propose une synthèse détaillant quelques outils théoriques et pratiques de lecture du corps extraits des textes d'Odile Rouquet et d'Hubert Godard. Elle crée trois grandes catégories. La première réunit le poids, la force musculaire et la pression hydrostatique. Le corps est vertical suivant l'axe terre / ciel responsable de l'équilibre, et suivant l'axe horizontal qui donne accès aux autres et à l'espace environnant. La deuxième catégorie réunit la ligne gravitaire du corps traversant le corps de haut en bas, les sphères-masses « intrinsèquement peu mobiles qui y viennent s'étager : la tête, la cage thoracique et le bassin, articulées par l'intermédiaires de zones charnières d'extrême mobilité : jonctions osseuses, cervicales, lombaires, musculaires » (Cazemajou, 2005, p. 7) et les diaphragmes, au nombre de trois « qui viennent ouvrir et fermer l'accès à la zone mobile qui la prolonge » (2005, p. 7). Quant à la troisième, elle associe les '*patterns*' posturaux avec les systèmes corporels. Elle spécifie que « à chaque système, comme à chaque '*pattern*', correspond une qualité, une énergie spécifique » (Cazemajou, 2005, p. 7).

En d'autres termes, Benoît Lesage (2000), dans un texte consacré aux *Quelques clés pour le dialogue tonique et postural*, pose l'idée que :

Chacun de nous est caractérisé par une certaine attitude, un schéma postural, qui correspond à notre 'présence'. Même si nous sommes amenés à visiter d'autres postures, nous tendons à revenir à une posture de base, notre habitus tonique. (Lesage, 2000, p. 3)

Déjà ici, le corps est fragmentable pour une lecture plus minutieuse et plus précise. Cela permettra d'aller en profondeur pour créer une grille de lecture du

corps complète et permettre ainsi de répondre rigoureusement à la sous-question de recherche : « Qu'est-ce qui dans le corps du danseur se transformerait ? ».

3.1.2 Le corps quotidien expressif : le système de Delsarte

Pour François Delsarte (1811-1871), « Le corps (...) est l'alphabet universel de l'encyclopédie du monde ». (Aslan, 2005, p. 47) Selon Larry Tremblay (1993), « Delsarte a entrepris une taxinomie des gestes, basée sur la segmentation du corps. Ce n'est pas le tout qui parle, c'est la partie. » (1993, p. 53) Ce qui est pertinent pour notre étude dans la compréhension du système corporel de Delsarte, c'est la conception du corps fragmentable pour les besoins d'une analyse, un corps fragmentable et fragmenté mais paradoxalement unifié par un ensemble intrinsèque au corps (en l'occurrence l'âme) qui le rend expressif. Delsarte unifie et relie la dimension intérieure du corps aux dimensions physiques/mécaniques du corps, perpétuel dualisme.

Pour mieux comprendre, rappelons ici la Loi de la Correspondance, synthétisée par Odette Aslan :

A chaque fonction de l'esprit correspond une fonction du corps, à chaque grande fonction du corps un acte de l'esprit. Le geste représente bien plus que la parole pour Delsarte ; il exprime davantage et vient du cœur ; lié à la respiration, il se développe grâce aux muscles, mais ne peut exister que sous-tendu par un sentiment ou une idée. (Aslan, 2005, p. 48)

Larry Tremblay propose, quant à lui, une synthèse claire du système corporel de Delsarte, dans son ouvrage *Le crâne des théâtres, Essais sur les corps de l'acteur* (1993). Il y voit une division constituée d'une couche et de sept sous-couches, à savoir :

1. Homme : assemblage d'une âme et d'un corps
2. Corps : vient en deuxième, après l'âme, dont il traduit les mouvements. En ce sens, le corps exprime l'âme.
3. Geste : mouvement expressif du corps en tant qu'organisme vivant.

4. Agent mimique: unité corporelle produisant des mouvements expressifs. Le système de Delsarte, tel que présenté par son disciple Giraudet, divise le corps en treize agents mimiques : œil, regard, sourcil, bouche, nez, tête, épaule, torse, bras main, pouce, index, jambe (...)
5. Trinité : (...) La trinité constitue une entité composée de trois parties distinctes, mais inséparables, et nécessaires les unes aux autres. La partie ne peut exister sans le tout et vice-versa (...)
6. Muscle : (...) Le corps delsartien manifeste donc l'état de son être intérieur selon les trois façons qu'a le muscle d'agir sur lui-même (...)
7. Le multiple de trois : (...) chaque partie recèle en elle une part des deux autres. (...) Neuf espèces vont donner neuf états qui vont donner neuf attitudes de l'agent mimique. (Tremblay, 2005, p.52)

Le corps semble démantelable à l'infini. De plus, reprenant les propos de P. Schilder, Benoît Lesage rappelle qu'un « corps est l'expression d'un moi et d'une personnalité, et qu'il est dans le monde. » (Lesage, 2000, p. 1)

C'est à partir de ce corps quotidien 'inculturé' qui inclut tout ce véritable bagage, potentiel d'une richesse incroyable, que l'interprète va pouvoir appréhender la représentation et la scène, prendre possession de son corps 'extra-quotidien', et finalement arborer son corps scénique devant une audience.

3.2 Le corps scénique de la danse théâtrale, corps de la représentation

3.2.1 Un corps pluriel

Dans le travail d'un interprète, l'objectif est d'atteindre la scène, la représentation. Ainsi à l'autre bout du corps quotidien, naturel et spontané, se trouverait le corps scénique. D'emblée reprenons la considération de Geneviève Martin : il s'agit d'un « corps pluriel scénique ». Un corps dont la particularité est sa multiplicité. Explicitons !

Geneviève Martin (2008) a consacré sa thèse de doctorat en étude et pratique des arts contemporains aux *Paysages sous la peau : la dynamique du métissage comme approche du corps pluriel scénique*. Elle y propose, entre autres,

une compréhension du corps scénique et le définit comme un « corps pluriel scénique ». Elle dégage cette caractéristique de l'analyse des écrits de Laurence Louppe, puis en suggère une analyse et interprétation.

Cette expression de « corps pluriel scénique » part du constat que les corps présentés sur la scène sont aujourd'hui, pour la plupart du temps, des corps « faits de choix puisés à divers horizons artistiques, disciplinaires et culturels » (2008, p.43). Ces corps ne sont plus formés à une seule discipline ou à un seul courant. Ils se présentent d'emblée, comme des « corps multiples, fait de choix discontinus ». (Louppe, 2001, p. 173) D'où viendrait cette idée ? Martin propose ensuite une explication dont les grands traits vont être extraits.

Le corps pluriel scénique est le produit d'une rencontre polymorphe entre le corps sur scène et l'altérité qui fait le monde. Il est en transit, (...) habité par une multiplicité de réels qui englobe le corps propre. (Martin, 2008, p. 42)

Il semblerait ainsi qu'avant d'être sur scène, ou même avant d'envisager la scène, le corps soit déjà un « corps multiple ». Martin propose une explication en citant le docteur en philosophie et professeur, Michela Marzano :

Chacun est « un » et « multiple ». Le soi est toujours constitué d'identités multiples, de territoires différents, d'appartenances diverses, d'identifications hétérogènes. Au point que « son » nom, « son » corps, « ses » racines ne l'empêchent jamais de s'inscrire dans le monde de façon multiple et d'enraciner son identité dans des actions diverses qui consolident ou transforment son identité. L'identité personnelle est toujours quelque chose de dynamique, qui émerge et se développe continuellement. (Martin, 2008, p. 43)

Le corps se construit et s'accomplit en réaction au monde qui l'entoure. Du fait de l'absence d'unité du monde environnant, le corps ne peut être qu'un. Il cherche à s'adapter en permanence et développe ainsi une multitude de facettes différentes. La figure du prisme peut matérialiser symboliquement cette idée.

L'identité est constamment en mouvement, les contours sont rarement nets, et il se produit en permanence des mutations au sein de cette entité.

Certes, avant la scène même, le corps est pluriel. Mais sur la scène de la danse théâtrale, qu'en est-il ? Le corps scénique de l'artiste est différent de son corps initial par bien des aspects. Pour Geneviève Martin (2008, p. 42), il n'y a pas 'recomposition différente' du corps mais « re-tissage ».

Ainsi, « le corps scénique de l'artiste ne forme plus une unité : ses parties sont séparées et dispersées. Ils se présentent comme une multiplicité d'éléments qui s'entrecroisent. » (2008, p. 42) Quelle est justement cette « multiplicité d'éléments » qui s'entrecroisent ? Quelles sont ces « extensions imaginaires » ? De quoi serait fait ce « re-tissage » ?

Le corps scénique de l'artiste, étant confronté à la « présence en lui de l'autre », est « disloqué ». (Martin, 2008, p. 42)

Il est nécessaire de faire un détour, ici, et d'aborder la notion d'altérité, du corps de l'autre dans le corps pluriel scénique.

3.2.1.1 Le 'je' dansant et l'autre, au fondement du corps pluriel scénique

Se basant sur l'œuvre de Pierre Legendre (1978), *La passion d'être un autre. Etude pour la danse*, Benoît Lesage (1992) intitule l'une de ses études : *L'étrange appel : le danseur et/est son double*. (1992, p. 243) Pour commencer, citons ce court passage extrait de la définition du concept 'double', dans le *Dictionnaire sur le corps* (2007), dirigé par Michela Marzano :

C'est ainsi que dans le langage courant, lorsque l'on parle de double, on oscille constamment entre le *même* et l'*autre*, l'*identité* et la *duplicité*. Une personne double est quelqu'un qui s'installe dans l'ambiguïté de l'être et du paraître, de la vérité et du mensonge. (Marzano, 2007, p. 320)

Benoît Lesage, dans son écrit, que l'on peut trouver dans le recueil de textes *Danse : le corps enjeu*, dirigé par Mireille Arguel (Arguel, 1992, p. 243),

propose une étude sur le danseur et son corps basée sur des fondements avant tout psychanalytiques. En effet, c'est par la psychanalyse et en recourant aux pères de ce courant, Freud et Lacan, qu'il rappelle que le danseur est en constant dialogue ou en constante recherche de dialogue avec l' « Autre, figure du désir » (Lesage, 1992, p. 245). La danse serait un discours adressé à un allocataire absent, d'où ce concept de l'Autre, que rechercherait en permanence le sujet 'je' dansant.

Le thème d'un moi qui s'efface pour laisser émerger un autre, pourtant pleinement reconnu comme soi, semble relativement clair, et même conscient. La danse peut être regardée comme l'appel de/à cet Autre. (Lesage, 1992, p. 257)

Nous n'aborderons pas ici de considérations psychanalytiques fouillées et approfondies car nous ne pouvons pas prétendre à cela. Mais le discours psychanalytique porté sur la danse, développé au siècle dernier, n'est pas pour autant à mettre de côté. Au contraire, il pose une première pierre à l'édifice. Il permet de lever le voile sur le fait que le danseur pourrait être en quête constante d'un Autre. « Le sujet dansant emprunte, essaie un autre corps, et laisse cet autre parler à sa place, tout en s'identifiant à lui » (Lesage, 1992, p. 246). On serait dans une dynamique concrète d'incarnation de cet Autre. Cette idée que le danseur recherche le dialogue avec l'Autre peut expliciter les motivations d'un chorégraphe ou d'un danseur à avoir recours à la métamorphose.

Benoît Lesage a également recours à un autre analyste F. Schott-Billmann pour apporter des précisions et des affirmations quant au danseur et à son double.

Le danseur, conclue F.S.B., est donc un passeur qui fait passer dans son corps le savoir de l'Autre, et par la même dans l'œil (et donc le corps) du spectateur, métaphore du désir inconscient. La danse est donc tout autre chose qu'un divertissement esthétique (...). Elle est une infinie lettre d'amour adressée à l'Autre, au-delà du moi et des apparences. (1992, p. 247)

Très vite dans son écrit, B. Lesage apporte des considérations concrètes de ce à quoi pourrait correspondre 'l'étrange appel du double dans le corps du danseur'. C'est d'ailleurs ce qui fait la force de son analyse. Il utilise les conceptions et les considérations de la psychanalyse et les met en pratique en les questionnant à travers plusieurs discours de danseurs.

La spécificité de la danse est qu'elle révèle (imagine) un corps différent et implique la notion de rythme. (...) Ainsi la danse, par le rythme et le jeu des oppositions peut être un code d'invocation de l'Autre pour se dire soi-même dans la vérité de son mouvement. (Lesage, 1992, p. 246-247)

On parle ici de 'code', donc de décodage possible, de lecture, d'analyse possible pour parvenir à toucher même succinctement, ou du moins à appréhender l'Autre dans le soi du danseur. Notons donc d'emblée ces concepts de « rythme » et de 'jeu d'oppositions' qui seront à investiguer.

De plus, à titre de conclusion de son analyse, B. Lesage rappelle qu'« en transgressant sans cesse les frontières de son épiderme, le danseur IMAGINE un autre corps. Ce n'est que dans l'expérience de cette altérité qu'il peut dire « JE danse » et s'y reconnaître soi-même » (1992, p. 265) Il est question de corps, de chair, d'un « matériau-corps ».

Comment le danseur transgresserait-il les « frontières de son épiderme » ? L'auteur parle de « jeu de muscles, des articulations, des fascias, les étirements et plissements de la peau » (1992, p. 265). Ce sont des indices portant sur la morphologie et la physiologie qui participeront au décodage des éléments visibles, reconnaissables et identifiables pour envisager la métamorphose, éléments importants pour l'analyse à venir.

3.2.2 Le corps extra-quotidien chez Eugenio Barba, un « corps fictif »

Pour Eugenio Barba, le corps que le spectateur peut voir sur la scène est un corps fictif, corps extra-quotidien.

Il s'agit d'un corps fictif non seulement parce qu'il est prêt pour la fiction théâtrale mais aussi parce que tous ses mouvements répondent à un espace et à des lois physiques fictifs, recréés par analogie ou par opposition aux lois qui régissent le monde réel : comme si, par exemple, la gravité était supérieure ou inférieure à ce qu'elle est en réalité ; comme si chaque mouvement s'opposait à une force de sens contraire ou, à l'inverse, se trouvait affranchi de la pesanteur et prêt à s'envoler. (Barba, 2000, p. 253)

C'est un corps de la « dualité », un corps « acculturé », « un corps artificiel », « re-composé », et « dilaté ». Tous ces termes sont empruntés à l'étude d'Eugenio Barba.

L'acteur qui a accepté jusqu'au bout l'illusion de la dualité et qui est parvenu à la dépasser, passe d'une spontanéité inculturée à une spontanéité acculturée : en ce sens, il acquiert une seconde nature. Lorsqu'il assimile cette seconde nature sans plus avoir besoin de la diriger consciemment comme le ferait un pilote, alors l'intention et l'action, l'esprit et le corps ne peuvent plus être distingués. Son corps devient inhabituel, surprenant, mais « crédible ». (Barba, 2000, p. 253)

« Lorsqu'il assimile cette seconde nature... », le principe de l'assimilation rappelle ici celle de la « recomposition » ou de la « synthèse » dans les analyses de Larry Tremblay. Cette intégration d'un apprentissage, cette assimilation de seconde nature seront des éléments intéressants à aborder et questionner avec des interprètes en danse pour comprendre par quel mécanisme ils passent.

Reflétant une compréhension similaire du corps scénique, G. Martin précise qu'un corps pluriel scénique serait le fruit d'une construction et renverrait à la « texture imaginaire du réel », expression qu'elle emprunte à Merleau-Ponty. « Le corps pluriel scénique se construit comme lien entre imaginaire et réel. » (Martin, 2008, p. 44) Ces mots font écho à ceux d'Eugenio Barba : « Le corps-acteur n'est pas le 'corps' que l'acteur 'utilise', ce n'est pas une machine physique, mais le carrefour où se rencontrent le réel et l'imaginaire, le concret et l'abstrait, le physique et le mental » (Barba, 2000, p. 253).

D'où cette idée de « re-tissage », de G. Martin. Le corps sur la scène est un corps finement re-tissé, au sein duquel les frontières ont été brouillées, mélangées, assemblées.

(...) L'artiste du corps pluriel scénique nourrit sa construction de façon provisoire par une fabrique d'extensions imaginaires. Cette construction reste en transformation. Des jeux de remplacement, d'addition et de soustraction (...) Ces jeux se traduisent dans les corps par des déformations (...). (Martin, 2008, p. 43)

3.2.3 *Le facteur de la théâtralité : le corps scénique fictif*

Néanmoins, le cadre esthétique de la recherche étant la danse théâtrale, il est intéressant de se pencher sur ce concept de théâtralité et d'en extraire les grandes lignes et les éléments nécessaires pour aborder et définir le corps scénique. Eugenio Barba et Geneviève Martin ont déjà amorcé cette idée. Entrons en profondeur dans les mécanismes de la théâtralité. Nous pouvons extraire principalement trois définitions de la théâtralité.

D'une manière générale, au cœur de la notion de théâtralité, intervient le décalage, le « jeu » possible entre l'identité de l'interprète et celle du personnage qu'il incarne, cet autre qu'il campe sur scène. (Le Moal, 2008, p. 815)

Premièrement, selon Patrice Pavis (1980), auteur du *Dictionnaire du Théâtre*, en Occident, « tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots » est théâtralité.

C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (Barthes, 1964, p. 41-42)

Deuxièmement, la théâtralité réunit tous les mécanismes de la scène qui participent à créer l'illusion, le faux-semblant du monde réel, le paraître, et non

l'être : décor, costumes, accessoires, masques, lumières, jeu, maquillage, déplacements dans l'espace... On est face à une dynamique de la dissimulation, du remplacement ou de l'invention d'un nouveau réel, de la représentation et/ou de l'exacerbation de la réalité. Ainsi, vu sous l'angle de la théâtralité, le corps de l'interprète est autre que son corps réel. Il est « autre ». En effet, les ressorts-clés de la théâtralité étant ce « décalage », l'illusion, ou « l'artifice » suivant les mots de R. Barthes (1964, p.41-42), l'interprète « est d'abord vu comme un simulateur » (Biet, 2007, p. 923). Ainsi le danseur qui s'inscrit dans ce type de rapport à la scène duperait également le spectateur, serait « autre » que lui-même.

Son corps est toujours présent dans le lieu scénique, mais devient autre lorsqu'il entre dans l'espace dramatique (...). Il figure alors une ombre, un simulacre, une figuration et souvent un personnage. Car, dans ce théâtre, et cela depuis fort longtemps, une sorte de transsubstantiation s'opère à partir du lieu scénique, d'autres entités émergent, si bien que, par la représentation, figurée ou non, un « autre » univers que l'univers « réel », performatif et concret des comédiens et du public, aboutit à produire un espace dramatique dans lequel, le cas échéant, évoluent des personnages. (Biet, 2007, p. 922)

Troisièmement et finalement, la théâtralité serait le fruit d'une pensée de la scène et de l'espace scénique, qui crée une interface entre le monde concret, autrement dit « réel », et le monde abstrait de la fiction. Retenons également de la citation précédente la nuance apportée entre le « lieu scénique », endroit géographique de la représentation, et 'l'espace dramatique', zone porteuse de l'imaginaire, des autres réalités. L'espace dramatique pourrait être un des repères contextuels à l'identification de la métamorphose. Sans cela, il n'y aurait pas nécessairement de métamorphose. Le monde tangible pourrait servir à la mise en représentation du monde abstrait, ou monde imaginaire. D'où l'idée que, porteur d'un imaginaire, le corps réel de l'interprète pourrait devenir, ou pourrait se mettre au service d'un corps de la fiction, un corps fictif. Mais il est également possible de penser avant tout la place de l'imaginaire dans la théâtralité pour ensuite questionner

le rapport entre le réel et le fictif et alors, re-questionner le statut du corps de l'interprète. Il va de soi néanmoins que même si l'imaginaire précède le réel ou vice-versa, l'espace devient double et le corps au cœur de cet espace accumule des couches sémantiques et devient multiple signifiant.

Parce que cet espace est double, le comédien, les objets et tout ce qui est matière ou réalité dans cette portion d'espace prennent alors un autre, ou d'autres, sens. Et le pivot de cette distinction, de ce dédoublement, est la performance du corps de l'acteur, accompagnée, ou non, des décors, des objets et des costumes. C'est à travers ce corps émettant des signes verbaux et non verbaux que le jeu advient, entre le concret et l'abstrait ; le corps double du comédien installe l'aspect ludique, c'est-à-dire l'ambiguïté, le passage d'un univers en apparence réel à un autre univers que le jeu produit. (Biet, 2007, p. 923)

C'est ainsi que le corps de l'interprète devient « le lieu non seulement d'une pratique physique et matérielle, mais aussi le lieu d'une transformation » (2007, p. 923), qui permet le passage à l'imaginaire dans l'esprit du spectateur. Pour le dire autrement, le corps de l'interprète devient l'intermédiaire entre « l'univers concret de référence » et « l'univers fictionnel ». « Le travail technique des acteurs contribue à fonder un univers de représentations concrètes et imaginaires. » (2007, p. 924-925) Comme pour Geneviève Martin, le corps est ainsi au carrefour, à la rencontre du réel et de l'imaginaire.

3.2.3.1 Le personnage

Mais, ici, on peut se demander : De quel corps fictif s'agirait-il ?

Dans le vocabulaire de la théâtralité, la notion de « corps fictif » est souvent associée à celle de « personnage ». Le personnage, c'est l'être du monde imaginaire, abstrait, figurant par exemple dans une œuvre littéraire, un film, ou une œuvre théâtrale, que l'interprète doit incarner pour qu'il s'anime. Il n'a à la base rien de vivant, ni rien de réel. Patrice Pavis a décliné à la suite de ses analyses plusieurs « degrés de réalité du personnage ». Dans ces mots, « on cherche à sonder l'épaisseur

du personnage : on radiographie plusieurs niveaux ou couches de réalité, allant du plus général au plus particulier ». (Pavis, 1980, p. 290) Il a extrait neuf sous-couches d'épaisseur de personnages, neuf types. Allant du général au particulier, il y a l'actant, l'archétype, l'allégorie, le stéréotype, le type, le rôle, l'acteur, le caractère et l'individu.

Cependant, la définition par Christian Biet du concept « Théâtre » dans le *Dictionnaire du corps*, dirigé par Michela Marzano, rappelle d'emblée que :

On sait pourtant que les personnages ne sont pas des âmes, quoi qu'on veuille en croire, ni des êtres vivants. Ce sont des **ensembles** sémantisés grâce à l'élaboration de traits textuels distinctifs et fonctionnant selon une structure prédéterminée et conventionnelle. (2007, p. 924)

Dans un même ordre de pensées, Patrice Pavis (2007) propose, dans le texte *Vers une théorie de la pratique théâtrale, Voix et images de la scène*, une étude exhaustive sur le « personnage » dans le théâtre et la théâtralité. Comme Christian Biet, il analyse que :

Contrairement à ce qui pourrait paraître une évidence, on n'a pas un accès direct au personnage (...). On est au mieux, en présence **d'effets de personnage, de traces matérielles, d'indices dispersés**, lesquels permettent une **certaine reconstitution par le lecteur ou le spectateur**. Une illusion anthropomorphique nous fait croire que le personnage s'incarne en une personne, que nous pourrions le rencontrer et qu'il est présent dans notre réalité. En fait, **il n'a d'existence, de statut ontologique que dans un monde fictionnel** (...) (2007, p. 129)

La documentation parle essentiellement de « l'effet-construction ». Il faut comprendre que, certes le personnage est construit par le comédien ou l'interprète, qu'il est incarné, c'est-à-dire mis en corps, puisque « ce sont ses (le personnage) discours lus et interprétés par le metteur en scène, qui inventent le personnage » (Pavis, 1980, p. 293), il revient au spectateur de finaliser sa création. Le comédien et le metteur en scène s'attardent à le mettre en forme, à le figurer, créant des effets de

personnages identifiables, le spectateur, lui, le reçoit. Nous sommes face ici à la chaîne de construction du personnage du comédien au metteur en scène, au spectateur. Comme le définit Odette Aslan (2005) dans l'œuvre *L'acteur au XXe siècle* :

En fait, le personnage, qu'est-ce ? Rien de palpable ni de défini, c'est **un porteur d'idée sans corporéité**, une **idée de personnage encore floue** dans l'esprit de l'auteur. Même si quelques détails physiques apparaissent dans le texte, grande reste la marge pour l'apport du metteur en scène et de l'acteur. Chacun ne prend que les traits qui l'intéressent, **d'où les multiples variantes d'un portrait qui diffère selon chaque intervenant**. On croit saisir 'le personnage' au moment où il se cristallise sur le plateau. Or, **il existe à la jonction entre la scène et la salle**, là où fusionnent la projection du comédien et la représentation mentale du spectateur. Il y a, chaque soir, presque autant de personnages que de réfractions individuelles. (Aslan, 2005, p. 76)

Gardons à l'esprit ici la double participation requise entre le spectateur et l'acteur. Il y a un émetteur et un récepteur, comme dans tout système de communication. Cependant, ce qui attire notre attention ici c'est la question de la « projection » du comédien, de la création et de l'émission de signes verbaux et non-verbaux, qui seront à analyser. Il s'agit d'une construction. De plus, Patrice Pavis propose ainsi une distinction entre trois « effets-personnages » que l'on peut identifier : l'effet mimétique, l'effet de construction et l'effet de déconstruction.

L'effet mimétique fait coïncider corporalité et sujet énonçant en donnant l'illusion que le corps parlant produit le texte comme l'arbre produit le fruit. **L'effet de construction** souligne les procédés de fabrication à la fois pour l'acteur (jouant selon une technique donnée), le personnage (constitué d'un faisceau de caractéristiques) et le texte (fabriquant une fiction exigeant la coopération textuelle du lecteur ou de l'auditeur). **L'effet de déconstruction** remet en cause l'union naturelle entre acteur et personnage ou entre personnage et texte ; il abolit les cloisonnements entre le corps énonçant, le sujet de l'énonciation et les énoncés textuels ou visuels. (Pavis, 2007, p. 140)

Ainsi, c'est clairement le travail fourni par les acteurs qui contribue à forger un univers de représentations concrètes et imaginaires. Dans le cadre de la théâtralité, le corps de l'acteur met en place des figures, émet des signes verbaux et non-verbaux, qui le conduisent parfois jusqu'à l'incarnation d'un personnage, brouillant la frontière entre monde réel et monde fictif.

Les écrits élaborent essentiellement sur ce processus de construction. A nous d'investiguer, de questionner et de revenir aux deux autres effets lors des résultats et de la discussion. Nous pourrions peut-être alors reconnaître et approfondir ces deux effets. Mais, pour le moment, investiguons l' « effet-construction » dans cette évolution.

3.3 Du corps quotidien au corps scénique : une construction

Et dans le même temps, le spectateur qui se prend au jeu qu'il accepte, et qui est de considérer qu'il est en face d'une autre personne que celle du comédien, sait bien que tout cela est le fruit d'un travail et d'une technique. (Biet, 2007, p. 923)

Nous l'avons amorcé par quelques indices déjà ; l'entre-deux de ces corps est le fruit d'une construction. Comme l'a spécifié Larry Tremblay (1993), « le corps, en fait, est un montage » (1993, p. 130). Il s'agit d'une approche constructiviste du corps, ou dans ses termes à lui, d'une « configuration esthétisée du corps » (1993, p.121). L'auteur parle également de la « construction du corps technique » face à la « construction du corps émotif ». (1993, p. 107)

3.3.1 La technique extra-quotidienne

Revenons à la distinction que propose Eugenio Barba. A partir du corps inculturé, précédemment défini, l'anthropologue théâtral a remarqué qu'il y a deux chemins pour s'y rendre, deux déclinaisons possibles. Il note que l'on peut identifier deux attitudes parmi les interprètes et l'appréhension de la représentation et de la scène. Tout d'abord, il y a ceux qui se servent de leur corps quotidien, qui en

prennent conscience et l'exploitent : « Certains acteurs élaborent cette 'spontanéité' en exploitant la richesse potentielle de leur inculturation. » (Barba, 2000, p. 253) Ici, cela pourrait ressembler au processus de création de Pina Bausch, qui part de la spontanéité de ses interprètes. Ensuite, il y a ceux qui s'en éloignent : « D'autres s'en débarrassent et se soumettent à un processus d'acculturation physique qui les amène à une technique extra-quotidienne du corps ». (Barba, 2000, p. 253) Pensons ici au processus de création de Maguy Marin, qui vise la transformation et la dissimulation physique de ses interprètes, via l'utilisation de prothèses. C'est ainsi qu'Eugenio Barba fait la différence entre deux types d'acteurs : les 'acteurs d'inculturation' et ceux 'd'acculturation', et ce, selon la technique employée.

L'acteur occidental compose alors une partition vocale et gestuelle combinant toutes sortes de signes qui mettent le spectateur en état de décrypter les indices pour entrevoir que le corps du comédien devient le corps de quelqu'un d'autre. (Biet, 2007, p. 923)

La notion de « composition » est ici à extraire et à retenir. Durant cette phase avant la montée sur scène, l'interprète « se conditionne différemment » (Barba, 2000, p. 252) Pour Odette Aslan, comme pour Eugenio Barba ou Larry Tremblay, il s'agit d'une décomposition puis d'une recomposition différente de l'interprète.

Jacques Copeau (1955), penseur sur le théâtre et auteur des *Notes sur le métier de comédien*, entrevoit le passage ou la fusion entre ces deux corps comme le fruit d'un processus. Pour lui, il y a eu un avant, un pendant, et il y aura un après à la technique. Il en énumère les étapes qui participent à la transformation.

Il lui a fallu mettre en place, maîtriser, assimiler tous les procédés de métamorphose qui sont à la fois ce qui le sépare de son rôle et ce qui l'y conduit. C'est seulement quand il aura accompli cette étude de soi-même par rapport à un personnage donné, articulé tous ses moyens, exercé tout son être à servir les idées qu'il s'est formées et les sentiments auxquels il prépare la voie dans son corps, dans ses nerfs, dans son esprit, jusqu'au plus profond de son cœur, c'est alors qu'il se ressaisira, transformé et qu'il tentera de se donner. (Copeau, 1955, p. 29)

Il y a donc un passé, un présent et un futur du corps à la suite de l'usage d'une technique, d'où une idée de processus, de changement progressif dans un temps plus ou moins court et fixé. Le principe même de la transformation veut qu'il n'y ait rien de figé. Le corps vit et subit donc également cette donne. Le corps de l'entre-deux corps, corps soumis à un processus, à une technique est un corps « en devenir ». Nous empruntons ici le concept aux philosophes Deleuze et Guattari (1980).

On pourrait apporter ici deux techniques concrètes développées pour passer du corps quotidien au corps extra-quotidien. Il s'agit de la technique des « foyers imaginaires », de Mikhaïl Chekhov et de celle des « hémicorps » de Larry Tremblay.

3.3.1.1 La technique des « foyers imaginaires », Mikhaïl Chekhov

Mikhaïl Chekhov est un acteur, metteur en scène et auteur russo-américain du début du vingtième siècle, disciple de Constantin Stanislavski, lui-même célèbre pour l'élaboration de son système et son travail notamment sur la mémoire affective en théâtre. Contrairement à Stanislavski dont il se démarque volontairement, « ce qui importe à Mikhaïl Chekhov, ce n'est pas tant la création intellectuelle que la création corporelle. » (Aslan, 2005, p. 105) Le corps est premier dans l'élaboration de sa démarche et de sa conception d'une technique d'altération du comédien pour mener au personnage. Celui-ci développera la méthode appelée « méthode psychophysique »¹⁸.

C'est dans son œuvre, *Le crâne des théâtres* (1993), que Larry Tremblay analyse Mikhaïl Chekhov et son approche de la scène et du corps.

L'anatomie ludique de l'acteur contemporain dresse ainsi un réseau de centres d'énergies. Michael Chekhov, dans son livre *Être acteur*, élabore

¹⁸ Méthode psychophysique repose sur les vocables suivants : objectifs, atmosphère, rayonnement, réceptivité, corps imaginaire, rythme, geste psychologique. Quelques exercices préliminaires donnent à l'acteur une première conscience de son corps, lui font trouver à l'intérieur de sa poitrine le centre d'où part l'impulsion qui commande aux gestes. (Aslan, 2005, p. 105)

la notion de corps imaginaire à laquelle il rattache le travail sur les centres moteurs. Ces centres ne sont pas décrits spécifiquement comme étant énergétiques, mais plutôt comme **des foyers imaginaires**¹⁹ servant à construire les traits dominants du personnage. (...) Car ces centres, une fois fixés dans une partie précise du corps, déstabilisent autant la morphologie que la psychologie de l'acteur. Il faut noter, en effet, qu'à chaque **localisation d'un centre**, Chekhov associe un trait psychologique, qui, à son tour, déclenche un changement comportemental. (1993, p.27)

On retrouve dans cette citation l'idée que le corps, par une attention particulière à une partie du corps, peut être déstabilisé. Le corps serait construit de plusieurs centres ou foyers et qu'en en localisant un en particulier et en travaillant avec, cela mènerait progressivement à ce devenir autre. De plus, Larry Tremblay propose l'évolution de ce travail en énonçant la graduation qui vient après la localisation ou le locatif et qui affecte et participe entièrement en s'intégrant à la gestuelle : « Du locatif, qualitatif, psychologique au comportemental. »

3.3.1.2 La technique des « hémicorps », Larry Tremblay

Larry Tremblay a, à partir notamment des considérations de Chekhov, élaboré une technique de jeu, une « technique d'altération énergétique » qui « ordonne les objets de concentration selon un axe. » : la technique des hémicorps. En voici la synthèse :

J'ai élaboré une approche pratique de cette technique en me basant sur la latéralisation du corps. Car il est plus facile pour l'étudiant de choisir comme objet de concentration l'un de ses hémicorps plutôt que son corps. Ainsi en se concentrant, après un certain type de réchauffement, sur son hémicorps droit, l'étudiant crée un déséquilibre énergétique. Tout se passe comme si l'hémicorps droit **avait accueilli dans les limites de son contour la capacité énergétique de la totalité du corps.** (...) Et ce grésillement est avant tout présence. Présence à soi-même. **Mais pour l'observateur, cette altération énergétique est reçue comme**

¹⁹ Tous les éléments en caractère gras dans les citations sont intensifiés par moi pour aiguiller le lecteur sur les dimensions à retenir.

“présence de l'autre en soi-même”. L'acteur devient habité, envahi, prêt à jouer au sens exact où Eugenio Barba définit la pré-expressivité. (1993, p. 42-43)

Le travail corporel de l'acteur serait de déplacer sa concentration énergétique pour venir la concentrer dans une zone corporelle précise et ainsi animer son corps à partir de cette charge énergétique redistribuée. Ainsi ils réduisent l'objet de concentration pour prioriser et augmenter un autre. Larry Tremblay donne l'exemple concret d'un de ses étudiants : « Il s'exerce à relier énergétiquement la partie gauche de son visage avec la partie droite de son torse. » (1993, p. 43)

3.3.2 Un corps *en devenir*

« Le corps du comédien devient le corps de quelqu'un d'autre. » (Biet, 2007, p. 923) C'est en se référant à l'œuvre de Maël Le Garrec (2010), *Apprendre à philosopher avec Deleuze*, que l'on se référera au concept deleuzo-guattarien du « devenir ». C'est par l'analyse de *Mille plateaux* (1980) que Maël Le Garrec, énonce les trois devenirs : *devenir-animal*, *devenir-femme*, et *devenir-imperceptible*. Le simple *devenir-animal* est ici intéressant. En citant l'exemple extrait de *Mille plateaux*, concernant l'acteur De Niro, dans une séquence de film, marchant comme un crabe, il élabore autour de la question et des notions qui corroborent la définition du *devenir-animal*. Tout ce qui est dit sur ce devenir-animal pourrait être envisagé en parallèle du *devenir-autre* du danseur-comédien. Car l'interprète, dans nos cas de figures, cherchent à devenir autre que lui-même, ou devient autre aux yeux du spectateur.

De sorte que l'homme emprunte un devenir-animal, il ne devient pas un animal, il devient, s'il faut isoler un moment statique du devenir, totalement autre chose, un « monstre » au sens technique du terme : ni homme, ni animal, mais quelque chose qui emprunte aux deux, et qui n'est pas encore connu. Le devenir-animal est donc créateur, empruntant une ligne de fuite où les identités, les significations usuelles sont rendues caduques. (Le Garrec, 2010, p. 36-37)

Au devenir deleuzien, il n'y a ni début, ni fin, au sens d'un produit fini. Devenir, c'est avant tout chez Deleuze, être emporté en même temps dans deux directions différentes. Le passé et le futur doivent coexister tout en 'esquivant le présent'. De plus, « le devenir n'est pas une progression, une évolution au sens darwinien : il ne s'agit pas de devenir plus, 'homme + animal' mais de devenir moins, pour devenir autre. » (p. 37) Alors, on peut assimiler cette considération au *devenir-autre* du corps lors d'un processus de création. L'interprète peut éprouver une diminution ou une augmentation dans sa puissance d'agir. Suivant cet ordre de pensées, devenir un autre dans la danse théâtrale, participe à la modification identitaire de l'interprète. Celui-ci perdrait quelque chose pour se définir ou se recomposer autre. On entrerait alors dans une 'zone d'indiscernabilité'. Deleuze voit ce processus comme une « déterritorialisation absolue ».

En empruntant un devenir-animal, on quitte un 'territoire', marqué par des significations propres (je suis un homme, je suis un animal) (...). (p. 38)

La multiplicité du corps pluriel, abordée précédemment, est comprise dans ce concept de déterritorialisation. Elle est une « ouverture différentielle dans l'agencement, un changement radical de régime, un passage de multiple quantitatif aux multiplicités qualitatives. » (2010, p. 193) Le processus du « devenir tout le monde » deleuzien entraîne vers une identité encore inconnue. Il peut même être question de dissolution. Les identités ne sont plus statiques, figées, mais subissent au contraire une multitude de métamorphoses.

Ce qui est ici remarquable, c'est que devenir-tout-le-monde fait muter le sujet qui expérimente, en le sortant de la forme du sujet (...) (2010, p. 44)

Pour *devenir-autre*, il faut se transformer soi-même et en même temps transformer le monde dans une même dynamique. Il est donc clairement question de

l'identité de l'interprète qui dans cette dynamique de *devenir-autre*, que ce soit animal, femme ou imperceptible, est amoindrie et mute constamment.

Ainsi tout interprète subit une transformation avant même le passage à la scène, dans le travail en studio, dans l'apprentissage d'une technique dansée, ou dans le travail même du jeu et de l'interprétation. Le corps est en constante mutation, *en devenir*, à différentes étapes d'un processus qui vise la représentation scénique finale. De toutes ces données précédemment énoncées, on pourrait alors en identifier différents degrés ou types de métamorphoses. Le corps de l'interprète se voit transformé de multiples façons qui ne font pas partie des mêmes registres. Arrive ainsi le moment de l'énumération de ces différentes métamorphoses possibles et nécessaires de l'interprète. Cette énumération organisée est le fruit d'une part de déductions de ce qui précède, et d'autre part, d'une volonté de synthétisation et de d'assemblage ou de regroupement des concepts.

3.4 Différents types de métamorphoses

A l'instar de Patrice Pavis, qui distingue plusieurs sous-couches de personnages, divers degrés de métamorphoses peuvent être envisagés. La synthèse commencera par ce qui peut sembler plus évident aux yeux du spectateur, une « métamorphose explicite », visible à l'œil nu. Ce type de métamorphose inclut plusieurs ressorts et degrés qui seront développés. Il s'agira ici de mettre en lumière les mécanismes qui permettent de reconnaître et de nommer le phénomène de la métamorphose, d'une manière quasi évidente et incontestable. La synthèse qui suit visera progressivement à identifier le moins évident. Il s'agira alors de formuler une métamorphose qui semble avoir attrait à l'invisible, au non matériel et au non-concret, une « métamorphose implicite ». Ce type de métamorphose implicite et moins discernable de prime abord, possède également plusieurs paramètres. Entre les

deux, il sera question d'observer ce que serait une métamorphose concrète du corps en tant que tel.

3.4.1 La « métamorphose explicite », métamorphose extérieure au corps

Puisque l'étude porte sur la danse théâtrale, et que la théâtralité, nous l'avons vu, est un jeu sur l'interface, la circulation entre le monde réel et le monde imaginaire, il est question ici de tous les artifices utilisés pour métamorphoser le corps extérieur du corps, l'enveloppe charnelle. C'est en s'attardant à la notion d'« image du corps » que l'on trouve notamment de nombreux indices.

3.4.1.1 L'image du corps modulable à l'infini, le schéma corporel limité

J'ai souligné à maintes reprises combien l'image du corps peut être labile et changeante. Elle peut se dilater et se rétrécir ; elle peut abandonner certains de ses éléments au monde extérieur ; elle peut en incorporer d'autres. (Schilder, 1950, p. 219)

Comme le fait remarquer Michela Marzano dans le *Dictionnaire du corps* (2007), c'est « à Paul Schilder (1886-1940) qu'il revient d'avoir posé les bases du concept d'image du corps » (p.485). Et par la suite, c'est au philosophe américain Shaun Gallagher (1995), de l'Université de Californie centrale, que revient le mérite d'avoir proposé une distinction entre deux modes d'accès différents à notre propre corps : l'image du corps et le schéma corporel.

Pour Paul Schilder à la fois philosophe, neurologue et pratiquant de la psychanalyse, c'est l'image du corps qui peut se modifier et participer ainsi à la transformation corporelle. Pour notre étude, plusieurs éléments de son œuvre *L'image du corps* sont à prendre en considération. Ce serait en observant et en analysant la transformation de ce qu'il nomme 'l'image du corps' que l'on pourrait envisager la métamorphose de la personne et/ou de l'interprète. Comprendre 'l'image du corps' et les possibilités de 'jouer' avec elle, donnerait de nouveaux indices de lecture pour permettre une compréhension de la métamorphose. Quelles sont ces clés ? Qu'est-ce

que l'image du corps ? Qu'est-ce qui participe à la modification de l'image du corps ? Il consacre un chapitre à *L'influence du vêtement sur l'image du corps et psychologie du vêtement* (1950, p. 218-222) et un autre à *La gymnastique, la danse et les mouvements expressifs* (Schilder, 1950, p. 222-228), et décline ce que nous avons qualifié comme étant des 'effets'. Cela regroupe la plupart des facteurs extérieurs au corps qui viennent agir sur celui-ci et en modifier la teneur.

