

Université du Québec à Trois-Rivières

**Abstraction gestuelle**

Essai présenté  
comme exigence partielle de la  
Maîtrise en arts par cumul

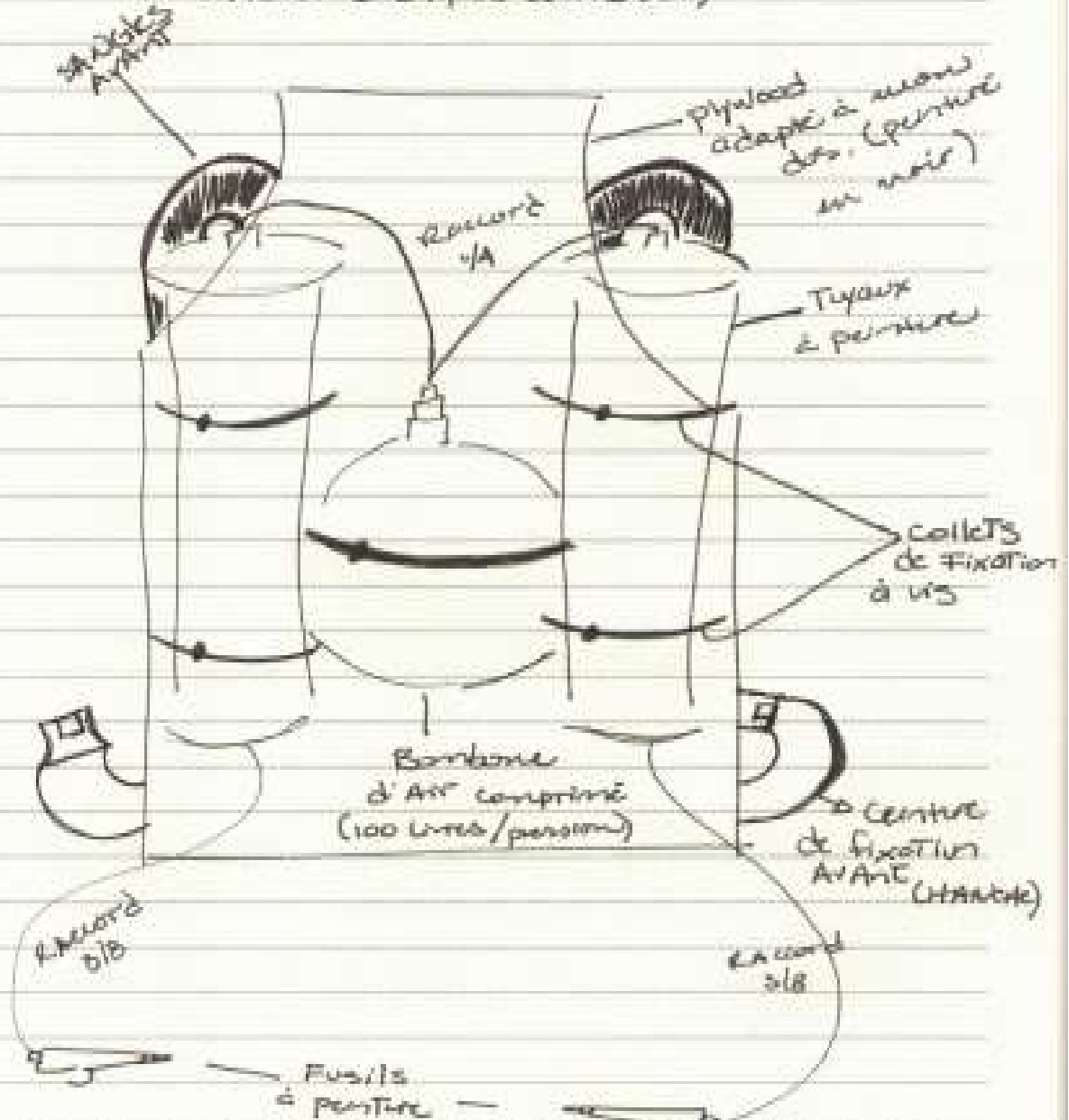
Par  
Mélanie Mercier

Avril 2020

## Table des matières

Figure 1	p.1
Figure 2	p.2
Introduction	p.3-4
1- Recherche	
1.1- Ma toile de fond	p.4
1.2- Problématique de recherche-création	p.5
1.3- Mots-Clés	p.5
1.4- Question de recherche-création	p.6-8
1.5- Approche méthodologiques	p.9-11
2- Cadre conceptuel	
2.1- Intuition d'une peinture abstraite dans son principe de propulsion	p.11-13
2.2- La communication par le mouvement conscient et senti	p.14-16
2.2.1-La théorie de l'effort-shape de Rudolf Laban	p.16-18
2.3- Spatialité, temporalité et le rôle du spectateur derrière la performance	p.18-23
2.4- La trace visible et invisible	p.23-25
2.5- L'archive	p.25-26
3- L'�uvre	
3.1- Objectifs spécifiques	p.26-27
3.2- L'exposition	p.27-28
3.3- Mon interprétation artistique	p.28-29
Conclusion	p.29-30
Bibliographie	p.31-34

# Fixation par le système physique (SAC-à-dos pas suffisant)



\* Le système était très fragile, il devra être fixé solidement à mon dos par que je puisse bouger à mon aise.

Figure 1 : Mélanie Mercier, Croquis du système de propulsion de la peinture avant sa création physique, Juillet 2018.



### Premier essai

- Peinture acrylique diluée avec de l'eau
- 70 livres de pression d'air
- Mouvements fluides

### Deuxième essai

- Peinture acrylique non diluée
- 100 livres de pression d'air
- Mouvements secs

Figure 2 : Mélanie Mercier, Essais de propulsion de peinture avec le système physique de la figure 1, Juillet 2019.