Grâce à la distinction faite par Shaun Gallagher et explicitée en français entre autres par Pascal Ludwig (2007), il est possible également de remarquer que le schéma corporel est également modulable, d'une autre façon et pour des raisons différentes, mais que très vite il est limité par sa propre essence.

3.4.1.2 Les artifices : « l'effet-costume », « l'effet-maquillage » et « l'effet-masque »

La question du vêtement est particulièrement interpellante ici, car elle pourra aider à la compréhension de l'apport et de l'utilisation du costume sur scène, ou de l'artifice. L'auteur précise d'une part que les « vêtements deviennent parties de l'image du corps, qu'ils sont chargés de libido » (Schilder, 1950, p. 221) et que d'autre part, « toutes les transformations que nous avons observées dans l'image du corps elle-même se produisent aussi par le vêtement » (p. 221) Il donne l'exemple du carnaval, qui rejoint ici le monde de la scène. Notre sujet se rallie à sa pensée lorsqu'il expose sa compréhension de l'artifice.

Au carnaval, les gens qui portent des masques énormes ne changent pas seulement le support physiologique de leur image du corps, ils deviennent vraiment des géants. C'est l'un des plaisirs que nous procurant ces mascarades que de nous donner la possibilité de jouer à agrandir notre image du corps et à accroître ainsi notre importance. Notre image du corps est perpétuellement en train de s'agrandir et de se rétrécir, et nous jouissons de ces changements. (p. 221)

Plusieurs éléments sont à prendre en considération dans cet exemple. Tout d'abord, l'idée de changement de ce que P. Schilder appelle le 'support

physiologique' qui correspond dans son écrit à ce qu'il nomme également 'modèle postural du corps', mais aussi 'schéma corporel'. La distinction entre 'image du corps' et 'schéma corporel' chez l'auteur n'est pas claire, comme le fait d'ailleurs remarquer Michela Marzano dans la définition de l'image du corps. Cette distinction, nous la devons plus tard à Françoise Dolto qui accentue « d'un côté le 'schéma corporel' (neurophysiologique), de l'autre « l'image inconsciente du corps » (psychique, inconsciente, évolutive). » (Marzano, 2007, p. 487), et à Shaun Gallagher.

The **body image** consists of a complex set of intentional states—perceptions, mental representations, beliefs, and attitudes—in which the intentional object of such states is one's own body. (...) A **body schema** involves a system of motor capacities, abilities, and habits that enable movement and the maintenance of posture. The **body schema** is not a perception, a belief, or an attitude. It is a system of motor and postural functions that operate below the level of self-referential intentionality, although such functions can enter into and support intentional activity. A **body schema** continues to perform its motor and postural functions without need of conscious control. (...) Although the control and coordination of movements are normally accomplished by a body schema without the help of conscious attention (...). It is also important to note that social and cultural factors affect perceptual, conceptual, and emotional aspects of **body image**. (...) The **body schema** consists of a system of prepersonal, anonymous processes. (...) Body image involves a partial, abstract and articulated perception of the body in so far as thought, attention and emotional evaluation attend to only one part or area of the body at a time. (Gallagher, 2007, p. 2-4)

L'image du corps est une image mentale qui peut se distinguer du schéma corporel physique. Comme le précise Pascal Ludwig (2007), « l'image du corps est subjective et fluctuante », là où « le schéma corporel est stable et automatisé. » (2007, p. 62-65) Le schéma corporel n'est pas nécessairement investi de l'émotion ou de l'inconscient. Le modèle postural, lui, peut être plus investi que le schéma corporel. Il est à noter que le schéma corporel peut 'absorber' la prothèse ou l'artifice à force de

pratique et d'attention. Ainsi, le schéma corporel est global, là où l'image du corps peut être partielle.

De la sorte, chez Paul Schilder, le port de l'artifice, spécifiquement ici du masque, modifierait tout d'abord le support physiologique, le schéma corporel et presque simultanément, l'image du corps. Par masque, on pourrait élargir également à tous les types de prothèses, de perruques, d'accessoires, de rajouts, que l'on peut attribuer au corps et qui déformeraient la silhouette et créeraient de nouvelles formes et figures à partir d'une base tangible.

De plus, pour Paul Schilder, il semblerait que cette idée de transformation de l'image du corps par le travestissement soit un jeu, un plaisir d'où le recours à l'artifice sur scène. Tout ce qui a trait à l'image du corps est soumis à une interprétation subjective et correspond à la compréhension d'une qualité de la part de la personne.

Dans le *Dictionnaire du corps* (2007), il est intéressant de se rendre à la définition du maquillage théâtral, rédigée par Laurence Pfeffer, et d'en extraire quelques lignes pour accentuer le fait que le maquillage lui-même participe à la transformation, en dissimulant les traits de l'interprète, en les redessinant, et les remplaçant par d'autres.

Pour se glisser dans la peau d'un personnage, le comédien doit d'abord maquiller la sienne : effaçant son visage, il le redessine pour le remettre au monde autre. Tandis qu'il disparaît, un étranger apparaît : le comédien n'est plus, il paraît. Si sa figure encore transparait, le maquillage est un échec, car il faut au fard placer le visage de l'acteur entre parenthèses, l'en défaire le temps d'une scène ; seul doit demeurer celui qu'il incarne. Un visage factice se substitue à celui de l'artiste : la réalité de la face rejoint la représentation imaginaire du personnage. Sous les fards, il se métamorphose (...). (2007, p. 544)

Le recours aux artifices (costume, masque, maquillage, chapeau, accessoires) a donc un effet qualitatif sur le corps. Ils en transforment la figure du corps, et plus particulièrement le modèle postural de notre corps.

Nous dilatons et contractons le modèle postural de notre corps ; nous en enlevons des éléments, nous en rajoutons d'autres ; nous le reconstruisons ; nous en gommons les détails, et en créons de nouveaux et nous faisons ceci en nous servant du corps lui-même et des expressions corporelles. Nous sommes continuellement en train d'expérimenter sur l'image du corps. (Schilder, 1950, p. 227)

Par le recours aux artifices, nous abordons l'altération du schéma corporel et de l'image du corps, deux des premiers mécanismes de la transformation.

3.4.1.3 « *L'effet-danse* » et « *l'effet-mouvement* »

« Phénoménologiquement, la danse est donc un changement et un relâchement de l'image du corps. » (Schilder, 1950, p. 224) P. Schilder met en lien la danse et l'image du corps et poursuit dans son cheminement analytique. Pour lui, nous l'avons vu, le modèle postural d'un individu est modulable et modifie l'image du corps qui en émane. L'analyse du modèle postural, entre autres l'une des préoccupations de l'analyse fonctionnel du corps dans le mouvement dansé, correspondrait à l'étude du corps et de la posture en station verticale immobile. Il y a quelque chose de statique, de 'rigide' dans la citation précédente. L'effet est sans doute dû à l'énumération d'actions agissantes sur le modèle postural du corps. ('enlevons', 'en rajoutons', 'reconstruisons', 'gommons', 'créons'...) C'est en investiguant la danse que l'auteur amène le 'mouvement' à son étude. Il va être question du mouvement de danse comme nouvel indice, nouvelles clés de compréhension de la transformation de l'interprète.

Il existe un autre moyen de dissoudre ou d'assouplir la rigidité du modèle postural du corps, c'est la danse. J'ai dit que tout mouvement suffit à modifier le modèle postural du corps. Le schéma précédent du modèle

postural subsiste en arrière-plan, et c'est sur cette trame que se bâtit le nouveau schéma. (Schilder, 1950, p. 223)

Par la suite, l'auteur propose des exemples de certains mouvements qui peuvent, selon lui, influencer le changement de l'image externe du corps. Parmi eux, on retrouve les mouvements rapides, les mouvements giratoires, la tension et le relâchement des muscles, le déplacement du corps dans le sens de la pesanteur, dans le sens de la force centrifuge ou à l'opposé. (Schilder, 1950, p. 224) Les exemples de mouvements touchent ici à des composantes ou des paramètres de mouvement très différents et à investiguer au cours de l'étude. Parmi ceux-ci, nous identifions la vitesse, la tonicité, la forme et le tracé du mouvement, le rapport gravitaire, les lois physiques qui interagissent avec le mouvement. On peut alors y voir un lien avec l'étude sur le dialogue tonique de Benoît Lesage, développé précédemment.

P. Schilder va plus loin dans son analyse. Il n'est plus question seulement de transformation physiologique, mais également psychique. « Le mouvement influe sur l'image du corps, et procède d'un changement dans l'image du corps à un changement dans l'attitude psychique. » (Schilder, 1950, p. 224)

Ainsi les discours psychanalytiques recèlent d'indices de lecture à mettre en pratique. Nous nous contenterons dans chacun de nos cas, d'observer les mouvements de la danse et leurs principales caractéristiques, les grands paramètres des mouvements. Car comme le précise P. Schilder : « Il serait très intéressant de rechercher quels sont les mouvements qui modifient l'image du corps, et quels sont ceux qui ne la modifient pas. » (Schilder, 1950, p. 223) Ainsi, quels mouvements dans nos extraits modifient le corps, son support physiologique, schéma corporel et modèle postural ? Quel nouveau système de corps serait alors créé ? Quelle image du corps serait véhiculée ? Et par quel(s) procédé(s) ?

3.4.1.4 L' « effet-style », la composante esthétique

Envisager la composante esthétique, le style chorégraphique, comme déformatrice du corps, est une considération de Laurence Louppe (1997). En effet, elle y a consacré tout un chapitre dans son œuvre esthétique sur la danse : *Poétique de la danse contemporaine*.

Le style étant une manière caractéristique d'un artiste, ici chorégraphe ou danseur, de traiter la manière et les formes dans une œuvre d'art, œuvre chorégraphique, il est une qualité qui présente des caractéristiques esthétiques originales, identifiables, récurrentes et reconnaissables. En danse, c'est d'ailleurs souvent à travers des qualités de mouvements que le style transparaîtrait, car pour L. Louppe, « (...) il (le style) est au cœur du fonctionnement de l'écriture. » (Louppe, 1997, p. 127).

Chacun de nous, dit Laban, a un 'style' dans la façon de s'articuler à l'environnement ou aux autres. (...) Le danseur est celui qui prend corporellement conscience de ce faisceau diapré de registres existentiels, qu'il exploite chez lui, chez les autres, qui le développe, qui lui donne sens et portée. (p. 127)

L. Louppe développe l'idée de « personnage en danse ». Du moins, à plusieurs reprises, elle emploie ce terme et l'explicite. Puisque, comme elle le dit elle-même, le personnage est « si important dans l'esthétique du théâtre de danse » (1997, p. 133), il pourrait correspondre, dans notre étude, à la finalité, la conséquence de la métamorphose de l'interprète de danse-théâtre. L'interprète se transformerait en 'personnage', en « fiction physique » et incarnée (p.133). Mais pour y parvenir, l'auteur précise que :

Le 'personnage' en danse ne peut naître que dans la conscience de l'intégration d'un style, ou, de façon plus savante encore selon les processus de Laban, dans l'intégration par mon corps d'options fondamentales qui ne seraient pas les miennes. (...) C'est à ce seul prix que 'je' peux devenir un autre. (1997, p.133)

Il apparaîtrait donc nécessaire que, pour permettre la métamorphose du corps, l'interprète ait à se confronter à un corps étranger et à assimiler et s'approprier une matière étrangère, qui masque et prene le dessus sur son matériau original. Le travail du style est long, selon L. Louppe. « Il procède par imprégnation lente d'un système corporel sur un autre. » (p. 246) C'est en entrant en relation avec l'Autre, notamment par l'assimilation d'un style chorégraphique, qu'il se verra différent et transformé de son être initial et de son style personnel.

3.4.2 La métamorphose du corps lui-même

Pour exprimer un personnage, pour glisser dans sa peau, il faut épouser son schéma posturo-tonique. Ceci crée une forme qui donne un « 'look', dessine une silhouette, sculpte une typologie, lisible et analysable. (Lesage, 2000, p. 4)

Il serait ici alors question de ramener tout ce qui a été détaillé durant la première partie, à savoir tout ce qui a trait au corps quotidien, corps à la fois expressif et corps fonctionnel. Le système de François Delsarte nous l'a démontré : le corps a une telle palette expressive, une telle possibilité d'expressivité, que l'interprète peut en user, s'en servir pour se métamorphoser. Il use de « jeux de muscles, des articulations, des fascias, les étirements et plissements de la peau » (Lesage, 1992, p. 265).

De plus, le schéma posturo-tonique peut être modulé, créant ainsi un nouvel agencement du corps, et participant au montage du corps, à sa construction. Il s'agit d'entrevoir les façons dont la ligne gravitaire, le poids, les sphères et les diaphragmes sont modifiés. Les recherches de l'AFCMD, analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, ainsi que les observations écrites d'Eugenio Barba et de Nicola Savarese, sont des clés pour une future identification des diverses caractéristiques de ce qui aboutit à un corps extra-quotidien, un corps altéré. Les paragraphes qui suivent correspondent à ces principales caractéristiques relatives au corps lui-même.

a) L'altération de l'équilibre²⁰

L'élément qui rapproche les images d'acteurs et de danseurs de différentes cultures, c'est l'abandon d'un équilibre quotidien en faveur d'un équilibre précaire ou extra-quotidien. Ce dernier requiert un plus grand effort physique lequel implique tout le corps, mais c'est précisément cet effort qui dilate les tensions du corps de telle sorte que l'acteur/danseur nous apparaît vivant avant même qu'il commence à s'exprimer. (Barba, 2008, p.81)

Eugenio Barba et Nicola Savarese (1995) mettent l'emphasis dans leur étude sur les traditions principalement orientales afin de dresser le portrait des différents équilibres extra-quotidiens qu'ils ont été capables de reconnaître. A travers l'observation de l'équilibre, il s'agit de remarquer la déformation de la position quotidienne des jambes et la réduction ou l'intensification de la base d'appui du pied sur le sol, mais encore de déterminer « la déformation de ce qui est la technique quotidienne de marcher, de se déplacer dans l'espace, de tenir le corps immobile. » (2008, p. 81) Examiner l'altération de l'équilibre, ce serait examiner les « positions physiques qui entravent notre manière d' 'être naturel', notre façon d'utiliser le corps dans la vie quotidienne », ce serait donc observer ces marqueurs d'altération, dont la réorganisation des rapports dans le corps et des tensions musculaires et organiques de notre organisme.

Le changement de l'équilibre engendre une modification dans le rapport entre le poids du corps et sa base ; le centre de gravité du corps est alors déplacé en fonction des diverses attitudes et mouvements ; l'axe du corps oscille avec une certaine ampleur et une fréquence. Tout cela dirige le corps dans de nouvelles postures.

²⁰ Définition de l'équilibre, selon Eugenio Barba et Nicola Savarese : La capacité de l'homme à se tenir debout et à se mouvoir dans cette position dans l'espace. L'équilibre est le résultat de toute une série de rapports et de tensions musculaires de notre organisme. Plus nos mouvements deviennent complexes (...) et plus notre équilibre est menacé. (2008, p.81)

b) Modulation de l'épine dorsale

Notre épine dorsale peut tomber, s'effondrer soulignant le poids ou la force d'inertie ; mais la manière dont elle peut être engagée, ou se cabrer, crée une architecture de tensions qui décident la présence scénique (Barba, 2008, p. 246)

L'épine dorsale ou colonne vertébrale, de par sa physionomie, la superposition de vertèbres, est modulable, mais dans la limite de sa constitution. Pour Eugenio Barba notamment, lorsqu'une posture particulière est acquise, cela prouve qu'il y a une réelle maîtrise de l'épine dorsale et de ses annexes, le cou, les épaules et le bassin. Le changement d'équilibre a un impact sur l'épine dorsale et une tonicité et des dynamiques de mouvements résultent notamment du port de l'épine dorsale. Eugenio Barba et Nicola Savarese propose plusieurs possibilités de port de l'épine dorsale, établissant pour nous un certain lexique anatomique et de nouvelles clés d'observation :

Une épine dorsale tendue vers le haut (...), une légère courbure dans la partie supérieure de l'épine dorsale et un recul au niveau de la région pelvienne (...), l'épine dorsale est parfaitement verticale (...), l'épine dorsale a une courbure en forme de S en raison du déplacement latéral des hanches et d'un léger mouvement du cou dans la direction opposée (...) » (2008, p.246)

Ainsi lorsque l'équilibre est altéré, l'épine dorsale, la tonicité, et les dynamiques du corps en sont tout autant affectées, « c'est-à-dire la manière de tendre la partie supérieure du corps, le bassin, et la manière de marcher et de se déplacer dans l'espace. » (2008, p.246) Le mouvement peut alors à son tour altérer l'ensemble du corps.

c) La transformation par le mouvement

Les gestes et la gestuelle que le corps exécute, peuvent également être des indices d'altération du corps :

Personnage protéiforme, moule de l'espace de la métamorphose par excellence, le danseur recueille lui-même une archéologie de comportements vivants : les gestes créent, miment d'autres gestes, les regards accroissent, ou réduisent les espaces, leurs intérieurs ou leurs extérieurs, une partie de l'univers est la scène et la scène représente une partie de l'univers. (Cohen, 2002, p. 61)

Ici, le mouvement des gestes ou des regards a un impact sur la scène, sur l'espace, sur la perception. On peut penser à la perception du spectateur, mais celle-ci n'est pas envisagée dans notre écrit. Elle le sera probablement plus tard. Les perceptions du chorégraphe et du danseur quant aux corps et à leur propre corps, de la scène, de l'espace scénique... joueraient avec et transformeraient l'individu. De plus, comme le dit Jacques Copeau dans les *Notes sur le comédien* (1955) :

Certains sentiments n'arrivent à s'incorporer au personnage, à se faire éprouver par lui qu'accompagnés de certains mouvements, de certains gestes, de certaines contractions localisées, que sous un certain costume, en fonction de certains accessoires. (Copeau, 1955, p. 25)

Nous avons déjà vu l'impact du costume et celui des accessoires, et celle de l'attitude posturale. Mais ce qui est intéressant également c'est la nouvelle dimension introduite par les 'mouvements' et 'gestes'. Le mouvement apporterait une nouvelle dimension dans laquelle on pourrait aussi identifier un indice de transformation de l'interprète.

Ici, à la manière de Larry Tremblay, nous fragmenterons le corps en plusieurs segments ou portions afin d'en observer plus spécifiquement et méticuleusement les possibles multiples métamorphoses. Il s'agira en observant le mouvement, de reconnaître les dynamiques, la tonicité, la rythmique, les directions prises dans l'espace et les caractéristiques majeures de ces gestes. Pour chaque portion physique, seront observées autant l'expression, que la posture et la position de chaque partie. Pour faire écho aux résultats et aux grilles d'analyse de l'AFCMD, le premier bloc pourrait rassembler la tête, le visage pour l'expression faciale et le cou ;

le second, le tronc, la colonne vertébrale/ligne gravitaire ; et le dernier, les bras et les jambes, la question du rapport au sol (transfert...).

Examiner les propriétés majeures qui forment le mouvement global après avoir recueilli de manière isolée les différents paramètres relatifs aux différentes parties du corps, permettrait d'ajouter un élément et d'intensifier l'identification du corps extra-quotidien, corps transformé.

Ainsi, à ce stade de l'étude, il est possible de distinguer deux types de métamorphoses corporelles: celle 'explicite' qui jouerait sur la transformation de l'apparence du corps, de sa plastique, grâce au recours aux artifices (costumes, maquillage, masque, postiches etc.), aux différents effets produits par les artifices, incluant le style chorégraphique ; et celle qui travaille le corps comme matière, celle qui, sans recours nécessairement aux artifices, joue avec la constitution physique du corps, sur sa physiologie, sur la typologie du corps. Certes, la deuxième peut faire partie de la première, puisque le corps reste la base de l'étude. Mais volontairement, nous les avons dissociés pour permettre *a priori* une plus grande précision dans les résultats et une ouverture à l'observation. À ces deux types, un troisième type pourrait s'ajouter. Il s'agit ici d'une métamorphose implicite, moins évidente.

3.4.3 La « métamorphose implicite », interne et non visible

Avancer l'expression d'une « métamorphose implicite », c'est aller chercher volontairement à l'inverse de notre premier type qui est la métamorphose « explicite ». Dans cette dynamique contraire, c'est alors sonder tout ce qui ne se donne pas à voir de prime abord, tout ce qui ne 'saute pas aux yeux', pour faire écho à une expression familière. Pour ce type de métamorphose, l'observation du corps n'a pas une grande utilité. Ce serait alors aller chercher et faire jaillir ce qui se trouve sous la peau, dans le psychique et le vécu intime des interprètes, recueillir des sensations, des émotions, des impressions, pour explorer l'invisible et l'inaccessible

du spectateur et tendre à nommer les différentes transformations vécues de l'interprète.

Cette hypothèse d'un troisième type est venue suite à l'observation d'interprètes qui étaient en train de vivre et d'enclencher intérieurement une dynamique intime particulière. *Devenir* un corps extra-quotidien engage bien plus que la modulation du corps comme matière modulable, cela vient bousculer l'intériorité de l'être. L'être extra-quotidien, dans son ensemble est un être altéré, dans le sens de changer la nature de quelque chose. Est convoqué alors tout ce qui est sous-jacent au concept du *corps en devenir* vu précédemment dans ce chapitre, c'est-à-dire toute la question de la transformation intime de l'interprète, soit notamment la question identitaire de l'être. Pour synthétiser, une métamorphose implicite implique l'hypothèse que le sujet lui-même, la personne serait en mutation interne. Quel serait le vécu des interprètes : construction, dissolution, décomposition, annulation ou renforcement du 'je', recomposition différente ? Quels sont les mots qu'ils mettent sur cette expérience ? Il est également possible ici de se questionner sur un parallèle possible entre les différents types de métamorphoses, et ce, pour approfondir la compréhension globale du sujet. Une métamorphose explicite engagerait-elle nécessairement une métamorphose implicite ? En ce sens que l'interprète danseur pourrait voir son corps modifié, métamorphosé, mais son intériorité en serait-elle inévitablement elle aussi affectée ? Et inversement, une métamorphose implicite trouverait-elle des repères identifiables dans le corps ? Existerait-il des indices corporels de la métamorphose implicite ? En quoi jouer avec l'anatomie du corps changerait la nature de l'être ?

C'est donc entre autres, à l'intérieur de la technique, du processus de création 'pré-représentation', ou dans des entretiens et récoltes de témoignages que l'on pourra investiguer ce troisième type de métamorphose et répondre aux différentes interrogations.

Les principales pierres angulaires de l'étude : les concepts et théories essentiels à la recherche sont, par ce présent chapitre, déposés et définis. C'est principalement à partir de l'encadrement du sujet par des concepts phares, que la méthodologie de recherche peut-être exposée. Seront déployés le type d'étude développée, la perspective théorique de recherche, ainsi que les caractéristiques majeures de l'étude, la posture de recherche, l'angle d'observation du sujet, le choix des œuvres et l'échantillonnage, les principaux outils de la collecte de données, et enfin tout ce qui a trait aux questions éthiques soulevées par une telle recherche.

À ce cadre conceptuel est associé en appendice A, un schéma des concepts, réalisé pour synthétiser à l'aide de mots clés le déroulement de la pensée. Il est décliné en deux pages. La première page est une vision d'ensemble du chapitre, la seconde consiste en la schématisation de la déclinaison des différents degrés de métamorphoses développées en fin de chapitre. Pour chacune des deux pages, des flèches relient les concepts entre eux les inter-reliant sémantiquement et créant une orientation à la lecture. Il est conseillé de démarrer par la lecture du mot « corps » et du mot « métamorphose ». Tous les concepts associés en découlent plus ou moins directement. Ainsi dans la première page, on retrouve la dissociation entre les caractéristiques du corps quotidien et de celui extra-quotidien, les différentes techniques, processus, le corps en devenir... La deuxième page décline le concept de métamorphose en trois branches principales (explicite, corps, implicite) auxquelles sont ramifiées des noms. Les schémas sont donc construits en niveaux, en paliers, en déclinaisons pour mieux envisager l'approfondissement du phénomène.

CHAPITRE IV

MÉTHODOLOGIE

4.1 Le type de recherche

4.1.1 Selon une perspective théorique post-positiviste

De la question de recherche émane la considération que l'étude qualitative qui sera entreprise s'inscrira dans une perspective théorique post-positiviste, et constructiviste. Comme l'ont spécifié Jill Green et Susan W. Stinson (1999), dans leur ouvrage *Postpositivist research in dance*, la particularité du post-positivisme est celle-ci : la réalité est socialement construite. Autrement dit, nous construisons la réalité en fonction de la façon dont nous sommes positionnés dans le monde, et la façon dont nous voyons et percevons la réalité, ainsi que la vérité, est relative à la perspective à partir de laquelle nous regardons.

Une recherche qualitative de paradigme post-positiviste cherche à interpréter et/ou comprendre un contexte particulier et développe une multiplicité de perspectives et de sens possibles. En ce sens, l'étude menée ne vise en rien la mise en lumière d'une vérité. Au contraire, les réalités sont multiples. Elle cherchera ainsi à développer une multitude de compréhensions du problème soulevé. Comme dans un paradigme post-positiviste de type constructiviste, l'objectif de la recherche sera bien avant tout de décrire et de comprendre le phénomène de la métamorphose corporelle de plusieurs interprètes lorsque la théâtralité vient s'ajouter à la danse.

4.1.2 Les caractéristiques essentielles d'une étude qualitative

Dans le même ordre d'idée, la recherche qualitative postule une connaissance relative et vise la description et la compréhension de phénomènes, autant qu'elle souhaite saisir des « effets » de vérité et nécessite de la part du chercheur une posture impliquée et subjective.²¹ D'un point de vue plus méthodologique, la recherche qualitative possède ses spécificités et des étapes relativement définies. Elles sont clairement exposées dans le document préparé par Marielle Tousignant à l'intention des étudiants du cours *Méthodes et techniques de recherche* à la demande de Paul Godbout (1993). Les caractéristiques qui suivent correspondent en grande partie aux méthodes de recherche employées pour le présent projet. Tout d'abord, les objectifs sont de décrire, identifier les composantes d'un phénomène, dans notre cas, celui de la métamorphose corporelle d'un interprète lorsque danse et théâtralité se rencontrent, comprendre, reconnaître les relations entre ces composantes, expliquer, dégager les significations en tenant compte des variables contextuelles.

Pour cela, l'étude qualitative débute dans la plupart des cas par une étude descriptive dans le contexte. Elle est centrée sur le processus (le comment) davantage que sur le produit (combien). Le design, c'est-à-dire les étapes de réalisation et les stratégies, peuvent évoluer au cours de l'étude puisque le chercheur se laisse guider par ses données. Les principales méthodes de collectes de données nécessaires ici sont : l'observation et l'entrevue de recherche formelle ou informelle. L'analyse des données se fait de façon inductive soit émiqque, soit étique. Les catégories et sous-catégories émergent des données recueillies. Les résultats sont présentés sous forme d'études de cas, de taxonomies ou de théories ancrées dans la réalité. Enfin, les conclusions offrent des tentatives d'explication et d'application, mais pas de généralisations.

²¹ Données apportées durant le cours de Méthodologie donné par Marie Beaulieu, professeure au département de danse, UQAM

Dans notre cas, l'analyse de données donnera lieu à une interprétation étique, c'est-à-dire qu'il reviendra au chercheur de proposer une compréhension ou une explication du phénomène. Seuls des cas particuliers seront mis en lumière, décrits, analysés et comparés en regard de plusieurs concepts.

4.1.3 Une étude à caractère poïétique

L'étude est à caractère poïétique. C'est en se familiarisant avec les processus de création, avec les chemins qui mènent à l'œuvre finale, que le phénomène de la métamorphose sera abordé. L'hypothèse qui vient appuyer l'approche poïétique de la recherche est celle-ci : ce serait en studio que le corps deviendrait autre, à la fois accompagné par les directives d'un chorégraphe, mais également dans les différentes étapes de la création. Toutefois, à la lumière des chapitres qui précèdent, et selon la posture de recherche, l'orientation du contenu recueilli par l'analyse d'œuvres et l'analyse d'entretiens avec des artistes tient compte également de la dimension esthétique (ou de considérations esthétiques).

4.2 Les étapes de la recherche

La démarche méthodologique comprendra deux volets principaux réalisés consécutivement : le visionnement et l'analyse d'extraits d'œuvres, ainsi que l'analyse d'entrevues avec les artistes. Nous sommes ici dans le souci de répondre à la question de recherche ainsi qu'aux sous-questions. L'analyse suite au visionnement des œuvres viendra apporter des réponses quand au « qu'est-ce qui dans le corps se transformerait ? ». Il s'agira dans un premier temps d'observer les éléments marqueurs de métamorphose, d'analyser les nouveaux corps ou les nouvelles formes créées sur scène. Dans un second temps, l'analyse des entrevues permettra de donner des éléments de réponses à la sous-question : « comment se transformerait-il ? » ainsi qu'aux sous-questions concernant l'identité du danseur.

De ce fait, pour chacune des méthodologies, il y aura différentes étapes. Une fois les extraits d'œuvres observés, les analyses seront mises en comparaison les unes avec les autres pour faire émerger les points de convergence et de divergence. Il en sera de même à la suite des entrevues.

Les outils principaux de cette recherche seront : une grille de lecture pour analyser les œuvres visionnées et des entrevues formelles semi-dirigées, élaborées grâce à des guides d'entrevues mettant de l'avant les thèmes principaux à aborder avec les artistes.

4.2.1 Première étape : l'analyse d'extraits d'œuvres

« Analyser, c'est en effet décomposer, découper, morceler le continuum de la représentation en fines tranches ou en unités infinitésimales, ce qui évoque plus un « charcutage » ou une « mise en pièces » qu'une saisie globale de, et, par la mise en scène (...) » débutait Patrice Pavis dans son ouvrage *L'analyse des spectacles* (2005, p. 10). En se concentrant tout d'abord sur une analyse précise et rigoureuse de plusieurs extraits d'œuvres consciemment choisis, puis en les comparant, l'étude visera entre autre à décrire et comprendre certaines tendances actuelles de traitement du corps. Il s'agira dans un premier temps d'observer, de décrire et de tenter un premier essai de compréhension des éléments visibles de la métamorphose, en analysant des séquences des captations vidéos des différentes représentations.

4.2.1.1 Le choix des œuvres et des extraits

Cinq œuvres constituent le corpus de l'étude. D'un point de vue pratique, le choix s'est avant tout restreint aux œuvres accessibles en enregistrements vidéos.

La sélection des extraits au sein même de ces œuvres varie selon l'intuition que j'ai eue en les visionnant une première fois, d'un potentiel réel pour l'étude, à savoir l'identification de transformations corporelles du danseur. Certaines parties variant entre une minute et quatre minutes vont être isolées et analysées. Selon

les œuvres et l'esthétique d'ensemble de chacune, c'est-à-dire le contexte, le traitement scénique, le propos, les sources d'inspiration... il s'agira essentiellement de l'observation d'un solo d'un interprète dans une œuvre de groupe. Chaque sélection d'extrait sera adaptée suivant l'œuvre afin d'élargir au maximum la richesse de l'analyse et de laisser ainsi plus grande et large l'interprétation.

4.2.1.2 L'échantillonnage

Les cinq extraits du corpus de l'étude font parties d'œuvres de danse contemporaine montréalaise auxquelles j'ai assisté, depuis mon arrivée au Québec en 2010. Pour permettre une étude plus pointue, il s'agit d'une prédominance de soli et de duos. Il était important de prendre comme cadre pour la recherche : l'actualité dansée. C'est donc en choisissant de jeunes chorégraphes montréalais ou canadiens, d'actualité sur la scène montréalaise, puisque programmés durant le courant d'une année (2012-2013), que je tenterai de trouver des réponses à cette question, et en s'attardant seulement à la question du traitement du corps et de l'interprète dans cette rencontre entre danse et théâtralité.

Ainsi le choix s'est arrêté sur *Boire le bouillon de onze heures*, un solo dansé, créé par Manon Oigny et Delphine Ballet, interprété par Sarah Dell'Ava et présenté à l'espace Tangente en 2010 ; *Trois peaux*, de Jean-Sébastien Lourdais, un trio présenté à l'Agora de la danse, par Montréal Danse en février 2012 ; *Husk*, de George Stamos, un quintette présenté également à l'Agora de la danse, par Montréal Danse, en février 2012 ; *Je suis un autre*, de Catherine Gaudet, un duo interprété par Caroline Gravel et Dany Desjardins, présenté à La Chapelle-Scènes Contemporaines, en avril 2012 ; et enfin *Tout se pète la gueule, chérie*, de Frédérick Gravel, un quatuor présenté à La Chapelle-Scènes Contemporaines en 2010. Les courts extraits choisis au sein de chaque œuvre, variant autour de trois minutes seront soumis à l'observation selon une grille de lecture définie au préalable, et seront resitués dans le

contexte spatio-temporel de la représentation et selon l'esthétique de l'œuvre dans lesquels ils s'inscrivent.

4.2.1.3 L'outil de la collecte de données : la grille de lecture

Pour étudier le corps des interprètes et le phénomène de la métamorphose, il a été nécessaire de bâtir une grille de lecture spécifique.

Pour constituer cette grille, j'ai opté pour un « processus de bricolage » pour reprendre le terme de Stewart (2011). En effet, peu de grilles d'analyses déjà existantes ne convenaient. L'une était trop réductrice au corps dansant, l'autre trop attachée à l'analyse de la représentation théâtrale en général etc. Il a donc été utile de glaner des informations, des idées, et des thèmes dans différentes grilles et dans différents domaines, tels que la danse avec Adshead (1988), Foster (1986), Hodgins et Huxley, l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé avec Hubert Godard, Anne Cazemajou (2005), ou les études de Benoît Lesage (2000), le théâtre avec Patrice Pavis (1996), ou encore l'étude du mouvement avec Laban. Et ce pour pouvoir constituer une grille de lecture spécifique au corps scénique, nourrie de tous ces apports et de ces différents regards, et apte à faire ressortir les grands traits comme les détails de la potentielle métamorphose corporelle d'un interprète.

De cette grille de lecture, présente en annexe B, il est ressorti cinq grandes catégories : le projet de corps, le projet gestuel, la vocalité du corps, l'interprétation et l'environnement visuel et sonore. Le choix de ces cinq catégories est notamment la conséquence de certains concepts développés au sein du cadre conceptuel, à savoir les déclinaisons des différentes métamorphoses et leurs grandes caractéristiques. Par exemple, dans le cadre conceptuel, il est question des éléments qui permettent d'identifier la métamorphose du corps par lui-même soit : l'altération de l'équilibre ou encore la modulation de l'épine dorsale. De ce fait, la section « Projet de corps » dans la grille de lecture abordera tous ces éléments. De plus, pour observer la métamorphose explicite dans le cadre conceptuel, il semblait autant

important d'observer les artifices et leur effet sur le corps, d'où la création d'une sous-partie consacrée aux artifices dans la catégorie « projet de corps ». Le « projet gestuel » de la grille renvoie à l'hypothèse d'une transformation possible et visible par le mouvement.

Ainsi, à chaque catégorie a été associée une série de sous-questions qui viennent décliner, approfondir et affiner l'observation. Par exemple, dans la catégorie « Projet de corps », on s'arrête à l'observation de la posture à l'arrêt, et on se questionne quant au mode de gestion de la gravitation corporelle, l'axe vertical, la courbure lombaire... Les thèmes récurrents seront alors clairement identifiés et la réflexion poussée à son maximum.

Ce qui me semble fondamental dans cette grille, c'est de questionner en permanence chaque grand point de celle-ci par rapport au corps. Ainsi quand chaque point d'une catégorie sera traitée, il sera question de poser une question finale quant au rapport avec le corps, à savoir, par exemple : quel(s) effet(s) ont les artifices sur le corps ? La deuxième catégorie correspond à l'observation du projet de corps, c'est-à-dire la description physique tel que le corps scénique est donné à voir, ce qui fait son traitement et tout ce qui a attiré au corps : sa corpulence, la posture, les attitudes, les artifices qui l'agrémentent, tel que le costume s'il y a, le maquillage, les masques, prothèses, postiches... Tous ces éléments du spectacle seront d'abord décrits, mais seront ensuite mis en relation avec le corps. Quels liens identifie-t-on entre tous ces éléments et le corps de l'interprète ? Si lien il y a ? Quels effets produisent-ils sur le corps ?

En troisième partie, il sera question d'observer et de décrire le projet gestuel, c'est-à-dire le mouvement, la gestuelle, c'est-à-dire l'ensemble des gestes constituant un système signifiant, les déplacements et d'en observer les particularités en lien systématique avec le corps, et le sujet.

Chaque extrait sera observé selon cet outil. A la suite de ces premières observations et analyses, la mise en comparaison des extraits selon les catégories,

étape suivante de l'analyse, pourra permettre une première collecte de données relativement objective.

4.2.2 Deuxième étape : le caractère poïétique de la recherche : « se concentrer sur le faire »

Une fois la représentation observée, décrite et analysée, et pour répondre à la deuxième série de sous-questions de recherche portant sur les étapes de transformation parcourues par un danseur et sur l'identité de celui-ci, il sera temps de s'immerger dans les processus de création, dans tout ce qui a pu précéder la représentation. Il sera ainsi question de développer une étude et une analyse sur les métamorphoses implicites proposées dans le cadre conceptuel. Considérant le caractère hétérogène de l'échantillonnage, et le peu de données écrites ou enregistrées sur les œuvres existantes, la méthodologie de l'analyse de « l'archive vivante » (P. Pavis, p.43, 2005), grâce à des entrevues formelles semi-dirigées, sera utilisée.

4.2.2.1 Les outils de la collecte de données : Les entrevues formelles semi-dirigées

Dans le cas où les œuvres sont contemporaines et montréalaises, trop récentes et donc peu abondantes en matière d'archives et de documents écrits, il s'agira de proposer des entrevues avec les interprètes et les chorégraphes disponibles durant le temps de la recherche, et accessibles. Et ainsi d'en constituer par la même occasion quelques archives. Ces entrevues avec des interprètes et des chorégraphes sont fondamentales et les données espérées précieuses. Comme le dit Patrice Pavis (2005) : « L'acteur archive en lui ses anciens rôles, il les entretient, les rejoue, les compulse, les compare, les réfère à son expérience passé et présente. (...) Or, cette mémoire vivante du théâtre qui est le bien le plus précieux, le trésor qui échappe aux médias et concerne le souvenir à vif du spectateur... » (2005, p.43)

Il s'agira d'effectuer six entrevues, avec six interprètes différents, et quatre entrevues avec quatre chorégraphes différents. Ces entretiens seront semi-

directifs, avec des questions ouvertes et fermées, interrogations générales et très précises, avec à l'appui un guide qui dressera la liste des sujets que l'interviewé devra aborder. « La méthode des entretiens semi-directifs convient pour effectuer des études d'approfondissement. (Ghiglione et Matalon, 1998) » (Fenneteau, 2007, p.13) Le but est de compléter et approfondir les connaissances. Ce sont grâce aux indications fournies par la littérature, mais aussi grâce aux données récoltées durant l'analyse, que le guide d'entretien pourra être établi. L'intérêt de ce type d'entretiens est que l'interviewé peut parler librement sur les thèmes et les sous-thèmes, et l'intervieweur peut simplement orienter la discussion. La posture de l'intervieweur varie entre la directivité et la non-directivité.

En appendice C, le guide d'entrevue est présenté. Il s'agit d'un tableau mettant en parallèle les grands thèmes abordés avec les protagonistes, ainsi qu'en exemple, les différentes questions correspondantes, posées lors des entrevues.

4.2.2.2 L'élaboration des guides

Les deux guides, l'un pour les interprètes, l'autre pour les chorégraphes dépendront d'abord beaucoup de la collecte de données recueillies à la suite du visionnement et de l'analyse des extraits ainsi que l'analyse de la documentation écrite sur les œuvres. Ils chercheront à mettre en avant et à interroger les participants sur les étapes du processus, autant que sur leurs visions personnelles de chacun des points de la grille de lecture : la définition de la gestuelle, l'apport des différents artifices, la question identitaire, l'identification d'un possible rôle, etc. Mais aussi les volontés personnelles des artistes, autant que, pour l'interprète, le cheminement intérieur et physique parcouru en lien avec la métamorphose.

4.2.3 Le choix des interprètes et chorégraphes

La sélection des interprètes et chorégraphes a été réalisée d'une part en fonction de leur disponibilité, et d'autre part après avoir identifié un véritable intérêt

et potentiel quant au sujet de la recherche, avec notamment des esthétiques et des convictions artistiques affirmées. Pour les interprètes, il me semblait intéressant de choisir des personnes avec des formations différentes et des vécus d'interprète variés. Les biographies des artistes exposées en annexe permettront de donner un aperçu de la singularité du parcours de chacun. Les six interprètes retenus pour les entrevues sont Annik Hamel pour son solo dans *Trois Peaux* de Jean-Sébastien Lourdaï, Rachel Harris pour sa performance dans *Husk* de George Stamos, Dany Desjardins et Caroline Gravel pour *Je suis un autre* de Catherine Gaudet, Sarah Dell'Ava pour *Boire le bouillon de onze heures* de Manon Oigny et enfin Frédérick Gravel pour son interprétation dans sa propre pièce *Tout se pète la gueule, chérie*.