## **Introduction**

Comment combiner gestuelle, performance et trace dans une même œuvre? Voilà la question autour de laquelle je me suis penchée. Grâce aux nombreuses recherches théoriques et pratiques que j'ai effectuées entourant la question, je vous ferez part de mes découvertes en vous exposant le tout de façon critique et analytique, appuyées par des sources établies, dans les domaines qui nous intéressent. Je commencerai par exposer ma toile de fond, visant à établir le point de départ de ce parcours artistique qui m'est propre. Viendra ensuite la problématique de recherche-crédation s'intéressant à établir les assises de la maîtrise par cumul en cours, autant du côté pratique que théorique. Les mots-clés se rattachant à mon processus artistique et la question de recherche-crédation, feront suite, pour bien situer le lecteur. Pour terminer ce premier chapitre, la méthodologie de recherche-crédation utilisées au courant de mon parcours, basée sur les méthodes de Craig pour l'heuristique et sur celle de Maurice Merleau-Ponté pour la phénoménologie, seront développées.

Le deuxième chapitre portera sur le cadre conceptuel entourant ma pratique artistique, permettant mes performances telles qu'elles apparaissent aujourd'hui. Ce cadre conceptuel sera développé grâce aux thèmes de l'intuition entourant la création d'œuvres abstraites multidisciplinaires, la communication par le mouvement conscient et senti, la théorie de l'effort-shape de Rudolf Laban, la spatialité, la temporalité et la sociologie derrière la performance, les traces visibles et invisibles et l'archive.

Le troisième chapitre sera consacré entièrement à mon parcours artistique récent, avec mes objectifs de création actuel et la vision générale de mon exposition finale.

Le quatrième chapitre accordera de l'importance à mon interprétation artistique. Pourquoi je crée de l'art multidisciplinaire, reliant danse contemporaine et peinture abstraite. Il permettra au lecteur de se situer par rapport à ma vision personnelle pour ainsi entrouvrir sur un projet futur de création.

## **1- Recherche**

### **1.1- Ma toile de fond**

Pour bien comprendre où j'en suis rendue aujourd'hui concernant mon processus artistique, il est primordiale de vous mettre en contexte. Ce contexte est celui de l'artiste que je suis, voulant créer un art différent et original. Différent dans la façon que j'ai de mettre ensemble deux techniques normalement pratiquées individuellement. Mon but premier a alors été de m'approprier le langage abstrait de la peinture et de le transformer en un langage unique réunissant danse et peinture. J'ai tout d'abord ouvert ce chemin avec l'abstraction géométrique de Piet Mondrian par sa façon inédite de travailler la forme et la couleur. Une fois ces expérimentations révolues, je m'intéressai à un autre type d'abstraction, l'abstraction lyrique sous l'influence de Jackson Pollock. Je vois en ces peintures, une puissance face à l'interprétation que l'on peut s'en faire. Au beau milieu de l'expérimentation de cette technique est venue s'ajouter la gestuelle de la danse contemporaine, sous les influences de la chorégraphe Margie Gillis. Cette façon contemporaine de bouger tout en créant l'œuvre peinte, m'apportait une nouvelle piste à intégrer dans mon art. Ne voulant rien laisser de côté par rapport à ces grandes inspirations qui ont traversées ma vie, je décidai de m'en inspirer en les unissant, pour en faire ressortir ce qui deviendrait, ma pratique artistique multidisciplinaire personnelle.

## **1.2- Problématique de recherche-création**

Ce travail s'inscrit dans un contexte de recherche-création favorisant l'imbrication de mes avancées théoriques et pratiques.   la lumière de cela, cette recherche-création s'intéresse de près à fusionner peinture abstraite et danse contemporaine. Rendre possible l'existence de ces deux formes artistiques dans une même œuvre. Ces deux disciplines habituellement pratiqu es individuellement me poussent, par l'intérêt que je leurs prêtes, à la réflexion suivante : qu'en est-il de la faisabilité à pratiquer ces deux formes d'arts afin de créer une seule œuvre multidisciplinaire? En d'autres mots, mélanger les disciplines de la peinture abstraite et de la danse contemporaine par la recherche théorique et pratique, pour qu'elles s'apportent réciproquement une force par leur dialogue qui sera transmise au public, grâce aux performances qui en découleront. Bref, cette recherche dans un contexte de recherche-création influencée par les écrits de Pierre Gosselin et  ric Le Coguiec sur le sujet, rallie les côtés théoriques et expérientiels de ma recherche personnelle pour en arriver à penser plus loin mon processus artistique. C'est aussi, selon Danielle Boutet, professeure, artistes et chercheure au département de psychosociologie de l'Université du Québec   Rimouski, d'user de l'aspect auto-formateur de la recherche-création pour permettre au soi réflexif d'augmenter la conscience et l'expérience du soi.

## **1.3- Mots clés**

Peinture abstraite - Danse contemporaine - Performance - Trace - Gestuelle - Temporalité - Spatialité – Archive

#### 1.4- Question de recherche-création

Comment combiner gestuelle, performance et trace dans une même œuvre?

La toute première façon de faire qui fût la plus efficace concernant le rendu de l'œuvre, a été d'utiliser la peinture acrylique en petit format. La consistance de la peinture rattachée à mes mouvements me permettait d'obtenir le visuel voulu c'est-à-dire, de belles lignes droites et fluides. Il y cinq ans, je me suis mise à réfléchir au sujet du bon système à mettre en place pour bouger aisément tout en étant capables de créer une toile peinte.  a aura pris trois ans à partir de ces premières réflexions et expérimentations, pour pouvoir tester physiquement le système de propulsion de la peinture.   ce moment-là, le dispositif était fragile et incertain. Il m'était encore impossible de me laisser aller, comme je le voulais et sans restriction, à des mouvements fluides. Lors de la dernière exposition, j'en étais rendue à l'étape de créer mes premières œuvres peintes avec le nouveau dispositif. Tout ce qui a suivi cette exposition, a nécessité plusieurs trimestres consacrés au bon fonctionnement du système en ce qui a trait au rendu de la gestuelle et au rendu artistique, toujours testés en alternance. J'en étais à me familiariser avec ce dispositif en effectuant plusieurs tentatives de mouvements et de propulsions pigmentaires, en vue d'une performance complète d'environ deux à trois minutes.

Par la suite, J'ai eu la chance de m'adonner à une collaboration qui allait changer le cours des choses. J'ai eu droit à l'aide d'un ingénieur mécanique. Le système physique de propulsion pigmentaire finale se vulgarise comme ceci : deux cylindres de plastique très robustes contenant la peinture, sont percés aux deux extrémités.   chaque pôle de ceux-ci, sont accrochés



un tube de plastique. À l'une des extrémités tubulaires, est lié le petit fusil à peinture et à l'autre extrémité, une bonbonne d'air comprimé pouvant accueillir jusqu'à cent livres de pressions. À l'intérieur des cylindres contenant la peinture, est installé un système de pression, constitué d'un petit cercle de plastique qui pousse la peinture jusqu'au fond pour qu'il n'y est jamais d'air dans celle-ci. J'en étais maintenant à combiner la danse contemporaine et la création d'une œuvre abstraite, pour en arriver à une performance artistique complète.

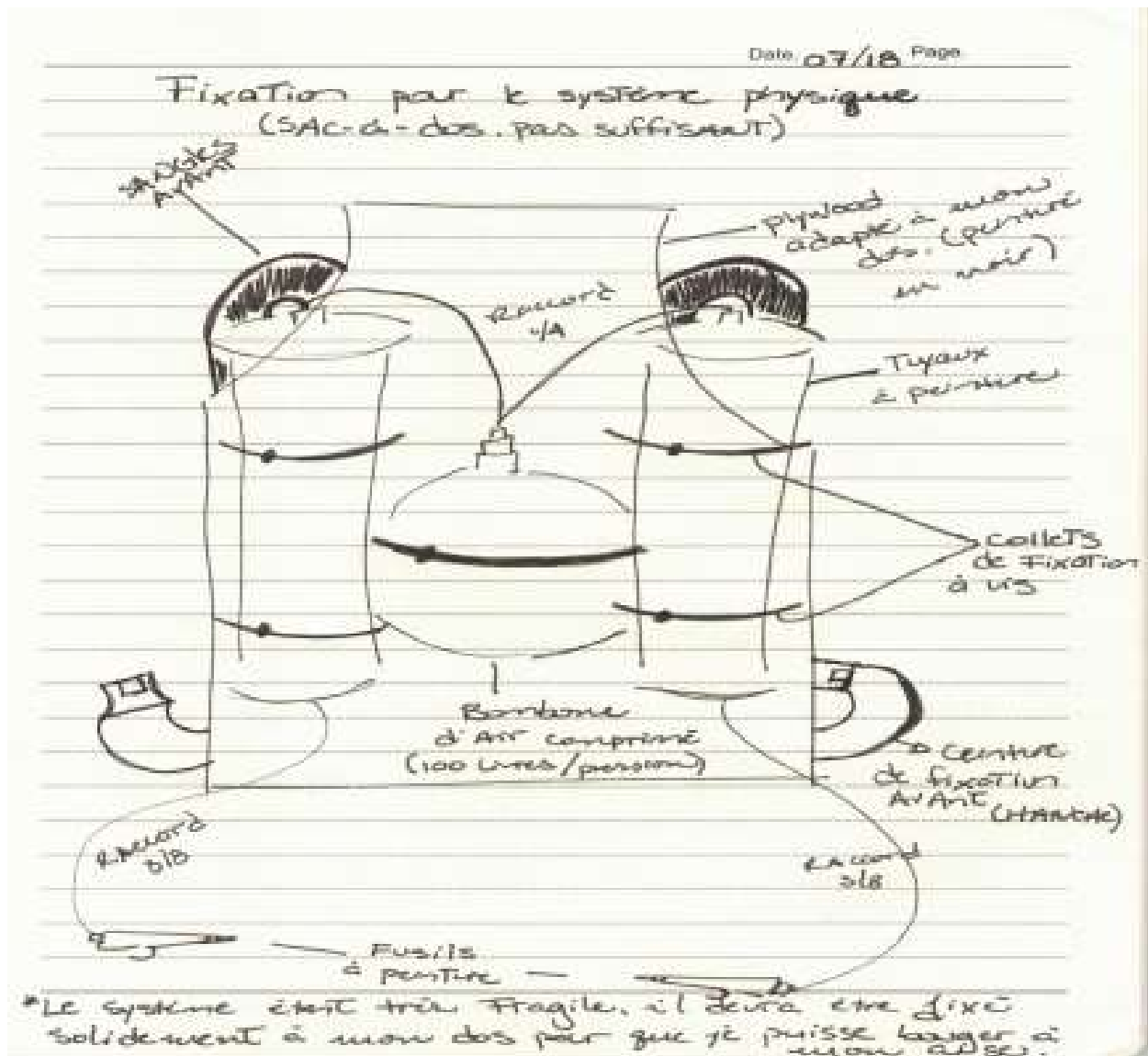
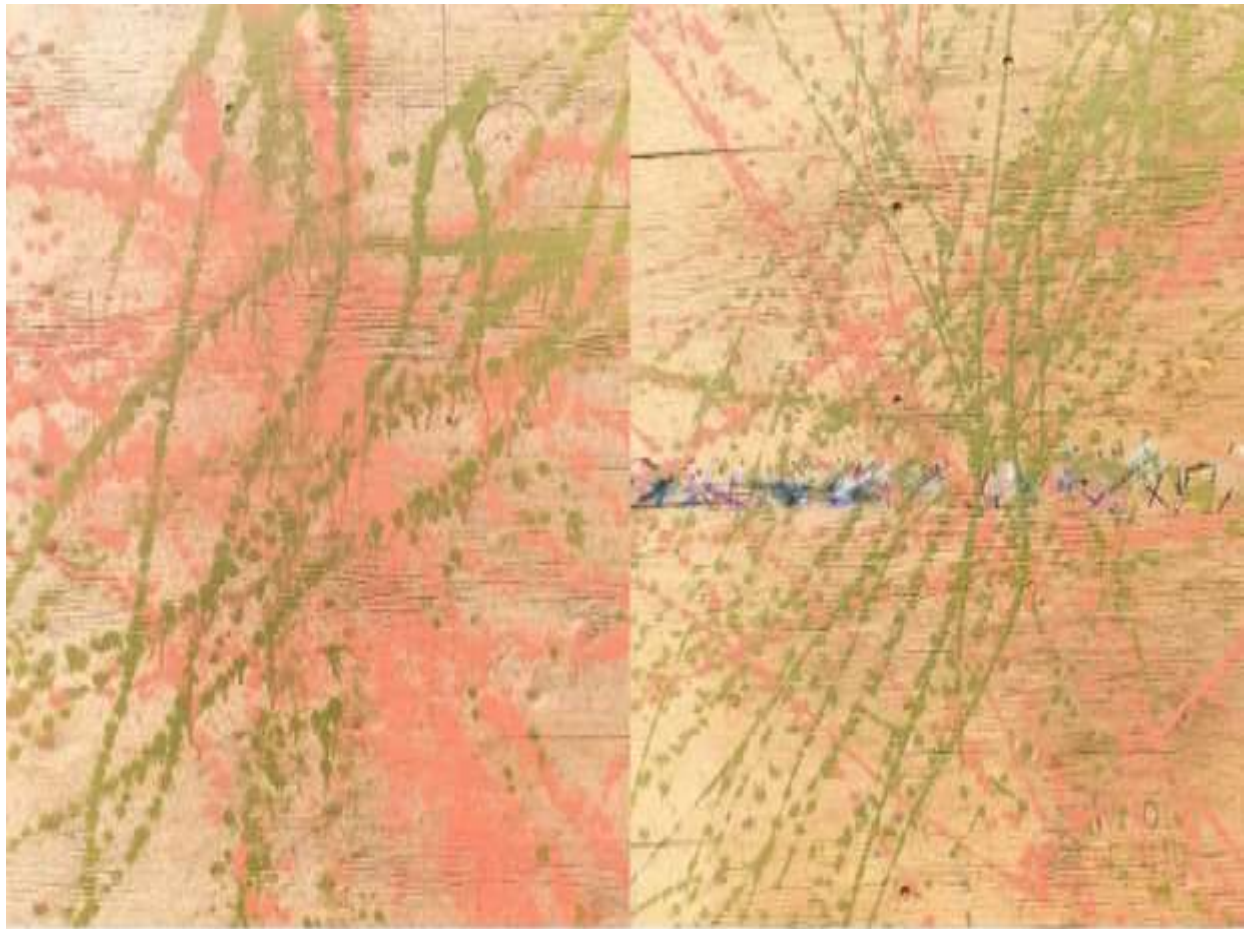