Afin d'avoir le point de vue du créateur, du chorégraphe sur son processus, sur ses motivations et sur la question du statut de l'interprète dans leurs créations, chacun des créateurs sera également interrogé. Seul George Stamos n'a pu répondre présent, faute de disponibilité de sa part lors du temps réservé pour les entretiens. Les profils de tous ces artistes sont détaillés en appendice D de l'étude.

4.3 Considération éthique

Chaque étape de la méthodologie a été réalisée dans le souci de respecter à la lettre les formulaires d'approbation éthique d'un projet de recherche d'étudiant de cycle supérieur portant sur l'être humain. Un exemple des formulaires de consentement éthique est présent en appendice E. Ces formulaires ont été approuvés et signés par chacun des participants avant le début de chacune des entrevues. Le renouvellement constant du consentement libre et éclairé de l'interviewé, le respect de la vie privée et de la confidentialité des données, ainsi que l'accompagnement et l'écoute de l'interviewer, ont été des priorités lors des entrevues.

Aucun risque n'a été identifié, ni pressenti. Il s'agit de ma part, de la prise d'informations quant à un sujet spécifique et professionnel pour l'individu. Celui-ci a été libre de dire non ou de ne pas répondre aux questions s'il en jugeait la nécessité.

4.4 Les limites de l'étude

L'échantillonnage des œuvres ainsi que celui des participants aurait pu être plus exhaustif pour dresser un tableau plus complet du phénomène. L'étude s'est essentiellement limitée aux œuvres accessibles, librement et sans contrainte financière. Pour les participants, l'étude s'est tournée vers ceux qui parlaient le français, et disponibles au moment de la cueillette de données.

De plus, comme il a déjà été mentionné dans le premier chapitre, bien que cela pourrait être intéressant, la place du spectateur et de sa réception de l'œuvre ne seront pas abordées. Seule ma réception, mon expérience d'observatrice selon des critères d'analyse extrêmement précis, pourront être envisagées et perçues comme des informations de spectateur.

L'étude visera à mettre en lumière des paroles d'interprètes et de chorégraphes, des vécus intimes, afin de fournir des témoignages et de répondre aux questions posées par le sujet et la recherche. Mais ces informations intimes ne seront pas sujettes à des analyses psychanalytiques et/ou psychologiques, ce qui pourrait également être intéressant à traiter par des spécialistes de ces domaines.

La présente étude doit essentiellement être perçue comme un panorama large et non exhaustif, un essai de compréhension du phénomène de la transformation du corps et du statut de l'interprète lorsque danse et théâtralité se fondent dans son corps.

CHAPITRE V

RÉSULTATS

Pour les besoins de cette étude, cinq œuvres ont été analysées, quatre chorégraphes et six interprètes ont été interrogés²²; le tout pour découvrir et observer le passage du corps quotidien au corps extra-quotidien et poursuivre notre intuition et ce qui est évoqué dans la revue de littérature, qu'il y a métamorphose de plusieurs éléments lors du processus de création et ce jusqu'à la scène. La première partie est consacrée au compte-rendu de l'analyse des extraits d'œuvres. Il s'agit ici de faire ressortir les principaux marqueurs de la théâtralité dans ces extraits, notamment ce qui nous fait identifier la création d'un espace 'différent', d'un espace fictif. Le focus a donc été porté sur tous les éléments qui sont rattachés spécifiquement au corps, qui lui sont propres. Elle fait principalement ressortir les différents traitements de corps à l'arrêt comme en mouvement, ainsi que le recours et l'importance des artifices utilisés.

La deuxième partie met l'emphasis sur les discours des chorégraphes, sur les données recueillies lors des entrevues. Les principaux thèmes développés résultent du croisement des propos des créateurs, dans lesquels ils ont partagé leurs motivations, les différents processus ainsi que leurs compréhensions singulières de l'identité et du statut de l'interprète face à eux. Cette deuxième partie permet de mettre en évidence le passage ou les différents passages du corps quotidien au corps extra-quotidien dans un cadre de théâtralité, les chemins empruntés pour diriger l'interprète

²² Chacune des entrevues a duré entre une heure trente minutes et deux heures. Entrevue avec Manon Olinny (30 Novembre 2012), entrevue avec Sarah Dell'Ava (26 Novembre 2012), entrevue avec Annick Hamel (13 Décembre 2012), entrevue avec Dany Desjardins (9 Novembre 2012), entrevue avec Caroline Gravel (16 novembre 2012), entrevue avec Catherine Gaudet (23 novembre 2012), entrevue avec Rachel Harris (21 novembre 2012), entrevue avec Jean-Sebastien Lourdaï (13 décembre 2012), entrevue avec Frédérick Gravel (19 décembre 2012).

vers un corps *a priori* autre.

Dans la troisième partie, nous entrons dans l'intimité des interprètes, dans leurs vécus intimes respectifs lors des processus de création et sur la scène. Ont-ils eu la sensation d'une métamorphose, d'une transformation ? Ils ont témoigné au cours des entrevues de leurs ressentis, de leurs réactions face aux multiples portes d'entrée à la création, ainsi que de leurs appréhensions de leurs statuts et identités scéniques. Ces données récoltées ont ensuite été croisées, mises en comparaison les unes par rapport aux autres, dans le but de faire émerger des points de convergence et de divergence et de créer des catégories et sous-catégories. Le croisement des résultats obtenus fait émerger progressivement un paradoxe majeur commun à tous, celui d'être à la fois soi-même et un autre.

Il est à spécifier que chaque entrevue a été effectuée dans un temps limité dans le courant des mois de novembre et de décembre 2012. Par la suite, les données ont été retranscrites et analysées puis regroupées en thèmes et sous-thèmes. La date de chaque entrevue ne sera volontairement pas répétée par souci de redondance et d'efficacité littéraire.

5.1 Les marqueurs de la théâtralité dans le corps

Parmi les cinq extraits d'œuvres sélectionnés, tous possèdent d'une manière ou d'une autre, de façon explicite ou de manière implicite des éléments qui permettent d'identifier les marqueurs de la théâtralité, du décalage, du jeu, de la création d'un univers autre, d'un espace double qui font que le corps va devenir un autre. Ce premier volet relatif à l'analyse des extraits d'œuvres rend compte des éléments dans les œuvres qui font identifier les caractéristiques majeures de l'identification de théâtralité dans le corps de l'interprète. Il s'agit de faire ressortir les principaux indices qui font croire que l'identité de l'interprète est autre.

Observer en premier lieu ces corps, c'est donc avant tout mettre en avant des indices de changement, visibles par un œil extérieur et ainsi répondre à la sous-

question de recherche suivante : " Qu'est-ce qui dans le corps du danseur se transformerait ? "

Ce qui a émané de cette recherche, c'est la multiplicité des possibilités de jouer avec la transformation du corps : la modulation de la posture, un jeu avec la plasticité du corps, l'ajout d'un accessoire, une partition gestuelle extrêmement spécifique, le sens du détail, etc. Aucun des corps observés n'a été modulé de la même manière, générant des corps scéniques extrêmement divers et des formes finales variées.

5.1.1 Traitement du corps à l'arrêt et en mouvement

Cette première partie fera volontairement abstraction des artifices et se développera en deux temps.

Dans un premier temps, elle donnera un aperçu du traitement du corps à l'arrêt, du corps comme matière. Il sera question pour chaque extrait de donner un aperçu et une description complète des différents corps en observant les différentes postures dans leur ensemble, dans leur immobilité, les grandes lignes, les axes majeurs, le traitement du haut du corps comparativement au bas du corps, l'accentuation des segments corporels ou des extrémités et l'impression générale de la tonicité du corps à l'arrêt. Il sera question ici de faire apparaître les marqueurs de la transformation identifiables au sein de la posture ; et ce, pour rappeler ici et s'enligner sur la pensée de Benoit Lesage : pour devenir un autre, il faut épouser son schéma posturo-tonique. Cette première partie est ainsi le fruit de l'observation de ce qui dans le schéma corporel est travaillé, modifié et permettra de répondre à cette question : Si l'on compare la posture du corps scénique présente dans chacun des extraits à celle d'une posture quotidienne et fonctionnelle, quels sont les principaux indices de modulation ?

Dans un second temps, c'est plus particulièrement la mise en mouvement du corps qui sera observée avec comme objectif premier, d'identifier et de mettre l'accent sur les caractéristiques majeures du mouvement et des gestuelles qui ancrent

le corps dans un univers singulier, un espace fictif, et par la même occasion, offrent des indices pour repérer la transformation. L'observation porte principalement sur la dynamique des mouvements, la tonicité du corps, le rythme d'exécution, les récurrences dans les chemins des mouvements, les caractéristiques de leurs trajets... Autant de nouveaux indices qui permettront d'élargir la banque de données et d'appuyer l'idée que la spécificité des gestuelles pourrait engendrer la création d'univers fictifs.

5.1.1.1 Les postures : postures quotidiennes vs postures exacerbées

À l'arrêt, dans *Tout se pète la gueule*, *chérie*, *Husk*, *Boire le Bouillon de onze heures* et une grande partie de *Je suis un autre*, c'est une posture quotidienne qui est utilisée, en ce sens, que l'on n'identifie pas de posture particulière mise à part celle que l'on connaît tous les jours, chez la plupart des êtres humains : un axe vertical aligné, une épine dorsale droite, un équilibre et un poids *a priori* quotidiens, une courbe cervicale et lombaire non accentuée, un équilibre dans l'alignement entre les connexions tête-coccyx, coccyx-talons. Dans ces trois cas, ce ne serait donc ni à l'arrêt, ni dans la posture que l'altération du corps pourra être identifiée.

À l'opposé de ces trois exemples de corps quotidiens, Jean-Sébastien Lourdaux pour *Trois Peaux*, et Catherine Gaudet pour la séquence des bébés dans *Je suis un autre*, ont réellement travaillé des postures du corps de manière exacerbée, dans une accentuation extrême, parfois à la limite de la caricature.

Notons qu'en accompagnement des analyses de *Tout se pète la gueule*, *chérie*, *Husk* et *Trois peaux*, il est possible de se référer à une planche de croquis en appendice F, mettant en évidence les grandes lignes et courbes que la position prise par le corps fait émerger. Ces croquis ont pour inspirations et modèles les planches de *l'Anatomie pour les artistes* créées par Angelo et Giovanni Morelli et présentes dans l'œuvre d'Eugenio Barba²³. À l'aide de lignes, droites ou courbées, on y intensifie les

²³ Ces planches sont accessibles en appendice E de l'étude.

positions du corps pour faire ressortir les modulations principales par rapport à l'axe vertical.

A) *Trois Peaux*

L'extrait de *Trois Peaux* retenu se situe au cœur de la pièce et dure environ trois minutes. Il est la pièce maîtresse, le pivot central de la représentation. Alors que les trois autres interprètes sont sur les extrémités de la scène, Annik Hamel entame un solo au centre de l'espace scénique. Collants rouges sur les jambes, une multitude de peluches dans les collants, soutien-gorge couleur chair, Annik Hamel est mi-femme, mi-créature aux semblants d'animal. L'apparence, le costume et la démarche rappellent une poule. Son trajet dans l'espace est répétitif, ses directions sont directes, l'intensité dans son interprétation augmente progressivement. Cet extrait est pour moi l'exemple même d'une mutation expressive physique, à vue. Annik Hamel devient autre sous le regard des spectateurs.

Dans cette œuvre chorégraphique, le corps de l'interprète Annik Hamel est clairement hors de son axe vertical. La posture est observée dans une coupe de profil droit. Le haut du corps est travaillé dans la courbe alors que le bas du corps est marqué par les lignes, les segments linéaires. Alors que les genoux sont semi fléchis et que les pieds sont à plat sur le sol, le haut du dos est penché vers l'arrière, dans le plan sagittal. La courbe lombaire est clairement concave et accentuée, creusant énormément le dos. Les mains sont déposées sur les reins, les coudes pliés et vers l'arrière formant deux angles droits. La tête quant à elle tente de rester sur un axe vertical, le regard à l'horizontal vers l'avant accentuant la courbe cervicale en une ligne convexe. C'est donc bel et bien l'image évoquée d'une poule qui est présente lors de l'observation de cet extrait.

B) *Je suis un autre : les bébés*

La pièce *Je suis un autre* débute par une séquence identifiée sous le nom des "Bébés". Plusieurs extraits de la pièce de Catherine Gaudet ont été retenus pour

l'étude, jugés probants car porteurs d'indices en matière de reconnaissance de métamorphose. La section des « Bébés » correspond au début de la représentation. Ce sont les trois premières minutes qui ont été observées. Il est intéressant de noter ici que cette section est nommée ainsi, car nombreux éléments concordent à identifier au travers des deux corps de Dany Desjardins et Caroline Gravel, deux bébés en évolution. En ce sens, que le spectateur est face à deux corps adultes qui semblent représenter des nourrissons. C'est justement pour cette raison que le choix s'est arrêté à cette section initiale de la pièce. Cette partie semble receler de nombreux indices, nouvelles clés pour la compréhension du phénomène.

Ainsi, il s'agit d'une section pour laquelle le mouvement est important à détailler, mais il est possible d'isoler les corps à l'arrêt pour en faire émerger les grandes caractéristiques physiques. Les deux corps épousent à ce moment de la pièce la même position. Allongé sur le dos à même le sol, le dos est excessivement cambré, formant un véritable creux lombaire. Le bassin et les omoplates reposent au sol. Les extrémités ainsi que chaque segment des bras et des jambes sont fléchis, en tension, rigides. Aucun membre du corps n'est inerte, tout est activé. Les jambes sont en ouverture et les pieds sont en position fléchie, les doigts de mains et de pieds sont écartés. La courbure cervicale est arrondie, en tension musculaire. La tête est relevée ou renversée, les cervicales allongées.

Ce qui émerge de cette posture est clairement le travail de la brisure des lignes du corps, dans le segment et la tension musculaire. Les éléments sont présents pour identifier la forme des nourrissons à la naissance. Il y a au travers de ces corps, de la position que prennent les membres la sensation d'une 'non-finition'. Les corps ne sont pas déployés à leur maximum, les doigts sont encore recroquevillés dans les poings, le dos est cambré, comme si les vertèbres n'avaient pas encore pris toute leur elongation, sensation de corps invertébrés. Et à cela, se rajoute une vocalité. Dany et Caroline, de leur posture, gémissent, émettent des sons à sonorité nasale, sons gutturaux, comme des lamentations de nourrissons. Malgré leur corps aux proportions adultes, tout concorde dans la réception de l'image de deux bébés.

Au travers de ces deux extraits, on peut remarquer que déjà dans la posture immobile des corps, dans la disposition des parties du corps, dans le jeu de modulation à partir de l'axe central, les corps deviennent porteurs de symboles, d'images, de signes et signaux qui permettent de reconnaître un autre corps que le corps quotidien de l'interprète devant nous. Annik n'est plus Annik, mais ressemble à une poule ; Dany et Caroline semblent évoquer des nourrissons ; chez Maguy Marin, on est face à une horde de gens absurdes. Les postures sont agencées de telles façons que le corps quotidien est effacé, presque méconnaissable. On est face à des cas de modulations posturales extrêmes. Les arrangements corporels des postures des corps font en sorte que ceux-ci sont porteurs de toute une dimension extra-quotidienne, évoquent autre chose que leur nature humaine, fonctionnelle et quotidienne.

Aucun de ces corps ne reste statique durant les divers extraits. C'est en prenant ces différentes postures, positions de corps à l'arrêt, comme points de départ de l'observation que la suite de l'étude a pu être envisagée. Il a été question alors d'observer et étudier les différents mouvements, les gestuelles, et ce, en fonction toujours de la posture corporelle première. Ainsi de répondre aux interrogations suivantes rencontrées lors du cadre conceptuel : Quelles sont les grandes caractéristiques des différentes gestuelles ? Les mouvements et les gestuelles viennent-ils conforter et nourrir les postures, participer à l'impression d'altération et de métamorphose du corps ou au contraire créer un autre effet ?

La première partie des résultats mettra en exergue la description et l'analyse des extraits, une première entrée en matière qui permettra par la même occasion de continuer de dresser des portraits des extraits et d'avoir une vision d'ensemble.

5.1.2 Dynamiques et gestuelles

Deux principaux cas avec quelques variantes ont émergé au fur et à mesure de l'étude mettant en relation les postures et les mouvements. En effet, il s'est avéré que l'analyse de certains extraits conforte l'idée que le mouvement évolue dans le prolongement de la posture donnée au corps, épousant ainsi les grandes caractéristiques de la modulation corporelle vue précédemment et accentuant ainsi la création de corps extra-quotidiens, méconnaissables par la distance prise avec les corps quotidiens. Cependant, dans le cas notamment des postures qualifiées comme plus "quotidiennes", ou plutôt moins exacerbées, il est apparu que c'est dans la mise en mouvement du corps, dans les choix de mise en action du corps qu'ils soient rythmiques, toniques, musculaires, gestuels... qu'une spécificité était identifiable, qu'une modulation, qu'une altération du corps pouvaient être envisagées.

Tout d'abord, observons les mises en mouvement du corps lorsque les mouvements se font le prolongement direct et immédiat des postures.

5.1.2.1 Faire vivre la posture : le devenir d'un corps

Le solo d'Annik Hamel pour *Trois peaux*, est une avancée en carré. Il s'agit d'une marche initiée par les pieds puis la flexion des genoux. C'est à partir de la posture détaillée précédemment qu'elle se déplace. Au fur et à mesure qu'elle change de directions, cette posture évolue, son expression fluctue, tout en gardant un même patron corporel et directionnel, et une cadence rythmique soutenue. La marche initiale est lente. Le poids semble lourd, le transfert de poids d'une jambe à l'autre difficile. Le haut du dos résonne, la courbe vibre légèrement. Elle se déplace les mains dans le bas du dos, le bassin vers l'avant, les coudes vers l'arrière. Puis progressivement, elle entame une grande marche. Ses jambes sont écartées, les genoux pliés. Le deuxième tour joue sur la modulation de la colonne vertébrale, du haut du dos, la tête en avant. Le troisième tour, ce sont des coups de bassin vers l'avant. Le quatrième tour, le haut du corps est encore plus en modulation, les coudes

se balancent de droite à gauche. Elle s'arrête. Penchée en avant, elle pose sa main sur la cheville gauche, puis marche avec les deux mains sur les deux chevilles. Elle marche le dos courbé. Sa tête résonne à la courbe du dos. Elle reprend la posture initiale, grimace, tente de redresser le haut du dos puis place une main sur son ventre, puis les deux mains sur celui-ci. Rappelons que malgré une évolution certaine lors de la réitération des tours de piste, la posture initiale étudiée lors de la première partie est toujours omniprésente. En déplacement, le corps se métamorphose autour de l'axe de la posture extra-quotidienne. Le tout jusqu'à la scène de l'accouchement. La tension se propage dans tout le corps. Il y a un réel devenir du corps, et ce, à partir d'une posture préalablement créée et cristallisée dans le corps, une posture déjà altérée.

Nous avons reconnu une poule, un animal par la lecture de la position corporelle et l'association à notre pensée symbolique. Avec le mouvement, cette poule avance, monte en puissance, semble souffrir de la lourdeur de sa grosseur, et ce jusqu'à l'accouchement, l'extraction des peluches.

5.1.2.2 Variation autour d'un axe : un corps multiple

Le solo de Caroline Gravel dans *Je suis un autre*, interprété aux trois-quarts de l'œuvre, emmène un peu plus loin cette idée. La personne qu'elle semble incarner dévoile son désir d'être une « princesse ». Toute la partition chorégraphique de cette séquence oscille entre plusieurs paramètres. La danseuse est prise dans sa gestuelle entre la quête d'un alignement vertical qui semble impossible, le retour à sa posture quotidienne, au maintien et au port de tête d'une princesse et à un tremblement incessant. Ces changements se font extrêmement rapidement et sont habités dans toutes les parties de son corps. Le schéma posturo-tonique est en permanente modulation, en constant changement, raison du choix pour l'étude.

Sa posture est proche de la posture quotidienne, celle que nous connaissons tous, le traitement du corps dans son aspect naturel. C'est le travail autour de l'axe vertical du corps qui prédomine dans cette section. Par le mouvement,

c'est la variation autour de cet axe, de cette posture initiale qui a attiré l'attention. En effet, le solo est construit dans un aller et retour perpétuel entre la recherche de l'axe vertical, de l'alignement ciel-terre et d'entre-deux qui jouent sur des modulations rapides d'éléments corporels, générant ainsi pour l'observateur une sensation de transformation permanente du corps à partir d'une proposition d'un « pattern » initial défini. De plus, chaque mouvement, chaque prise de décision semble être entièrement chargée d'intensités différentes. Avec le corps et sa modulation incessante, ce sont des formes qui apparaissent, investies et initiées de l'intérieur, une impression de transformation.

Dans un laps de temps court, Caroline évolue entre plusieurs qualités de mouvements. Il y a le jeu entre la posture naturelle de Caroline, la posture de la « princesse » et les tremblements. Déjà à travers cette dénomination, plusieurs présences sont identifiées, ou du moins à ce stade de l'analyse des caractéristiques différentes corporelles sont visibles. Le corps ne joue pas avec les mêmes dynamiques ou à partir des mêmes registres. Ainsi les signaux envoyés par le corps qui permettent d'identifier ou de reconnaître ces formes émergent de différentes sources corporelles. Sur son axe vertical, elle hoquète, ouvre la bouche. Commencent les vibrations, les pertes d'appui initiées par le déplacement de la jambe gauche. Elle s'arrête, la tête courbée en avant. Puis revient de face, reprend son alignement vertical, une colonne vertébrale parfaitement droite. La main droite et la main gauche bougent, les vibrations et les tremblements reprennent. Sa colonne vertébrale se module en courbes et ondulations, sur genoux semi pliés. Alors que l'épaule gauche monte, et que le bras se tend, tout se casse. Le visage de face, neutre, les coudes se brisent. De la même façon, le haut du corps, le cou, le visage de face, ne bougent pas, seule la main droite est en constante agitation jusqu'à un tremblement général du corps. Le corps semble divisé entre deux dynamiques : entre tremblements, agitation, et maintien et retenue de la « princesse ». C'est une indécision permanente qui émane de la gestuelle. Les mains montent et descendent rapidement, elles caressent le visage, les poignets fermés, vers le haut, vers le bas. Soubresaut. Elle se gratte,

caresse le visage, les cheveux, puis ramène les mains ensemble. Dans un rebond, elle chute en fente, puis chute et reprend la dynamique des poignets cassés. Puis suspension vers le haut. Sur la pointe des pieds, les pieds en dedans, les jambes tendues, le haut du dos se relâche, grande fente, puis elle reprend son axe vertical. Nouvelle ondulation du haut du corps, jusqu'à l'élongation jusqu'aux extrémités, mains bras, pieds. Et ceci est à nouveau brisé dans un mouvement brut, rapide. Trois dynamiques à partir d'un même corps, d'une même physionomie. Ainsi, en faisant varier le corps autour d'un même axe, le corps peut devenir multiple, prendre différents aspects, être porteur de multiples identités. C'est essentiellement le mouvement qui donne vie à cette multiplicité.

5.1.2.3 Une partition fragmentaire : un corps fragmenté

Le solo de Rachel Harris dans *Husk* est dans une partition fragmentaire, segmentaire qui joue sur la juxtaposition fluide de mouvements minimes de certaines parties du corps, très intériorisés. La section visionnée suit l'évolution de Rachel Harris, dans une partition en solo, débutant affublée d'un buste masculin et d'un masque, les jambes nues et s'achevant lorsqu'elle ôte ses attributs. Sa posture semble quotidienne, sans modulation majeure identifiable. C'est alors la mise en mouvement ici qui prend un rôle important.

Pour *Husk*, c'est un jeu d'allers et retours entre des mouvements saccadés et des ondulations fluides, lentes et courbes du corps. Pour donner un exemple du trajet du mouvement et de ce qui est visible, une description suit : les genoux se fléchissent. Les mains se joignent sur le côté droit de la hanche droite. Le genou gauche se plie, la tête présente son profil droit. Main droite sur l'épaule gauche, repoussé du muscle du bras, étiré du coude, tête à droite, allongement du bras, tête à gauche. Sur jambes tendues, le pied droit pivote. Puis une série de petits mouvements se répète : main sur le foie, penché en avant, les pectoraux se gonflent, montée des épaules avec force, ouverture de la jambe droite, jambes tendues, main gauche

balance de droite à gauche, main ouverte au maximum, tête vers le bas, ondulations des épaules et de la tête, main sur le foie, torse en avant...

5.1.2.4 Jouer avec la tonicité du corps et croiser les dynamiques des imageries: un corps entre maintien altier et relâché

Pour *Boire le bouillon de onze heures*, ce qui émane de la gestuelle est le jeu incessant avec la tonicité du corps. Le corps de Sarah Dell'Ava, incarnant *a priori* une princesse suicidaire, est mis en mouvement dans un va-et-vient entre mollesse, poids passif, brisure nette des connexions tête-coccyx, et coccyx-talons et maintien vertical, accentuation de l'axe vertical et de l'alignement du corps. Ces passages de l'un à l'autre se font rapidement. La partition gestuelle est tissée à partir de cela. Alors qu'elle recule lentement et de manière rigide, sur la pointe des pieds et sur un axe vertical aligné, le regard pourtant dans le vide, la main gauche tient la robe, la main droite au poignet cassé est molle, posée sur le vide. Ici, et outre la mollesse, on reconnaît les indices corporels empruntés à l'imagerie des princesses, une délicatesse, un maintien, un port de tête altier, une attitude précieuse. C'est sur un léger transfert de poids, qu'elle prend appui et entame une série de sauts rapides et vifs, la nuque cassée et les bras inactifs le long du corps. Puis c'est un retour dans une marche lente et sur la pointe des pieds, les poignets cassés, les bras semi tendus. Progressivement, le passage dans l'une et l'autre tonicité est moins net. La contamination a lieu. Le poids inactif s'intègre finement et plus rapidement au maintien et à la quête d'alignement vertical. Elle recule, le poids du corps en arrière, la nuque cassée, les bras relâchés. Elle se déplace lentement puis rapidement, à nouveau les bras tendus.

De cette façon, c'est cette oscillation entre deux dynamiques, deux rythmicités et deux tonicités du corps qui en étant additionnées participe à l'émergence du corps fictif. Deux états d'un même être sont alors assimilables, venant apporter de la consistance et une ligne dramatique à la pièce. La trame dramatique se lit au travers de l'évolution de ce corps.

5.1.2.5 Dépasser la posture. Un devenir quelqu'un par le mouvement. L'importance du mouvement.

De sa position verticale face au public, une bouteille de bière en verre dans la main droite, le corps de Frédérick Gravel, dans *Tout se pète la gueule, chérie*, se met en action par une chute sautée verticale initiée par la flexion des genoux vers le sol et en avant. Il arrive à plat ventre, les jambes en ouverture, le bras gauche toujours le long du corps, le nez face au sol et la bière posée sur le sol, droite. Il bouge légèrement la main gauche, replie le coude, repousse le sol pour se redresser, pose le genou gauche au sol en tendant la jambe droite vers l'arrière. En appui sur sa main gauche, son bras droit est tendu, la bière toujours dans la main. Il regarde vers le sol puis d'un élan, se remet debout. Une fois debout, c'est la main qui tient la bière qui initie le mouvement. Il s'enroule sur son axe pour se retrouver de dos et chuter au sol jusqu'à être assis la jambe gauche fléchie devant lui, la jambe droite sur le sol à sa droite. Son bras gauche est tendu, sa main gauche, posée sur le sol, est tournée vers l'extérieur. La connexion tête-coccyx est une ligne parfaitement droite, rigide. A partir de là, c'est la main gauche qui bouge, sa jambe droite prend une nouvelle position, il tend son bras sur sa jambe droite, regarde la bière toujours dans sa main droite, se redresse de face, recule de profil, la tête légèrement inclinée vers la gauche le bras gauche ballant, inactif le long du corps. Il lève la bière, regarde à nouveau à gauche. Dans un rebond, il se propulse et chute à nouveau au sol sur le côté gauche du corps... Cette brève description détaillée met en évidence plusieurs particularités de la composition de la gestuelle de l'extrait et laisse entrevoir la dynamique générale de l'extrait. La partition chorégraphique est composée de chutes vers le sol et de retours en position debout sur l'axe vertical. La bouteille de bière maintenue dans la main droite n'est jamais renversée, ce qui sous-entend que tous les mouvements se dérouleraient en fonction de cette bière. Rien de la posture ne nous aurait laissé entrevoir une telle dynamique. En ce sens, dans ce cas ci, la mise en mouvement spécifique fait l'altération et module clairement la posture quotidienne présentée en début de l'extrait. C'est par le jeu avec le rythme binaire variant entre mouvement et

arrêt sur image, le maintien et la régénérescence d'une tonicité musculaire particulièrement engagée et rigide.

Chacun des cas vient conforter l'idée que la gestuelle associée à une posture spécifique participe à la création d'un univers fictif, d'un espace scénique imaginaire. Le spectateur, face à ces propositions, est emmené ailleurs, dans une autre strate spatio-temporelle que quotidienne. Il semblerait que c'est en mettant l'emphasis sur des parties du corps ou sur des caractéristiques de mouvements spécifiques que le corps peut devenir extra-quoditien, hypothèse à questionner et confirmer par la suite, lors des entrevues avec les artistes.

5.1.3 Les artifices

A cela, se rajoutent des accessoires, des costumes, des masques, etc., une panoplie d'artifices qui viennent donner du relief à l'identité du corps, l'ancrer dans des univers marqués et spécifiques, précisant dans cette étude, le rang social, en appui ou non à la posture et au mouvement. Ils sont les marqueurs de théâtralité les plus évidents, participant à la création de cet univers fictif, et permettent alors à tout ce qui se trouve dans cet espace de prendre un autre sens.

5.1.3.1 Costumes

Au travers de l'observation des différents costumes pour les pièces, il s'est avéré qu'il était possible d'en regrouper certains dans les mêmes catégories. Certains ont un réel impact sur le corps en matière de modulation, de jeu avec la morphologie, d'autres créent totalement un nouveau corps et entraînent dans une pleine fiction, d'autres encore sont évocateurs d'un statut social. Dans tous les cas, tous participent symboliquement ou rationnellement à l'identification d'une identité, que ce soit de manière symbolique, abstraite ou au contraire de manière explicite ou concrète.

5.1.3.1.1 *Le costume porteur d'une dimension symbolique*

Pour la première partie de *Je suis un autre*, Caroline et Dany sont identiques dans leur tenue scénique. Torses nus, ils portent simplement un pantalon gris, serré et recouvrant toutes les jambes. La sobriété semble être de mise. Identiques, mais seuls le sexe et leur morphologie respective et singulière les différencient. L'un est un corps féminin, l'autre un corps masculin. Il y a immédiatement cette notion de jumeauté qui entre en ligne de compte. Symboliquement, ce sont les mêmes qui se présentent à nous. Lien de fraternité ? Complémentarité ? Toutes sortes d'interprétation et d'identification sont possibles. Ce qui importe c'est donc le fait que le costume soit porteur de ces symboles ou codes. De plus, sur un autre plan, ce choix esthétique qui est réalisé par les costumes, permet de se concentrer sur l'expressivité brute du corps. Le corps semi nu est pleinement visible et observable. Chaque muscle est apparent, chaque mouvement est observable. Malgré la 'neutralité' de ces costumes, le costume ouvre tout un champ symbolique pour la pièce et la réception du spectateur, autant qu'il sert la partition gestuelle. Ainsi, il laisse le corps apparent et permet au spectateur de se concentrer sur les changements incessants de qualités de corps et d'états.

Pour *Trois Peaux*, Annik Hamel est dénudée du haut du corps, elle porte un soutien-gorge beige et ses jambes sont recouvertes d'un collant rouge. Les collants sont remplis de peluches d'animaux, de toutes grosseurs. Ses cheveux sont tirés en chignon sur sa tête, donnant l'impression d'un long cou et renforçant le jeu perpétuel avec la courbe cervicale. Le collant empli d'animaux, double, voire triple le volume de ses jambes et de son ventre, transformant ainsi un peu plus la forme initiale du corps et créant ainsi une dimension imaginaire à la réalité. Les jambes et le ventre affublés d'un tel accessoire deviennent des jambes fictives et inscrivent ainsi le corps entier dans un autre espace. Ce n'est clairement plus l'espace scénique et réel qui est devant nos yeux. Ce costume supporte et participe à l'ouverture de l'imaginaire.

Porteur d'indices de fiction, il est un pont vers un ailleurs. Rien de quotidien et de réel dans cet accoutrement. Au contraire, des symboliques sont envisageables. A la fin du solo, elle expulse les peluches du collant, de son ventre. On pense à la grossesse, à l'accouchement. A un corps fécond, fertile, porteur de sa progéniture. Un costume qui module la plastique du corps, porteur de symboles et en total accord avec la posture et le travail gestuel.

5.1.3.1.2 Le costume : participant à la fiction

Pour *Boire le Bouillon de onze heures*, Sarah Dell'Ava a une robe bleue à dentelles blanches. Ses cheveux sont détachés, elle porte une genouillère blanche, sa bretelle gauche pend sur son bras gauche. Immédiatement, c'est l'identification de la princesse qui est possible, mais également de la jeune femme-enfant. Le costume et sa position en disent déjà beaucoup sur plusieurs éléments. En ce sens, il vient conforter et supporter l'ensemble de l'oeuvre. La robe pose les balises de l'univers de la princesse : volupté des courbes, fioritures de la dentelle, le bleu symbolique de la noblesse. Cependant, la bretelle relâchée sur l'épaule indique que rien n'est droit, qu'il y a une dégradation inhérente, que tout s'écroule et va de pair avec le jeu entre droiture de la princesse et abandon du corps, brisures des segments dans la partition gestuelle. Les cheveux semi-détachés mal peignés renforcent également cette impression de dégradation, de déchéance du personnage de la princesse.

Dans *Tout se pète la gueule chérie*, Frédérick Gravel porte une casquette rouge et des lunettes noires, un débardeur beige, sur un slip brun. Ses jambes sont nues et à ses pieds, des santiags noires. Il a une bière dans la main droite. D'entrée de jeu, par le costume, il a cette allure du déluré, du péquenaud, plus familièrement du "plouc". Il s'agirait donc ici plus du cas du costume accessoire qui apporterait au corps une dimension entre définition du statut social et caractéristique de la personnalité de cette personne.

5.1.3.1.3 La création d'un autre corps

Pour *Husk*, Rachel Harris porte un buste masculin massif. Sur ce buste gris, muscles, abdominaux sont délimités, un sexe masculin pend entre ses jambes. Ses jambes de femme sont nues, elle porte une culotte rouge apparente. La présence du buste sur ce corps mince féminin apporte une réelle carrure au corps, élargit, double la grosseur du tronc, de la ceinture scapulaire et amincit les jambes, créant un réel contraste entre haut et bas du corps. Il y a donc ici par cet ajout une réelle modulation de la morphologie initiale du corps. Buste ultra-musclé d'homme avec pénis, sur jambes de femmes, c'est évidemment toute la dimension de la bi-sexualité, de la question des genres qui est ici portée. Un corps mi-homme, mi-femme, une autre personne qui est créée.

5.1.3.2 Visages et masques

Le traitement du visage est différent pour chaque pièce. Du visage neutre pour *Tout se pète la gueule, chérie*, aux visages qui laissent émaner le ressenti intérieur, qui vivent avec le mouvement du corps comme pour *Je suis un autre, Boire le bouillon de onze heures* ou *Trois Peaux*, il y a également le recours aux visages masqués ou maquillés, porteurs d'une nouvelle identité.

À certains de ces costumes, se rajoutent des masques ou des maquillages qui viennent parfaire la création d'une identité nouvelle, ou apporter une autre touche au corps.

Pour *Husk*, ce corps mi-homme, mi-femme est affublé d'un masque recouvrant toute la tête, d'homme des cavernes. Les traits sont grossiers, les cheveux parsemés sur le crâne sont détachés et long. Mettre un visage sur ce corps, c'est donner l'identité au corps, c'est aboutir l'expression de cette personnalité. Le corps de *Husk*, composé de plusieurs éléments rapportés à tout d'une chimère.

Cette première partie a cherché à mettre en évidence les marqueurs de la théâtralité dans les œuvres dansées, identifiables au travers du corps, les indicateurs apparents dans le corps ou ce qui est relatif à celui-ci d'un décalage entre réalité scénique, fictive, et réalité quotidienne. Modulation des schémas posturo-toniques, spécification de gestuelles singulières, choix d'artifices marquants, ces trois principaux éléments participent au jeu, à la création d'un univers autre, d'un espace double qui fait que le corps donne l'impression de devenir un autre ou être identifiable comme un autre. Ici, ont été exposés et détaillés les indices qui font croire que l'identité de l'interprète devient autre, est altérée, qu'il y a une présence en lui d'un autre.

Ajouter à ces observations les paroles des chorégraphes est un moyen d'entrer plus en profondeur dans la matière et de se questionner à savoir si une transformation pourrait avoir lieu lors de la création. Odette Aslan lorsqu'elle parle de « déconstruction pour une recomposition différente » invite à prendre en compte les techniques qui mènent à la scène. L'hypothèse implicite serait celle que déjà en studio, en création, il y aurait des mutations qui se produiraient, que les techniques employées, développées et dirigées par les chorégraphes entraîneraient les interprètes vers leurs corps extra-quotidiens, vers des présences scéniques fictives. Quelles sont ces 'techniques' ?

5.2 Parcours du corps quotidien au corps extra-quotidien : paroles de chorégraphes

Aller à la rencontre des chorégraphes a été effectivement un moyen de récolter des témoignages approfondis et descriptifs sur le déroulement des différents processus de création en studio. En entrevue, il a été question de retracer les chemins parcourus des motivations à la réalisation de l'œuvre sur scène, en passant par le processus de recherche avec l'interprète en studio et en abordant la question de son identité et la notion de transformation. Ce sont des réponses des plus singulières qui

se sont faits entendre. Dissociables les unes des autres, chaque étape de chaque processus de création fut bien distincte. Par la suite, les discours ont été comparés pour expliciter les différentes approches pour guider le corps quotidien de l'interprète, vers son corps extra-quotidien. En quoi pourrait-on y voir transformation ? Quels seraient les éléments et les moments dans la direction d'interprètes qui participeraient à envisager un phénomène de changement ? Quelles sont les techniques utilisées ?

5.2.1 Les motivations

Seulement trois chorégraphes se sont réellement confiés sur leurs motivations premières, les prémices de leurs œuvres: Manon Oligny, Frédérick Gravel et Catherine Gaudet. On est aux prémices des œuvres, à la genèse de création, avant même la partie en studio, et déjà dans certaines motivations de créateurs, on entend certaines volontés de jouer sur la création d'un espace double, entre réel et imaginaire. Manon Oligny veut tisser une création et entraîner son interprète entre fictif et réel, Frédérick Gravel souhaite rechercher un type de corps particulier et Catherine Gaudet veut jouer sur l'ambiguïté identitaire ; voir et partager que la transformation réside déjà.

5.2.1.1 Boire le bouillon de onze heures, Manon Oligny

5.2.1.1.1 Tisser entre réel et fiction : entre suicide et princesse

Outre l'envie de travailler avec des collaborateurs que nous aborderons plus précisément par la suite, Manon Oligny veut extérioriser sa douleur au travers de la création, quant au suicide de son amie et collègue artistique Nelly Arcan²⁴. Elle a

²⁴ Nelly Arcan, de son vrai nom Isabelle Fortier (1973-2009), est l'auteure de *Putain*, œuvre autobiographique où elle relate dans un texte poignant et puissant la vie d'une prostituée. Résumé de l'œuvre : Enfermée dans une chambre d'où elle voit venir à elle la foule des hommes, une jeune femme, promise à qui possède assez de dollars dans sa poche pour se croire élu, transcrit entre deux clients les incantations qui la maintiennent encore en vie. S'élève alors un chant de jouissance et de mort scandaleusement intime et qui pourtant recèle quelque chose d'archaïque et d'envahissant, voire

eu alors cette volonté de « travailler le suicide avec Sarah Dell'Ava, une interprète formidable. » Mais plus précisément, aborder « l'idée du suicide via les princesses ». C'était donc d'aborder un fait d'actualité, du réel, le suicide, par le médium des princesses, des univers des contes, des légendes, des mythes. En d'autres termes, par un être fictif, par la fiction. Manon s'est confiée sur ce qu'elle avait en tête avant même le début du processus en studio : « Une princesse avec l'idée de se donner la mort. Je voyais la physicalité. Je voyais une pièce d'avant, le moment avant le suicide, avant la mort. Je la voyais vomir. L'avant-mort. » (Oigny, entrevue, novembre 2012) Est donc arrivée cette volonté d'entremêler « les éléments du suicide direct à la Belle au Bois Dormant. » Manon élabore sur sa vision de la princesse :

On les a tellement dénaturées les princesses. C'est l'élément de la féminité qui se défigure. Il y a quelque chose dans le fait d'être une fille, une femme. Dans l'éveil de la féminité qui passe par la princesse. Quelque chose de : féminité, attente, se sauver, s'occuper de soi, avoir peur de vieillir. Les princesses de Disney ne sont pas intéressantes, mais elles sont inspirantes. Travailler à partir de la Belle au Bois Dormant ou Jeanne D'Arc, c'est partir d'un personnage déjà chargé d'un univers. Revisiter un conte.