Figure 1 : Mélanie Mercier, Croquis du système de propulsion de la peinture avant sa création physique, Juillet 2018.

Les premiers essais étaient loin d'être satisfaisant du fait que la pression à l'intérieure de la bonbonne n'était pas assez haute, que le peinture était encore trop liquide et que j'avais une crainte à bouger aisément par rapport à la fragilité des tubes du système. Les essais ont été nombreux et en voici les derniers résultats.



### Premier essai

- Peinture acrylique diluée avec de l'eau
- 70 livres de pression d'air
- Mouvements fluides

### Deuxième essai

- Peinture acrylique non diluée
- 100 livres de pression d'air
- Mouvements secs

Figure 2 : Mélanie Mercier, Essais de propulsion de peinture avec le système physique de la

figure 1, Juillet 2019.

## 1.5- Approches méthodologiques

**L'approche heuristique** basé sur la pensée de Craig (1978), auteur d'une thèse doctorale sur la méthode heuristique, m'interpelle par son mode opératoire. Pour Craig, il y a quatre étapes à la recherche heuristique. Soit 1- la question qui incite à prendre conscience d'un problème à résoudre, suivit de 2- l'exploration de cette question à travers de nombreuses expériences. S'ensuit 3- la clarification, l'intégration et la conceptualisation des découvertes de la partie exploratoire et, 4- la communication de ses découvertes aux publics. Dans mon travail, j'aborde ces quatre étapes dans l'ordre, soit avec 1- ma question de recherche création, situant ainsi la problématique à résoudre. 2- L'exploration de cette question par la lecture de textes et d'essais pratiques et théoriques, tous répertoriés dans mon journal de bord. 3- L'assimilation et l'intégration de ces apprentissages pour réaliser mon outil principal de travail, mon système de propulsion de la peinture, mais aussi mes performances et les œuvres qui en résultent. 4- La communication aux publics de la conceptualisation de mes œuvres, filmés et/ou peintes.

L'approche heuristique pour procéder à des découvertes basées sur des lectures et expériences humaines imprévisibles, permettant de stimuler le sentiment de surprise animé par la créativité pour permettre de se réinventer constamment. De cette prise de conscience, l'engagement dans des recherches théoriques pour assurer la pertinence de la pratique se matérialise en constants allés retours avec lesquels on est appelé à travailler. Dans un journal de bord, ces questions: Comment faire pour que mon système soit moins lourd? Pourquoi utiliser une couleur en particulier pour cette série de toiles? Est-ce que ce mouvement chorégraphique sert au message que je veux passer avec mon œuvre? Viennent appuyer l'artiste dans ses démarches, s'assurant que les œuvres exposés rendent correctement le propos artistique voulu.

**L'approche phénoménologique** de la pensée du philosophe Maurice Merleau-Ponti sur le concept de l'intentionnalité qui révèle que la conscience est toujours portée à vouloir qu'une intention, une idée voit le jour, m'apparaît intéressante. Tout ce qui peut être évoqué par la parole, la gestuelle ou les cinq sens, donnera naissance à une perception, un jugement, une pensée ou un souvenir, tous issus d'une intention selon lui. Ces intentions permettent la visibilité des possibilités qui nous entourent ou celles qui ne serait pas apparentes à première vue. Ainsi, vient la capacité à prendre du recul pour permettre de voir, dans notre propre travail, ce qui était caché à première vue pour ainsi adopter les meilleures options face à celui-ci. Basé sur une approche expérientielle, où les avancées trouvent leurs voies dans les succès comme dans les échecs, une dimension active en tant qu'ouverture au monde vécu est présente. Dans ma pratique, il y a beaucoup d'expériences, qu'elles soient positives ou négatives. L'important est que ces expériences nous rapprochent toujours un peu plus de notre façon de faire l'art. Salvador Dali disait : *«Les erreurs ont presque toujours un caractère sacré, n'essaye jamais de les corriger.»* Dans ma pratique, je ne peux changer la trajectoire de la peinture une fois engagée.

Cette approche phénoménologique appliquée à la conscience et au corps traitée par le philosophe, s'appliquerait également à mon travail de danseuse contemporaine et d'artiste en art visuel. Il y aurait autant une corporalité de la conscience qu'une intentionnalité corporelle selon Merleau-Ponti. De façon très vulgarisée et n'utilisant que ce qui rend service à mon propos, notre conscience nous dicte le faire et notre corps réalise la dite pensée. C'est, en partie, ce qui se produit lorsque je réalise une performance. Il y a ma conscience qui produit le mouvement chorégraphié mais, d'une autre côté, il y a l'instinct qui produit lui aussi des mouvements, ceux-ci basées sur l'émotivité du moment présent. D'après le philosophe, notre corps ne serait alors

aucunement qu'un corps inerte dans l'espace laissant s'écouler le temps, en perpétuel attente de quelque chose. Notre corps serait plutôt actif, habitant l'espace comme il le souhaite et meublant le temps qui lui est consacré de façon satisfaisante pour lui-même. Il est le langage d'un sens, le sens qu'on choisit de donner à ce qu'on aimerait que les autres voient de nos expérimentations. Que ce soit une œuvre d'art, un film ou une chanson, se donner la liberté de nos actions serait, selon Merleau-Ponty, le langage parlant ou l'expression première. Ce langage en tant que mise en forme d'un sens, au moment où il apparaît. Dans mon cas, la performance tout entière qui prend forme, vient libérer ce sens, d'où la création de l'œuvre qui s'ensuit.

## **2- Le cadre conceptuel**

### **2.1- Intuition d'une peinture abstraite dans son principe de propulsion**

Dans les arts allographiques s'utilisent un alphabet de signes discrets, à l'intérieur de la reproduction d'une œuvre existante. Ces signes, différents les uns des autres, se transposent en traits concrets ou aléatoires. La copie qui reproduit les traits concrets, n'altère en rien l'original et en devient donc, qu'une copie identique. Dans sa forme aléatoire, ces traits diffèrent au niveau de la reproduction par leurs caractéristiques instinctifs comme, le geste de l'artiste. Ainsi, pour faire un lien avec mes œuvres, la transcription de signes aléatoires définit mon travail dans l'optique qu'un mouvement quelconque peut paraître identique d'une performance à l'autre, mais instinctivement, il ne sera jamais effectué de la même façon, avec la même intention, la même émotion, ni dans le même angle. Dans les arts autographiques, par contre, l'œuvre ne se présente pas comme le résultat de la combinaison de signes préexistants et isolables, mais

comme un signe complet et toujours unique, qui ignore le clivage entre paramètres essentiels et ajout accessoirisant. Donc, l'unicité par rapport à mon travail dans la conception autographique se situe dans la capacité que j'ai à combiner les arts visuels par la peinture et les arts perceptuels par la danse contemporaine, sans jamais refaire de la même façon un mouvement.

Diane Leduc (2005) écrit : *«Cet état magique où l'on peut perdre momentanément toute notion de temps, de corps et d'espace. [...] Ce moment où l'on sait intuitivement être juste, où l'action nous domine et où nous savons que ce que nous vivons est exceptionnel et enivrant.»*

D'être capable de créer instinctivement tout comme, au contraire, d'entamer un long processus artistique découlant sur une recherche approfondie avant de passer à la création, font partie des possibilités que l'on retrouve dans mon travail. Il est même plus juste d'affirmer que j'utilise, bien souvent, ces deux façons de faire dans la même œuvre. L'action de peindre s'insère dans l'acte instinctif et émotif, tandis que les étapes qui précèdent la performance sont engendrées par de nombreuses recherches que j'entreprends, à chaque fois.