Le projet est donc avant tout parti de ces deux éléments (le suicide et la princesse) et cette envie de rassembler ces deux thèmes en une œuvre chorégraphique, en restant dans la mise en mouvement, en utilisant la danse comme premier apport au sujet. « Pas nécessairement mettre en scène un texte. C'est plus comment le corps s'inscrit dans ces personnages là. Pour ce projet-là, ce personnage a une physicalité propre. Je ne voulais pas qu'elle parle. Elle chantait mais ne parlait pas. »

d'universel. Un livre incestueux, fantasmatique et obsessionnel, qui est autant une mise à nu, un cri, qu'un exorcisme. (Renaud-Bray)

5.2.1.1.2 Une collaboration entre une photographe et une chorégraphe

De plus, outre ce thème premier, préalable à la réalisation du projet créatif, le processus s'est également avéré être un tissage entre deux approches de création, deux visions de l'art et du traitement du corps. Manon Oligny, chorégraphe a souhaité s'associer pour ce projet à son amie, Delphine Ballet, photographe. C'est avant tout la rencontre entre deux visions et conceptions de la création. « Une création à deux (...) Lors du travail en studio, Sarah avait deux mères. », insiste Manon Oligny. Et celle-ci de rajouter : « Mon moteur, c'est le corps. Delphine, c'est la mise en scène de la photo, le visuel. » Aux dires de Manon, Delphine adopte en permanence dans ses réalisations une démarche entre réel et fiction.

Delphine Ballet travaille beaucoup à partir du conte et des faits divers qu'elle transforme en contes. Ses photographies partent toujours d'histoires qu'elle écrit, qu'elle invente ou à partir d'un fait divers. Elle s'invente des mondes à partir des petites colonnes de journaux. (...) Toute l'oeuvre de Delphine est basée sur des personnages. C'est un travail ultra théâtral. Elle dirige ses intervenants dans ses photos. Elle les met en scène, elle leur raconte des histoires, elle leur parle d'interprétation. C'est comme du théâtre arrêté, une mise en scène de l'espace figé, du théâtre photographique.

De son côté, Manon Oligny puise dans l'être humain avant toute chose. Le corps de l'être humain est sa source de création, le prémice de son processus qu'elle qualifie ainsi :

Moi je ne fais pas de la danse théâtrale, mais j'aime que mes interprètes incarnent. Jamais des corps où le corps est complètement matériel et veut dire ce qu'il veut dire. Je pars de l'être humain. Ce qui m'intéresse c'est de parler de l'être humain. L'être humain, ce sont des gens qui sont devant moi, dans un studio, des femmes, des hommes. Des fois, j'amplifie des aspects d'eux, des fois, je vais chercher un aspect d'eux que eux ne savent même pas, que je fais ressortir. D'habitude, je travaille sur des forces ou quelque chose que moi je perçois. Inévitablement je suis dans des notions de théâtralité, parce que je ne vois pas l'intérêt de faire bouger des corps dans l'aspect matériel, formel. Dire des choses à travers leurs corps qui ne sont pas forcément des choses que eux diraient. Et dépendaient des pièces, de l'aspect personnage, je développe vraiment un aspect même psychologique, parfois c'est identitaire.

Au travers de cette citation, Manon démontre également implicitement qu'en ayant recours à la théâtralité, elle joue avec l'idée de fiction, tout en se basant sur une réalité concrète qu'est le corps, sa morphologie, son énergie dégagée. C'est progressivement et essentiellement en studio que leurs deux approches se sont associées et qu'elles ont élaboré une ligne dramaturgique, un fil narratif, une trame, conséquence du jumelage de leurs deux approches et des deux thèmes principaux.

On a fait l'éveil de la Belle au bois Dormant, qui se réveille. Elle a déjà bu le bouillon. Jusqu'à sa mort. Début, couchée. Elle ne va pas bien. Parcours par tableaux mais on ne les voyait pas parce que tout était lié comme une histoire, un conte.

De leurs processus communs, les créatrices souhaitent diriger l'interprète vers la création d'un corps imaginaire basé sur ses capacités personnelles. Elles ont une ligne dramatique qu'elles veulent déployer, celle du suicide d'une princesse et l'interprète sera au service de cette trame sous-jacente.

5.2.1.2 Tout se pète la gueule, chérie, Frédérick Gravel

5.2.1.2.1 Recherche d'un type de corps particulier

Pour Frédérick Gravel, le point de départ à sa création fut une recherche spécifique sur le corps. Pour lui, c'est de cette quête que tout a démarré. « *Pour tout se pète la gueule, chérie*, je cherchais cette espèce de corps qui est projetée, comme s'il réagit *a posteriori*. Comme une décision qui se prend mais il y a un brin de surprise ou d'inconscient. » (Gravel, entrevue, décembre 2012)

De son processus, le créateur envisage déjà la direction des interprètes vers d'autres types de corps.

5.2.1.3 *Je suis un autre, Catherine Gaudet*

5.2.1.3.1 *Ambiguïté identitaire*

À plusieurs reprises, Catherine Gaudet emploie lors de l'entrevue les termes « subversion », « ambiguïté ». Elle en établit même ces concepts clés à la création. Son désir premier est de jouer sur l'ambiguïté des corps, de trouver la subversion en eux. Ainsi on peut entrevoir ici déjà dans ses motivations une future transformation. Catherine Gaudet vise la transformation. Reprenant et souhaitant approfondir sa réflexion entamée durant sa recherche en maîtrise, elle énonce que :

L'intérêt est que dans le fond ça parlait surtout de la même chose : un espèce de glissement de l'identité ou d'effritement de l'identité. Je voulais qu'on soit capable de voir qu'une seule personne quand même. Une seule personne qui est Caroline et Dany, qui surfent dans ce glissement là. J'ai l'impression d'une transformation mais j'ai un fondement qui est stable. Un fondement très personnel chez chacun et qui demeure relativement stable. C'est le fil que je voulais qu'ils tiennent tout le long de la pièce. (Gaudet, entrevue, novembre 2012)

C'est sur la question de l'identité de ses interprètes en duo qu'elle a basé sa création.

J'avais envie de les voir un peu inconscients. Je voulais qu'ils soient constants, qu'on s'attache à une espèce d'identité de base, d'âme. Qu'on reconnaisse leur âme tout au long de la pièce à chacun d'eux. Mais en même temps au niveau matériel, je voulais les voir passer par une incapacité à choisir qui ils étaient. De là est venu mon questionnement sur de quoi ils auraient l'air si leur image sociale tout à coup tombait. Il n'existe plus rien autour et ils ont la possibilité de laisser voir leur fluctuation identitaire. Qu'est-ce qu'on verrait ? Je voulais que l'impression générale que l'on ait de ces deux personnes là, c'est que c'est une impression de neutralité. Dans un état non-affecté.

Ainsi quels sont les outils utilisés pour atteindre leurs objectifs artistiques? À cette question, il y a eu autant de réponses qu'il y a de chorégraphes, chacun accompagnant l'interprète à sa façon et pour atteindre ses buts.

5.2.2 Entraîner l'interprète vers un corps extra-quotidien

Il s'agit ici de lever le voile sur les mécanismes de passage de l'interprète de son corps quotidien à son corps extra-quotidien en danse. C'est comprendre les étapes de l'évolution du corps, de modélisation de la progression et de l'éventuelle mutation de l'interprète danseur. Eugenio Barba entrevoit ces étapes comme un « conditionnement différent » (2000, p. 252). Odette Aslan et Larry Tremblay parlent de décomposition puis d'une recomposition différente. De quoi s'agit-il dans nos cas ?

5.2.2.1 Travailler le corps/physicalité

5.2.2.1.1 Créer avec et à partir du corps de l'interprète, Manon Oligny

Sans aucune hésitation, Manon Oligny parle de Sarah Dell'Ava comme d'une "interprète créatrice", source première d'inspiration.

Je suis vraiment partie de Sarah, de sa gestuelle aussi mais de ce que m'inspire Sarah. Sarah, je l'ai toujours trouvée très éthérée (...) Sarah est très généreuse et très évanescente. Dans son corps, je vois le côté évanescent, généreux, abandon'. Elle est molle dans le beau sens de la mollesse. Elle a une qualité d'énergie comme personne qui m'inspirait. Elle n'est pas musculaire. Je savais que c'était pas une pièce cardio mais une pièce où ça allait être très lent. Elle est très bûte dans une façon aussi Sarah. Un état de corps très assis, ancré, dans le sol. Même si elle est évanescente.

5.2.2.1.2 Recherche de la sensation pure, Jean-Sébastien Lourdais et Catherine Gaudet

Jean-Sébastien Lourdais et Catherine Gaudet ont opté individuellement pour le travail de la recherche de la sensation. Pour Jean-Sébastien Lourdais, ce travail a nécessité un abandon du mental, de la pensée, de l'intellectuel. C'est la connexion au corps qui a primé dans son processus.

Annik est rentrée dans des états où elle est capable de sentir des choses. On est dans l'expérience. Il faut lui donner les outils, les repères : travail au niveau de la salive, travail au niveau du cœur. On part d'une image mais ce n'est pas mental. Pas de pensée, seulement de l'écoute, de la connexion de soi à soi, et de la compréhension. Ne pense pas, écoute ton cœur. Écoute le jusqu'au bout comment il bat. Où ça t'amène ? Juste technique. C'est juste ton cœur que tu écoutes. Tu ne peux plus penser. Je voulais voir avec Annik les possibilités qu'elle a à rentrer dans cet état-là, dans un état de transe. Là, tentative de total lâcher prise de la pensée, du mental. (Lourdais, entrevue, décembre 2012)

C'est la connexion au corps et la précision des éléments corporels à investir qui a primé lors du processus.

Je ne voulais pas rentrer à l'intérieur, je suis resté corps. Physique, physique. On est restés sur une étape de transformation et une étape d'obsession et de forme au niveau du corps en rapport avec la musique et le ludique aussi. La chose que je voulais c'est que dans cette course ce soit l'évolution de la transformation du corps, qu'elle n'ait plus de contrôle là-dessus. Pour cela, travail de la partie génitale : Je pense que la transformation se faisait par la motivation de la partie génitale. C'est le vagin qui s'ouvre. Il y a quelque chose de très sexuel, très animal. Cette attitude très animale. On a travaillé le tube digestif. Il y a quelque chose qui veut sortir. C'est au niveau de l'organe sexuel. Le tube digestif, les organes et qu'est-ce que ça représente.

Il y a ici quelque chose de la « fragmentation du corps » que l'on retrouve chez Larry Tremblay. C'est en priorisant des organes internes du corps (partie génitale, tube digestif) et en initiant le mouvements et la dynamique générale de la partition à partir de ceux-ci que Jean-Sébastien a souhaité diriger Annik en vue d'une transformation. Pour donner de la charge à Annik, il a ajouté à cela la prise en compte de la symbolique de chacune de ces parties, de ce que ces parties sélectionnées évoquaient pour lui et comment cela pouvait se répercuter dans la gestuelle, dans la dynamique de la gestuelle. Initier le mouvement par la partie génitale féminine provoquait une attitude sauvage, « très animale ».

Catherine Gaudet a voulu à tout prix éviter l'écueil de la représentation. C'est en re-connectant le corps des interprètes à leurs sens et leurs ressentis individuels qu'elle a avancé dans son processus de création.

Toujours être vraiment très à l'écoute de la sensation pour pas être dans la représentation. C'est hyper important pour moi. Dès qu'ils étaient dans la représentation, ça tombait. On n'y croyait plus. Ça passait beaucoup par moi, je leur donnais des corrections. Avec Dany, très volontaire, plus je lui parlais, moins on y arrivait. Il faisait tout ce que je lui demandais. Caroline m'a dit : 'peut-être qu'il pourrait le faire en t'oubliant, mais en étant vraiment à l'écoute de ce qu'il fait.' Il a refait tout de façon méditative. Faire pour soi quoi qu'il arrive, se détacher du regard vraiment extérieur. Ça ne passe pas, j'ai l'impression, par quelque chose de psychologique ou mental. Une position physique. C'est amener sa conscience ailleurs pour arriver à presque oublier qu'il y a des gens qui nous regardent.

« Faire pour soi quoi qu'il arrive, se détacher du regard vraiment extérieur. », Catherine Gaudet vise avant toute chose de diriger les interprètes dans une conscience à soi extrême, une maîtrise et une connexion avec soi-même. Toute présence extérieure est écartée, l'interprète doit se confronter à lui-même, et se mettre en quête des 'vraies' sensations, celles réellement senties, vécues.

5.2.2.1.3 Jouer avec les images, Catherine Gaudet et Manon Oligny

De cette recherche de sensations, avec Catherine Gaudet, a découlé le travail et le jeu avec les images, comme une nouvelle donne, une nouvelle étape. Il s'agissait de créer à partir d'images qui émanaient de la chorégraphe. En ce sens, il y a eu une projection implicite d'elle-même, chorégraphe, d'images de ses sensations dans le corps de ses interprètes, un tissage et un transfert entre la chorégraphe et les interprètes. Les interprètes composaient à partir des directives, et Catherine mêlait ses propres inspirations à celles proposées par eux. Les images à partir desquelles ils ont travaillé se sont formées progressivement, partant de la sensation pure et se rendant jusqu'à la création de personnes.

Les images, ce sont des personnes, des êtres humains. Ce ne sont pas des images, mais ce sont vraiment des sensations. C'est vraiment très égocentrique. C'est vraiment une projection d'un état hyper-personnel. Caro et Dany, ce sont des petites Catherine inconscientes, pas affirmées, pas assumées. Et les deux ensemble, ça a créé vraiment comme une zone, une photo de mes sensations ou de moi dans le monde en avril 2012. Mais après ça se transforme quand même en images. Parce que je suis un corps, un être humain et je veux voir des êtres humains sur scène.

Pour *Boire le Bouillon de onze heures*, de Manon Oligny, le travail du corps est d'abord passé par le recours à des images fortes et c'est entre autre en cela que la physicalité a pu être investie pleinement.

La physicalité était très inspirée d'images. Très exigeant physiquement. On a travaillé à partir de symptômes. On a travaillé avec le corps et les images pour vrai de ce qu'un poison fait : paralysie progressive du corps, convulsion, douleurs dans le visage, démangeaisons et rougeurs, éruptions cutanées, vomissements, nausées, transpiration excessive, vertiges, état de confusion, crampes abdominales, diarrhée, odeur chimique métallique dans l'haleine, perte de connaissance, plongeon somatique, liaisons respiratoires, hémorragies internes." On a trouvé très vite la physicalité. On travaillait la mollesse. Le corps n'était plus volontaire. Tout était lourd. Le regard : elle ne fermait pas les yeux. Travail à partir d'un univers. J'ai travaillé un état de physicalité. On avait une banque de pleins de petites sections. On la voyait faire des trucs. Bouffer sa robe, enlever des épines,, comme un corps mort. Des images très faits divers à la Delphine Ballet. Construction d'images à partir de ce que Delphine voyait. Les images se sont fondues, intégrées à la gestuelle qu'on avait créée en amont.

Pour que ces images soient le mieux retranscrites dans le corps de l'interprète, Manon Oligny et Delphine Ballet ont été extrêmement soucieuses du détail physique. D'une certaine façon, il fallait que la réalité soit fidèle à leurs imaginaires.

On est allées lui placer ses mains.

Ses cheveux, on voulait que les cheveux soient en soleil. Elle se place les cheveux en soleil avant de mourir. Elle veut qu'on la retrouve morte, belle. C'était des idées de Delphine. Elle entrait comme si elle faisait une

mise en scène de sa photo. Et après ça allait bouger. Elle entrait dans des détails.

On reconnaît ici l'apport de Delphine Ballet, photographe et penseuse et créatrice d'images. Manon et Delphine sont entrées dans une dynamique de composition, de construction à partir du corps. Elles avaient des images pré-établies qu'elles ont voulu agencer dans le corps de l'interprète. On parle ici de composition de l'extériorité du corps, de chorégraphes qui placent le corps selon des actions, et cette disposition va participer à l'entrée dans l'univers fictif de la princesse.

5.2.2.1.4 Jouer avec les appuis, Frédéric Gravel

C'est essentiellement en ayant recours à l'improvisation en mouvement que Frédéric Gravel a créé *Tout se pète la gueule, chérie*. En ce sens, le chorégraphe entraîne les interprètes dans des explorations physiques dirigées. C'est l'interprète en expérimentant pour lui-même qui fournit une importante partie du matériau au chorégraphe, qui ensuite sélectionne, dirige sur une certaine piste, resserre la proposition ou l'amplifie. C'est en « précisant l'improvisation en fonction de ce qui sort ». Le danseur est alors en prise, en contrôle avec ce qu'il propose, connecté à lui-même. La première exploration fut de jouer avec les appuis du corps.

Je joue beaucoup avec les appuis. Parce que tu ne peux pas te garocher dans une direction en croyant que tu ne sais pas que tu vas faire ça. Tu le sais très bien. Au niveau neuro-moteur. Tu sais bien que tu es en train de tomber, tu réagis. C'est tout un processus de décision. La conscience de ce que je fais comme réflexe et qu'est-ce qui est moi, qu'est-ce qui est la commande. Comment se surprendre soi-même... plus les appuis, les grandes fentes. Tu lances une jambe, ne sachant pas exactement où tu vas l'arrêter. Ton corps doit réajuster à l'arrêt, à la chute. Parce que ça crée des véritables surprises physiques. Désorientation ou sinon lancer très fort dans une direction et arrêter très vite. Subir ton propre élan.

Jouer avec les appuis du corps rappelle ici l'altération de l'équilibre dont parle Eugenio Barba, que nous avons abordé dans le cadre conceptuel²⁵. Ainsi, Frédérick Gravel entraîne l'interprète dans un « abandon d'un équilibre quotidien en faveur d'un équilibre précaire ou extra-quotidien. » (1995, p. 75) Le chorégraphe entre dans une dynamique de déformation de la technique quotidienne du corps. On peut y retrouver ici aussi un jeu à partir de « l'équilibre naturel », dont parle Eugenio Barba. En jouant à partir des appuis du corps, le chorégraphe entraîne son corps dans de nouveaux rapports de tensions musculaires. En quelque sorte, il ré-agence le corps dans de nouvelles configurations.

5.2.2.2 Contraindre le corps : les tâches corporelles

« Le danseur va faire émerger des images, mais je m'y prends vraiment par la tâche physique. » En plus de jouer avec les appuis, Frédérick Gravel estime que tout débute par la contrainte du corps. « On contraint un truc. Il y a beaucoup de contraintes. On a beaucoup parlé sur s'appuyer l'un sur l'autre. Si l'autre s'en va, tu plantes. » Selon lui, il y a un principe de cause à effet dans son approche en studio. C'est d'abord en accomplissant une tâche physique que va ensuite surgir une espèce de personnage. Alors l'orientation de son questionnement est le suivant : « Comment rendre les choses le plus physique et la plus musculaire possible ? »

En studio, le focus est porté essentiellement sur le travail du muscle. En proposant une tâche corporelle, il identifie, détaille et précise quel muscle va travailler plutôt qu'un autre. Il va en aliéner certains pour en faire travailler d'autres.

Je ne travaillais pas l'intention théâtrale. Je veux occuper un acteur, un danseur ou un comédien avec le muscle. Je veux que ce soit le muscle qui travaille. C'est jamais comme si il fallait que je pense : si j'étais désespéré... Pas de si. La psychologie, elle sort constamment, mais ce que les interprètes font, c'est vraiment les tâches, la chorégraphie.

²⁵ Cf. le chapitre 3 : Cadre théorique. Dans la section sur le deuxième type de métamorphose, il est question de l'explicitation par la lecture de *L'Anthropologie Théâtrale*, d'Eugenio Barba et Nicola Savarese des mécanismes de l'altération de l'équilibre.

C'est donc en plongeant ses interprètes dans une action précise que Frédérick Gravel contraint le corps. Il est dans la recherche de pulsions physiques très pointues dans le corps pour que le danseur ne soit pas trop flou. Comme il l'énonce:

Le danseur est très occupé à penser à qu'est-ce qu'il est en train de faire, pas qu'est-ce qu'il est en train de projeter. Bien entendu ça projette mais j'essaie que les danseurs se laissent regarder. Et pour ça, il faut qu'ils soient occupés. Je ne suis pas dans le 'comme si', je suis dans le 'fais ça'.

Frédérick Gravel, comme Catherine Gaudet, évitent en processus de création l'écueil de la représentation. Ils accompagnent l'interprète dans l'intégration et l'assimilation du physique par et pour le physique.

5.2.2.3 Travail de la possession, Catherine Gaudet

« Le mot récurrent est celui de la 'possession'. », tels sont les mots employés par Catherine Gaudet au sujet de son processus de création. Catherine voit la force possédante comme "un fantôme", quelque chose sans réelle matière, consistance, en perpétuelle transformation selon les besoins et les motivations initiales. Il s'agit d'une force préalablement extérieure aux interprètes, qui leur passe dans le corps et à laquelle ils doivent se laisser réagir, et laisser aller leur corps. Dans son imaginaire, cette force pourrait entre autre prendre la forme d'une « boule ». C'est ainsi le principe de créer et composer à partir du passage de cette force dans leurs corps.

J'arrêtais pas de leur dire : 'vous êtes possédés d'une force. Vous êtes là, vous êtes calmes, et il y a une force qui vous transperce, qui vous anime et vous y répondez parce que vous ne pouvez pas faire autrement. Mais votre état d'esprit qui n'est pas très loin derrière reste comme un espèce de témoin de ce qui se passe.'

Cette force fut réellement différente pour chacune des sections. Elle pouvait prendre une forme différente, une charge énergétique particulière, ou encore, une couleur spécifique. Aux interprètes de s'en imprégner et de se laisser guider pour composer à partir de cette force. Catherine Gaudet était l'initiatrice de cette force. Elle en donnait

les paramètres et laissait les interprètes créer à partir d'eux. Catherine nous en donne un aperçu.

Solo de Dany : *Prends moi*, je voulais qu'on travaille avec le souffle et le son, cette idée de vouloir être serré, pris. Ce sentiment là de vouloir être pris se trouvait dans le son. Je voulais qu'il suive les impulsions du souffle. On arrêtait souvent. On donnait une couleur physique et à partir de là, on composait. (...) La boule, c'était une force en forme de boule. Pour le *Mozart*, c'était vraiment l'idée de la force musicale et rythmique. Je leur disais: ' pour moi, vous êtes vraiment un jello pris entre quatre immenses hauts-parleurs. Je veux que vous résonniez à cette musique là. Tout est force. Tout à coup, au début des bébés, vous êtes vraiment possédés par cet état de bébé. La fin, c'est encore là une force mécanique, quelque chose qui ne nous appartient pas et qu'on accomplit de façon mécanique.

Mais pour la chorégraphie, à cette idée de force venait s'ajouter celle de travailler à partir de la double intention.

Se donner un travail de double intention. On peut avoir l'intention d'aller là-bas mais notre âme, notre état stable est toujours un peu en retard. Concentration. Et il y a une autre personne, une autre envie.

Catherine apporte un exemple concret en parlant du solo de Caroline. Elles ont commencé toutes deux par le travail de la boule et ont ajouté à ce paramètre une indication incluant une double intention. L'indication de Catherine était celle-ci : « J'aimerais ça que tu aies l'impulsion de dire quelque chose, mais que tu ne sois pas capable de dire que tu es tellement en train de douter que ça ne finit jamais par sortir. » On pourrait être ici aussi face à une autre forme de contrainte du corps, dont parlait Frédérick Gravel. Indéniablement, le corps se met au service des directives données, des données paramétrées, il entre alors dans une dynamique de priorisation. En mettant l'accent sur certains éléments corporels, d'autres sont volontairement mis de côté, écartés, voir effacés.

Catherine a pu observer que cette indication de la double intention a eu une répercussion immédiate dans le corps de Caroline. « C'est vraiment bouche-souffle- nuque-regard et à partir de ça il y a des petits mouvements. » Ainsi ce travail

récurrent chez Catherine Gaudet de la force possédante et de la double intention fait partie des modes de création à l'origine de la gestuelle et de la pièce *Je suis un autre*. Il s'agit donc bien d'un processus de priorisation du corps, qui est en amont de toute création de ligne dramaturgique ou quelconque partition chorégraphique.

5.2.2.4 La recherche de l'état corporel et la création d'une gestuelle, Manon Oliny

Le recours au travail sur les images en studio a permis entre autre la création et l'alimentation de la recherche sur une palette d'états très spécifiques pour *Boire le Bouillon de onze heures*. De plus, la trame de Sarah Dell'Ava a été construite en états dans un alliage entre jeu et partition chorégraphique.

On lui a parlé autant de jeu que de la partition chorégraphique. Il faut que ce soit chargé. Son jeu, c'est son jeu théâtral. Sa ligne dramatique. La même travail que j'aurais fait avec une comédienne. Sauf qu'on a amorcé le travail en physicalité, en studio, en mouvements. Je parle beaucoup aux interprètes. Je les nourris aussi. Mais toujours je pars de l'être humain, de l'interprète, de sa physicalité. Je fouille. Je le nourris. Je pense à des textes, littérature, photo.

De là, a découlé progressivement la recherche de l'état et par la même occasion la création de la gestuelle.

La gestuelle venait appuyer l'état et l'état venait appuyer la gestuelle. Les deux, c'est vases communicants. À certains moments, c'est l'état qui la faisait 'starter' dans le mouvement. Parfois, c'est le mouvement qui l'amenait dans l'état. Mais la pièce est dans un état. La variante était présente dès le départ. Sa trame est en états. Elle traversait un état qui est pratiquement le même mais comme un curseur. Elle monte des intensités et descend, elle remonte. J'ai l'impression qu'elle jouait sur des intensités d'un seul et même état.

En parlant à Sarah à la troisième personne, Manon définit l'état qu'elle veut voir apparaître dans le corps de son interprète. Elle nous a confié un exemple concret des termes qu'elle employait en studio :

Elle ne va pas bien. Elle passe de très, très nauséuse, très comateuse, ultra vertigineuse. Nausée. Elle ne sait plus comment se tenir, plus de corps. Elle perd la mémoire. Parcours épileptique. Elle part dans un état très fort, de grand mal-être. Et ce sont toutes les branches tentaculaires que prennent ce mal-être. Parcours de mal-être, qui part assez haut et qui ne fait que monter avec des variantes. Parcours en pics avec variantes mais le premier est déjà très haut.

Et progressivement, la chorégraphe et sa collaboratrice cherchaient à réajuster l'état :

Son jeu basculait parfois trop dans l'émotivité. Parfois son personnage avait trop les yeux pleins d'eau pour moi. Elle savait trop qu'elle allait mourir. Moi je voulais qu'elle soit plus perdue, absente, comateuse. Elle s'en fout, elle s'en tape, elle veut juste mourir. La ligne était très fine.

C'est notamment en ayant recours à différents textes de Nelly Arcand qu'elles ont pu alimenter le travail de mise en corps de Sarah Dell'Ava et l'imprégnation dans l'état recherché.

Au lieu de lutter contre, je vais travailler avec les textes de Nelly. J'ai choisi des textes du livre *Putain*, de Nelly Arcand où elle parlait vraiment d'un état de corps comme une larve. On avait souligné des extraits de Nelly. Elle lisait ça avant d'interpréter pour se mettre dans un état. Je n'ai jamais su lequel. Ça lui appartenait mais un état qui faisait qu'elle était presque morte.

Les parcours et les méthodes de direction des danseurs varient selon le chorégraphe, ses affinités et ses objectifs artistiques. En ce sens, chaque cas est spécifique même si l'on peut entrevoir des similitudes. Affirmer un « conditionnement différent », comme le propose Eugenio Barba, ou encore une « décomposition vers une recomposition différente », comme le soumet Odette Aslan, sont à la lumière de nos résultats discutables. Certes la période de création, dans chacun de nos cas, correspond à une période de conditionnement de l'interprète, d'assimilation où l'interprète entre au service du chorégraphe. Multiples sont les techniques de direction d'interprètes. Par exemple, Catherine Gaudet se projette dans

ses interprètes autant qu'elle les dirige dans des explorations et qu'elle se sert des propositions pour rebondir dans sa création. Frédérick Gravel, comme Catherine, par l'improvisation dirigée orientent les interprètes. Cette période de conditionnement, nécessiterait de l'interprète une pleine maîtrise de soi, une conscience du fonctionnement de son organisme, un contrôle de ses aptitudes physiques. « Décomposition », ne serait pas entièrement légitime et probant dans nos cas. L'interprète ne s'efface pas totalement au profit d'autre chose ; il devient progressivement et à partir de ce qu'il est un autre corps que son corps quotidien. C'est un processus évolutif dans le temps, pour rejoindre la pensée de Jacques Copeau. C'est principalement en priorisant certaines données physiques, en contraignant le corps par des paramètres spécifiques que ce corps extra-quotidien peut apparaître et être habité de l'intérieur, comme dans le cas de la recherche d'état avec Manon Oigny et Sarah Dell'Ava.

Ainsi, vers quel corps extra-quotidien entraînent-ils les danseurs ? Y reconnaissent-ils l'identité première de l'interprète ou une autre dimension, un autre ? Quelles sont la nature et l'identité de ces corps extra-quotidiens, selon les chorégraphes ?

5.2.3 Corps extra-quotidien : l'identité de l'interprète

Sur la question de l'identité de l'interprète, les chorégraphes ont des réponses extrêmement différentes voire parfois paradoxales. C'est l'une des raisons pour lesquelles la question qui a été posée a davantage tourné autour de l'idée de transformation. Pour répondre à la sous-question de recherche : « Comment le 'je' du danseur deviendrait-il autre ? », plusieurs questions en découlent. Que ce soit en studio ou sur scène identifient-ils une transformation chez l'interprète avec lequel ils travaillent ? Y a-t-il métamorphose identitaire quant à la personne sur scène ? La volonté était de recueillir leurs propres mots sur ce qu'ils identifiaient.

5.2.3.1 Un personnage

5.2.3.1.1 Danser avec les notions théâtrales : *Boire le Bouillon de onze heures*

Alors qu'elles sont parties de Sarah, de sa personnalité, de ses caractéristiques physiques, Manon Oigny et Delphine Ballet voient en le travail final un personnage atteint, abouti : celui d'une princesse suicidaire.

Elle incarne vraiment un personnage, mais danse aussi. Pas juste exécuter les mouvements. Sarah, c'est un personnage. Elle incarne un personnage. *Boire le bouillon*, c'est un travail psychologique. Je n'ai jamais été aussi loin dans la notion de personnage avec une interprète en danse, parce que l'aspect physicalité, travail corporel, travail dans l'espace est aussi important que l'aspect personnage, que le rapport au personnage ou à sa dramaturgie et à son fil conducteur. C'est presque une histoire, *Boire le bouillon*. On a dénaturé Sarah en gardant une base d'elle. Sarah est évanescence. Elle a des grands yeux, elle a une peau laiteuse, une peau de femme d'un autre siècle. Une danseuse avec comme une mollesse qui appartient au conte, C'est comme une beauté de conte. Pas de définition de muscles. Naïveté dans les yeux. Sarah, plus mystérieux, plus abyssal. C'est un personnage. Ce n'est pas Sarah, c'est un personnage. Au service d'un personnage. Elle a réussi.

Sarah, sa morphologie, ses qualités expressives et physiques et sa personnalité, ont été sources d'inspiration pour les créatrices. À cela est venu s'assembler et s'emboîter, se fondre ensemble, un corps étranger, entièrement fictif, celui d'une princesse avec ses particularités morphologiques, posturales, dynamiques, rythmiques, sa charge fictive mêlés à l'état psychologique d'un être qui veut se suicider. On est face à la volonté de créer un corps fictif.

5.2.3.1.2 Une pluri-identité

Pour Manon Oigny, le corps extra-quotidien de Sarah Dell'Ava, à la fin du processus est constitué de plusieurs couches d'identité. Entre son corps quotidien, le corps d'un personnage fictif, celui de la princesse Belle au Bois Dormant et d'un autre corps fictif, celui de Nelly Arcand. Il s'agit d'un kaléidoscope d'identités.

C'était Sarah mais vite, quand on a accroché le personnage de la Belle au Bois Dormant et de son suicide, c'était Nelly en même temps. Et c'était incarné par l'idée de la Belle au Bois Dormant. Et je pense que ça protégeait un peu Sarah de savoir que c'était pas elle.

5.2.3.1.3 Personnage

Frédéric Gravel est clair quant à sa perception de l'identité de l'interprète en face de lui. Pour lui, il s'agit d'un personnage : "Pour moi, la contrainte ça fait un personnage. Tu veux bouger quelqu'un avec une contrainte, le personnage apparaît."

5.2.3.2 Un autre ou pas

Loin des sentiers dramaturgiques, Jean-Sebastien Lourdaïd identifie une certaine transformation d'Annik Hamel. Il parle d'une " autre qu'elle." Mais énonce clairement que malgré lui, ce questionnement sur l'identité de l'interprète est risqué et n'est pas sa volonté première. Il préfère se concentrer sur le travail corporel. Au spectateur de faire la part des choses en matière d'identité. « Quand tu parles d'un autre, c'est aussi donner une image et une identification à quelque chose que je ne veux pas donner. (...) Si tu leurs donne ça, ils vont se créer une histoire et ce n'est pas ce que je veux. »

5.2.3.3 La complexité, l'ambiguïté identitaire, la confusion

Catherine Gaudet avoue la complexité d'une telle question. Pour elle, elle semble avoir mis à jour des parties profondes des interprètes, qui ne sont pas parties premières de leurs corps quotidiens. C'est en cela qu'elle identifierait une transformation implicite des interprètes. Sur scène et pour la pièce, ils ne sont pas tels qu'elle les connaît dans la vie. Elle s'est servie d'eux mais a cherché à effacer leur ego pour faire émerger autre chose.

C'est très complexe, parce qu'en même temps c'est Dany et c'est Caroline mais c'est comme si on avait accès à leur inconscient, un regard d'enfant. Ça ne m'intéresse pas de voir Dany sur scène tel que je le connais dans la vie. Je n'ai pas envie d'utiliser ses attitudes, sa personnalité sur scène. Ça

ne m'intéresse pas. Par contre, ce que je demande aux danseurs c'est d'être hyper à l'écoute de leurs sensations et très dépouillés de leur ego. C'est ça, ça m'intéresse de les voir eux mais j'ai pas envie de voir leur ego de 'je suis Caroline' ou 'je suis Dany Desjardins'.

Pour chacun des chorégraphes, il y a ambiguïté identitaire. Ils identifient tous être en présence de corps doubles lorsqu'ils sont avec leurs interprètes, un corps entre lui-même et un autre. Les chorégraphes en présence de théâtralité jouent de cette multiplicité identitaire créant des corps extra-quotidiens complexes et ambigus. Qu'en est-il du vécu de l'interprète alors que les chorégraphes eux-mêmes visent la transformation ou la création de corps différents ?

5.3 Le vécu des interprètes

Interroger les interprètes sur leurs expériences lors de la création c'est entrer au cœur des processus, c'est mettre des mots sur ce qui ne peut être deviné de l'extérieur. C'est répondre aux questions plus spécifiques du vécu, du ressenti, des sensations et élaborer le plus possible sur celles-ci. Retraçant leur parcours lors du processus de création, les interprètes ont chacun à leurs manières mis en évidence leurs expériences et ce qui a le plus compté pour eux lors du cheminement jusqu'à la scène. L'hypothèse de départ était qu'il y aurait transformation de l'interprète lors du processus. Qu'en ont-ils pensé ? Quels sont leurs mots à eux pour conforter ou nier cette hypothèse ? Sur scène, qui sont-ils ou que sont-ils en train de devenir ?

5.3.1 "L'exigence physique" - Le travail du corps

Ce qui est commun à tous les processus c'est cette 'exigence physique', ce travail approfondi et précis du corps qui les a tous conduits à une meilleure connaissance et maîtrise de leur être pour créer les pièces. Dany Desjardins parle justement de cette exigence physique.

Moi quand je le fais, je n'essaie pas de démontrer une grand-mère. Je suis tellement en lien avec ma voix et c'est tellement exigeant physiquement que je suis dans une espèce de transe et je finis le solo et je n'ai pas la notion du temps tellement je rentre dans une grande concentration pour arriver à tout faire : contrôler ma voix, contrôler les cross over de textures et de personnages et moi être vrai et pas être dans la pensée. Tu peux laisser ton corps y aller et ne pas te dire il faut que je fasse ça ou ça. Dans l'exigence physique, il y a quelque chose qui ressort. Si tu vas dans quelque chose de plus difficile, tu dois passer une étape de plus. Tu ne peux pas être entre les deux, t'as pas le choix. (Desjardins, entrevue, novembre 2012)

5.3.1.1 Le "corps créateur"

Dans un même ordre d'idées, et durant le partage de son expérience sur *Trois peaux*, Annik Hamel souligne à son tour, l'importance du travail sur le corps, avec le corps. Les données concordent avec les propos des chorégraphes qui débutent toute création par une conscience aiguë physique. Selon son vécu et pour elle, le corps est la source première et unique de la création. C'est « juste physique », comme elle se plaît à le spécifier à plusieurs reprises. Tout passe par le corps, berceau de la création et elle avoue ne plus penser à rien d'autre que ce qui se passe physiquement.

Le corps me déclenche. Je fais ça. Et ça fait naître toutes sortes de choses dans ma tête, dans mon corps, des émotions, des sensations. En sculptant le corps, chez moi, ça fait 'popper' des images, des sensations. Ça crée des sensations et ça fait germer des images, des luminescences. Par le corps que ça passe et apparaissent des choses. Jamais d'histoire. T'es en train physiquement d'être dans une expérience physique. L'expérience physique, quand elle est chargée, intense, intensément vécue ; c'est là qu'elle se met à évoquer pleins d'affaires. (Hamel, entrevue, décembre 2012)

5.3.1.2 Le CORPS comme source première

5.3.1.2.1 Les indications physiques, la précision, les détails

Travailler le corps passe par la précision d'indications physiques extrêmement spécifiques. Sarah Dell'Ava nous confie que c'est en travaillant une posture précise intériorisée qu'elle a pu trouver le personnage de la princesse. Elle a fait part, à travers une longue énumération comprenant simplement des indices physiques, de chacun des éléments corporels qu'elle a dû aller chercher pour être au plus juste de la restitution du personnage de la princesse au bord du suicide.

Colonne vertébrale très tendue, bas du dos, nuque, occiput. Bouche un peu entrouverte. Un peu figée. Juste pour sentir l'air qui rentre. Les yeux tout droit mais qui ne voient rien, vraiment rien et les mains très délicates et précises. Une certaine tenue abdominale. Ça permettait de trouver la princesse physiquement. Pour la princesse : beaucoup les mains dans le vent, tirer les épines de rose. Petits moments sensuels de princesse normale. Et des parties avec des plus grands déploiements : c'était l'empoisonnement, décadence, la perte de contrôle. Cou cassé, toujours pas de regard, bouche ouverte, langue molle, espèce de dédain, vomi, presque jusqu'à vomir. (Dell'Ava, entrevue, novembre 2012)

Dany Desjardins, pour *Je suis un autre*, prend l'exemple du début du spectacle avec le tableau des bébés pour démontrer à quel point le sens du détail physique et la précision corporelle furent primordiaux à l'entière incarnation et incorporation de cet état de corps qu'il nomme les 'bébés'. Malgré le fait qu'il avoue avoir eu de la difficulté à être un bébé et non avoir l'air d'un bébé, Dany démontre que le processus est un processus de surenchère des indices corporels, de somme, de juxtaposition de détails physiques.

Ce sont des détails physiques précis. C'est de bouger toutes les articulations, tous les muscles, avoir des petits chocs nerveux, le son super guttural mais aigu, les yeux fermés, sur le dos, faire une ondulation pour bouger, se rendre sur un '*spot*' sur la scène à côté de Caro qui fait la même affaire. Il faut qu'on se touche et qu'on interagisse de façon à ce que ça ait l'air hasardeux, ambigu. On est des bébés, mais on n'a pas l'air

de bébés. On est aussi des monstres en même temps. C'est tellement d'informations pour le corps, c'est tellement de trucs à faire.

Pour aller dans ce même ordre d'idées, Rachel Harris, pour *Husk*, prend l'exemple du travail méticuleux sur son poignet :

On a travaillé des détails physiques mais qui changent beaucoup. George travaillait beaucoup le poignet. De trouver de l'espace, de l'air. Ça reste du même coup droit alors qu'on a tendance à plier un tout petit peu, surtout les femmes. Ça devient du coup plus masculin. C'est un détail physique mais quand je fais ça (poignet), tout d'un coup je me sens dans un autre corps. Je me transforme un petit peu en masculin.

D'emblée, en exposant la technique, elle ouvre une nouvelle dimension. En effet, elle avoue que le fait de travailler d'une manière très spécifique sur ce segment du corps, de le prioriser, l'a conduite à se sentir autre, à générer un prémice de transformation, un prémice de devenir autre.

L'interprète semble être au plus proche de son corps, de la compréhension de son fonctionnement et de son organisme. Les exigences des chorégraphes sont pointues et spécifiques au sujet de l'utilisation du corps. L'interprète doit acquérir une pleine maîtrise de ses capacités pour pouvoir ensuite en acquérir de nouvelles ou en travailler une plus spécifiquement. Pour envisager un corps extra-quotidien, un corps étranger, il semble falloir être avant tout en bonne prise avec son corps quotidien, corps familier.

5.3.1.2.2 *Le corps comme catalyseur*

Ainsi le corps serait un canal déclencheur d'images, de sensations, d'imagination, de ressentis. Annik Hamel énonce que « la physicalité permet de déclencher pour (elle) les sensations, des états, des souvenirs sur lesquels (elle) surfe. » Dans cette partie, les façons dont le corps a été travaillé voire modulé seront abordées, mettant de l'avant le potentiel indéniable expressif et les différents processus pour y parvenir.

a) Travail de la posture : déclencheur des sensations

Lors du travail du solo de la 'poule', Annik Hamel mentionne que c'est en travaillant spécifiquement la posture qu'elle est parvenue à un réel ressenti de l'incarnation d'une poule. Elle spécifie que c'est par le corps et l'adoption d'une posture particulière et non le mental ou l'intellect qu'elle s'est sentie pleinement 'poule' ou du moins, dans le visuel recherché. On n'est donc pas face à un travail de représentation, mais bien de sensation, d'incarnation, c'est-à-dire de mise dans la chair.