Concernant le terme de la propulsion de la peinture utilisée dans mes œuvres, voici la définition du petit Larousse : "Mise en mouvement d'un corps, obtenue en produisant une force de poussée". La propulsion est le terme qui résume l'étendue visible de mon travail. Ce travail physique qui me fournit l'énergie nécessaire pour créer l'œuvre. Grâce à ce système que je transporte sur mon dos et qui me permet de bouger à mon aise, j'obtiens l'expérience complète œuvre-mouvement. De plus, chaque espace dans lequel je travaille, influence la grosseur des traits et la quantité de lignes sur la toile donc, la force de propulsion engendré par le système.

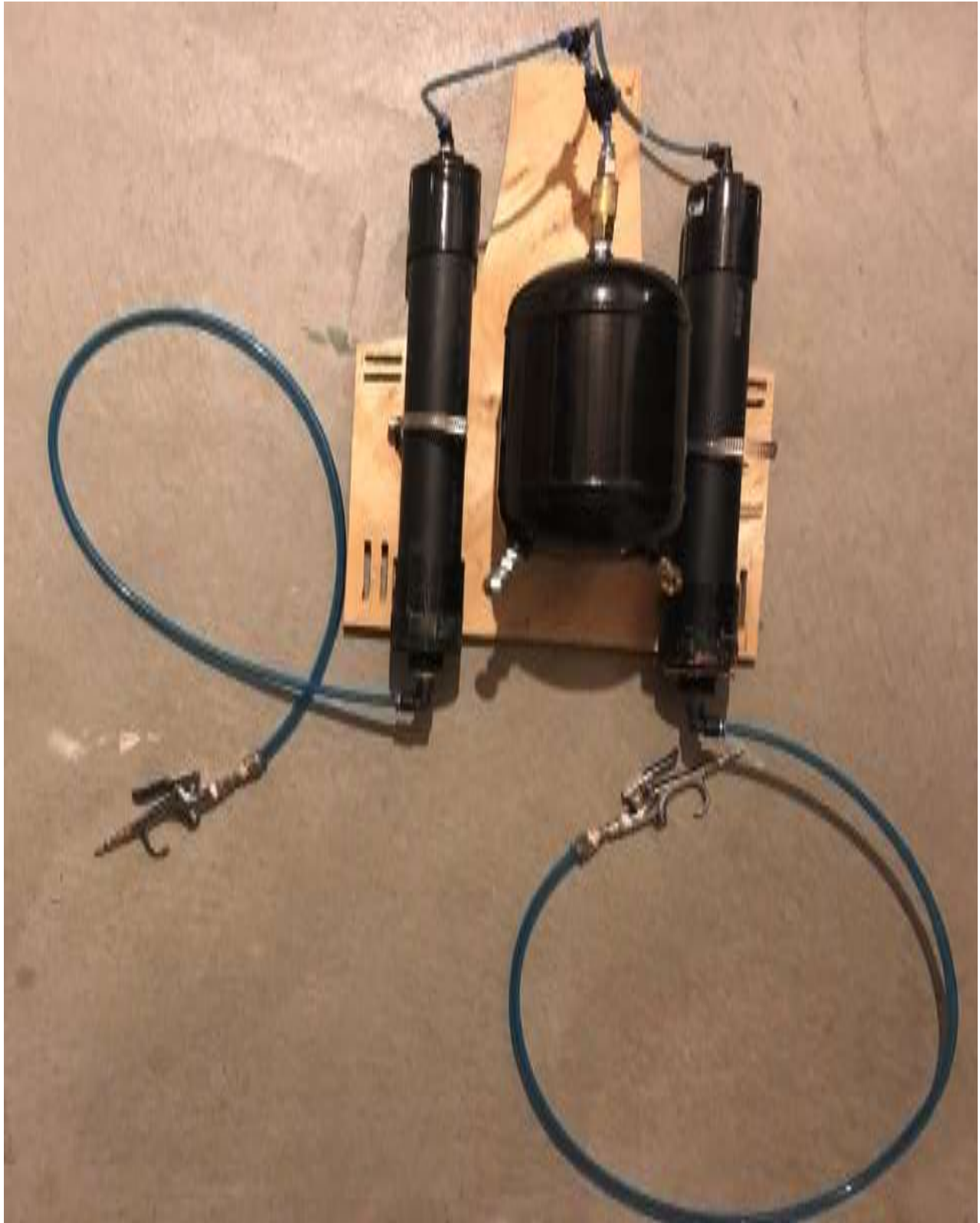


Figure 3 : Le système de propulsion de la peinture prêt à fonctionner.

## 2.2- La communication par le mouvement conscient et senti

«*L'art chorégraphique : Art du geste sans trace, retiré de l'univers du verbal, pour déployer, sans autre médium que le corps, un langage.*» Voilà la définition de la danse dans le livre écrit par Magali Nachtergaele et Lucille Toth intitulé (2015) : Danse contemporaine et littérature, entre fiction et performance écrite. Je ne veux pas que ma voix limite mon corps, je veux assumer pleinement la gestuelle de mon instrument. Voilà mon mandat esthétique face à la danse contemporaine. Il y a un lien interne-externe appréciable avec cette technique de création chorégraphique. La lecture des mots traduits par l'émotion du corps qui ne demande qu'à prendre possession de l'espace. Les danseurs, comme l'écrit Alice Godfroy (2015), lisent de façon affective ou kinesthésique : «*Comme si le danseur cherchait par l'expérience de la lecture à réinvestir ses mouvements auxquels les auteurs s'étaient eux-mêmes prêtés pour toucher la justesse de leur expression.*» Cette façon de créer une chorégraphie grâce aux mots dans une chanson en est une couramment utilisée mais, il y a aussi l'utilisation de la musicalité mise au service des mouvements. L'emploi de l'une ou l'autre de ces façons de créer le geste chorégraphique est visible dans mon travail multidisciplinaire. La force du geste, c'est qu'il donne toute sa place à l'expérimentation pour ainsi aboutir à une mise en forme d'une pensée, intentionnelle ou non. L'intention comme l'amorce d'un projet à finaliser par la performance, qui elle, se termine en œuvre peinte (en ce qui me concerne). Aussi, La spontanéité intégrée par le droit que nous nous donnons de ressentir un sentiment quel qu'il soit, pour l'extérioriser ensuite par des mouvements, ou simplement par l'improvisation du geste guidé par la musique, est un autre bon exemple de communication. Bref, l'émotion consciente ou sentie d'une œuvre chorégraphique quelle qu'elle soit, laisse place à une communication.