Il n'y avait pas de poule. Je n'ai jamais pensé à avoir une image de poule pour faire ça. Juste les ailes, une poitrine. Ce n'était pas intellectuellement que ça se passe. Juste prendre la position qui fait que je me sens comme une poule. L'extrême, le dos cambré et tu cours du talon. La réception était toujours dans les talons. Il fallait que ça aille vite. Il (Jean-Sébastien Lourdais) travaillait sur la vitesse, au niveau du piétinement. Je crée une personne en me poussant, en poussant mon corps, dans un état extrême avec mes références.

b) Vivre les sensations vraies dans le moment présent

Pour Annik Hamel, comme pour Rachel Harris, c'est en se connectant uniquement au moment présent, à la sensation vécue dans le corps au moment où l'action est exécutée que le corps peut être pleinement investi et déclencher par la suite ce que le chorégraphe et le spectateur recevront. Rachel précise clairement qu'il ne s'agit pas de jeu dans son solo mais qu'il s'agit uniquement d'un travail consciencieux de ressenti. Annik Hamel quant à elle dit :

Je ne suis pas en train de penser à un personnage, que je suis en train de faire une poule ou dans la représentation de quelque chose. Je suis juste intensément là-dedans, en train de vivre des sensations vraies dans le moment présent. L'état de présence, du moment présent.

Je ne pense plus à rien d'autre que ce qu'il se passe physique. T'es en train physiquement d'être dans une expérience physique.

Ces deux interprètes sont avant tout en pleine conscience de leur corps. Le corps se suffit à lui-même en ce sens qu'il détient en lui la plupart des ressources créatives possibles.

c) La gestuelle des organes, la respiration et le visage

Pour le solo de Rachel Harris dans *Husk*, il a été question de créer un mouvement par organe. On entre ici dans un principe de priorisation, de focalisation sur une partie corporelle spécifique. Rachel a détaillé finement le processus de création de mouvements à partir d'une concentration sur les organes :

Pour le solo, George a dit : 'Fais toi un mouvement pour chaque organe.' Je me suis mise dans un coin du studio. Un mouvement du poumon, un mouvement de rate, ovaire, de coeur. J'avais une série de dix mouvements. On les a répétés, répétés. Avec des variations. Dans le solo, il ne m'a pas du tout donné de gestuelle. Juste 'prends un pas ici, agrandis là. Comment pourrais-tu le faire plus vite ? Peux-tu ajouter un petit swing ? Et de temps en temps il m'ajoutait un petit quelque chose au sol. C'était sa manière. Au début, je répétais. Et ensuite j'avais noté. Parce que c'était compliqué juste ça se rappeler : 'deuxième fois, j'ajoute les yeux; troisième fois, je soulève mon pied pour les orteils; quatrième fois, je prends des pas plus larges, je commence à me déplacer. C'est vraiment comme des blocs de lego qui s'accumulent. Jouer avec toucher de l'extérieur les organes. Comment ça peut affecter le corps. J'avais dix gestes d'organes mais j'avais aussi des moments où je faisais juste toucher le corps. (Harris, entrevue, novembre 2012)

Après cela, Rachel Harris a fait part du fait que tous ces processus ainsi qu'une concentration extrême sur la respiration et son mouvement dans le corps ont affecté son visage, élément important dans son solo.

Avec la respiration et avec la concentration sur la sensation d'origine dans les organes, il y a le masque et le regard vers l'extérieur. Il y a un impact sur le visage. Je ne pense pas à faire des choses particulières avec le visage. Mais avec la respiration, en bougeant, ça me transforme le visage comme une lutte avec le corps. Ça aussi ça affecte le visage. Mais je n'ai pas à mettre d'autres personnages dessus de ce qui est là.

Ici, on poursuit l'idée que l'interprète se doit d'être au plus proche de lui-même, que son corps se rend disponible et devient un terreau pour créer gestuelle ou/et corps étrangers.

5.3.1.2.3 Travailler les contraintes, les tâches corporelles et les dynamiques du mouvement

Nous l'avons vu précédemment dans le volet des chorégraphes, Frédéric Gravel à la fois chorégraphe et interprète de *Tout se pète la gueule, chérie*, a cherché avant tout à contraindre le corps, à imposer des tâches corporelles en improvisation. Dans une partie de l'entrevue concernant plus spécifiquement son rôle d'interprète, il donne un exemple de contrainte corporelle à laquelle il a pu se soumettre :

Moi mon personnage ne renverse pas sa bière. Les autres la renversent mais moi je ne la renverse pas. Et quand je bouge, j'essaie de faire des trucs spectaculaires. Je me garoche, mais je garde toujours ma bière. parce que je veux montrer que je ne suis pas si saoul que ça. Moi ma tâche, ma contrainte, c'est : ne renverse pas ta bière mais dépêche toi d'arriver dans des poses d'Apollon. Et ça fait une chorégraphie. Je suis en contrôle et essayer de pousser l'idée d'être en contrôle. Mon personnage fait juste comme descendre super droit, en contrôle, j'essaie de me rattraper. Ce que je fais, c'est me lancer dans quelque chose et là j'ai une chorégraphie qui dit ramène ton genou, ramène ton coude. Ce qui fait l'événement c'est ma tête qui arrive en dernier. Tout ça est très chorégraphique. Je ne suis pas en train de me dire : 'je pose pour un magazine érotique.' C'est la façon dont tu y vas.

Ainsi Frédéric Gravel s'attarde méticuleusement à l'effet que la contrainte va avoir sur le corps et à la façon dont la tâche corporelle va s'exercer. Sa partition est faite de priorisation dans le corps. De plus, ce qui l'intéresse ce sont également les dynamiques car pour lui, « c'est la dynamique qui crée le personnage. La tâche dans la contrainte. La dynamique est dans la contrainte. Mais mon personnage est comme ça. »

On commence à entrevoir ici l'émergence d'un autre corps. Frédéric parle de « personnage », encore discutable à ce stade de la réflexion. Ce qui est

intéressant à souligner c'est que pour lui, en tant qu'interprète, la mise en contrainte de son corps par la somme de plusieurs paramètres développe, tout comme Annik Hamel, son imagination. Le fait de se mouvoir d'une certaine façon avec une bouteille de bière dans la main fait en sorte qu'il ne se considère déjà plus comme lui-même. Il devient progressivement un autre, un autre corps, fruit de son imagination. L'écart se fait entre lui-même, et cet autre corps, généré pourtant par ce que son corps exécute. Le décalage se produit.

5.3.1.2.4 Les différentes sources d'émergence des gestuelles : les conséquences du travail corporel

C'est essentiellement par ce travail corporel intense que les gestuelles ont émergé durant les processus de création. Elles en sont les conséquences directes. En ce sens que pour aucune de ces propositions artistiques il n'y avait de gestuelles pré-écrites, pré-définies. Toutes ont émergé au fil du processus, voire à la fin des processus. Relater l'émergence des gestuelles, c'est questionner ce qui avait été identifié dans la première partie de ce chapitre, à savoir si la gestuelle participe à la création et à la sensation de transformation. La gestuelle était l'un des marqueurs de théâtralité, qui entraînaient un peu plus le corps dans une présence scénique fictive. Qu'en est-il du point de vue des interprètes eux-mêmes ?

Nous venons de le voir, Frédéric Gravel l'a affirmé. Annik Hamel, qui nous parlait de la nécessité d'un corps présent à lui-même et chargé voit en la gestuelle de *Trois peaux*, une gestuelle qui a été colorée en terme « d'émotions, de formes, de couleurs ». Pour elle, il faut que la gestuelle évoque « quelque chose » et c'est le fait de « charger le mouvement comme les mots, de donner une charge qu'elle est 'drivée' ». Pour Rachel Harris, c'est bien évidemment de la conjugaison du mouvement des organes, du détail physique et de la respiration que la gestuelle a vu le jour. Elle qualifie la résultante de cette gestuelle comme étant « étrange ».

La gestuelle est assez étrange mais elle suggère beaucoup de personnages. La gestuelle était là autant que les thématiques. Il y a quelque chose que George aime beaucoup c'est le polyrythme. Plusieurs rythmes en même temps. Les bras bougent à une certaine vitesse, le bassin à une autre, les yeux, les pieds. Un genre comme des petits courts-circuits. C'est très amusant à faire. C'est comme un 'groove' mais avec trop de rythmes en même temps, comme une espèce d'oscillation. Il n'arrive pas à couler et ça donne une étrangeté je pense. Toute la gestuelle est très charnelle, très animale. La deuxième moitié du solo, je suis plus à quatre pattes, le souffle.

Dany Desjardins quant à lui remarque que dans *Je suis un autre*, « la qualité du mouvement vient vraiment d'un état d'interprétation à la base. » Que l'état précède la gestuelle. « C'est par rapport à cet état là que l'on va travailler, travailler. Il y a des mouvements qui vont sortir et on va peaufiner les mouvements. »

Ainsi les gestuelles participeraient pour les interprètes à cette sensation d'une entrée dans une autre dimension. Par l'acquisition de dynamiques, d'une rythmique particulière et de caractéristiques spécifiques, le corps prend du relief. Ils n'identifient plus leurs corps de la même façon. Ces gestuelles ouvrent une dimension imaginaire, fictive, à la fois pour les interprètes et leurs visions de leurs corps et plus tard pour les spectateurs, car elles sont porteuses de signes, de signaux.

À ce travail sur la bio-mécanique du corps, sur le corps comme matériau, il s'est avéré que pour de nombreux processus, tout un travail sur l'état du corps se soit ajouté. On entre alors dans une autre couche de l'interprétation. Les artistes ont parlé jusqu'ici du travail physique et technique en tant que tel. Avec le travail sur les états, c'est comme si l'on donnait de la consistance à l'intériorité du danseur, à ce qu'il vit intimement. Le travail sur les états entrainerait-il à son tour une transformation, voire une « métamorphose implicite », tel que supposé dans le cadre conceptuel ?

5.3.1.3 L'impact du travail des états

« Tout est dans le corps, dans le vécu. Même avec la robe et tout, pas besoin des accessoires pour me sentir plus princesse ou déconstruction de la princesse. Les meilleurs '*runs*' ont été sans rien, en studio. » Pour Sarah Dell'Ava, c'est ce qui passe en elle, à l'intérieur d'elle lors de la création et de la représentation qui est primordial. D'où le fait que tout ce qui est élément extérieur : costumes, accessoires... est secondaire. Elle a dû investir pleinement des états pour être au plus proche de ce qui était recherché, à savoir le suicide d'une princesse. *Boire le Bouillon de onze heures*, de Manon Oligny et *Je suis un autre*, de Catherine Gaudet sont les deux œuvres qui ont abordé, conscientisé et mis en mot explicitement un travail sur les états. Caroline Gravel affirme que, « dans *Je suis un autre*, il y a pour moi plusieurs états de corps, c'est un parcours. Mon état fluctue à chaque instant. » Ainsi, quel est l'impact du travail des états à la fois sur le corps et sur l'interprétation ? Participe-t-il à la mutation du corps ?

5.3.1.3.1 Une accumulation d'indices corporels

Caroline Gravel appelle "état" "une somme d'indices" (Gravel, entrevue, novembre 2012). Selon elle, il s'agit d'une somme, une accumulation d'indices corporels, émotifs et physiques. Par exemple, la section que nous avons examinée en première partie de ce chapitre, section que nous avons identifiée comme mettant en scène deux 'bébés' au travers de deux corps adultes, est explicitée par Caroline Gravel elle-même. Elle dévoile ce qui se déroule pour elle, et selon elle, dans cette section. Il s'agit notamment de trouver l'« état de bébé ».

'Bébé', c'est l'état. 'Bébé,' c'est la somme de dynamiques, plus le regard, plus le son. Indices sensoriels, indices sensitifs, des zones de conscience. Parfois pour moi, c'est des indices corporels, toniques, respiratoires, émotifs. Zones floues. C'est des indices qui font que quand tu cherches, quand t'es à côté, les indices corporels sont des supers bons outils. Accumulation d'indices corporels mis ensemble qui font cet état qu'on appelle les 'bébés'. Beaucoup dans la qualité du regard qui est englobant,

absence à l'autre qui est tout prêt. C'est comme si mon corps englobe le corps de Dany, son corps est mon corps en même temps. Plus au niveau de la conscience, de la sensation. Sinon un indice de spasmes, comme des dynamiques impulsives qu'on ajoute dans le corps. Il y a des moments aussi où il y a une expansion du temps et on rentre plus dans une continuité du corps. C'est davantage un '*flow*'²⁶ contrôlé dans les ondulations, si je veux préciser l'état qui arrive à ce moment-là. Ça retombe dans quelque chose qui est plus de l'ordre du bébé naissant, des oppositions, des détachements, des intentions autonomes de certaines parties du corps.

Caroline Gravel nous explique ici le mécanisme de ce que nous avons supposé en première partie lors de notre observation. Pour nous, 'bébé' correspondrait au corps extra-quotidien atteint, composé de signes et de signaux que l'interprète enverrait au spectateur pour permettre la reconnaissance et l'identification. Caroline Gravel ne parle pas de projection. Au contraire, sa réflexion se concentre sur le mécanisme physique, sur l'addition d'indices corporels à la fois posturaux, vocaux et dynamiques qui associés les uns aux autres influenceraient l'état et donnerait alors au corps une unicité globale, identifiable sous le terme de 'bébé'. Dans le cas de Caroline, il semblerait que ce processus l'entraîne vers la conscience et le ressenti d'un corps second, ce corps de bébé.

5.3.1.3.2 Plus qu'un état de corps

D'une autre façon, là où Caroline Gravel et Dany Desjardins seraient à la recherche d' "entités extérieures" à incorporer, Sarah Dell'Ava avec *Boire le bouillon de onze heures* chercherait à atteindre entre autre et plus spécifiquement l'état psychologique.

Je ne dirais pas que états de corps parce que c'est beaucoup plus que corporel. Un lieu d'être avec une certaine texture et physique et psychique qui fait une espèce de boule.

²⁶ *Flow* : terme emprunté à l'analyste du mouvement Rudolf Laban, malléabilité, fluidité. Dans son vocabulaire, le *flow* donne du support à tout le mouvement et même s'il n'apparaît pas clairement comme libre ou contrôlé, sa qualité de continuité neutre ou active sous-tend chaque mouvement.

Pour Sarah, cela va plus loin que l'état de corps, c'est-à-dire que certes elle prend en compte que jouer avec les facultés physiques permet d'atteindre un état spécifique, mais pour elle, pour le travail avec Manon Oigny, il a fallu rechercher un conditionnement spécifique, un état mental et psychique particulier, pour permettre de faire apparaître toute la dimension suicidaire de la princesse. C'est en travaillant conjointement l'extériorité du corps et l'intériorité qu'elle a avancé vers son corps extra-quotidien fictif. Progressivement, dans ce travail psycho-physiologique, de mise en état, Sarah Dell'Ava incorporerait des paramètres qui ne lui appartiennent pas (le suicide et la princesse) et commencerait l'émergence d'une nouvelle entité.

5.3.1.3.3 Atteindre les états : un processus psycho-physiologique

Il y a donc selon les interprètes une multitude de possibilités pour déclencher des états. D'emblée, Caroline propose deux portes d'entrées aux états, soit grâce à la modulation de la plastique du corps, de la physiologie, comme vu précédemment, soit également, par une forme extérieure que l'interprète cherche à reproduire : "Quand tu as identifié que c'est cette forme là qu'on voulait voir apparaître; on peut partir de la forme pour trouver l'état aussi." Dany Desjardins, dans un même ordre d'idées parle de "personnages", comme déclencheur d'états.

Et c'est parti d'après moi de personnages. T'avais le gars qui juste a besoin d'amour, après t'avais la grand-mère à l'épicerie, la grand-mère en voiture de course, le petit chien. Ça je le vivais physiquement.

Ces états n'ont pas une définition fixée, il semblerait qu'ils soient en permanente mutation et re-définition et pourraient correspondre à ces « forces possédantes » dont parlait Catherine Gaudet. Pour Caroline Gravel, les états nécessitent un réel vécu, une réelle connexion à soi. Il faut vivre l'état et non pas seulement le vouloir. Mais selon elle, tout part de sa conscience et de ses intentions qui vont diriger par la suite les sensations qu'elle cherche à éprouver.

Ma conscience, mes intentions. C'est un parcours où je dirige mon intention, mes intentions à différents endroits, différents moments. Je vais rentrer dans un état. C'est comme un texte finalement. C'est vivre un texte de sensations différentes. C'est un parcours de sensations et je vogue dessus. Je suis vraiment dans un vécu qui est fait d'accents, de propulsions.

Pour Sarah, nous l'avons vu, le physique domine dans cette acquisition de l'état psychologique ou des états recherchés.

Là c'est vraiment un état psychologique qui passe à travers la chair, le corps, la mise en mouvement. Ça passe par le physique pour trouver. L'état physique m'amène dans l'état psychologique/psychique. Assez clairement.

Ainsi au sein de la création, Sarah dissocie deux états : celui physique et celui psychologique. Elle a confié que pour cette création, les deux créatrices et elle étaient à la recherche de deux états extrêmement spécifiques, "un bi-état" comme elle le nomme.

Un état divisé en deux. Toute la pièce est une chose. Passage entre l'un et l'autre toujours un peu difficile, c'est là que tout se joue. Deux états : un état absent, cou cassé, yeux dans le vide et un état avec une grande précision dans les mains, dans le regard, cou très tenu les yeux absents et précision photographique. Cou cassé, vision inexistante et comme une espèce de lourdeur qui t'attire dans le sol et tu essaies de sauter mais en lourdeur et se débattre. Deux états. Je passe de l'un à l'autre. Un bout comme ça, un bout comme ça, un bout comme ça.

En d'autres termes, elle les spécifie et les image ainsi :

Une espèce de chute dans les sous-sols des profondeurs morbides plus une espèce de sur-contrôle au niveau de la tenue du corps mais aucune présence. Complètement déconnectée. Complètement en dehors, sans regard, franchise des yeux.

Ce sont des états extrêmement intériorisés où elle avoue qu'une fois connectée, en prise avec ceux-ci, elle se sentait totalement retranchée du monde extérieur. "J'entendais presque rien, je ne voyais presque rien." Tout se passe de façon intime. Pour accéder aux états et les régénérer dans son corps, elle souligne l'utilité du regard, indicateur physique. Pour trouver la justesse de ces deux états, ce sont les yeux qui la replongaient dans son corps.

L'interprétation, si je dois la retrouver, c'est d'abord le regard que je travaillerai. Un état physique, presque psychique qu'il me reste, assez suicidaire. Comme si les yeux m'indiquaient tout le corps et après j'avais pas besoin de penser psychologiquement ou de penser à l'imaginaire de la princesse.

La connexion corps-esprit est dominante ici. Nous sommes en présence d'une danseuse et d'une chorégraphe, mais la théâtralité est forte puisque Manon Oigny, créatrice, souhaite mettre en scène un corps fictif, celui d'une princesse suicidaire. Le sous-texte est dense et double, entre mouvements et psychologie, et entraîne l'interprète dans une autre dimension de sa discipline. On n'est plus ici dans du corps pour du corps ; au contraire, on entre ici dans une charge psychique sous-jacente au corps. Le corps extra-quotidien que Sarah est en train à la fois de créer et d'incorporer devient une entité complète, douée de sentiments, chargée d'émotions. Et c'est physiquement, par les signes et signaux qu'elle détient que l'on peut avoir accès à l'intériorité de cette entité.

5.3.1.3.4 Tisser avec les états

Selon les interprètes, ce qui fait la particularité de *Je suis un autre*, est que c'est une création basée justement sur la fluctuation permanente d'états, transformation continue. Caroline Gravel qualifie ce vécu comme d'un "parcours d'états", Dany Desjardins parle de "chevauchements d'états" et de "transformation subtile". Un réel tissage minutieux entre les états a été réalisé lors de la création et requiert une permanente dégénérescence sur scène. Il s'agirait d'un kaléidoscope

d'états. Caroline Gravel insiste sur le travail de composition à partir et entre les états. Par une série d'énumérations, elle nous donne un exemple de ces passages rapides vécus par le corps, agrémentés d'indices corporels qui caractérisent l'état qu'elle vit.

Une espèce de séquence 'La Marie Chouinard'. Suffocation avec ondulation de la colonne de M. Chouinard. Là je me transforme vraiment. Main en l'air moment de stabilité et là je retombe dans ça. Moment de transformation où je deviens une espèce de clodo, de déchet pour repartir. Je fais une chorégraphie, je suis vraiment hot, je regarde le public. Transition au sol. Les états de corps bougent beaucoup quand même. Ça passe de l'un à l'autre.

Pour Dany Desjardins, le travail majeur en studio a essentiellement été celui des transitions entre les états. Il fallait qu'elles soient le plus implicites et subtiles possibles afin de continuer dans cette dynamique de non-définition, d'évocation plus que d'affirmation d'une identité particulière. Il en explique le processus :

On essaie de rendre le tout plus fluide pour qu'on ne voit pas les transformations et qu'il y ait des chevauchements avec un état qui monte tandis que l'autre descend. C'est toujours en train de se croiser. On voit le changement mais il n'est pas clair. Avant il était super clair, je coupais, je passais d'un état à l'autre. On a ôté beaucoup d'états parce qu'il y en avait trop.

En exemple, Caroline Gravel a livré six états majeurs qu'elle traverse dans le courant de la pièce : « état de continuité », « le devenir animal », « être possédée », « état de corps Marie Chouinard », « état de corps 'le clodo' » et « la bête ». Le long témoignage qui suit détient beaucoup d'informations probantes. Caroline partage à la fois son ressenti intime, le chemin qui mène à des états, c'est-à-dire les indices corporels caractéristiques déclenchés et l'identification par la dénomination des états.

Quand ça commence, il y a une chute dans ce monde là. C'est une plongée au départ, cette tension spasmodique et cette espèce d'attention englobante. Après ça, il y a comme une sortie de ce monde là et je suis cachée pendant quasiment douze minutes et je tombe dans un **état de**

continuité. C'est comme ça que je le ressens. Je suis quasiment immobile. Je suis dans un état très bûto parce que je bouge très lentement. Après ça je reviens un peu au monde. Je suis plus à l'écoute de Dany. Il faut que je sente son orientation corporelle pour arriver avec lui. Ça devient plus quelque chose de technique. Tout en essayant de garder cette qualité de continuité dans le corps. Pour après ça, arriver dans le vrai monde, dans Caroline Gravel. **Le devenir animal.** Vide qui se crée pour moi dans le sens où je deviens un animal. Je deviens comme un animal. J'ai l'impression de déconnecter mon cerveau un peu et en fait de me décorporaliser parce que c'est quand même violent. Décorporalisation pure et simple sinon tu ne peux pas passer à travers. Après ça, je rentre dans un espèce de jeu plus théâtral dans la transition avec le Mozart²⁷ où c'est un petit moment de théâtre parce que là mon 'personnage' c'est comme un enfant qui répète ce que ses parents disent. Mozart c'est complètement un travail sur la dynamique. Je suis dans un état de corps. C'est aussi **être possédé.** Bouger de l'extérieur. Division de l'intention. Des fois la tête ne va pas dans la bonne direction. Je vais être surprise pas la direction que mon corps va prendre. Une certaine autonomie du corps. Gros travail sur la dynamique impulsive avec la musique, plus technique. Idée d'être bougée de l'extérieur qui crée une sensation de division à l'intérieur du corps. Vers la fin, je suis en train de faire grimper une colère pour permettre la transition vers la fin avec 'je suis une vraie princesse'. Solo. **Etat de corps 'Marie Chouinard'.** Je suis en improvisation avec cette idée d'état de corps 'Marie Chouinard'²⁸. Parce que M. Chouinard, c'est comme un ensemble d'indices qui fait l'état de corps Marie Chouinard : des lancés, des petites mains, des petites impulsions. Je suis là-dedans. Je pars avec des éléments et je joue avec. Éléments qu'on a ensemble choisis, avec les improvisations. Des éléments de mouvements. La séquence Marie Chouinard, c'est une séquence d'états de corps avec des cellules gestuelles. **Etat de corps 'Le clodo'.** Le clodo est sorti d'une improvisation que j'ai faite où j'ai suivi le parcours physique. Mon corps m'a amenée là dans un espèce de poids. Je le sens comme un déchet. Je me sens comme un espèce de déchet humain. Je donne un nom à cet amalgame là qui est un état de corps. Ça n'a rien à voir avec ce qui va être reçu. 'Je me sens comme un déchet'. Le poids, un poids et un regard. Posture et regard comme si j'étais

²⁷ Le Mozart ici correspond d'une section dansée à partir d'un morceau de musique composée par Mozart. Le mouvement des corps épouse parfaitement la musique, sa rythmique, sa dynamique. Le programme de soirée ne spécifie pas le titre du morceau.

²⁸ Marie Chouinard est une chorégraphe contemporaine montréalaise de renom. Caroline Gravel a participé à plusieurs de ses stages et est en mesure de reproduire une partie de la gestuelle de celle-ci, de reconnaître son style chorégraphique.

complètement saoul. Du visage. Comme si mon visage allait tomber en lambeaux. Tout dégouline. Après ça c'est la 'bête'. Au départ dans ce solo là, j'étais vraiment bougée de l'extérieur. Idée de la boule dans le corps qui circule. La bête qui avance c'est la boule qui rentre et la boule qui sort.

Il est intéressant de remarquer que les six états identifiés ici n'ont pas la même teneur. Caroline y associe parfois un adjectif qualificatif, « être possédé », mais également parfois un nom commun ou propre, « Marie Chouinard », « bête », ou encore « le clodo ». Cela vient conforter l'idée qu'un état de corps est plus ou moins définissable, et surtout que les paramètres relatifs à ces états de corps peuvent provenir de sources différentes : jeu sur les dynamiques ou les rythmiques (impulsivité, lenteur), modifier les repères physiques (poids), partir de sensations (vide, décoporalisation), travail de la double intention...

Dans le cas de Caroline Gravel, le corps extra-quotidien qu'elle semble intégrer par la mise en chair de ces états de corps, est un corps de la constante transformation, en mutation permanente au sein duquel de nombreuses identités définies ou entités plus floues se juxtaposent. On joue sur différentes strates identitaires : animal, humain, type d'être humain...

Nous l'avons vu, atteindre le corps extra-quotidien pour les interprètes danseurs serait avant tout un long processus corporel et dans certains cas, psychique. À ce stade-ci des résultats, les interprètes n'y voient pas nécessairement 'transformation'. Au contraire, ils insistent sur la nécessité d'être au plus proche d'eux-mêmes, d'être dans un contrôle et une maîtrise absolue de leurs capacités, de connaître leurs ressources pour pouvoir être efficaces. Leurs corps sont des outils familiers. Loin d'eux, la conception d'un corps étranger, extérieur à eux. Selon eux, tout émane d'eux, sources et ressources premières de création. Et pourtant, progressivement, et notamment avec le discours sur les états de corps, nous, observateurs et analystes, pouvons commencer à voir germer un changement dans la

nature du corps. Certaines données qui leurs sont étrangères (les objectifs du chorégraphe, la direction d'interprètes...) sont venues s'immiscer dans ce travail pleinement physique, débutant une lente et progressive mutation, une définition de corps extra-quotidiens.

Mais les témoignages récoltés rapportent une deuxième étape à ce processus. À ce travail corporel premier et minutieux sur le matériau-corps vient s'ajouter des éléments externes, des pratiques externes qui permettent à leur tour de travailler le corps et de l'affecter d'une autre façon ou plus en profondeur, vers une précision et une définition de ce que les corps deviennent. Quels sont alors ces moyens externes au corps qui ont un impact sur celui-ci ?

5.3.2 Alimenter/travailler, affecter le corps : les moyens externes au corps utilisés

Pour ce qui va suivre, en ce qui concerne les différentes techniques d'approche et le recours aux artifices, nous avons déjà proposé des prémices d'identification dans la partie précédente. Effectivement ils sont indissociables du travail corporel entrepris. Il s'agit ici plus précisément de détailler plus spécifiquement les discours pour observer l'effet que des éléments externes au corps pourraient avoir sur le corps. C'est l'occasion, à travers des paroles singulières sur des expériences uniques, de découvrir et d'approfondir certaines méthodes spécifiques de studio, de processus de création.

5.3.2.1 Différentes techniques d'approche

5.3.2.1.1 L'improvisation

Pour les créations chorégraphiques abordées dans la présente étude, l'improvisation a été le moyen de découvrir son corps, de l'alimenter un peu plus et dans certains cas, de définir et d'éprouver des états de façon plus profonde.

Dany Desjardins nous confie la nécessité de l'exploration improvisée physique en studio.

On recherche beaucoup. On incarne des affaires et puis ça s'épure, ça s'épure. Il y a des trucs qui passent, qui reviennent dans le corps. Ce qui fait que quand on arrive sur scène, on est rempli d'un vécu, d'une expérience dansée par rapport à cette partition.

Nous utiliserons ici les discours de Dany Desjardins et Caroline Gravel et de leur expérience sur *Je suis un autre* car ils ont été les plus détaillés, révélateurs et les plus explicites en matière d'effets sur le corps, d'observation de conséquences immédiates sur le corps.

Pour Caroline Gravel, son parcours d'états de corps très hétéroclite a émergé des improvisations dirigées sous la direction et en dialogue avec Catherine Gaudet. Il s'agissait de travailler à partir de la double intention, de la contradiction permanente des propositions et de l'ambiguïté pour progressivement laisser émerger des mouvements, du corps.

Catherine arrive avec des propositions. Elle, ce qui l'intéressait était l'ambiguïté. Elle nous donnait des directions pour qu'on improvise. Des propositions contradictoires ou au moins doubles. T'es mal à l'aise mais tu ne veux pas que ça paraisse, par exemple. Sinon des indications ou des fois je suis couchée à terre, je fais des sons et Catherine dit: 'on part là-dessus'. C'est à la fois elle et nous qui proposons. Dans les deux sens. Moments où elle va capter une expression. Beaucoup d'improvisations. Plus l'idée de Catherine d'être sur deux zones en même temps.

En improvisation, on avait travaillé à partir de l'idée que je veux dire quelque chose que je n'arrive pas à dire. Toutes sortes d'essais. Je faisais des exposés faces au mur : Les oiseaux d'Amérique. Il y a des petits mouvements qui sont sortis de mon exposé oral de sixième année imaginaire. Dans mon histoire, je devenais tellement stressée que je me mettais à shaker. On a travaillé sur la vibration. Le mouvement. Est revenue l'idée de faire circuler dans le corps.

Durant les improvisations sur *Je suis un autre*, il ressort deux grands éléments à partir desquels les interprètes ont travaillé : l'exploration à partir des images et l'exploration à partir des "entités extérieures", qui s'apparente ici au travail de la force possédante développée par Catherine Gaudet.

a) *Les images*

Dany Desjardins décrit le processus à partir des images et l'importance de les incorporer, de se mettre au service des ces images et de les faire vivre par son corps.

Catherine est beaucoup avec l'image, l'imagerie. Elle va y aller avec des textures, des couleurs, des images. Et moi, ça me parle beaucoup parce que je suis très dans l'image. Exemple : Elle nous parlait d'un 'jello'. J'aimerais que ça ressemble à un gros jello possédé, hanté, fantôme. Ça devenait un jello²⁹ fantôme. Dans mon solo au début, j'étais un mariacé, pas de 'beat', danseur balinaise. Je faisais de la danse balinaise en même temps que faire un mariacé super passionné dans sa 'tune', en même temps que quelqu'un pas de rythme. Finalement ça a changé en solo qui est devenu 'Prends moi' parce que je dis 'prends moi' incessamment. Mais on a passé au travers de toutes ces images là pour arriver à ce solo. C'était des images que Catherine me donnait : 'La voix que tu fais doit avoir l'air d'une petite grand-mère'. Après ça je me mettais en petite boule. 'Ça ça a l'air d'une petite grand-mère en voiture'. Il y avait même un genre de solo de ballet là-dedans, simplifié.

On note immédiatement qu'il est question entre autre d'images, de "textures", de "couleurs" ou d'identités prédéfinies à représenter à partir de repères communs. Par exemple, lorsque Catherine propose la comparaison avec la grand-mère, Dany identifie ce qu'elle recherche. Mais il est important de souligner, comme l'a fait Dany par la suite, qu'il ne s'agit pas ici de reproduire des images mais bien au contraire de les incarner, les mettre en corps. C'est en prenant l'exemple du processus de création des bébés qu'il nous précise cette dimension.

On a comme étudié la gestuelle d'un bébé. La volonté de base n'était pas de créer une image de bébé. C'est parti d'une improvisation. Au début, on se plaignait, on souffrait 'ah j'ai mal'. Après ça, ça s'est transformé en

²⁹ Le jello est un dessert gélatineux à saveur de fruit fait à base de poudre commerciale. C'est notamment le caractère gélatineux qui est ici retenu par Dany Desjardins.

sons, monstres, espèces de sangsues dégueulasses qui se traînent à terre. Après ça bébés.

b) Les entités extérieures/la force intérieure

« Sentir qu'une force extérieure te fait bouger ou te transforme ou comment une force de l'intérieur te fait bouger. », c'est ainsi que Dany Desjardins définit la dynamique. « Un mariacé, un danseur balinais, une petite grand-mère, des monstres... » Il a été question d'explorer à partir d'« entités extérieures » à incarner. Et Caroline de rajouter sur la force intérieure.

Choses particulières qu'elle voulait explorer : les entités extérieures. elle voulait que je travaille avec une boule qui se promenait dans mon corps. On a travaillé sur comment rendre visible une espèce d'entité. Marquer son trajet. Par où elle sortirait ou rentrerait. De là, ont progressivement pris forme des mouvements et des états de corps.

5.3.2.1.2 Les textes et leurs impacts versus les états

De son côté, Sarah Dell'Ava a insisté sur l'importance des textes de Nelly Arcan, comme source indéniable de composition de l'interprétation. Elle a livré l'impact de la lecture de ces textes sur la création des deux états recherchés : l'état absent et l'état précis. Elle a d'abord exprimé en ses mots ce que les textes contenaient.

Prostituée. Qui parle vraiment de comment elle se sent. Un des textes où elle est dans la chambre et voit autour d'elle tout ce qui existe. Description. Un autre : Juste un mouvement de creux dans la terre, d'écrasement total, de lourdeur. Tu ne peux pas te relever. Lourdeur. Parfois vie qui reprenait un peu le contrôle, qui reprenait un peu son souffle. Parfois juste une petite phrase de la douceur de la cuillère ou tasse sur la bouche. Très rythmé. Jamais de points. Juste des virgules. Beaucoup une accumulation.

Puis Sarah est revenue sur l'impact des textes sur elle, une réelle alimentation des états.

Delphine et Manon me sont arrivées avec des textes de Nelly pour vraiment m'éclairer sur les deux états. Deux textes parfaitement en écho d'un même livre : une autobiographie d'elle³⁰. J'ai eu quatre, cinq textes qui m'éclairaient sur les deux états, très forts. Les textes m'ont bien rentré dedans, c'était puissant. Les textes sont arrivés assez tard. Dernière semaine. C'était chargé pour Manon. Moi je ne la (Nelly) connaissais pas. Aucun lien avec les textes. C'était pas moi. Mais ça vient quand même parler à une partie de soi. Pas quelque chose de soi. Je ne suis pas suicidaire dans la vie, les pièces sur la mort et le suicide ne me parlent pas forcément. Mais les textes ont vraiment interpellé une facette de mort en moi. Ce n'est pas non plus pour rien que j'ai été capable de la faire cette pièce. Un côté de mort. Ça me mettait bien dans un état lourd. Ça ranime quelque chose d'un petit peu mort en soi. Quelque chose de pas bien. Ça s'imprégnait. Et ça m'a beaucoup aidé et à la fin, j'ai éclaté en sanglots. Tellement lourd que j'en pouvais plus. Lire, c'était la seule manière de l'investir vraiment. J'ai toujours relu.

Ces éléments apportés par les chorégraphes viennent alimenter la direction d'interprètes et enrichissent les corps, les entraînent sur de nouvelles pistes. À cela, vient s'ajouter le recours aux artifices, marqueurs de théâtralité, comme nous l'avons affirmé dans la première partie de ce chapitre. Pour nous, suite à notre analyse des œuvres, les artifices participeraient à l'identification d'une métamorphose « explicite ». La question est alors celle-ci : quel serait l'impact des artifices sur l'interprète et sur la perception de son identité ?

5.3.2.2 *Le recours aux artifices*

Des témoignages, il est ressorti que parmi d'autres éléments qui viennent affecter l'être, on peut compter également pour la plupart le recours aux artifices. Comprenons par artifices principalement les costumes et les maquillages.

³⁰ Ici, Sarah fait référence à l'œuvre *Putain*, de Nelly Arcan. Cf. les notes précédentes exposant le résumé du livre.

5.3.2.2.1 *Le costume*

a) *Le collant et les toutous*

Annik Hamel porte un collant rouge rempli de peluches qui lui double la taille des jambes et des fesses. En décrivant le processus de création à partir de cet ajout de volume, elle met en exergue le fait qu'elle n'a pas eu d'autre choix que de l'intégrer et que la composition et la gestuelle ont entre autre été affectées. Ce costume est pour elle à la fois allié et inconfort. Il a fallu s'ajuster, s'adapter à cette composante initialement extérieure à elle pour qu'elle et le costume ne forment plus qu'un tout. Elle reconnaît qu'il y a eu une certaine contrainte du corps par cet apport et que la gestuelle et le vécu corporel en sont teintés.

Il y avait les toutous aussi. Il y avait cette lourdeur aussi. La dimension aussi du comment on peut faire pour que ce soit lourd parce qu'elle a tout ça sur elle et en même temps qui est très au-dessus de son affaire. À la fois léger et à la fois lourd. Aide. Déclenche l'inconfort. Un avec toi plus les costumes. Création de la gestuelle. Contrainte du mouvement plus donne vie au corps. Les toutous, les collants m'ont aidée. Cet espèce d'inconfort. Faire que ça fasse une affaire avec toi. Ce costume là est épouvantable alors quand tu l'acceptes et surtout cette masse de toutous créé la gestuelle aussi. La présence des toutous, c'est important le poids que ça avait amené, d'aller les chercher ça donnait vie au corps, ça contraind aussi le mouvement.

La présence des peluches a éveillé en elle une réelle dimension symbolique qui a participé au travail corporel de la pièce. Elle souligne que l'ensemble composé du costume et d'elle forme réellement un tout indissociable, que le costume épouse le plus possible son travail physique et que le travail corporel s'imprègne du costume et de ce qu'il représente. C'est le principe des vases communicants :

C'est le chakra de la sexualité, c'est la créativité qui est ici aussi. Oui je suis en train d'accoucher mais je ne revis pas mon accouchement. Ça me met juste dans un état présent. Un que mon corps est qui je suis aujourd'hui avec tout cet amoncellement de vécus que j'ai en moi, en

arrière de moi. Je pense que c'est ça qu'il se passe. Et le mouvement ça fait bouger et le corps, ça fait bouger tout ça.

b) Buste masculin sur un corps féminin

Rachel Harris porte un volumineux buste d'homme avec un pénis, ses propres jambes sont nues et sa tête est recouverte d'un masque d'homme avec de longs cheveux noirs. Pour comparer avec Annik, dans le cas de *Husk*, la présence du costume a un autre effet pour Rachel. Ce costume affecte bien plus que la perception qu'elle a de son corps, il affecte la perception qu'elle a d'elle-même.

Dans *Husk*, j'ai un corps d'homme sur le dos. C'est volumineux. Juste le fait de mettre cela me transforme. Juste la physicalité. Je ne me sens pas la même Rachel que dans mon corps. C'est plus massif. Quand je me vois, je prends plus de place. Le costume est vraiment partie majeure de ce solo. J'ai un torse d'homme avec pénis. On a ajouté quelques petits mouvements de brassage de pénis parce qu'on ne pouvait pas s'en empêcher.

Pour Rachel, l'apport du costume a également changé le sens de l'ensemble de son solo.

La structure du solo n'a pas changé mais le sens a changé complètement. C'est quelqu'un qui n'est pas bien dans sa peau. Avec le costume, ça a pris tout son sens. Et je me disais : "avec le costume, est-ce qu'on va perdre tout ça ? Avec un gros muscle par dessus, est-ce que ça va être intéressant cette gestuelle là ? Sans la voir." Avec ce costume, ça passe à travers. Les volumes bougent quand même. Mais le fait d'être jambes nues ajoute une conscience des jambes, un travail. J'essaie de faire une continuité avec ce torse d'homme et mes jambes.

Comme pour Annik, il y a réellement ce travail de ne faire qu'un avec le costume, qu'il devienne sa peau et que toute la gestuelle en soit teintée.

c) *Le masque*

En plus du buste masculin, Rachel porte pendant une grande partie de son solo un masque masculin, représentant un 'homme des cavernes'. Pour elle, le fait de porter un tel masque génère un certain port de tête, ce qui change avant tout les sentiments qu'elle a. En parallèle de son vécu avec et sans le masque, elle a identifié et fait émerger toute une interprétation personnelle :

Je vois à travers le masque. C'est difficile aussi de respirer. Je vois mais un peu croche. Ça m'affecte la façon de respirer quand je l'enlève. Quand je l'enlève, c'est comme une autre transformation qui se fait. J'ai juste à sentir qu'est-ce que ça me fait. Mettre ce masque là, je le mets par terre et il devient une entité dans l'espace avec moi. Je reste en contact avec. Je n'ai pas à fabriquer autre chose. J'ai juste à me laisser sentir. Il y a presque une petite gêne qui apparaît quand je l'enlève. Je me sens plus à nu. J'ai un petit moment de gêne puis je passe à travers ça. J'ai un autre moment de bascule de pénis pour assumer. Les masques sont des facettes de nous-mêmes, des pelures, des couches.