Il y a ainsi une dimension exploratoire avec laquelle il est possible de travailler le mouvement. Elle devient une source susceptible de mettre en lumière de nouvelles approches. Par rapport à la gestuelle de la performance, elle est le moment d'activation du corps, qui devient par la suite un dispositif d'écriture, permettant d'organiser et de créer l'œuvre. L'intégration de contraintes qui délimitent la qualité des mouvements, ouvre aussi sur une multitude de possibilités de réalisation. Le geste est traité dans mon travail par son aspect plus technique autant que dans sa spontanéité. Le mouvement conscient laisse entrevoir la technique, tandis que le mouvement senti permet cette libération du corps et de l'esprit. Elle est le fruit de la sensation face à un lieu ou une odeur qui ramène à un souvenir, qui favorise l'émergence d'une émotion, qui peut ensuite être transposée en mouvements. En ce sens, la danse contemporaine est un langage qui me permet de relier le conscient et le senti.

Pour bien comprendre toutes les nuances du propos, il me semble important d'expliquer la différence qui, selon moi, existe entre la kinesthésie et la kinésie. Le mouvement ou la mémoire kinesthésique nous permet cette perception consciente des mouvements du corps. Ceux-ci se manifestent grâce à une émotion ou simplement par une sensation de bien-être physique provoquée par le mouvement. De prendre conscience de l'existence de cette mémoire, permet d'élargir les possibilités dans le processus interprétatif des diverses images mentales que nous pouvons voir, avant même de commencer à bouger. Si nous pensons, par exemple, à un moulin dont les palettes tournent au vent et qu'ensuite, nous reproduisons ce mouvement avec nos bras, l'image cérébrale du moulin nous aura permis de reproduire plus précisément celui-ci. De l'autre côté, le mouvement kinésique ou la façon de communiquer par la mimique, est un système d'accompagnement du langage parlé que j'exploite dans mes créations chorégraphiques.

En résumé, la kinesthésie permet de visualiser les mouvements permettant ainsi une précision importante dans les propositions ou les interprétations possible de ceux-ci, tandis que la kinésie permet de véhiculer des messages ou raconter des histoires en mouvements.

### **2.2.1- La théorie de l'effort-Shape de Laban, une source d'inspiration**

Rudolf Laban est un penseur et praticien majeur dans le domaine de la danse. Préoccupé par l'intériorité du danseur, il cherchait la justesse dans le choix des expressions employées pour exprimer ce que le danseur ressent. Il a aussi développé une théorie, l'effort-shape. En me basant sur le texte Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste de Margot-Zoé Renaux (2015), j'expliquerai ce qui, dans les études de Laban, m'a été utile dans ma recherche.

Comme le dit Renaux (2015), le but de Laban était: *«d'expliquer l'expérience sensible propre au danseur, expérience d'un monde énergétique intérieur qui se déploie dans l'espace.»* L'expression "monde énergétique" est ce que je veux rendre visible au public. Par les mouvements du corps, il y a révélation de la partie émotionnelle se rattachant aux mouvements. Renaux (2015) écrit : *«Laban tend vraiment à rendre sensible l'ensemble des phénomènes qui confèrent à chaque geste une qualité dynamique propre, semblable à une texture ou à une couleur [...] rendre visible la charge expressive du mouvement.»* Lorsqu'il y a création d'une œuvre picturale, le corps se retrouve engagé complètement dans une gestualité et une portée émotive unique, engendrée par une musicalité, une émotion ou les paroles d'une chanson, dans un moment précis.

Toujours dans le texte de Renaux (2015), on explique: *«les composantes du mouvement se construisent à travers différentes qualités d'effort et de nuances dynamiques, résultant d'une attitude intérieure plus ou moins consciente. Ainsi, derrière les formes et les différentes rythmiques corporelles utilisées dans l'exécution des mouvements, se cache l'individualité de la personne.»* Il est question ici de l'effort humain que chaque individu, porteur d'un affect, produit par des mouvements interprétés différemment. Les humains, dans l'exécution d'un même mouvement, ne rendront forcément pas celui-ci de façon identique à chaque fois, tandis que les machines sur des chaînes de montage, oui. Ces machines sont réglées pour générer une même gestuelle à répétition. Elle est là toute la beauté de l'humain doté d'une intelligence émotionnelle et expressive. Cette théorie explique l'utilité technique et la communicabilité expressive de l'effort. Dès que le danseur enchaîne une série de mouvements et qu'il a la sensation que cette série est bien composée, il se mettra à la mémoriser. C'est à ce moment que l'émotion du danseur se fait sentir à travers son interprétation. Il est important de se rappeler, par rapport à la reconnaissance du rythme et des mouvements s'enchaînant sur cette même rythmique, qu'il y a : *«la possibilité et l'avantage de pouvoir suivre un entraînement conscient et non uniquement motivé par son instinct, permettant de changer, de modifier et donc d'enrichir son potentiel d'effort et ses habitudes d'action.»* Renaux (2015).