"Les masques sont des facettes de nous-mêmes, des pelures, des couches." Mais justement qui est le "nous-mêmes" ? À qui attribuer ce qualificatif ? Les témoignages ont progressivement montré que le travail corporel, les choix esthétiques, tels que les costumes, les accessoires, les masques, les techniques d'entrée dans le corps, affectent chacun des interprètes d'une façon ou d'une autre, à des degrés différents et participent à l'entrée de l'interprète dans une autre dimension que celle quotidienne. Les costumes, masques et maquillages, porteurs de symboliques, de référents, font parties des canaux, des portes d'entrées, autant pour l'interprète que pour le spectateur, vers la fiction. Le corps, par l'apport des artifices peut se positionner dans une strate spatio-temporelle spécifique.

Au cœur de ces modulations, que vit l'interprète intérieurement ? Qui est-il et quelle est sa nature ? Quel(s) nom(s) pose-t-il sur le corps extra-quotidien qu'il devient ? C'est à cette dernière question que tous ont répondu lors des entrevues. La troisième partie de cette étude est une récolte de leurs mots, de leurs vécus, dans leurs

intimités avec des parallèles possibles entre l'expérience et le ressenti des interprètes. C'est principalement ici que les paroles divergent le plus.

5.3.3 Identité : part de l'interprète dans la création

Les interprètes ont tous parlé de leurs identités de façons extrêmement différentes. Certains se sont attardés à identifier les éléments qui faisaient partie d'eux et ceux qui étaient hors d'eux, comme notamment la place de l'ego et du moi dans la création. D'autres ont insisté sur la manière dont ils se sentaient différents, là où d'autres n'identifient aucune modification dans la perception d'eux-mêmes. Au contraire, ils affirment une multiplicité d'identités de l'être humain qui serait l'un des fondements de notre existence.

Ce qui est présent et ressort dans beaucoup de discours d'interprètes, c'est un paradoxe complexe dans leurs identifications, des contradictions dans les propos. Ce qui montre la complexité du processus et le caractère insaisissable de l'identité. Il se passe quelque chose, mais mettre des mots dessus pour ne proposer qu'une réponse claire et précise serait un acte difficile, presque parfois impossible.

Quelles seraient la nature et l'identité de ces corps extra-quoditiens ? Dans la première partie de ce chapitre, nous mettions en avant les marqueurs visibles de théâtralité, les indicateurs qui nous faisaient entrevoir des identités transformées, voir dissimulées au profit d'autres identités. Nous étions dans la compréhension de la métamorphose « explicite » et « du corps en tant que tel ». Mais ces changements se produisent-ils au point d'atteindre des métamorphoses « implicites », intimes, intérieures ? Les interprètes se sentent-ils et se perçoivent-ils autres ? Quel serait cet « autre » dans leurs mots ?

5.3.3.1 L'Ego

Ego est un substantif tiré du pronom personnel grec ἐγώ. Il désigne généralement la représentation et la conscience que l'on a de soi-même. Il est tantôt

considéré comme le fondement de la personnalité ou comme une entrave à notre développement personnel. Quelle représentation et quelle conscience l'interprète aurait-il de lui-même ? D'un point de vue identitaire, quelle serait la part du lui-même dans les créations ?

5.3.3.1.1 *Le paradoxe du Moi comme ressource première de création et du nécessaire effacement de l'ego*

« Mais mon solo, c'est comme si dans ma tête tout ce qui roule, c'est toute mon expérience de vie. J'essaie d'être à l'ultime de ce que je suis devenu comme danseur. » Pour Dany Desjardins comme pour Annik Hamel, c'est clairement en eux, en leur existence qu'ils puisent leurs ressources. C'est en prenant appui sur leurs vécus respectifs qu'ils régénèrent leur pratique artistique et leur rôle d'interprète. Annik confie :

Tu fais *off* et tout à coup il se passe un état, cet espèce d'état de présence où tu fais le vide de tout, à toi, à l'extérieur. Comment de façon très intense dans de la gestuelle très très simple, tu t'investis totalement dedans. Je me sers de tout ce qui est en dedans de moi pour servir. 48 ans de vie. Chacune de mes cellules est habitée par ça.

Cependant paradoxalement, elle identifie que pour laisser pleinement place au travail corporel et la mise en corps de ce qui est en train de germer pour chacune des pièces, et notamment *Trois Peaux*, de Jean-Sébastien Lourdais, elle doit effacer son ego, pour mettre son corps entièrement au service de la création. L'ego pourrait alors être perçu comme une éventuelle barrière à la création. Au final, il s'agirait du corps d'Annik Hamel, d'un corps riche d'une existence, mais dénué de son ego. « Parce que dans son travail, c'est le corps qui finit par, c'est l'intensité qu'on donne au corps qui permet de faire et qui permet que l'ego se retire, laisse la place, disparaît. »

Annik rajoute à cela que ce sont bien plein de facettes d'elle-même et qu'elle ne pourrait pas prétendre être quelque chose d'autre que ce qu'elle est. Elle est sa propre ressource.

Parallèlement à Annik Hamel, Sarah Dell'Ava a insisté sur le fait que la création soit venue éveiller une partie profonde d'elle-même et par la même occasion transformer son "moi". L'image de l'éveil intensifie le fait que la création aurait amené à la conscience des parties d'elle-même enfouies dans son inconscient. L'idée générale, encore une fois est que le moi en ce qu'il détient de manière consciente ou inconsciente est source première de création.

C'est toi. C'est forcément toujours toi en quelque part. Après on ne travaille pas forcément à partir de moi mais pour que je sois capable de la faire, c'est sûr que ça vient réveiller une partie en toi. J'imagine. Le côté absent, hors de ce corps, c'est sûr que ce sont des parties de moi. Si tu ne le sens pas, ça n'existe pas. Ça m'a permis de toucher à des trucs de mort que j'avais au fond. Pas une transformation en quelqu'un d'autre. Une transformation de soi. C'est un imaginaire qui a fait relever des couches présentes en moi. Mais ça appartient à Manon pour moi.

5.3.3.1.2 Un moi déplacé : fréquence scénique et les espaces

Dany Desjardins et Caroline Gravel ont fait part de leurs expériences et ressentis respectifs. Dany Desjardins parle de « fréquence scénique », Caroline Gravel parle d'« espace ». Il ne s'agit pas exactement du même phénomène mais il s'agit bien du fait qu'ils ont conscience que leur moi est déplacé, se situent dans un autre espace-temps que celui du spectateur, une fois qu'ils sont sur scène. Leur « moi » est ailleurs. À ce sujet, Dany précise :

Caro, je sais sur quelle fréquence elle se met sur scène. Et moi je me mets sur la même fréquence qu'elle. On devient, on est sur une autre fréquence ensemble. On n'est peut-être pas nous par rapport au reste des gens autour. Quand je te parle de transe, c'est un peu ça. Quand tu ne cherches pas à représenter une image. Tu cherches à vivre cette image là ou cet état-là. J'ai tellement d'imaginaire que je peux pendant un instant dire je suis ça et de réussir à faire une petite coupure de ma rationalité et de dire

'si je crois, je suis'. Un peu comme la science métaphysique ou les trucs ésotériques, les bébés au début. Je ne suis pas en dehors de la réalité non plus, mais je suis moins en conscience de l'espace réel. Je suis plus en conscience peut-être de l'espace interne de mon corps. Je suis en relation avec certains éléments de l'espace réel. Le public, je ne suis pas toujours en relation avec lui. Quand je dis 'je reviens dans la réalité', je suis vraiment là, je reviens dans l'espace de la scène qui devient un espace public où on est là en présence, tout le monde. Sinon on est où ailleurs. Je suis moins en relation avec tout l'espace réel. Je suis en relation aussi avec l'espace de l'imaginaire de la pièce, l'espace de mon corps. Quand je suis dans les bébés, je ne suis pas en relation avec le public, je suis juste dans un état qui englobe justement. Je ne suis pas dans un espace qui n'est pas réel. Je ne suis pas ailleurs mais je suis moins en relation avec le public ou l'espace social.

5.3.3.1.3 Les zones et les différentes consciences de moi

« Tu te rends compte dans le *show* quand à un moment donné tu ne fais plus la pièce, plus la chorégraphie. Tu te rends compte que plusieurs fois tu étais dans une autre zone. » Par cette affirmation, Dany Desjardins sous-entend qu'il existerait plusieurs zones. Caroline Gravel propose elle aussi une compréhension de la notion de 'zone'. L'être humain posséderait plusieurs zones en lui et selon elle, il n'y aurait pas transformation, mais au contraire mise en lumière d'une de ses zones.

Je ne vais pas me transformer. Je vais juste être un aspect de moi-même. Aller dans des zones de moi-même. Je suis dans une zone de moi-même X, Y, Z qui est coïncée, complètement '*slopy*'... Je suis plus à l'aise avec l'idée de 'zone'. Le 'personnage' de la princesse est une zone de moi qui est formée d'indices corporels, émotifs, des regards...

Ainsi la somme de ces zones constituerait le Moi. Et Caroline Gravel note que c'est elle sur scène mais qu'elle est dans différentes consciences d'elle-même. Il n'y aurait ainsi, selon elle, clairement aucune transformation, seulement un éveil de son potentiel en tant qu'individu. Tout serait en elle.

Ça reste moi mais dans différentes consciences de moi. Où je place ma conscience, mon intention, ça va changer la forme plastique. Si je me réfère aux bébés, ma conscience de l'espace présent est située dans un englobement. Je peux changer ma conscience du moment ou de l'espace. Ça se situe beaucoup dans l'imaginaire peut-être. J'imagine que. C'est comme un *skill* perceptif. Comment je perçois. C'est changer mon approche perceptive. C'est vraiment des habiletés perceptives qui se travaillent comme des tendus ou des pliés. Quand je dis ' je reviens dans le monde réel.', j'étends ma conscience à la salle de spectacle, de l'espace ou ma conscience va être dirigée autrement. Mon corps redevient dans une plasticité humaine : deux bras, deux jambes, une tête, humain social. Il redevient une consistance sociale, plus ordinaire, habituelle, fonctionnelle.

Toutes les affections... Changer sa conscience, c'est affecter une dimension émotive, sensorielle. Toutes les affections que tu affliges au corps changent la plasticité du corps.

5.3.3.2 Avoir plusieurs identités en soi, Caroline Gravel

Caroline Gravel fait savoir que selon elle, elle possède en elle toutes les identités possibles. Son identité serait constituée de la multiplicité de ces identités.

Je suis Caroline Gravel. La question de l'identité. Je suis tout le monde. On est différent, on est tous pareils. Tous ces corps-là. Je suis multiple. Je suis le corps de Catherine, le corps de Dany... dans ma conception à moi. Je suis Caroline Gravel tout le long. Je suis dans un espace théâtral. C'est Caroline Gravel qui joue à être corsetée. Dans ma sensation, je ne sens pas que je deviens quelqu'un d'autre. Acceptation de tous les corps que je suis. Maintenant je me rends plus compte que je suis tous ces corps.

5.3.3.3 Réelle transformation, Rachel Harris

5.3.3.3.1 Un corps différent de mon moi normal - Être quelqu'un d'autre

Les propos de Rachel Harris contrastent avec ceux de Caroline. Pour créer *Husk*, les artistes sont partis du thème de la transformation. Rachel a décrit son parcours, en mettant en évidence un début en costume d'homme jusqu'à une fin en

sous-vêtements avec une perruque rouge. Elle identifie que toute la pièce n'est que transformation identitaire et ainsi un réel parcours de différentes sensations.

C'est devenu vraiment un solo de transformation de cette personne qui quitte tranquillement sa peau, qui est comme une chrysalide. Moi qui est dans un corps trop petit, ou qui lui fait peur. C'est aussi les os, le corps se transforme de l'intérieur et de l'extérieur. Mais on dirait que ce n'est pas une progression. Mais on ne sait pas où on s'en va. On sent que ça évolue mais tout d'un coup il arrive quelque chose. *Husk*, il y a eu très tôt des sortes de personnages qui ont émergé un petit peu par la gestuelle, un petit peu par la façon qu'on interagissait Eléonor³¹ et moi.

Elle fait clairement la distinction entre deux entités : la sienne, « Rachel de tous les jours » et l'entité qu'elle fait vivre sur scène, qu'elle nomme « quelqu'un ». Elle en propose les caractéristiques qui en constitue l'identité et confie l'effet que cette entité a sur ses sensations. Elle se sent différente, elle se sent autre.

C'est quelqu'un qui n'est pas bien dans sa peau. C'est quelqu'un qui est vraiment en train de se transformer et ça le brasse de partout. Quand j'ai ce torse, mes bobettes roses, j'ai un masque sur la tête, un gros pénis, je suis quelqu'un. Je n'ai pas essayé d'être quelqu'un, c'est déjà là. Tu ne te sens pas pareil. Ses caractéristiques extérieures et intérieures. Je me sens très franc, très planté, très décidé. Le regard est très direct. Quand je me retourne la première fois et que je me fais balancer le sexe, il y a une espèce de 'challenge'. Aucune gêne. Je fais ma petite danse. Je regarde autour de moi. Je regarde les masques. Je regarde le public, Mais si je faisais ça en Rachel de tous les jours, j'aurais peut-être une petite gêne, une petite politesse. Mais là pas de soucis. Comme un côté très animal. Manger, mordre dedans, dans la gestuelle qui pour moi vient du souffle beaucoup. Un corps différent de mon moi normal.

5.3.3.4 Une somme de diverses identités

5.3.3.4.1 Multiplicité de l'identité : un moi reconstruit

³¹ Eléonor est l'autre interprète féminine de *Husk*.

Sarah Dell'Ava, dans ses propos se situe dans un entre-deux entre les propos de Rachel Harris et de Caroline Gravel. Elle reconnaît qu'il s'agit en effet d'elle, mais qu'à son corps, à son identité, à sa personne, viennent s'ajouter d'autres corps qui participent à la création d'un nouveau corps, un corps autre.

Un bout de moi, un bout de Manon, un bout de Delphine, un bout de Nelly, un bout de moi enfant, un bout de ce côté un peu morte-vivante. Des bouts de toutes sortes de choses.

Après moi qui danse là sur scène. C'est sûr que c'est une pièce de Manon Olinny. Ce n'est pas du Sarah Dell'Ava. C'est sûr qu'il y a quelque chose de Delphine dans les précisions des images. Mais c'est sûr quasi que toute la lenteur qu'il n'y a jamais chez Manon vient beaucoup de mes impros.

Quand même une teinte de moi. Au niveau du personnage vu, mis en scène, ce n'est pas moi. C'est l'hommage de Manon à Nelly quelque part. Ce n'est pas moi dans la vraie vie. Mais j'ai joué le jeu de cette pièce là. Il y avait des éléments de personnage de princesse à la base, des éléments du personnage de Nelly. Par un jeu complexe entre Manon et moi, c'est plus un devenir qu'un personnage. D'où le fait aussi que ce soit difficile de m'en sortir. Pas que tu deviens entièrement mais t'appuies sur certains plans de toi, ce qui fait que tu deviens un peu. Ce n'est pas tout à fait moi, mais c'est quand même moi.

Ce 'personnage' a touché des bouts de moi ou j'y ai mis des bouts de moi. Comme j'y ai mis des bouts de Manon dedans et que Manon y a mis des bouts d'elle. Parce que pour moi c'est aussi quelque chose de Manon. (Absence dans le visage. Quelque chose d'une énergie vaine, d'une absence de contact, d'un peu lourd.) On crée toujours ce que l'on est un peu. Ça m'a permis de toucher à des trucs de mort que j'avais au fond. Pas une transformation en quelqu'un d'autre. Une transformation de soi. C'est un imaginaire qui a fait relever des couches présentes en moi. Mais ça appartient à Manon pour moi.

En reprenant ici les propos d'Annik Hamel, de Rachel Harris, de Caroline Gravel et de Sarah Dell'Ava, on peut noter que la métamorphose « implicite » ne serait pas vraiment atteinte et aboutie. Jusqu'ici, seule Rachel Harris tendrait vers cette idée. Elles reconnaissent que certains paramètres les font entrer dans un processus de transformation. Mais cette évolution est plus perçue comme le fruit d'un

alliage, d'un amalgame, d'un mélange à partir de ce qu'elles sont, plutôt que comme le fruit d'une dissimulation ou effacement d'elles-même au profit d'une nouvelle forme ou d'une nouvelle identité. Il y a perception de changement, mais le résultat n'est pas tant une dénaturalisation de l'interprète.

Avec Frédérick Gravel et Dany Desjardins, le discours est un peu différent.

5.3.3.5 Les qualités de personnages

Dany Desjardins et Frédérick Gravel osent le terme de « personnage » reconnaissant par la même occasion qu'il ne s'agirait plus d'eux-mêmes dans ce que l'on connaîtrait d'eux. Sur scène, ils se perçoivent comme étant autres.

Le duo avec Caro et mange des croquettes, c'est vraiment pas moi. Une situation précise. On veut que les gens voient une image précise, pas abstraite. Tandis que 'Prends moi', on n'est pas dans un lieu, on assiste à un état psychologique de quelqu'un. Le personnage aussi a peut-être plus d'une temporalité et fiction.

Dany Desjardins identifie qu'une autre entité vient en quelque sorte prendre le dessus sur sa propre identité. En affirmant que ce n'est vraiment pas lui, il insiste sur le fait qu'il est au service d'une autre entité, douée d'un état psychologique particulier, définie par un cadre et un contexte spatio-temporel, certes fictif, mais différent du sien au moment de la représentation. Il incarne cette 'personne', avec sa personnalité, ses qualités propres qui sont autres que les siennes. En ce sens, Dany dit être lui-même mais « altéré par un personnage théâtral », et affirme que cette dimension apportée à la danse lui permet de repousser ses capacités et ses limites expressives. Être un autre tout en dansant serait enrichir et intensifier son potentiel expressif et artistique.

Frédérick Gravel, quant à lui, entrevoit également le 'personnage'. Il le définit comme étant tout ce qui est détaché de lui, loin de ses *habitus*. Sans entrer

dans le psychologique, il estime que le physique est le principal déclencheur du corps fictif, et notamment que la contrainte du corps entraîne la création de ce personnage.

Pour moi, la contrainte, ça fait un personnage. Tu veux bouger quelqu'un avec une contrainte, le personnage apparaît.

C'est la dynamique qui crée le personnage. La tâche dans la contrainte. La dynamique est dans la contrainte. Mais mon personnage est comme ça. Je me suis mis dans une tâche qui fait que moi je ne danserai pas comme ça. Le personnage a émergé comme une conjugaison de ce qui est juste. **Personnage, c'est tout ce qui n'est pas ce que tu es dans ta vie quotidienne.**

Ainsi le corps serait bel et bien porteur de signes et signaux qui permettraient l'ouverture d'une dimension fictive pour le corps. Car nous l'avons déjà souligné, Frédérick Gravel est dans la quête d'une nouvelle posture, jouant notamment sur la modulation des appuis et sur la définition d'une certaine posture.

Entrer dans une ou des zone(s) présente(s) en soi plutôt qu'y voir une transformation, avoir toutes les identités en soi, être multiple, c'est-à-dire être soi et plusieurs autres à la fois, subir une réelle transformation ou être un personnage, un autre que soi ; telles ont été les données apportées par les interprètes dans l'investigation du phénomène de la métamorphose. On est face à un bricolage de construction identitaire. Il semblerait qu'un interprète danseur, dans le cas de notre étude, dépasserait ses limites et ses capacités expressives, ou approfondirait sa compréhension de son être et de son fonctionnement, bien plus qu'il ne se verrait totalement métamorphosé, c'est-à-dire dénaturé au profit d'une autre nature. Il est capable d'identifier certains changements dans l'évolution du processus, notamment dûs aux différentes étapes de celui-ci et aux différents facteurs, mais n'affirmera pas de métamorphose intime absolue. Il va ainsi de soi que l'on pourrait identifier un décalage important entre ce que le spectateur observerait et ce que l'interprète vivrait intérieurement et intimement. Dans notre étude, selon les résultats obtenus, une métamorphose explicite n'engagerait pas nécessairement une métamorphose implicite.

CHAPITRE VI

DISCUSSION

Avant la conclusion de la présente étude, ce dernier chapitre tentera de pousser plus loin les résultats de la recherche, de les mettre en relief, de les agencer et de les faire parler différemment afin d'approfondir et de consolider la pensée générale. C'est notamment en faisant dialoguer ces résultantes avec les concepts théoriques fondamentaux, véritables balises pour la réflexion et sources d'inspiration indéniables, que la pensée pourra progressivement aboutir, et que le phénomène de la métamorphose pourra être éclairé et approfondi.

En regard des résultats, il s'agira avant toute chose de nuancer l'emploi du terme « métamorphose » pour en proposer une alternative préférable, mais sémantiquement distincte. Dans une seconde partie, après avoir nommé les différents ancrages du comportement extra-quotidien dans notre étude, nous reviendrons sur l'identification du paradoxe du danseur inspirée par les réponses apportées par les interprètes concernant la question identitaire du danseur. En effet, des propos des artistes ont émergé des contradictions mettant de l'avant une distinction nette entre le corps familier et le corps étranger du danseur. Quoi qu'il en soit, l'analyse des processus de création au travers des propos des chorégraphes et des interprètes ont conforté l'idée que l'on pouvait considérer un passage, une transformation, du corps quotidien de l'interprète en un corps extra-quotidien. Alimentée par des techniques empruntées au domaine du théâtre, la troisième partie de ce chapitre mettra alors en lumière les différentes dynamiques de la transformation pour des interprètes-danseurs. Enfin, la quatrième et dernière partie de ce chapitre proposera une tentative de catégorisation et de dénomination de la nature des corps scéniques fictifs lorsque

danse et théâtralité se rencontrent. On reviendra alors ici sur la posture identitaire de l'interprète danseur lorsque son corps est au carrefour de ces deux univers.

6.1 'Transformation' : l'alternative du terme 'métamorphose'

Il est temps et nécessaire de revenir ici sur l'étymologie du nom commun *métamorphose*, cœur de l'étude. D'origine grecque, *metamorphosis* vient du préfixe *meta*, exprimant la partition, la succession, le changement, et de *morphé*, la forme. L'orientation prise par la mise en lumière des résultats requiert tout de suite un réajustement, une nuance à l'emploi de ce mot pour la suite du chapitre. *Métamorphoser*, c'est rappelons-le, dans un premier degré changer de forme, d'aspect, mais aussi dans un second degré, changer de nature ou de structure, de manière si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable. On est dans la complétude d'un changement, dans un avant et un après clairement identifiés et différents. La métamorphose pourrait alors se jouer sur différents degrés. Nous l'avons vu d'entrée de jeu, nombreux sont les théoriciens des arts qui maintiennent ce terme lorsqu'il s'agit de parler d'interprétation ou des objectifs à atteindre dans le passage à la scène, et plus particulièrement en théâtre, où le but ultime est d'atteindre cette métamorphose pour être au plus proche du personnage.

Les résultats trouvés et explicités dans cette étude ont ravivé l'ambiguïté inhérente au terme, le fait qu'il y ait déjà plusieurs niveaux contenus dans l'utilisation de ce terme, dans sa charge sémantique. Si l'on se concentre uniquement sur la forme physique, sur la composition extérieure corporelle, la première partie des résultats prouve que la métamorphose pourrait être atteinte grâce à l'intégration au corps des éléments qui participent à la création de la théâtralité, tels que notamment les artifices. Car évidemment qui d'autres que des danseurs seraient le plus à même de jouer avec la corporéité? On est dans la lecture basique, concrète, de premier degré du mot 'métamorphose'.

Mais si l'on cherche à observer si la nature et la structure de l'être humain ont radicalement changé durant le processus, c'est là que l'on ouvre la porte aux paradoxes, à tout et son contraire, que les paroles ne concordent pas, que les témoignages et les avis divergent, et que l'emploi initial du mot 'métamorphose' dans le cadre de cette étude pourrait être remis en question. Pour énoncer ces divergences, on peut ici revenir tout simplement à la dernière partie des résultats, partie qui met en lumière les propos des interprètes quant au questionnement sur un possible changement d'identité expérimenté. D'un côté, nous sommes faces à Caroline Gravel qui affirme détenir en elle la multiplicité des identités recherchées par Catherine Gaudet, la chorégraphe. De l'autre côté, Frédérick Gravel ne se reconnaît plus totalement comme étant lui-même, Frédérick Gravel. Il identifie au contraire à sa place un corps scénique, une présence scénique entièrement fictive. D'un discours à l'autre sur la question identitaire, on est face à des discours antinomiques qui viennent entacher l'emploi du terme « métamorphose ».

C'est la raison pour laquelle une partie de la suite du chapitre préférera le terme 'transformation', moins chargé sémantiquement, plus nuancable, plus frileux certes, mais moins engageant. Les définitions pour 'transformation' n'entraînent pas nécessairement une complétude ou une finitude totalement autre du point de départ. D'une certaine façon, la transformation correspondrait au premier degré, au premier niveau contenu dans le terme « métamorphose ». En effet, transformation, du latin *transformatio*, de *trans-* et *formare* « former, conformer », est le passage d'une forme à une autre, d'un aspect à un autre, à d'autres caractères formels. Si l'on s'en tient principalement à la sémantique, on aborderait principalement ici la modification de la forme, la modulation de l'apparence physique.

6.2 Les ancrages du corps extra-quotidien fictif en danse théâtrale

« La poule », « les bébés », « la créature musclée masculine », « la princesse suicidaire » etc., tels sont les noms que l'on a pu ou que l'on pourrait associer à chaque performance visionnée. Attribuer des noms communs à chacun des corps scéniques plutôt que de les identifier avec les noms propres des interprètes, c'est reconnaître une surcouche fictive qui vient prendre le dessus ou même dissimuler, voir effacer la personne, son ego, sa réalité quotidienne. On est face à un procédé où l'on n'identifierait plus que des corps fictifs, c'est-à-dire des corps aux comportements scéniques spécifiques et singuliers. Contrairement au théâtre où ce corps scénique fictif est pour la plupart du temps dans l'incarnation et l'expression orale et corporelle d'un personnage, lorsque danse et théâtralité se croisent, le corps scénique fictif semble moins cernable, plus complexe, car les vecteurs ne sont pas les mêmes. La danse veut l'expressivité par le vecteur du mouvement et de la gestuelle et la théâtralité recherche le jeu, l'illusion, le faux-semblant et/ou la dissimulation. Les éléments caractéristiques de ces corps extra-quotidiens scéniques fictifs et leurs ancrages sont alors multiples, tout en étant communs par certains points reconnaissables.

Ici, il s'agira notamment de proposer ces éléments principaux, en se basant principalement sur ce qui avait été avancé au sein du cadre conceptuel lorsqu'il était question de discerner les composantes de la transformation du corps lui-même, à savoir l'altération de l'équilibre, la modulation de l'épine dorsale, et la transformation par le mouvement. Ces trois données ont été amplement affirmées dans les résultats et font partie indéniablement des composantes, des spécificités et des particularités d'un corps extra-quotidien scénique fictif.

En effet, l'altération de l'équilibre et des postures de base en vue de la recherche d'une nouvelle posture, posture extra-quotidienne, porteuse de fiction en est l'un des premiers ancrages. Pensons ici aux postures caricaturées et exacerbées chez Jean-Sébastien Lourdaïs. Cette altération de l'équilibre va de pair avec la

modulation de l'épine dorsale dans ce sens où elle en est la cause et se répercute immédiatement sur la colonne vertébrale. Jean-Sébastien en faisant germer une apparence de poule au travers de la posture d'Annik Hamel joue sur les courbes cervicales et lombaires de celle-ci, les arrondit ou les creuse à outrance. Moduler l'épine dorsale participe donc à la création de la nouvelle posture extra-quotidienne et joue avec l'anatomie du danseur, avec les différents axes et alignements du corps (verticaux, horizontaux ou transversaux). De ces deux ancrages majeurs, découlent plusieurs qui leurs sont inter-reliés. Effectivement, le rapport au sol et la relation à la gravité et au poids en sont tout autant affectés.

Parler de poids, c'est amorcer un autre ancrage relatif au corps extra-quotidien scénique fictif en danse théâtrale, qui est la reconfiguration des tensions musculaires du corps. Sensation de lourdeurs, impression de légèreté, ou de fluidité, la force musculaire est travaillée et amplifiée en vue d'un comportement scénique dissociable de celui de la réalité quotidienne. Le parcours de Caroline Gravel à partir des différents états de corps vient conforter cette idée. Le travail sur les états a un impact direct sur les tensions musculaires du corps. Le corps s'adapte à cela. A chaque état de corps déterminé correspond une tension musculaire ou un système de tensions musculaires. L'état de corps du 'clodo' l'entraîne dans une tension musculaire relâchée, avec un poids mou, passif ; là où l'état de corps 'Marie Chouinard' génère une tension musculaire plus contractée, avec un poids du corps actif et dynamique. Sarah Dell'Ava nous a également fait part de la dichotomie entre ses deux états. L'état absent d'une âme suicidaire génère un poids relâché, passif et une tension musculaire molle, et la tension musculaire active, déployée est atteinte par l'état de la princesse. Le souffle et la respiration, colonnes d'air vitales au cœur de tous ces phénomènes en sont également altérés.

À cela viennent s'ajouter, et ce, particulièrement puisque nous sommes dans le domaine de la danse, l'altération de la rythmique du corps et la spécification du mouvement, des gestuelles. Dans *Husk* par exemple, la gestuelle (c'est-à-dire la somme des mouvements et des gestes) est marquée par un rythme saccadé,

fragmenté, segmenté, loin de notre réalité quotidienne. Les gestuelles deviennent créatrices d'imaginaire. C'est par l'isolation, la fixation et la focalisation de certains éléments et par la répétition de ceux-ci que le corps s'ancre un peu plus dans la fiction. L'accent peut être mis sur les plans majeurs à partir desquels le corps va évoluer. Mais également, il peut s'agir des dynamiques, des intensités, des trajets des mouvements, de la charge énergétique mise dans le mouvement etc. Le tout formant le caractère unique de la gestuelle. La séquence des bébés en est un bon exemple. En mettant l'accent sur l'atrophie des doigts, la brisure des poignets et des chevilles, ainsi que l'ondulation perpétuelle de la colonne des pieds jusqu'à la nuque, à même le sol, donc dans un plan horizontal, l'évocation du nourrisson est prégnante. Certains éléments ont bel et bien été priorisés, isolés et cristallisés, permettant la spécification du corps.

Enfin, le recours aux artifices, aux accessoires, aux costumes etc... fait également partie du processus d'ancrage du corps extra-quotidien dans une fiction. Ces vecteurs deviennent concrètement les portes d'entrée à l'imaginaire tant pour le spectateur que pour l'interprète.

La dynamique du corps est ainsi dilatée par tous ces procédés, le corps est ainsi bel et bien « re-construit pour la fiction théâtrale ». « Ce corps d'art » est alors « non naturel ». (Barba, 2000, p.61) Et pourtant, les réflexions sur l'identité de l'interprète ont fait émerger un des paradoxes du danseur : un corps pris entre son corps familier et ce corps étranger, corps extra-quotidien scénique fictif.

6.3 Le paradoxe du danseur : Corps familier et/ou corps étranger

Contrairement à un comédien et à ce qui a pu être supposé, dans la majeure partie des cas de l'étude (excepté pour *Boire le Bouillon de onze heures* de Manon Oligny), l'interprète danseur ne vise pas initialement le personnage, tel que nous le connaissons en théâtre, c'est-à-dire une entité fictive, douée d'une identité, de caractéristiques morphologiques, d'une psychologie... Ce que j'entends ici, c'est que

nulle part dans les intentions des chorégraphes précédant la période de création n'est apparue cette volonté de mettre en scène des « personnages dansés ». Leurs motivations ont au contraire mis en évidence qu'ils souhaitaient aller plus profondément dans l'utilisation du corps, dans l'exploration de la sensation, gardant ainsi le cap principal de la pratique de la discipline dansée. Car qui d'autres que les danseurs seraient les plus à même d'aiguiser leur compréhension et maîtrise du corps ? Si dans certains discours, a émergé la notion de 'personnage', c'est en terme de 'sensation de personnage', c'est que celles-ci (les sensations de personnages) sont apparues progressivement, à l'insu des interprètes, et non de manière recherchée, conscientisée ou forcée. Dans le cas de Frédérick Gravel, par exemple, c'est la mise en condition particulière de son corps quotidien lors d'improvisations qui l'a mené à la sensation de 'personnage', et ainsi à l'ouverture vers son imaginaire. La modification de ses habitudes corporelles, par les tâches corporelles, a déclenché pour lui, le passage à la fiction, l'altération de son identité et de son être. Une fois sur scène, il ne se considère plus lui-même comme étant Frédérick Gravel, il s'identifie au contraire comme 'personnage'. Clarté du propos chez lui, compilation de paradoxes au sujet de l'identité chez d'autres. Soulever la question de la transformation avec les chorégraphes et les interprètes de chaque création, a engendré une multitude de contradictions quant à l'identité du corps extra-quotidien, quant à l'identité de son corps scénique dansant.

C'est ici et notamment par l'entremise des paroles d'interprètes que l'on peut se rendre compte que pour un danseur, contrairement à un comédien, la métamorphose ne pourra être pleinement atteinte ou assumée. Cependant, puisqu'il n'y a pas de quête de personnage à la clé, atteindre quoi ? Certes, mais nous l'avons vu également, il y a technique d'altération vers un corps extra-quotidien, un corps scénique, peu importe le processus amorcé.

Dans le cadre théorique de la présente étude, la réflexion mettait en avant l'hypothèse que l'interprète se confronterait à un « corps étranger », à une « seconde nature », pour atteindre cet 'Autre-moi', dont parle entre autre Laurence Louppe :

Le 'personnage' en danse ne peut naître que dans la conscience de l'intégration d'un style, ou, de façon plus savante encore selon le processus de Laban, dans l'intégration par mon corps d'options fondamentales qui ne seraient pas les miennes. (...) C'est à ce seul prix que 'je' peut devenir un autre. (Louppe, 1995, p. 133)

Dans le cadre conceptuel, avait été ajouté à cette idée qu'il apparaîtrait donc nécessaire que, pour permettre la métamorphose du corps, l'interprète ait à se confronter à un corps étranger et à assimiler et s'approprier une matière étrangère, qui masquerait et prendrait le dessus sur son matériau original.

Les résultats ont au contraire prouvé que pour les interprètes, c'est en quelque sorte et pour synthétiser, en allant au plus proche d'eux qu'ils pouvaient aller au plus loin, que la « matière étrangère » est clairement inhérente à leur être profond et émerge d'eux. Effectivement, nous l'avons vu, une fois que cette matière étrangère est acquise, elle va masquer et prendre le dessus sur le matériau original, ce corps familier et quotidien, et ainsi donner l'impression d'une dissimulation ou d'un abandon d'une partie de ce corps familier ou de la totalité pour un autre. Mais dans la dynamique, les résultats ont prouvé que le corps étranger est accessible essentiellement dans une excellente maîtrise de son corps familier, tel serait l'un des paradoxes du danseur.

6.3.1 Atteindre le corps étranger par le corps familier

Pour aucun des interprètes, il n'y a eu confrontation avec un corps étranger. Au contraire, il y a eu nécessité de plonger au plus profond de son être et de la maîtrise de son corps, de se confronter à un corps extrêmement familier, le sien. Il suffit ici de retourner dans le chapitre des résultats et de relire l'emphasis mise sur l'importance du travail du corps en tant que tel dans les paroles des interprètes.

Pour *Husk*, qui met en scène ce corps masculin et féminin à la fois et où l'on pourrait penser à une technique d'altération qui aurait confronté Rachel à l'assimilation d'un corps étranger, extérieur à elle, au contraire, c'est en recherchant le

mouvement de plusieurs organes successifs (rate, foie, intestin...) qu'elle a créé cet autre que nous voyons sur scène, cet autre doté d'une gestuelle bien à lui, d'un corps singulier et clairement fictif. C'est ainsi la création d'une autre entité, un corps que nous reconnaissons comme étranger, par la plus grande maîtrise de son corps, sans intention première de créer un autre.

De même pour Annik Hamel, qui, il faut le souligner, est dans un travail corporel d'une grande précision et intensité pour atteindre le corps scénique, la forme recherchée. Elle soulignait l'importance du travail physique et de la sensation lors du processus de création avec Jean-Sébastien Lourdaï. À la base, il n'y avait pas cette volonté d'atteindre un autre, il y avait au contraire ce désir d'être au plus proche de la sensation, de la maîtrise du corps pour et par lui-même. Caroline Gravel, également avec l'explicitation du travail à partir des états de corps, prouve à son tour qu'elle ne se confronte nullement à un corps étranger à elle, qu'elle est au contraire dans une recherche aiguisée et aiguë de son propre potentiel corporel et expressif. Elle joue avec sa palette intime et personnelle, la connaissance de son corps et de ses facultés.

On peut ici faire à nouveau un parallèle avec le « système de priorisation au sein des objets corporels » dont parle Larry Tremblay (1993) dans son œuvre *Le crâne des théâtres*.

La pointe extrême de la concentration de l'acteur est un marqueur qu'il déplace, créant sans cesse du locatif : centres, sources, repères qui ne sont rien d'autres que les points de vue successifs que le corps scénique prend pour produire la visibilité du personnage. (1993, p.25)

L'attention de l'interprète est portée sur des endroits spécifiques et localisés dans le corps, comme pour Rachel Harris, où il s'agit des organes; pour Annik Hamel, de la posture du corps et de la mise en arrière et en tension des coudes, pour Frédérick Gravel du jeu avec le maintien de sa bouteille, donc son avant-bras et sa main. Le corps dans son ensemble, la gestuelle, les mouvements, ainsi que l'état de l'interprète, en découlent, en sont affectés et se structurent en fonction de ces choix

localisés dans le corps. Il s'agit ici d'une restructuration du corps selon des attentions au corps très précises, par un système de focalisation, de « priorisation »³². C'est à ce moment même que l'on atteint la création des « styles », dont parle Laurence Louppe, et par là même, le corps étranger. 'L'Autre' apparaît dans cette conscience aiguë du corps familier. Laurence Louppe parle de « l'intégration dans mon corps d'options fondamentales qui ne seraient pas les miennes. » Je nuancerais alors le propos en énonçant, qu'effectivement les options fondamentales ne sont pas toujours celles de l'interprète, car elles sont souvent la volonté d'un chorégraphe, mais que ces options fondamentales sont déjà inscrites dans le corps, font parties intégrantes du corps, qu'il faut au contraire aller, par l'exploration corporelle, dans ces zones *a priori* inconnues ou peu familières, pour atteindre et faire émerger ce 'nouveau corps'.

6.3.2 *L'Autre est soi-même, ou la richesse inhérente à l'interprète*

Ainsi, si l'on en croit les résultats de cette étude, cet Autre, ce corps étranger serait intrinsèque à l'interprète. Selon les interprètes-danseurs questionnés, pas de rencontre avec un autre 'genre'. Ce qui ressort des paroles des artistes et des résultats, c'est cette multiplicité identitaire inhérente à chacun et ressource première pour l'interprétation. Tous ces autres que nous identifions, nous spectateurs à la vue des productions, seraient des facettes des interprètes. Il faut alors voir cela comme une richesse ici, un réel potentiel humain prometteur si l'on en croit ces propos. Caroline Gravel disait, rappelons le : 'Je suis tout le monde', quand Sarah Dell'Ava avançait l'idée qu'elle est 'multiple'. Dans son cas particulièrement, il y a eu pour elle la reconnaissance de plusieurs identités en elle, mais ce qui a émergé principalement de son discours c'est cette découverte d'elle-même. Le travail amorcé avec Manon Oigny et Delphine Ballet a éveillé en elle des zones qui lui étaient inconnues. Mais elle reconnaît que ces zones lui appartiennent. Les chorégraphes de la présente étude

³² Le principe de la « priorisation » sera explicité dans la troisième partie de ce chapitre, lorsqu'il sera question d'aborder les dynamiques de la transformation pour des interprètes-danseurs.

pourraient alors être perçus de l'extérieur comme des canaux qui permettraient aux interprètes de faire surgir et de révéler ces 'autres', ces 'corps étrangers', 'fictifs', inclus en eux, mais jamais encore explorés. C'est une multitude de champs des possibles qui peut s'ouvrir pour l'interprète et son approfondissement dans ses capacités d'interprétation et d'adaptation à des nouveaux styles, nouvelles attentes de chorégraphes.

L'étude montre que pour les interprètes-danseurs en prise avec des éléments de théâtralité, il n'y a pas tant simulation, jeu. Au contraire, les chorégraphes comme les danseurs de l'étude ont démontré cette quête d'une réelle incarnation de leur être avant tout, de leur propre corps pour utiliser pleinement la multiplicité qui est déjà là. L'artiste aurait tous ces corps étrangers en lui, ces corps altérés. Ils sont ces autres, et ne jouent pas nécessairement aux autres. C'est en cela que la métamorphose ne sera jamais atteinte :

Métamorphose : La métamorphose est la transformation complète de l'acteur, et sa capacité à s'incarner à l'infini pour jouer différents personnages. (...) La métamorphose demande à l'acteur de passer par un état neutre, un état zéro. (De Bock, 2010, p. 189)

On pourrait spécifier dans notre cas, que la métamorphose ou du moins la transformation souhaitée demande au danseur de passer non pas par un état neutre, mais par une pleine conscience et maîtrise de son corps et de son être pour pouvoir incarner à l'infini, tout en effaçant tel un comédien son ego, son moi, en vue de développer le corps extra-quotidien, de se mettre à son service ou de vivre et ressentir au travers de ce corps extra-quotidien.

Indéniablement, en danse, le corps familier de l'interprète est source d'inspiration et de création à la fois pour le créateur chorégraphe que pour l'interprète lui-même. Il en est l'ancrage premier en vue de toute composition à venir. En studio, dirigés par les chorégraphes, les interprètes deviennent progressivement ce

qu'Eugenio Barba identifie comme ces « corps extra-quotidiens », expression largement exploitée et accaparée dans notre étude. Ce corps extra-quotidien est selon moi, plus ou moins étranger au danseur suivant le degré de fiction recherché par le chorégraphe, mais également suivant les différentes dynamiques de transformation, les différentes approches qui font évoluer le corps familier ou quotidien vers un corps extra-quotidien, vers un corps scénique.

6.4 Les dynamiques de la transformation pour des danseurs

« En transgressant sans cesse les frontières de son épiderme, le danseur imagine un autre corps. » Benoît Lesage (1992, p.265)

Il y a indubitablement transformation lorsque l'on cherche le corps extra-quotidien, mais cela se produit de différentes manières et fait émerger différents degrés de la transformation. Certes, cela dépend de chaque approche de la scène, de chaque chorégraphe. Effectivement, il y a autant de techniques de corps que de chorégraphes et d'interprètes, et tous les chorégraphes ont prouvé qu'ils souhaitent emmener le corps et l'interprète vers un ailleurs. Pour le bien de l'étude, les techniques d'altération ont été regroupées et synthétisées pour mettre en relief les grandes caractéristiques de chacune des dynamiques empruntées dans cette discipline entre danse et théâtralité. Puisque l'on flirte avec la théâtralité, avec les notions d'illusion, de jeu... on peut mettre plusieurs de ces approches en parallèle avec diverses techniques d'approches du monde du théâtre, pour venir approfondir notamment certains ressorts de la transformation.

Deux dynamiques majeures de transformation ont émergé de la considération des résultats : une dynamique de construction par l'accumulation physique et une dynamique de la priorisation par la contrainte corporelle.

6.4.1 Une construction : La transformation par accumulation physique

« Le corps en fait est un montage. (...) Il s'agit d'une approche constructiviste du corps, d'une configuration esthétisée du corps. » (Tremblay, 1993)

Lorsque l'interprète Caroline Gravel avance l'idée de « somme d'indices corporels » pour parvenir aux états de corps et être en prise avec sa partition chorégraphique, que les interprètes Rachel Harris et Annik Hamel évoque l'exigence de la recherche physique, ou que Sarah Dell'Ava parle « d'accumulation d'identités en elle et de corps en elle », il y a dans toutes ces démarches, cette sensation de construction à partir du corps, et de construction par accumulation, juxtaposition, superposition à partir, avec et sur le corps. Pour Caroline Gravel, ce serait plus une accumulation à partir du corps, comme elle le détaille dans son explicitation du travail à partir des états de corps, là où Sarah Dell'Ava serait plus dans la juxtaposition des entités corporelles avec son corps et son identité à elle. Pour Caroline, comme pour Sarah, le processus exploré s'apparente à une somme d'éléments. Sarah, par exemple, ajoute à sa physicalité, à sa personnalité, les données d'un corps et d'un état suicidaire, de l'absence, ainsi que les données d'un corps de princesse. Au port altier s'additionne un regard vide et absent. Au maintien cervical s'ajoutent une mollesse du tronc et une imprécision dans la direction des bras.

Derrière tout cela, il y a donc montage, il y a ce « bricolage » dont parle Larry Tremblay, bricolage du corps et de ses aptitudes, modelage même de sa forme, de son enveloppe corporelle à partir du jeu sur l'anatomie, les muscles, les fascias etc., à partir des indices corporels, des états et ce pour créer une 'nouvelle forme', ou du moins une autre forme, celle du corps extra-quotidien.

6.4.1.1 Construction d'un corps émetteur de signes et signaux

Dans ce travail en amont, les interprètes créent, structurent, construisent, une partition, un système défini de signes et signaux spécifiques et essentiellement non-verbaux initiés principalement par la modulation physique, et qui va caractériser

ce corps re-structuré à partir de leur corps connu. Ils deviennent des corps émetteurs, énonciateurs de la fiction. Et, comme le spécifie Michela Marzano (2007), « C'est à travers ce corps émetteur de signes verbaux et non verbaux que le jeu advient entre le concret et l'abstrait. » (p.923)

En studio, les corps des interprètes deviennent progressivement maîtres de la fiction, de « l'abstrait », comme le dit Marzano. Les figures vues sur scène sont, selon elle, fruits de constructions à la fois textuelles et abstraites.

Ce sont des ensembles sémantisés grâce à l'élaboration de traits textuels distinctifs et fonctionnant selon une structure prédéterminée et conventionnelle. (...) Si bien que le travail technique des acteurs contribue à fonder un univers de représentations concrètes et imaginaires déterminant une intrigue virtuelle dans laquelle le spectateur peut s'investir. (...) Utilisation d'indices référentiels. Et ces indices, qui sont eux aussi codés, se combinent pour former l'unité d'un monde particulier et l'unité de personnages individualisés. En cela, le comédien n'imité pas quelque chose ou quelqu'un d'existant, puisque ce dont il part, une construction textuelle qui forme une fiction, n'a rien de réel, ni de vivant. C'est pourquoi il lit et imagine d'abord le texte pour constituer sa fiction du rôle. Il concrétise la fiction qu'il a lue, dans le lieu et l'instant scénique à partir des techniques et des références qu'il possède en connivence avec les spectateurs, pour la représenter dans l'espace et le temps dramatiques. Ce qui produira les effets de réel, l'illusion, voire l'identification. (2007, p. 924-925)

Ici elle évoque certes les comédiens et la double énonciation des corps de ceux-ci, mais ces réflexions, outre la considération sur le personnage ainsi que sur le texte, peuvent être ramenées et associées aux danseurs dans notre étude. Pour elle, comme pour nous, il y a cette construction d'ensembles sémantisés. Car, en construisant ce système de signes et signaux, c'est la couche de l'imaginaire, de la fiction qui vient se superposer à la couche initiale du danseur, son corps quotidien et familier, sa forme initiale. Ces signes et signaux sont construits à partir de choix posturaux spécifiques, d'altération de l'équilibre, de dynamiques et de mouvements de gestuelles, de choix de costumes particuliers etc, en quelque sorte, nous pourrions énumérer ici tout ce que nous avons identifié dans notre première partie de résultats

comme étant des marqueurs de théâtralité. C'est dans ces indices que le décalage entre réel et fiction naît et que l'imaginaire se profile progressivement et que par le biais de réception, d'identification, de reconnaissance et de détection des signes et signaux, selon ses propres références à lui, le spectateur développe l'imaginaire. Le chorégraphe initierait l'entrée dans l'imaginaire, l'interprète incorporerait l'imaginaire, le porterait et l'incarnerait, et le spectateur le recevrait et le compléterait. Considérant ceci, l'interprète peut nous emmener où il veut, nous spectateurs, s'il est en pleine conscience de son acte sur le corps.

6.4.1.2 Une déstructuration morphologique

Paradoxalement, cette construction du corps pourrait passer par une déstructuration morphologique de celui-ci. Pensons ici principalement à la posture d'Annik Hamel ou aux différentes transpositions physiques des états de corps de Caroline Gravel dans *Je suis un autre*, pour ne citer que les plus flagrants. Cette idée prend racine dans la pensée de Larry Tremblay observant les formations classiques indiennes formées à partir du Natya-Shastra, ou du Kathakali. Il énonce cette observation dans ces pratiques de la déstructuration morphologique pour aller vers une restructuration. C'est en quelque sorte exactement ce à quoi nous avons à faire dans le passage du corps quotidien au corps extra-quotidien. Cette déstructuration génère une réorganisation, une nouvelle topographie du corps, une nouvelle géographie physique. La citation parle d'elle-même :

Cette déstructuration morphologique prépare une restructuration selon des coordonnées différentes basées sur l'usage artificiel, contraignant et esthétique du corps. Il y a redistribution des données corporelles, installation de nouveaux circuits, liens, nœuds d'ordre ligamentaire, musculaire, nerveux. Cette installation provoque à son tour une réorganisation interne de l'énergie qui se répartit dans le corps en fonction de nouvelles demandes. L'étudiant, progressivement, apprend à altérer la structure interne de son corps, l'image qu'il en a et le fonctionnement énergétique qui le rend efficace. Un corps différent fait surface qui annule le premier tout en l'intégrant. (1993, p. 113)

« Annuler le premier tout en l'intégrant », tel est ici le procédé remarqué par certains interprètes. En effet, Sarah Dell'Ava reconnaît avoir été elle-même, partie principale à la création. C'est de sa morphologie, de sa personnalité que Manon Oligny est partie. Mais progressivement, elle a eu cette sensation de s'effacer, de mettre de côté son ego pour laisser transparaître et focaliser sur la morphologie, la personnalité et l'état de la princesse suicidaire.

6.4.2 Une priorisation : La transformation par contrainte du corps

« L'acteur doit donc apprendre aussi à prioriser les objets de sa partition afin de les organiser de façon plus économique et la plus dynamique possible. » (Tremblay, 2001, p. 161)

Ici on fait référence principalement aux « tâches et contraintes corporelles » explicitées par Frédérick Gravel, et à partir desquelles il a exploré en studio et a démarré sa création, ou à Annik Hamel dans *Trois Peaux* qui travaille avec les coudes en arrière et la courbe lombaire extrêmement arrondie. Pour tous ces exemples, il s'agit d'une certaine façon de contraindre le corps. Dans certains cas, le corps est contenu dans une posture atypique ou une tonicité musculaire exigeante et va évoluer à partir de celle-ci. Une forme exagérée, l'intensité du corps, la durée de maintien de la posture, l'isolation d'un segment du corps et le mouvement suivant cette isolation, peuvent constituer des contraintes. Cela peut également être le focus sur un segment du corps et l'évolution du corps autour de celui-ci. Je pense notamment aux coudes d'Annik Hamel ou au bras à l'horizontal de Frédérick Gravel. L'entité fictive et sa gestuelle sont créées à partir de cette attention donnée à une partie du corps et ainsi à la dissimulation de tous les autres champs des possibles de mouvements. Rien de péjoratif à ce qui va suivre, mais c'est comme si le corps était brimé, enfermé, et la gestuelle est créée à partir de cette dynamique. Richesse à mes yeux dans cette astreinte du corps, car l'interprète doit faire preuve d'une réelle maîtrise de son corps. Il s'agit donc de composer à partir d'un corps contraint, d'explorer le potentiel d'une partie du corps, de mettre l'accent sur un élément et de composer

autour. On est également ici dans une restructuration du corps, dans une réorganisation de la géographie du corps. Il y a réorganisation de nouveaux paramètres qui deviennent intégrés et refaçonnent l'intégrité corporelle du danseur à partir d'une zone corporelle donnée.

Deux sources théâtrales traitées dans le cadre conceptuel peuvent être mises en parallèle ici qui viennent alimenter cette démarche : celles de Mikhaïl Chekhov et de Larry Tremblay.

6.4.2.1 Un corps re-configuré : de nouvelles origines au corps

Cette dynamique d'altération du corps par la contrainte ou le déplacement de la charge énergétique conduit ainsi le corps à une re-configuration à partir d'un nouveau centre, d'un « nouveau lieu d'origine », d'où notamment cette sensation de transformation.

L'objet corporel qui en résultera construira une nouvelle origine (un nouveau lieu) pour installer une composante importante du personnage ou pour projeter avec précision un état émotionnel. L'altération du corps invisible de l'acteur précède, par conséquent, la transformation de son corps visible. (1993, p. 42-43)

Rachel Harris témoigne de cette sensation de transformation. Lorsqu'elle se concentre sur elle-même, avec le buste masculin musclé et le masque, elle ne se reconnaît nullement. Elle se voit dans cet autre corps qui l'enveloppe d'une nouvelle morphologie, de nouveaux traits de muscles, d'une épaisseur plus large, d'une carrure plus gonflée qu'au naturel. Elle est également affublée d'un faux pénis. Ce n'est plus son corps, mais bien une nouvelle topologie physiologique qui s'ancre progressivement sur elle, devient une seconde peau.

Le détour par ces techniques présentes en théâtre permet d'approfondir et de donner un ancrage, une assise à ce qui se passe en danse. Les dynamiques de transformation d'un corps quotidien à un corps extra-quotidien sont variées. Toujours

est-il que théâtralité sous-entend fiction, décalage, illusion. On pourrait donc entrevoir trois classifications possibles de ces différents corps extra-quotidiens suivant les différents degrés de fiction.

6.5 Corps altérés : personnages, personnes et entités

« Le personnage n'est pas mort; il est simplement devenu polymorphe et difficilement saisissable. » (Pavis, 1980, p. 293)

Le corpus d'œuvres choisi pour l'étude a révélé plusieurs dimensions au concept de 'personnage' pour la danse théâtrale. Parfois, on s'est surpris à entrevoir des bribes d'une humanité dans une forme corporelle spécifique (Annik Hamel dans *Trois Peaux*), à d'autres moments, on capte le caractère psychologique d'une entité dansante (Sarah Dell'Ava dans *Boire le bouillon de onze heures*), ses états d'âmes, son humeur. À d'autres moments, il est encore difficile de qualifier, de personnifier ou d'individualiser la forme abstraite et physique proposée (Caroline Gravel dans *Je suis un autre* ou Rachel Harris dans *Husk*). Soulignons ici que dans le cadre de l'étude, aucune généralité ou théorie n'est possible sur le concept de 'personnage'. Chaque œuvre souligne un cas singulier qui permet d'élargir un peu plus à chaque fois la question et de proposer des suggestions multiples de conception du corps de l'interprète aux prises avec le croisement de la danse et de la théâtralité. Chaque extrait est différent, chaque cas est identifiable, mais il a pourtant été possible, grâce à l'analyse comparée d'aboutir à des croisements certains ou des divergences. Certaines créations, par exemple, cherchent dès le départ à s'appuyer sur une œuvre théâtrale là où d'autres ont pour ambition de travailler le corps pur et d'observer ce qui en émerge. Déjà, ici en quelques mots, on peut voir la singularité des démarches. Inévitablement et évidemment, la conception du 'personnage' que nous allons proposer par la suite en dépend et prend en considération de nombreux paramètres, d'où la délicatesse de l'appréhension d'un tel sujet et d'un tel concept. Toujours est-il que les résultats ont

mené sur un chemin bien particulier permettant d'aborder d'une autre manière cette notion de 'personnage'.

En effet, volontairement, le terme de 'personnage' sera conservé dans cette recherche, mais nuancé et pour la plupart des cas, en marge de la teneur du concept de théâtre. Patrice Pavis, dans ses essais sur la définition multiple du terme, a déjà démontré qu'en théâtre notamment, ce terme est porteur de nombreux sens, et de nombreux degrés de compréhension. Rappelons-nous ici, entre autres, des degrés de réalité du personnage, décliné du particulier au général, allant de l'actant à l'individu. Ainsi, dans la même dynamique que Patrice Pavis, nous aimons croire que la danse, par l'entremise de la théâtralité est en train de créer de nouvelles déclinaisons du concept. Nous verrons par la suite qu'au travers de notre corpus d'œuvres ont émergé trois degrés de 'personnages', de 'corps altérés'³³.

6.5.1 Être 'personnage' malgré soi

Du corps quotidien au corps extra-quotidien, corps scénique plus ou moins fictif, nous l'avons vu, il y a autant de dynamiques d'évolution et d'appréhension du corps qu'il y a d'approches de la discipline et des créations. Dans chaque cas, nous sommes entrés dans des techniques d'altération du corps, techniques plus ou moins explicites. Suivant les chorégraphes et leurs objectifs artistiques, les corps sont entraînés dans des degrés de fiction plus ou moins évidents et explicites. Frédérick Gravel par exemple, en jouant entre réalisme et illusion de la réalité, nous entraîne dans un degré de fiction moins évident, implicite. C'est entre autres au travers de l'usage des différents marqueurs de théâtralité que j'identifie les degrés de la fiction, ou en d'autres termes, les indices de la présence de l'imaginaire. Plus les marqueurs seront explicites, plus la fiction pourra être reconnue facilement et vice-versa.

³³ D'*altérité* : fait d'être un autre, caractère de ce qui est autre. (*Le Petit Robert* 2014)

Dans tous les cas, les corps présentés sont créateurs de fiction malgré eux, font exister une fiction, une 'autre réalité', autre dimension, dimension parallèle du réel. Aucune de nos œuvres n'est *mimésis*, c'est-à-dire imitation de la réalité. Toutes sont créations ou re-crétions d'univers par la théâtralité, et à différentes échelles de la réalité. Mise à part principalement pour *Boire le Bouillon de onze heures*, les entrevues ont montré qu'il n'y a pas nécessairement, dans le cas de la danse, d'intentions ou des dynamiques initiales de représentation de quelqu'un ou de quelque chose, d'où cette idée même de 'non-personnage' dans la bouche de certains penseurs de la danse et de la scène. Mais pourtant en ayant recours aux mécanismes de la théâtralité, il y a cette dynamique de construction d'univers qui transpire malgré soi. Effectivement, cela peut être réalisé de manière subtile, ou de manière évocatrice, ce qui rend l'objet observé, ici le corps particulièrement, plus indiscernable, flou, moins défini, mais cela traduit malgré tout, des univers altérés. On flirte ici, entre autres, avec l'imaginaire, degré *a priori* le plus éloigné de la réalité. On parle ici d'imaginaire mais sans réelle trame dramatique, ligne narrative. Avec la danse théâtrale, on ouvre la porte à d'autres dimensions, d'autres réalités.

De ce fait, nous l'avons entrevu, certains corps, chargés en signes, deviendront porteurs de l'imaginaire des chorégraphes ou de la pièce. En ce sens, nous, spectateurs, sommes transportés hors du quotidien, dans un autre réel, un réel extra-quotidien. D'où l'idée que chacun des corps des interprètes entre danse et théâtralité serait 'personnage' malgré lui, serait tout du moins 'corps altéré' par cet Autre déclinable en trois classifications majeures : les personnages, les personnes et les entités.

6.5.2 *Le personnage*

On prévoit ici tout de suite plusieurs déclinaisons au sein de cette catégorie. On identifierait exclusivement les personnages directement inspirés de sources littéraires, théâtrales, ou fictives quelconques. *Boire le bouillon de onze*

heures s'inspire du personnage de la princesse, des contes de fées. Mais la subtilité est qu'il n'y a pas de réel suivi littéral des sources, qu'il y a jeu subtil avec les codes littéraires pour créer des œuvres dansées et non de théâtre. Les costumes, le maquillage, la stylistique de la gestuelle participent de ce jeu subtil. Le texte est plus évoqué qu'il n'est retranscrit.

De même pour Manon Oligny et Delphine Ballet avec *Boire le bouillon de onze heures*. Elles créent leur univers de toutes pièces revendiquant l'absence de narrativité. Le geste et le mouvement non illustratifs sont les principaux médiums. Manon Oligny et Delphine Ballet font émerger la princesse suicidaire, caractère pourtant inventé par excellence, sans avoir recours à une histoire en trame de fond. C'est en travaillant sur l'état physique et psychologique du personnage et la dégradation lente de cet état, ainsi que sur les artifices, que l'identité de la princesse apparaît.

Autres que ces personnages, il y aurait également tous les êtres et les personnages chimériques. De la comparaison à la chimère, nous écarterons la dimension monstrueuse pour ne retenir ici principalement que la dimension biologique du nom, c'est-à-dire un organisme possédant des cellules génétiques différentes. Ce sont des êtres construits à partir de l'imaginaire, d'univers fictifs plus ou moins marqués. Les corps scéniques, fruits de l'imagination ont alors ce quelque chose d'irréel et improbable dans notre réalité quotidienne, sont porteurs d'imagination, mais où une humanité et une identité humaine sont repérables malgré tout. Ce sont des corps porteurs d'une dimension parfois grotesque, parfois symbolique ou allégorique. De manière plus rationnelle, ce sont des êtres que l'on ne croiserait pas dans notre quotidien. Ils se concrétisent dans la réalité scénique par le biais des outils de la théâtralité. *Husk* met en scène, grâce à un torse masculin et un masque, un corps mi-masculin, mi-féminin. *Trois Peaux*, par la posture, la gestuelle et le costume, présente un corps à moitié de poule, à moitié de femme, une animalité dotée d'une humanité.

Dans le cas du personnage, le recours aux masques, aux postiches, aux costumes ou autres éléments déforme la morphologie initiale et humaine et nous empêche l'identification intégrale à l'individu représenté. Le personnage serait un être construit de toutes pièces, un corps qui ouvrirait une nouvelle dimension, une nouvelle réalité, fruit d'une métamorphose quasi intégrale et visible. La gestuelle en serait soit la continuité immédiate et l'ancrerait un peu plus dans cet univers fictif. Au travers des corps, on est dans l'invention d'un lieu, d'un nouveau système qui fonctionne de manière autonome et est partiellement ou entièrement dissociable du quotidien.

Les étapes de fabrication des personnages en danse sont variées. C'est à la fois le travail d'intégration avec et autour de l'artifice, mais aussi la création de gestuelles suivant la mise en contrainte extrême du corps ou la focalisation sur un élément spécifique du corps, et la création de gestuelles à partir de ces particularités prédominantes. Dans *Trois Peaux*, Annik Hamel se déplace à partir de sa posture initiale extrêmement creusée au niveau de la courbure lombaire, etc. Le créateur chorégraphe joue avec les frontières du corps, les déforme, les accentue ou les atrophie. Il modèle son interprète pour faire émerger un corps scénique fictif singulier.

6.5.3 *La personne*

Pour faire relativement simple, c'est un être que l'on peut croiser dans la réalité, un individu doté d'un rang social, d'une situation sociale, d'une fonction, identifié par le recours aux costumes comme notamment pour *Tout se pète la gueule, chérie*, de Frédérick Gravel. Aux premières vues, pas de réelle transformation du corps en soi. Il s'agit de nous, mais c'est un autre nous. En quelque sorte, c'est la dynamique qui serait la plus proche d'une *mimésis* de la réalité quotidienne. L'être humain est alors doté d'une identité. L'identification entre soi, spectateur et le corps représenté est envisageable. Ce sont des corps dansants affublés d'une dimension

psychologique, d'états, d'émotions, des plus humains qu'il soit, et ce, grâce à la tenue réaliste, aux mouvements, à la gestuelle. Toutes les caractéristiques d'un être humain sont contenues en la proposition. La gestuelle dans *Tout se pète la gueule, chérie* laisse émaner le caractère nonchalant de sa personnalité. Ceci est réalisable par le biais de l'improvisation à partir de sa propre corporéité, de son ego, des éléments de sa propre personnalité, de sa propre humanité comme pour les improvisations dirigées et les tâches corporelles de Frédérick Gravel. L'être humain et/ou l'individu social sont la source première de ces créations.

Là où pour un personnage, le créateur chorégraphe joue avec l'apparence physique de l'interprète, pour la 'personne', il semblerait que le créateur entre plus dans une dynamique de composition du corps à partir du réel, allant chercher l'humanité au travers du corps.

6.5.4 L'entité

Des définitions du mot 'entité', on retient principalement ceci : « Abstraction considérée comme une réalité. »; « Ce qui constitue l'essence d'un être. »; « Ensemble des propriétés constitutives d'un être ». L'Entité, ce n'est pas l'être en lui-même, dans sa globalité.

Il y a dans cette dimension un manque de définition, de caractéristiques, quelque chose d'informel, d'incomplet, d'abstrait, sans forme arrêtée, sans réelle ligne émotionnelle ou psychologique, jamais complètement abouti, en transformation permanente pour autre chose. C'est plus une forme, une énergie qu'un être à part entière, qu'une identité fictive ou réelle. Les contours sont flous, ambigus. En tant que spectateur, face à une Entité, on sentirait que l'on joue avec nos perceptions, nos codes, que l'identification est difficile, et qu'il est complexe de chercher à reconnaître l'ensemble de l'incarnation. C'est le cas notamment, pour certains passages de *Je suis un autre*, de Catherine Gaudet, où les deux êtres sont en permanente mutation sous nos yeux, faisant succéder en eux une multitude d'états, de formes, de dynamiques

etc. Chez Caroline Gravel principalement, ce ne serait pas un être, une identité qui s'avancerait devant nous, mais une Entité composée de plusieurs données : tantôt formelles, parfois énergétiques, ou encore psychiques. La technique d'altération du corps par une « force extérieure », développée par Catherine Gaudet développe cette dimension, car elle ne cherche pas à faire émerger et voir des individus, mais laisse cette force informelle à la base entrer en contact avec la force intérieure de l'interprète. Par la technique, on est déjà dans la recherche d'une non-individuation, une dimension subtile, plus évocatrice des traits d'une humanité que de l'être humain en lui-même. Dans d'autres cas, cela pourrait aussi être le cas de créations qui effaceraient les identités, qui au contraire, vont chercher à focaliser et laisser transparaître un élément de l'humain en particulier, sans définition arrêtée, des « identités abstraites ». Le créateur semble alors être dans une recherche d'évocation, accompagnateur d'un corps « en devenir ». Dans la section « entité », il n'y a pour le moment pas de nombreux exemples, même si celui retenu me semble probant par sa richesse et sa singularité.

C'est à l'aide d'un tableau synthétique³⁴ qu'il a été possible de faire émerger les différentes échelles de corps extra-quotidiens, de corps fictifs, de corps altérés qui nous ont été proposés au travers des extraits. Comme sur un curseur, les différents degrés, différents niveaux varient en fonction d'une certaine intensité et de différentes caractéristiques majeures, le personnage étant le corps fictif altéré le plus dessiné et accompli, et l'entité étant ce degré de corps fictif le plus abstrait et incomplet dans le sens de 'complétude' d'une identité. Détaillons ici les caractéristiques majeures et les différences de ces trois distinctions tout en proposant des exemples et en revenant sur les étapes de fabrication de ces trois catégories. Le tableau synthétique, annexé à l'étude, est un tableau récapitulatif associant, pour chacune des œuvres, à la fois les données recueillies dans le chapitre des résultats,

³⁴ Se référer ici au tableau en appendice G.

ainsi que les éléments ajoutés dans ce présent chapitre. Pour chaque extrait, il s'agit de mettre de l'avant les sources d'inspiration, les marqueurs principaux de théâtralité, le degré de métamorphose, les techniques d'altérations utilisées, le type de corps scénique et enfin l'identification du degré de fiction du corps. Ainsi la synthèse des données est faite, reliant les éléments majeurs de la présente étude.

CHAPITRE VII

CONCLUSION

« Avec Hijikata, Kantor ou Pina Bausch, le corps se déconstruit pour se recomposer différemment. » (Aslan, 2000, p. 13) C'est en me penchant sur cette affirmation signée Odette Aslan que la présente étude voyait le jour il y a de cela trois ans. Habitée par des techniques théâtrales du fait d'un parcours universitaire en théâtre, l'une des volontés était de venir questionner dans le milieu de la danse cet éventuel phénomène de déconstruction pour une recomposition différente, phénomène couramment rencontrée en théâtre. Effectivement, il y avait à mes yeux légitimité à le faire puisque la danse empruntait et emprunte toujours aujourd'hui à beaucoup d'égards quelques concepts et techniques plus théâtrales, telle que la notion de 'personnage' par exemple. Nous sommes actuellement dans un courant où les domaines artistiques se décroissent, s'entrecroisent, s'enchevêtrent. Me plongeant au cœur de ce courant contemporain, j'ai cherché à investiguer ce que le corps deviendrait pris entre danse et théâtralité.

Parmi les œuvres chorégraphiques visionnées, il y avait une stratégie sous-jacente au choix de cinq œuvres contemporaines montréalaises toutes marquées par la théâtralité. Il s'agissait de créer un discours actuel sur les ressorts du phénomène de transformation en danse, sur l'observation du passage du corps quotidien au corps extra-quotidien. L'étude visait à proposer une vision panoramique du phénomène de la métamorphose et avant tout d'en examiner les caractéristiques principales, de les questionner et de les faire dialoguer entre elles. Il y avait dix mille portes d'entrée qui se profilaient pour aborder ce sujet. Celle de l'étude du mouvement expressif du corps humain et de l'entité humaine a été la mienne. Du début de l'investigation à la fin de l'étude, et ce, grâce notamment au visionnage de nombreuses vidéos, à des témoignages sensibles d'artistes autant chorégraphes

qu'interprètes, ma fascination pour la richesse du potentiel expressif humain n'a jamais cessé de s'accroître.

Car effectivement, ouvrir la porte de la théâtralité en danse, c'était aller sur le terrain du jeu, de l'illusion, de la représentation, du décalage, mais pas seulement. C'était également faire cohabiter cela aux techniques de danse, aux particularités et aux dynamiques de gestuelles spécifiques, de styles chorégraphiques. C'était alors élargir les médiums expressifs et les langages chorégraphiques ; cela, en cherchant à lever le voile sur ce qui se passait en période de création. Mon hypothèse initiale que l'accès au processus de création permettrait une pleine compréhension de ce que l'interprète danseur deviendrait entre danse et théâtralité n'a cessé de se confirmer. Les entrevues réalisées avec les chorégraphes et les interprètes se sont avérées de réels nids d'informations. Leurs propos sont venus à la fois conforter en certains points, mais également nuancer ou dans d'autres cas, nier l'affirmation initiatrice de cette recherche. En regard de toute l'étude, nous pouvons poser une dernière fois la question : « En danse théâtrale, l'interprète danseur évoluerait-il de la déconstruction à la recomposition différente de son identité ? »

Le spectateur peut effectivement reconnaître la transformation par la réception de certains indices corporels, porteurs de signes et signaux, ponts vers la fiction, et distinguer, catégoriser différents degrés de métamorphoses ou encore reconnaître des identités fictives habitées par des interprètes. Le chorégraphe peut aspirer par ses desseins créatifs à cette transformation et chercher par tous les moyens de création à l'atteindre. Mais, et c'est ce que l'étude a révélé, l'interprète, lui, ne vivrait jamais pleinement pour autant cette transformation. Il expérimenterait au contraire certes un corps en devenir, un corps en constante évolution et régénérescence. Il pourrait expérimenter une configuration morphologique nouvelle, une nouvelle géographie de son corps. Mais le fait que le danseur ait ce besoin d'être en maîtrise totale de son corps le confronte à une dichotomie entre corps familier et corps étranger. Il semblerait que contrairement à un comédien qui vise l'incarnation complète d'un corps étranger fictif et dans la plupart des cas, l'effacement de son ego,

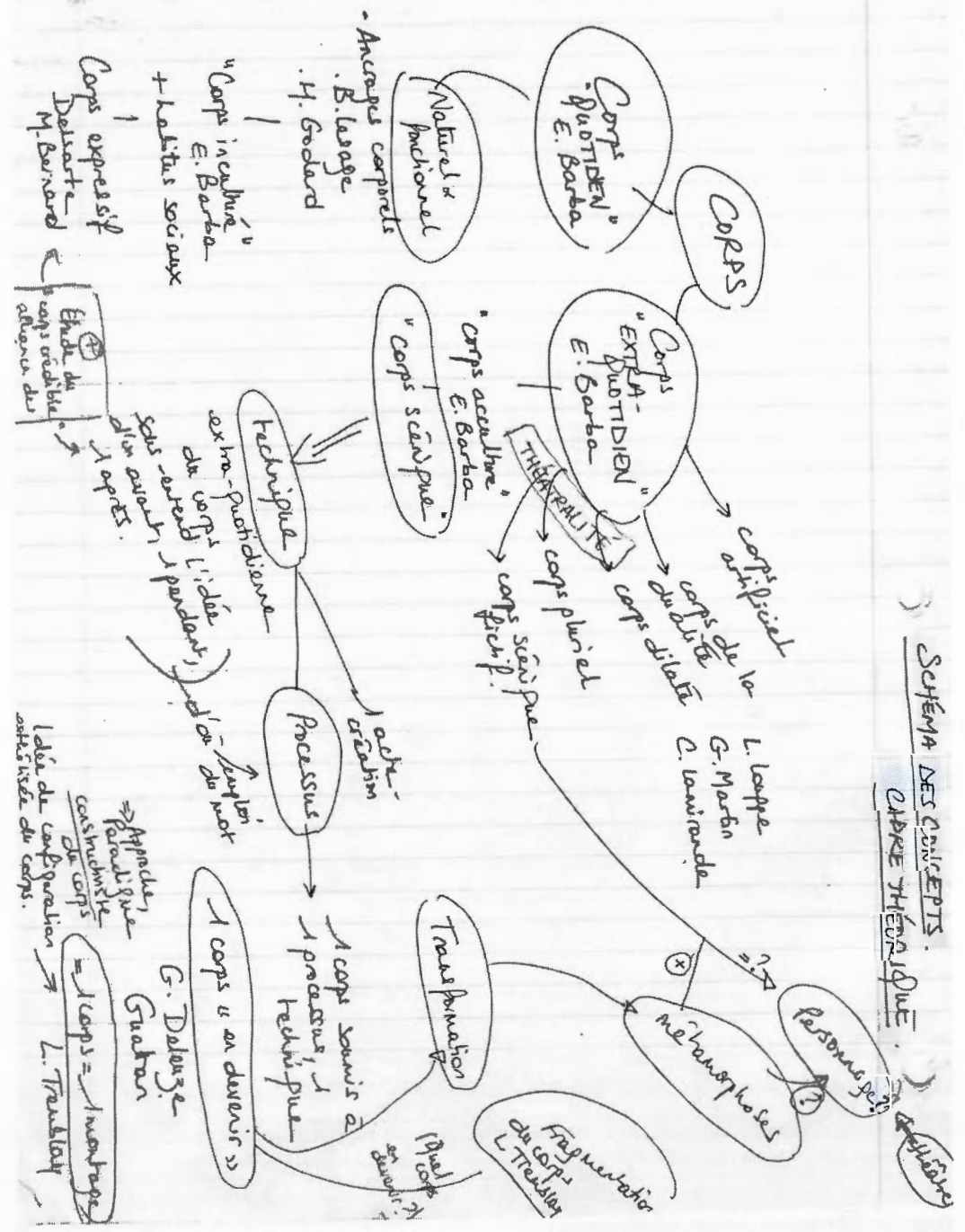
l'interprète danseur quant à lui ne plongerait jamais pleinement ce corps étranger fictif. En outre, grâce avant tout à la direction d'interprètes faite par les chorégraphes, aux savoirs du corps développés par sa formation et sa pratique, et aux techniques spécifiquement physiques, telles que l'altération de l'équilibre, la modulation de l'épine dorsale, la *priorisation* d'éléments corporels, l'incorporation d'état et la spécification d'une gestuelle singulière, l'interprète danseur possède en lui, en ses ressources personnelles et expressives, la ou les clé(s) et faculté(s) plus ou moins consciente(s) de générer, de faire émerger un ou des corps extra-quotidien(s) physique(s). Il s'agit ici d'une des considérations essentielles révélées par cette étude.

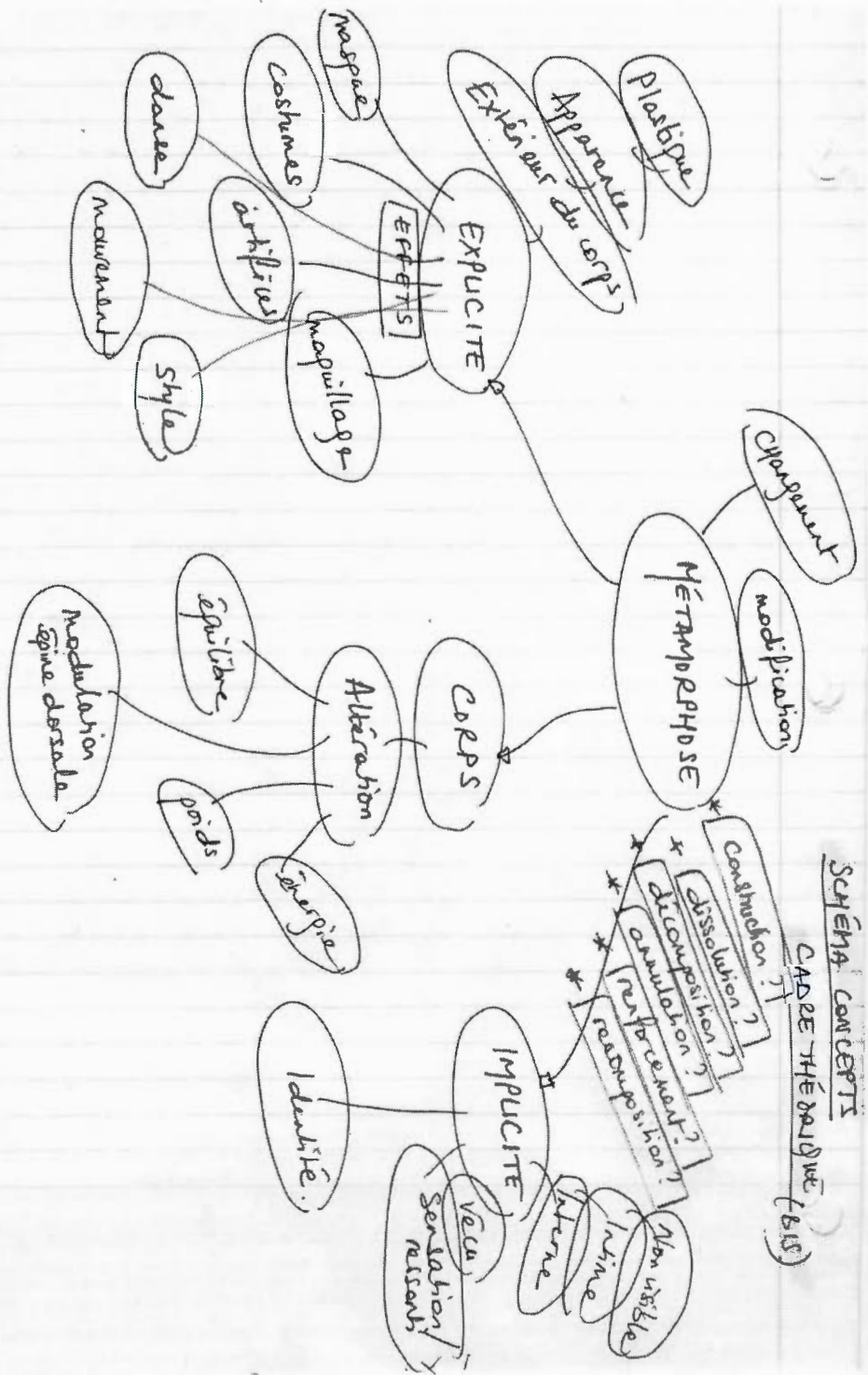
Grâce à différents facteurs et mécanismes, le 'je' du danseur deviendrait progressivement non pas un 'autre', mais un alliage subtil, un « montage » entre ce 'je', cet ego, détenteur de ressources, de richesses et de multiplicité en matière identitaire, et cet 'autre', corps étranger fictif, porteur de tout un univers imaginaire et initiateur d'autres possibilités expressives. En ce sens, laisser transparaître ce corps étranger ou chercher à l'atteindre peut conduire l'interprète danseur dans un élargissement de ses propres limites corporelles, dans un dépassement de ses capacités techniques et expressives, dans un approfondissement de ses facultés, mais aussi dans une compréhension profonde de sa propre identité, de son être, de son humanité. Là, pourrait être l'apport et la contribution de ce mémoire à la discipline.

D'un point de vue plus pragmatique, les résultats offrent aux lecteurs l'accès à des processus de création d'artistes contemporains et pourrait en inspirer plus d'un. Je pense ici aux formateurs d'interprètes en danse comme en théâtre où l'approche physique peut être recherchée, aux étudiants en interprétation et en création qui seraient à la recherche d'exercices ou d'explorations mêlant danse et théâtralité, ou visant l'élargissement de leur palette expressive, aux historiens de l'art et théoriciens de la scène qui seraient en quête d'exemples ou d'archives, des productions artistiques de 2012, à Montréal. Cette recherche aura également permis de créer un début de fond d'archives sur des chorégraphes et interprètes jeunes et contemporains qui ne font pas encore beaucoup partie des écrits.

De plus, de manière sous-jacente au questionnement se profilait également un intérêt tout particulier quant à la teneur du concept de 'personnage' en danse, concept relatif principalement au théâtre. Par l'examen d'une éventuelle appropriation par les danseurs de cette notion, il s'agissait de conforter ou de venir réfuter l'hypothèse que les danseurs seraient en train de créer, de modifier ou d'enrichir cette notion et d'apporter par la même occasion leur contribution à la compréhension de celle-ci. De cela et de l'analyse des résultats a germé une tentative de distinction dans ce que l'on pourrait reconnaître comme les 'personnages de la danse' et leurs paramètres. De l'analyse des métamorphoses corporelles est née une différenciation nécessaire entre les divers corps transformés et fictifs de la danse (personnages, personnes, entités). Il n'y a rien d'exhaustif quand à ce premier niveau de compréhension, offrant des pistes pour une éventuelle nouvelle recherche à venir.

APPENDICE A : SCHEMA DES CONCEPTS-CADRE THEORIQUE





⇒ Vers 1 corps EXTRA-QUOTIDIEN.

APPENDICE B - Grille de lecture du CORPS scénique – Métamorphose / Personnage en danse

- **Environnement visuel et sonore** (lieu de la représentation, scénographie, décor, lumières, objets, musique, effets sonores, texte, nombres d'interprètes, traitement ...)

- **Projet de corps (description physique)**

Type de corps (kinesthésie présumée des acteurs : sexe, taille, corpulence, couleur de peau, cheveux...)

Posture à l'arrêt (*pattern* postural et schéma corporel)

- ➔ Quel mode de gestion de la gravitation corporelle ?
 - axe vertical (terre/ciel) de la ligne gravitaire
 - 3 sphères-masses (tête, cage thoracique, bassin) et les zones charnières
 - courbure lombaire/cervicale : quel traitement ?
- ➔ Quel mode d'insertion au sol ?
 - poids (passif, lourd, mou, actif, léger, fort)
 - force musculaire, fonction tonique du corps
- ➔ Quel rapport à l'espace environnant ?
 - Axe horizontal
 - Focus (direct, indirect)
- ➔ Quelles attitudes ? (configurations des positions somatiques et segmentaires (main, avant-bras, bras, tronc, jambe, tête...))

Artifices utilisés

- ➔ Costume (description, fonction, système, effets)
- ➔ Masque/maquillage (description, fonction, système, effets)
- ➔ Objets, accessoires, prothèses, postiches (description, fonction, système de leur emploi)
- ➔ RAPPORT DES ARTIFICES AU CORPS : QUELS EFFETS ?

RELATION DU CORPS A L'ENVIRONNEMENT VISUEL ET SONORE : QUELS EFFETS ?

- **Projet gestuel**

Mouvement (Comment le corps se déplace-t-il ?)

- ➔ Eléments spatiaux (forme générale, dimension, patron, direction, niveau, disposition dans l'espace)
- ➔ Dynamiques (tension/force, tempo/vitesse, durée, rythme)

Modulations de la posture, des attitudes (positions segmentaires)

Gestuelle

→ Qu'est-ce qui la caractérise ? (éléments dominants)

Qualités du mouvement : Effort - Shape

Traitement du visage (mimiques, regard, front, bouche...)

→ RAPPORTS DU PROJET GESTUEL AU PROJET DE CORPS (RELATIONS DES ELEMENTS ENTRE EUX) : QUELS EFFETS ?

- relation projet gestuel – artifices : quels effets ?

- La vocalité du corps (expression audible du corps et/ou des substituts et compléments : bruits organiques et naturels ou artificiels, avec doigts, pieds, bouche...)

Origine du son (voix, partie du corps, bruits organiques)

Rapports vocalité – projet gestuel et corporel : Quels effets ?

- Interprétation

Le traitement du corps par rapport au contexte d'interprétation (contexte socioculturel – but de la pièce – courant (style de danse, du chorégraphe, du spectacle)

Le traitement du corps par rapport au sujet de la pièce (mouvement pur, thème, histoire, idées ?)

Le traitement du corps par rapport au traitement général de la pièce (littéral, narratif, lyrique, impressionniste, ethnographique, non figuratif, abstrait...)

Les concepts d'interprétation du corps (qualité, caractère (atmosphère, impression, effets), signification/sens)

Personnage ?

APPENDICE C – GUIDES D'ENTREVUES – En date du 17 mai 2012
--

A) AUX CHOREGRAPHERS**EXTRAITS D'EXEMPLES DE
QUESTIONS POSEES EN ENTREVUES**1. CHOIX ESTHETIQUES

La genèse de la création : idées de départ, volonté, sujet de la pièce, motivations, message, identité du danseur

Représentation, images voulues

Le choix des interprètes

Artifices: costume, accessoire, masque, maquillage

2. PROCESSUS DE CREATION

Étapes

Direction de l'interprète

Transmission de la gestuelle

Observation de l'interprète: Changement(s)

3. SUR SCENE

Identité de l'interprète

Métamorphose

Bilan

B) AUX INTERPRETES1. FORMATION

Parcours, acquis

2. INTERPRETATION

Étapes de l'interprétation

Gestuelle/Corps

Que voulais-tu voir? Avais-tu des images avant d'entrer en création? Veux-tu voir l'interprète ou autre chose sur scène?

Y a-t-il une volonté de représenter quelque chose?

Pourquoi Caroline et Dany?

Peux-tu expliquer le choix des costumes?

Peux-tu me donner des exemples de ce qu'il se passait en studio?

Comment as-tu dirigé le danseur? Travail en improvisation ou transmission de gestuelle?

Peux-tu me donner les caractéristiques de la gestuelle?

As-tu souhaité emmener le danseur ailleurs?

Qui est devant toi, sur scène, à tes yeux? Crées-tu des personnages?

Y a-t-il eu métamorphose? Y a-t-il modification de l'identité?

Peux-tu au jour d'aujourd'hui dresser un bilan?

Peux-tu me raconter ton parcours? D'où viens-tu?

Peux-tu citer les différentes étapes de l'acquisition de l'interprétation? Veux-tu projeter une image? Quel a été le travail avec les états dont tu me parles? Y avait-il une charge émotionnelle, sentimentale? Peux-tu me donner des exemples du processus d'incarnation? Avez-vous utilisé des techniques théâtrales de jeu en danse? Qu'est-ce que tu enclenches physiquement? Quelles sont les caractéristiques physiques

Représentation, images

Part de liberté, créativité

3. ARTIFICES

Impact

Lien artifice/gestuelle/corps

4. IDENTITE

Sensations, ressentis, vécu intérieur

Je/Autre

Rôle, personnage, actant

de la gestuelle?

Pourquoi, Rachel, parles-tu d'une 'gestuelle étrange'?

As-tu eu la volonté de représenter quelque chose? De créer des images?

Qu'est-ce qui change quand tu as ou que tu ôtes le masque?

Les costumes ont-ils apporté quelque chose?

Que vis-tu?

As-tu eu la sensation de jouer? Y-avait-il quelque chose de théâtral à tes yeux? Sur scène, comment te sens-tu? Faut-il nécessairement qu'il y ait transformation physique pour atteindre cet autre?

Qu'est-ce qui te fait dire que tu te transformes? Est-ce que c'était toi Rachel sur scène? As-tu eu la volonté d'être quelqu'un d'autre? Y-avait-il une volonté de transformer le corps pour quelque chose d'autre? Qui est ce quelqu'un? Quelles sont ses caractéristiques extérieures et intérieures? Que t'évoque le mot 'personnage'? Qu'est-ce qu'il faut selon toi pour qu'il y ait personnage?

APPENDICE D – BIOGRAPHIES DES INTERPRETES ET DES CHOREGRAPHES DE L'ETUDE

Formée en danse contemporaine, **Annik Hamel** exerce sa pratique artistique depuis vingt cinq ans sur les scènes montréalaises et internationales. Elle travaille pour plus d'une cinquantaine de créateurs reconnus pour leur contribution à cette discipline, dont Jean-Pierre Perreault, Paul-André Fortier, Daniel Léveillé, Ginette Laurin, Natsu Nakajima (Japon), Françoise Sullivan, Suzan Marshall (ÉU), James Kudelka, Karine Pontiers (Belgique), Ae Soon Ahn (Corée), Danièle Desnoyers, José Navas, Estelle Clareton et Martin Bélanger. Elle oeuvre au sein de Montréal Danse depuis 1987. Ses projets personnels l'amènent aussi à orchestrer et interpréter « *C'est l'histoire d'une femme* » composé des pièces de Paola de Vasconcelos, Wajdi Mouawad et José Navas dans le cadre du *Volet Interprète de Danse-cité*. En théâtre, elle collabore avec Wajdi Mouawad, Denis Marleau et participe au *DOJO* de Pol Pelletier. En cinéma, elle joue dans les films de Gilles Noël, Jean Chabot, Mario Côté et Raymond St-Jean. Récemment, elle a travaillé avec le chorégraphe Jean-Sébastien Lourdais sur un projet composé de différents solos « *Trois peaux* » destinés aux scènes européennes, et sur une nouvelle œuvre de Benoit Lachambre dans le cadre de Montréal Danse.

Originaire de Vancouver, **Rachel Harris** s'établit à Montréal en 1990 et poursuit sa formation à LADMMI. Suite à sa formation, elle rejoint la compagnie *Danse Partout* à Québec et co-fonde *Amorce Danse Théâtre*, compagnie de deux personnes dédiée à porter la danse hors des chemins battus. Comme pigiste, Rachel collabore avec les chorégraphes Marie Béland, Sarah Bild, Estelle Clareton, Margie Gillis, Anne-Marie Giroux, Benjamin Hatcher et Jean-Pierre Perreault. En 2002-2003, elle crée *The Coyote Project*, une œuvre pour quatre interprètes, en étroite collaboration avec la tribu Nlaka'pamux de Colombie-Britannique. Rachel danse avec Montréal Danse depuis 1998 où elle interprète les œuvres de Ae-Soon Ahn, Blanca Arrieta, Martin Bélanger, José Besprosvany, Sarah Chase, Estelle Clareton, George Stamos, Avi Kaiser, Jean-Sébastien Lourdais, Jean-Pierre Mondor, José Navas et Paula de Vasconcelos. Elle enseigne aussi aux femmes dans des maisons d'accueil dans le cadre du programme *La Danse Contre La Violence*. Elle a participé à *Trois peaux* de Jean-Sébastien Lourdais et *Husk*, de George Stamos.³⁵

Originaire du Saguenay, **Dany Desjardins** amorce sa démarche artistique très jeune à travers le dessin et le théâtre. Passionné de B.D. et d'animation, il poursuit ses études en arts visuels à Alma et redécouvre un intérêt pour la performance, le corps et le mouvement. Il complète un programme en danse à

³⁵ Les biographies d'Annik Hamel et Rachel Harris sont extraites du site web de l'organisme Montréal danse.

Drummondville et poursuit ses études à LADMMI, à Montréal. Depuis mars 2007, Dany a travaillé avec la Compagnie Marie Chouinard, PPS Danse, Dave St-Pierre inc., Bouge de là, KparL, Maribé-sors de ce corps, Mandoline Hybride et collaboré avec les chorégraphes Catherine Gaudet, George Stamos, Emmanuel Jouthe, Allan Jake, Virignie Brunelle et Normand Marcy. En parallèle à son travail d'interprète, Dany se dédie à la création. Il compose *Shittoi & Dordur* pour Danses Buissonnières 2007_les classes. Avec cette même pièce, il participe aux Festivals TransAtlantique, Vue sur la relève, et remporte la bourse Cirque du Soleil en 2008. Dany présente sa dernière création *All villains have a broken heart* dans le cadre de Danses Buissonnières 2008_les gradués, et faisait partie de la programmation du OFFTA en 2009. Du CALQ, Dany a reçu une bourse de résidence à Berlin où il créa *On Air* présenté en 2010. Sa plus récente création *POW WOW*, a été présentée en 2011 au Théâtre LaChapelle. En 2012, il fait partie de *Je suis un autre*, de Catherine Gaudet, au Théâtre La Chapelle.

Caroline Gravel flirte avec la performance depuis sa sortie de *l'Ecole supérieure de danse du Québec*. Elle collaborera avec l'artiste visuel Luc Boisclair pendant plus de quatre années et jettera les bases d'un travail à mi-chemin entre la danse et la performance. Elle termine en 2002 un baccalauréat en danse contemporaine à l'UQAM, puis en 2012, une maîtrise dans la même institution. Elle s'associe à titre d'interprète, à plusieurs chorégraphes actuels dont Frédérick Gravel, Jean-Sébastien Lourdais, Daniel Léveillé et Catherine Gaudet. Parallèlement, elle poursuit des recherches personnelles et s'intéresse au travail d'état de corps comme écriture de la sensation. Au côté de Dany Desjardins, elle est interprète en 2012 dans *Je suis un autre*, de Catherine Gaudet au Théâtre de la Chapelle.³⁶

Sarah Dell'Ava a d'abord suivi sa formation en danse à *l'Atelier Danse Manon Hotte / Compagnie Virevolte* (Genève, Suisse, 1995-2006), compagnie de jeunes danseurs-créateurs, puis au baccalauréat en danse à l'UQAM. Elle y poursuit depuis 2009 un master en recherche-crédation, au sein duquel elle travaille à des esquisses interdisciplinaires autour de la notion d'empreinte. Travaillant à affiner une danse aux prises avec l'intériorité de son être, Sarah s'attèle depuis 2008 à suivre chaque fois que possible l'enseignement inspiré du butô de Jocelyne Montpetit. En tant qu'interprète, elle a participé aux projets *Clash* (2008) et *In Limbo* (2010) conçus par Lynda Gaudreau. Elle a dansé le solo *Boire le bouillon de onze heures* (2009) de Manon Oligny et collabore avec Emmanuel Jouthe dans *Ecoute pour Voir* (2009) ainsi que pour les projets de recherche de *MW et Proximités Variables*. Récemment, elle a collaboré comme performeuse avec des artistes travaillant le vêtement en tant que lieu, dont Maryla Sobek pour le projet *Taller : Objet-vêtement* (2010) et Ana Rewakowicz pour *LifesaverDress* (2011).

³⁶ Les biographies de Dany Desjardins et Caroline Gravel sont extraites du site web du Regroupement Québécois de la danse.

Chorégraphe, éclairagiste, danseur et musicien, **Frédéric Gravel** aime jouer sur les frontières entre les différentes formes d'expression et avec l'ambiguïté artistique. Dans son œuvre, intensité physique et rock riment avec désinvolture et ironie. En même temps, un rapport complice avec le public se conjugue à une réflexion poussée sur le rôle de l'art dans la société démocratique. Il crée et joue en groupe, le Grouped'Art *GravelArtGroup*, ou GAG, rassemblant des performeurs de plusieurs disciplines qui participent tous intimement aux différents processus créatifs. Avec ce groupe, il a créé *Gravel Works* (2008) et *Tout se pète la gueule, chérie* (2010). Ces deux créations ont été programmées au Festival TransAmériques et ailleurs dans le monde. Navigant de la plus obscure des scènes de l'underground montréalais aux grands événements populaires, Frédéric Gravel pratique une culture du risque et de la connivence des genres. Membre fondateur et toujours actif de *La 2e Porte à Gauche*, il a enseigné l'écriture chorégraphique à l'UQAM en plus de travailler depuis 2005 à des projets alliant danse et technologies d'animation au *LARTech* (Laboratoire de recherche en technochorégraphie de l'UQAM). Pour l'étude, Frédéric Gravel est à la fois interrogé pour son statut d'interprète, mais également pour celui de chorégraphe.³⁷

4.2.3.2 Profil des chorégraphes

Diplômé du centre Grymda, en France en 1995 puis de l'UQAM, c'est en 2001 que **Jean-Sébastien Lourdaï** présente sa première création, *Un Beau Matin du 21 juin*, suivie en 2002 par *Défaut de Fabrication*, qui deviendra par la suite le nom de sa compagnie. Entre 2004 et 2006, il collabore avec le sociologue Marc Laplante et crée *Règlement de Compte*, *Le Lait de la Vache*, *Toutou Kaputt & Contrôle-Réaction*. Il entreprend également une recherche avec les danseurs de la compagnie Montréal Danse, qui mène à la création d'une œuvre de groupe en 2010. Il participe aux *Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis*, coproducteur de *Vers*, son nouveau spectacle solo, en première mondiale à Paris puis à l'Agora de la Danse à Montréal en 2010-2011. Il participe comme chorégraphe au Festival *Mettre en scène du Théâtre National de Bretagne*, le Festival 30/30, *Les rencontres du court de Bordeaux*, ou encore le Festival *Transatlantique au Canada*. Parallèlement à sa démarche en création, Jean-Sébastien Lourdaï collabore fréquemment à titre d'interprète aux projets de chorégraphes tels : Daniel Léveillé, Alexandra L'Heureux, Mia Maure Danse, Jemina Hoadley.³⁸

Depuis 1993, **Manon Oigny** a créé et produit une vingtaine d'œuvres chorégraphiques inspirées par des médiums tels que la vidéo, la littérature ou la photographie, et a établi plusieurs collaborations artistiques, tant ici qu'à l'étranger.

³⁷ Cette biographie est extraite du site web de l'Ecole de danse contemporaine de Montréal.

³⁸ Biographie extraite du site web de *Montréal Danse*.

Elle fonde en 1999 la compagnie *Manon fait de la danse* au sein de laquelle elle agit en tant que chorégraphe et directrice artistique. De 2010 à 2013, Manon Oligny œuvre à titre de professeure invitée en création au Département de danse de l'UQAM ainsi qu'à l'École nationale de théâtre du Canada (ENT) pour les étudiants du programme de mise en scène. Ces dernières créations, «*Blanche-Neige (pas selon Disney!)*», «*Le Cirque (pas celui du soleil)*», «*Tableau de chasse (pas selon la Nature)*», ainsi que «*CRASH: Quand le jeu vidéo rencontre la danse contemporaine*» s'adressent à un jeune public. Cette relation avec les jeunes adultes la rapproche des préoccupations de l'adolescence et la stimule à ouvrir le créneau artistique de *Manon fait de la danse* vers un nouveau public. Manon Oligny crée des concepts actuels en faisant naître des propositions chorégraphiques, toujours dans le souci d'obtenir une forme scénique allant au-delà d'une expérience purement esthétique. Influencée en premier lieu par les contes de fées et l'univers du cinéma de la nouvelle vague, elle s'inspire de la fragilité et de la complexité des êtres. Elle se penche sur l'épreuve, le doute, la quête et la confrontation. Ses œuvres colorées et complexes dépeignent des éventails de charge émotive. Son travail chorégraphique oscille entre la maîtrise et la liberté du mouvement, qui se déploient soit par le jeu ou la fureur qui poussent les corps aux quatre vents. Elle aborde avant tout la question de l'identité et de la perte de repères, d'où des pulsions émergent, se déguisent ou s'enfièvent. À partir d'une préparation conceptuelle en amont, Manon Oligny privilégie une démarche de création faisant appel à l'imaginaire de l'interprète ainsi qu'à ses forces, tout en le sollicitant à repousser ses propres limites.³⁹

Catherine Gaudet a complété un baccalauréat et une maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal. Elle fut récipiendaire, en 2010, du Prix David-Kilburn de la Fondation de l'UQAM, attribué à un jeune chorégraphe. Elle parfait sa formation par des stages en théâtre traditionnel balinaï, en Indonésie. Elle a d'abord travaillé en tant qu'interprète avec divers chorégraphes dont Jean-Sébastien Lourdaï, Marie Béland et Anne Thériault. Elle s'engage dans une recherche chorégraphique personnelle en 2004, année où elle crée *Bibi et juju*. *Grosse Fatigue* suivra en 2005, *l'Arnaque* en 2006, *Alex Lalune* (pièce de danse et de théâtre pour enfants) en 2007 et *Sourire forcé* en 2009. En 2008, elle participe au *Aarhus International Choreography Competition* au centre chorégraphique Archauz, au Danemark, où elle remporte le second prix. En 2009, suite à une résidence d'été au Studio 303, elle aboutit *L'invasion du vide*. La pièce est présentée au centre chorégraphique Archauz, au Danemark, ainsi qu'à Tangente, et est sélectionnée parmi les cinq meilleurs spectacles de danse de l'année par l'hebdomadaire VOIR. En 2009-2010, Catherine prend part au stage chorégraphique de Montréal Danse et participe, à titre de chorégraphe invitée, à l'événement *IN LIMBO* chapeauté par Lynda Gaudreau. Elle y crée alors la pièce *Anne Gaudet*, en collaboration avec la chorégraphe Anne

³⁹ Biographie et démarche artistique extraites du site web de la compagnie *Manon fait de la danse*.

Thériault. S'intéressant de près au corps dramatique, elle prend part, en 2010, à une résidence de création à La Bellone, à Bruxelles, en compagnie de metteurs en scène, acteurs et dramaturges. En 2011, elle bénéficie d'une résidence de création à Berlin, à la Tanzwerkstatt, où elle débute la création de *Je suis un autre*. Catherine est membre de la maison de création et production en danse contemporaine *La 2e Porte à Gauche* et de *Lorganisme*.⁴⁰

⁴⁰ Biographie extraite du site web de La 2^e porte à gauche.



APPENDICE E : FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT (sujet majeur)

Les corps transformés de la danse théâtrale : analyse des métamorphoses corporelles d'interprètes danseurs

IDENTIFICATION

Chercheur responsable du projet : Maud Mazo-Rothenbühler

Programme d'enseignement : Maîtrise en danse (3723)

Adresse courriel : maud.mazoroth@hotmail.fr

Téléphone : 438-990-6955

BUT GÉNÉRAL DU PROJET ET DIRECTION

Vous êtes invité à prendre part à ce projet visant à comprendre les raisons qui motivent les personnes adultes à participer à un projet de recherche. Il vise également à comprendre comment celles-ci se représentent les responsabilités des chercheurs à l'égard des participants de recherche ainsi que leurs propres responsabilités individuelles et sociales face au développement de la recherche scientifique.

Ce projet est réalisé dans le cadre d'un mémoire de maîtrise sous la direction de Manon Levac, professeure du département de danse de la Faculté des sciences humaines. Il peut être joint au (514) 987-3000 poste 3450, ou par courriel à l'adresse : levac.manon@uqam.ca.

PROCÉDURE(S)

Votre participation consiste à donner une entrevue individuelle au cours de laquelle il vous sera demandé de décrire, entre autres choses, votre expérience passée en tant que participant, vos attentes face aux chercheurs à l'égard des participants de recherche ainsi que le sens que vous donnez à votre engagement envers la recherche. Cette entrevue est enregistrée sur cassette audio avec votre permission et prendra environ 1 heure de votre temps. Le lieu et l'heure de l'entrevue sont à convenir avec le responsable du projet.

AVANTAGES et RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension de la vision qu'ont les participants de la recherche universitaire et des responsabilités qu'elle engendre. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre. Vous devez cependant prendre conscience que certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables liées à une expérience de recherche que vous avez peut-être mal vécue. Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier. Une ressource d'aide appropriée pourra vous être proposée si vous souhaitez discuter de votre situation. Il est de la responsabilité du chercheur de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue s'il estime que votre bien-être est menacé.

CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et que seuls, le responsable du projet et son directeur de recherche, Manon Levac, auront accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription. Le matériel de recherche (cassette codée et transcription) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par le responsable du projet pour la durée totale du projet. Les cassettes ainsi que les formulaires de consentement seront détruits 2 ans après les dernières publications.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre

participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que le responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (articles, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

COMPENSATION FINANCIÈRE

Votre participation à ce projet est offerte gratuitement. Un résumé des résultats de recherche vous sera transmis au terme du projet.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Vous pouvez contacter le responsable du projet au numéro (438)-990-6955 pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez également discuter avec le directeur de recherche des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que participant de recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains. Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Président du Comité institutionnel d'éthique de la recherche, Joseph Josy Lévy, au numéro (514) 987-3000 # 4483. Il peut être également joint au secrétariat du Comité au numéro (514) 987-3000 # 7753.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier.

☐ Je souhaite garder l'anonymat dans les résultats écrits de la recherche. Auquel cas, je choisis le pseudonyme suivant :

☐ J'accepte de divulguer mon nom lors des résultats écrits de la recherche.

SIGNATURES :

Je, _____ reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que le responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer le responsable du projet.

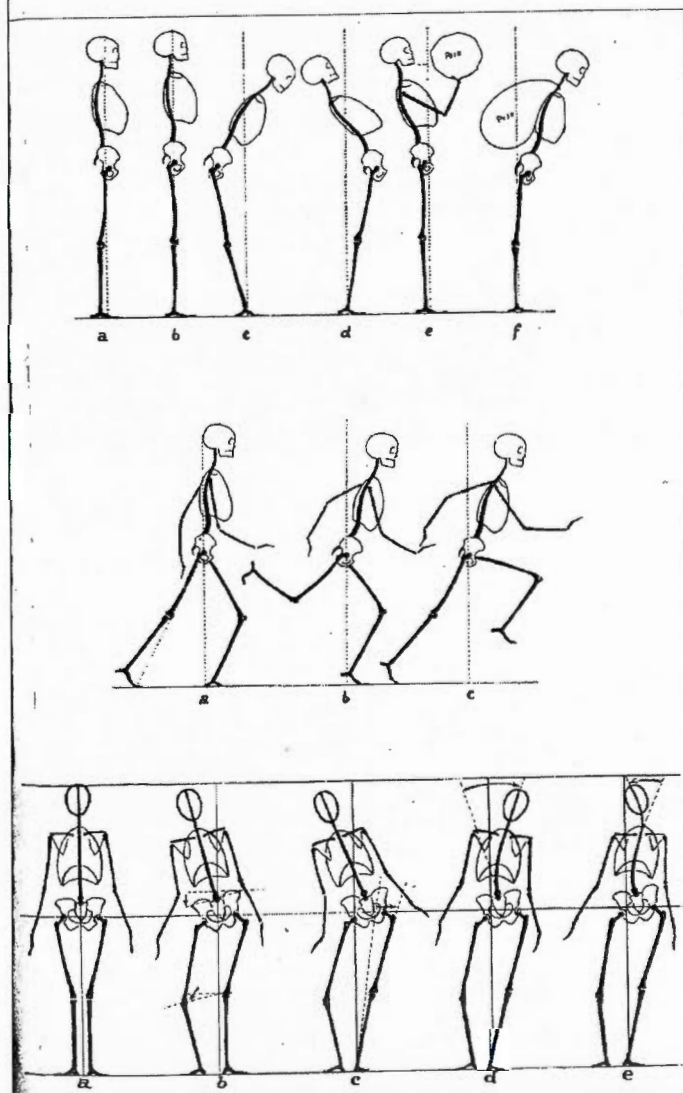
Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Signature du responsable du projet :

Équilibre



symétrique nous n'avons besoin que d'une très faible participation musculaire car l'essentiel de l'effort est assumé par les ligaments.

Mais si le sujet considéré passe de la position debout à celle du garde-à-vous, les muscles extenseurs de la colonne, le grand fessier et le quadriceps se contractent immédiatement. En effet, dans cette position, les axes des mouvements d'extension et de flexion des articulations (articulation entre l'atlas et la tête, la colonne vertébrale, l'articulation de la hanche, du genou et de la cheville) se trouvent dans le même plan vertical que la ligne de gravité.

Ainsi le poids du corps réparti sur ces différentes articulations se trouve en situation d'équilibre instable et les divers segments mobiles doivent être maintenus par l'action des muscles. [...]

Dans toutes les positions que prendra le corps reposant sur ses deux pieds, le centre de gravité se déplacera en même temps que l'axe du corps et l'effort musculaire requis pour maintenir le corps en équilibre sera d'autant plus intense que ce déplacement de la perpendiculaire de gravité sera plus grand.

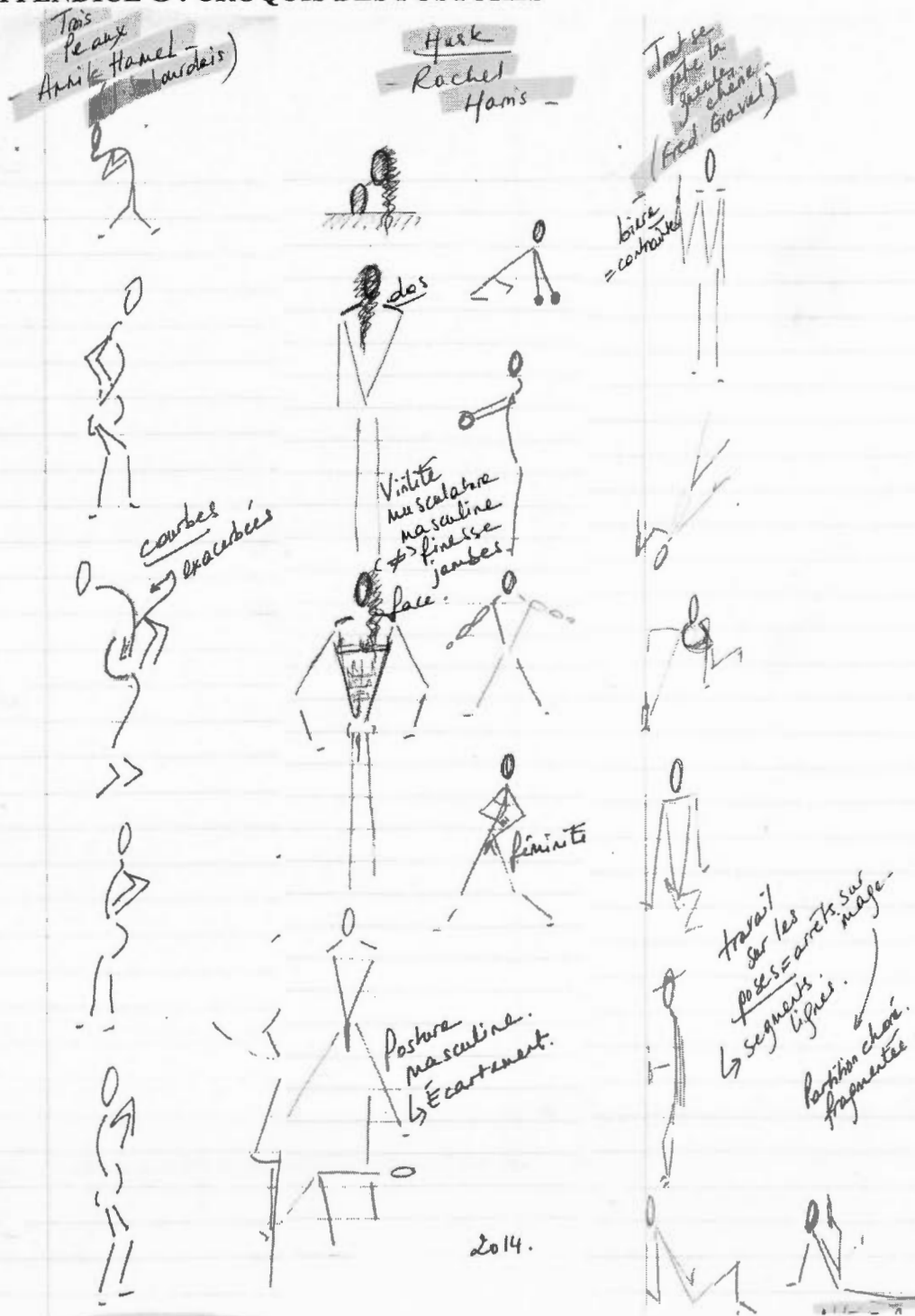
(Angelo MORELLI et Giovanni MORELLI : *Anatomie pour les artistes*)

L'équilibre en action engendre un drame élémentaire : l'opposition de différentes tensions présentes dans le corps de l'acteur apparaît comme un conflit de forces à un niveau élémentaire. Mais pour qu'on puisse passer d'un équilibre résultant d'un effort minimum à une visualisation de forces contraires – et telle est bien l'image du corps d'un acteur qui sait maîtriser l'équilibre – il faut qu'une dynamique s'installe et que les muscles en action remplacent les ligaments dans le maintien de la posture.

Planches de l'*Anatomie pour les artistes* de Angelo et Giovanni Morelli concernant l'équilibre. (haut) Déplacements du corps par rapport à l'axe de gravité. (centre) l'axe de gravité dans le pas et dans la course. (bas) Mécanisme à travers lequel s'accomplit le passage de la station debout symétrique à la station debout asymétrique (dans la dernière on voit la ligne du *tribhanga* indien : voir *Opposition*).

APPENDICE F: PLANCHES DE L'ANATOMIE POUR LES ARTISTES INSPIRATION POUR LES CROQUIS (CF. L'ÉNERGIE QUI DANSE_E.BARBA, N.SAVARESE)

APPENDICE G : CROQUIS DES POSTURES



APPENDICE H : TABLEAU SYNTHETIQUE

<u>OLYVES</u>	<u>SOURCES D'INFORMATION</u>	<u>MARQUEURS DE THEATRALITE</u>	<u>DIEU DE METAMORPHOSE</u>	<u>TECHNIQUES D'ALTERNANCE/PASSAGE du corps qu'il est à l'autre- qualitatives</u>	<u>QU'EST-CE LE CORPS?</u>	<u>DIEU DE CORPS FICTIFS</u>
HELM	Travail du corps-quête de la sensation	spécification d'une gestuelle (rythme, dynamique) tension musculaire ardoises (costume, masque)	Explicite	exagère sensation travail avec impact des ardoises déformation morphologique par force musculaire	corps bœuf atteint double genre	personnage ("césaire chimérique masqué")
TOUT SE PILL LA GUILLE, CHERIE	corps contenant d'une bière	attention de l'équilibre tension musculaire ardoise (costume, accessoire)	Du corps la scène	Contenance du corps positionnement tâche corporelle	corps ambigüer multi-identifié	personnage ("Thomas à la bière")
BONNE LE BOUTILLON DE ONZI HEURES	Princesse (fiction) - suicide de Nady Arcand (réalité)	attention de l'équilibre tension musculaire postures et attitudes spécifiques	Explicite	transposition du bi-dieu (absent et attitude ardoise) dans le corps texte	corps bœuf atteint multi-identifié	personnage ("princesse suicidaire")
JE SUIS UN AUTRE	Amalgamé identitaire: corps vs états corporels	attention de l'équilibre modulation figure dorsale vocale rythme mouvement cassé	Du corps la scène méta-linguistique ?	force intérieure possession double et intention états de corps possession isolation	corps ambigüer en devenir constant multiplicité	entité ("les boîtes")
TROIS PLATY	Travail du corps-quête de la sensation transformation à vue	modulation figure dorsale attention équilibre visage tension musculaire ardoise (costume, accessoire)	Explicite	déformation morphologique sensation, ressenti recherche d'un déplacement dans une nouvelle posture	corps bœuf atteint corps reconfiguré nouvelle géographie du corps en devenir	personnage ("une pute")

BIBLIOGRAPHIE

Adshead, J. (1988). *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance Book.

Adshead, J. (1988). *Skills and concepts for the analysis of dance*. Dans *Dance analysis : Theory and practice*. Londres Dance Book.

Aperghis G., Aslan, O., Banu, G., Barba, E., Bastien, M., Benmussa, A., Yamaguchi, M. (2000). *Le corps en jeu*, Paris : CNRS Editions.

Aslan, O. (1997-1998). *Le processus baudschien*, Danse/Théâtre/Pina Bausch. *Théâtre/Public*.no. 138, no. 139, pp. 25-46.

Aslan, O. (2005). *L'Acteur au Xxe siècle : éthique et technique*. Vic La Gardiole : L'Entretemps éditions

Arguel, M.et ali. (1992). *Danse, le corps enjeu*. Paris: PUF.

Badiou A. (1998) *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil.

Banu, G. (1981). *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*. Paris : C.N.D.P.

Barba, E. et Savarese, N. (1995). *L'énergie qui danse : L'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac : Bouffonneries

Barba, E. (2000). *Le corps crédible*. Dans G. Aperghis et all., *Le corps en jeu* (p.252-253). Paris : CNRS Editions.

Barba, E. (2004). *Le canoë de papier : Traité d'anthropologie théâtrale*. Saussan : L'entretemps.

Barthes, R. (1964). *Les Maladies du costume de théâtre. Essais critiques*. Paris : Editions du Seuil

Bellenger, L. et Couchaere, MJ. (2005). *Les techniques de questionnement : poser et se poser les bonnes questions*. Issy-Les-Moulineaux : ESF Editeur.

Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse.

- Bienaise, J. (2008). *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine. Expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The Shallow End*. (Mémoire de maîtrise en danse). Université du Québec à Montréal
- Biet, C. (2007). *Théâtre*. Dans Dictionnaire du corps. (p. 223) Paris : PUF.
- Boisseau, R. (2006). *Panorama de la danse contemporaine – 90 chorégraphes*. Paris.
- Bricage, C. (1993). *Maguy Marin, photographies d'une chorégraphie : May B*. Seine Saint-Denis : Armand Colin.
- Bruchon-Schweitzer, M., Maisonneuve, J. (1981). *Modèles du corps et psychologie esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bruhat, H. (2004). *Métamorphoses, de la vie à la scène*. Sommières : Romain Pages Editions
- Brunel, L. (1982, 10 mars). Pina Bausch. *Les Saisons de la Danse*. p.12-13.
- Brunel, L. (1982, 10 avril). Danse et théâtralité : Le point de vue de Maguy Marin. *Les Saisons de la Danse*. n°143. p.42-43.
- Brunel, L. (1982, 10 mai). Danse et théâtralité : Le point de vue de Dominique Bagouet. *Les Saisons de la danse*. n°142. p. 42-43.
- Brunel, L. (1984). Maguy Marin. *Théâtre/Public*. P.65
- Cazemajou, A. (2005). *Analyse du mouvement. Une nouvelle vision du corps en mouvement*. Paris: Centre national de la danse.
- Chabrier, P. (2010). *Une reine en exil : un tombeau de Philippine Bausch*. Arles : Actes Sud Papiers.
- Cohen, O.-J. (2002). *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*. Paris : Séguier Archimbaud.
- Copeau, J. (1955). *Notes sur le métier de comédien*. Paris : Michel Brient.
- Corvin, M. (2001). Costume. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas
- De Bock, A. (2010). *Abécédaire de l'Art du comédien*. Paris : L'Harmattan

- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Diderot, D. (1994). *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Editions du Seuil.
- Duault A. (1984). Le danseur est son double. *Théâtre/Public*, (58), 22-23.
- Fenneteau, H. (2007). *Enquête : Entretien et Questionnement*. Paris : Dunod.
- Féral, J. (2001). *Les chemins de l'acteur : Former pour jouer*. Québec : Québec Amérique
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron.
- Febvre, M. (1987). Les paradoxes de la danse-théâtre. *La danse au défi*. Montréal : Editions
- Fintz, C. (2000). *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*. Paris : L'Harmattan
- Foster, S.L. (1986). *Reading choreography : Composing Dances*. Dans *Bodies and subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley : University of California Press.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits, technologies de soi*. Paris : Gallimard.
- Freixe, G. (2010). *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*. Montpellier : L'Entretemps.
- Friloux P. (1984). L'envers des corps. *Théâtre/Public*, (58), 81-84.
- Gaudet, C. (2012). *L'ambiguïté comme vecteur de sensation, réflexion sur quatre études chorégraphiques*. (Mémoire de maîtrise en danse). Université du Québec à Montréal
- Ginot, I. (1999). *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*. Pantin : Centre national de la danse.
- Godbouf, P. (1993). *Méthodes et techniques de recherche*.

Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re)prise de rôle*. (Mémoire de maîtrise en danse). Université du Québec à Montréal

Green, J. & W. Stinson Susan. (1999). *Researching dance : Avolving Modes of Enquiry*. University of Pittsburgh.

Guisgand, P. (2010) « Lire le mouvement dansé ». *Staps*, vol.3, no 89, p.85-89. En ligne. www.cairn.info/revue-staps-2010

Guitte, A. (2008). *L'entretien : techniques et pratiques*. Paris : Armand Colin.

Hoghe, R. (1987). *Pina Bausch, histoires de théâtre dansé*. Paris : L'Arche.

Hersin, A-P. (1982, février). Ballet-Théâtre de l'Arche. *Les Saisons de la danse*. p. 17. Parachute. p.73-83.

Kuypers, P. (2006). Entrevue avec Hubert Godard : Des trous noirs. *Nouvelles de danse*. Paris : Contredanse.

Lamirande, C. (2003). *Le sentiment d'appropriation d'une œuvre ouverte : Etude d'inspiration phénoménologique du vécu de l'interprétation*. (Mémoire de maîtrise en danse). Université du Québec à Montréal.

Laver, J. (1990) *Histoire de la mode et du costume*. Paris : Thames & Hudson

Le Garrec, M. (2010). *Apprendre à philosopher avec Deleuze*. Paris : Ellipses.

Legendre, P. (1978). *La passion d'être un autre. Etude pour la danse*. Paris : Editions du Seuil.

Lesage, B. (2000). *Quelques clés pour le dialogue tonique et postural*. www.irpecor.com

Levac, M. (1999). *Analyse de l'expression faciale en danse contemporaine*. (Mémoire de maîtrise en danse). Université du Québec à Montréal.

Louppe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredance.

Louys, M. (1966) *Le costume : pourquoi et comment*. Bruxelles : La Renaissance du livre

- Ludwig, P. (2007) *Image du corps et schéma corporel*. Dans Cerveau et psycho. Le magazine de la psychologie et des neurosciences, n22.
- Martin, G. (2008). *Paysages sous la peau : la dynamique du métissage comme approche du corps pluriel scénique*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.
- Marzano, M. (2007). *Dictionnaire du corps*. Paris : PUF
- Nietzsche, F. (1977). *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Pavis, P. (1980). *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris : Editions spéciales. p.288-293.
- Pavis, P. (1996). *Les instruments de l'analyse*. Paris : Nathan.
- Pavis, P. (2003). *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin.
- Pavis, P. (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. p. 129-140.
- Servos, N. (1984). *Pina Bausch Wuppertal dance theater or the Art of Training a Goldfish*. Cologne.
- Schilder, P. (1950). *L'image du corps*. France: International Universities Press.
- Schulmann, N. (2005). Le danseur est une personne. *Sens public, revue internationale, International web journal*. Consulté à l'adresse <http://www.sens-public.org/spip.php?article170>
- Stanislavski, C. (1990). *La formation de l'acteur*. Paris : Olivier Perrin.
- Stuart, M. (2010). *On va où là?*. Jeroen Peeters : Les presses du réel.
- Tousignant, M. (1993). *Les approches alternatives qualitatives de recherche*.
- Tremblay, L. (1993). *Le crâne des théâtres*. Essais sur le corps de l'acteur. Montréal : Leméac.

Villiers, A. (1959). *Le personnage et l'interprète*. Paris : Librairie théâtrale. p.19-27.

Vincent, G. (1992). *Interprètes Inventeurs*. Paris : Cahiers du Renard.

Zaragoza, G. (2006). *Le personnage de théâtre*. Paris : Armand Colin

ENTREVUES :

- Entrevue avec Dany Desjardins, le 9 novembre 2012
- Entrevue avec Caroline Gravel, 16 novembre 2012
- Entrevue avec Rachel Harris, 21 novembre 2012
- Entrevue avec Catherine Gaudet, 23 novembre 2012
- Entrevue avec Sarah Dell'Ava, 26 novembre 2012
- Entrevue avec Manon Oigny, 30 novembre 2012
- Entrevue avec Jean-Sebastien Lourdais, 13 décembre 2012
- Entrevue avec Annik Hamel, 13 décembre 2012
- Entrevue avec Frédérick Gravel, 19 décembre 2012

DICTIONNAIRES :

Dictionnaire culturel en langue française, (2005). Ss la dir. Alain Rey, Paris : Le Montréal : Leméac.

Dictionnaire étymologique du français, (2007). Ss la dir. Picoche, J. Paris : Le Robert.

VIDEOS :

Il est à spécifier que chaque lien vidéo a été transmis de manière confidentielle par les artistes, protégé par un mot de passe. Il est donc impossible de citer une référence pour la présente étude.