Selon Laban il y a trois étapes qui caractérisent l'effort-shape. La première est la création d'enchaînement de mouvements, la deuxième est l'apprentissage par cœur de la routine de ces mouvements et la troisième est le maintien du "flow" dans l'action. Ce que Laban voulait insinuer par le maintien du "flow" dans l'action, c'est l'aptitude du danseur à rester concentrer pour maintenir l'émotion et la sensation du mouvement dans son corps. L'état du corps intérieur

et extérieur sont amenés à changer et à évoluer au courant des répétitions d'une même routine. Ce phénomène passe à la fois par des moments d'abandon et de contrôle. C'est ainsi qu'il est possible pour le danseur de maîtriser parfaitement sa gestualité.

Pour conclure, la théorie de l'effort-shape de Rudolf Laban distingue quatre facteurs de l'effort à considérer. Il n'existe aucun mouvement, dansé au quotidien, qui n'est pas impliqué dans l'espace, à une certaine vitesse, dans une durée déterminée et qui n'amène pas le poids du corps dans une aisance et une mobilité engageant immédiatement une qualité de flow. Lorsque ces quatre facteurs de l'effort sont présents, Laban parle de l'action complète de l'effort. Inconsciemment, le danseur s'y adonne à chaque fois qu'il danse. D'une manière générale, la théorie de l'effort-shape de Laban me permet une plus grande compréhension du mouvement intérieur et extérieur pour des manifestations visuelles futures.

### **2.3- La spatialité, la temporalité et le rôle du spectateur derrière la performance**

Mes performances artistiques sont un moyen de laisser place au lien qui existe entre le mouvement du corps et la création d'une œuvre peinte. Le mouvement de l'espace dans mon corps et le mouvement de mon corps dans l'espace, crée des tensions spatio-rythmiques qui font les raisons et la manière de rendre mes performances artistiques.

Avoir recours à un dispositif précis, qui unit les différentes parties en un tout cohérent, est ici la stratégie sur laquelle le texte de Giorgio Agamben (2014) intitulé Qu'est-ce qu'un dispositif? a permis la conceptualisation de mon art dans la sphère suivante : montrer à voir mon

monde avec la performance et l'œuvre peinte qui en découle. Comme l'auteur l'explique, le but du dispositif est de gérer le propos initial en affichant ses besoins et en faisant des choix. Il s'agit de contrôler le processus artistique par les décisions de l'artiste pour qu'au final, le spectateur soit correctement dirigé dans le projet. Comme le formule l'auteur Agamben (2014), il s'agit d'un «*croisement entre pouvoir et savoir.*» Le pouvoir de contrôler le processus artistique grâce aux parties théorique et pratique, pour ensuite permettre aux spectateurs de comprendre et d'apprécier l'œuvre. De plus, lorsque Agamben (2014) mentionne l'importance des «*fonctions stratégiques dans une relation de pouvoir*», il insiste sur le fait que le pouvoir, ici exercé par tous les éléments du projet, individuellement, une fois mis ensemble, deviennent empreints d'une puissance considérable.

Concernant la spatialité dans le domaine des arts en général, il n'y a pas de formule universelle pour guider les artistes et c'est là que plusieurs critères entre en ligne de compte. Pensons entre autre, au ressenti de l'artistes face au lieu choisi, ses souvenirs face à cet espace ou encore, le propos derrière l'œuvre elle-même. Critères qui influenceront grandement la construction et l'emplacement de la dite œuvre. Mes recherches et mes expérimentations m'ont amené tantôt à installer mes œuvres dans des espaces plus restreints pour ensuite, en choisir de plus grands. Quelquefois très conventionnellement accrochées sur un mur ou posées sur un socle, pour ultérieurement tenter l'expérience de la nature comme lieu éphémère d'exposition. L'important, c'est que le lieu serve à l'œuvre.

Les artistes de la première partie du XXe siècle se sont battus à maintes reprises pour abolir les lois non-écrites, esthétiquement correctes, de la spatialité de l'œuvre pour sortir l'art de son

cadre rigide qui se voit être ici la toile encadrée et posée sur un mur ou la sculpture déposée sur un socle. Cette nouvelle approche permettant une autre forme d'émotivité beaucoup plus proche de l'introspection. Comme le dit l'auteur du livre De l'art de l'installation, Alain Alberganti (2013) : *«Il a fallu toute la première partie du XXe siècle pour libérer l'espace plastique de l'emprise du cadre, du socle et de la scène.»* Lieux proprement sacré de l'art qu'étaient les églises et les musées depuis des millénaires. Ce n'est qu'à partir de la deuxième partie du XXe siècle que les choses commenceront à bouger avec l'inauguration, mais surtout l'acceptation d'un profond engouement pour l'art performatif en tant qu'entité artistique spatio-temporel. Ainsi, l'œuvre d'art cherche à repousser les limites du cadre et nous offrir une expérience beaucoup plus qu'une image. On ne parle plus ici d'œuvre-objet, mais plutôt d'œuvre-espace où le corps se retrouve immergé dans cet endroit où s'inscrit l'œuvre.

Le lieu est ici essentiel à la réflexion esthétique de l'artiste et va susciter son intérêt ainsi que celui d'un nombre grandissant de philosophes. C'est le début d'un temps où l'espace n'est plus sous l'emprise de règles rigides. Questionner le propos de l'œuvre pour qu'ensuite, se joigne un choix efficace du lieu, ajoute à la représentation de l'œuvre, la fidélité du message propre de l'artiste. C'est avec cette nouvelle pensée sur l'efficacité du propos à partager comme prémisses au choix de l'organisation spatiale, que le XXIe siècle débutera ses assises.

L'arrivée du numérique et son immersion dans les arts, ne fera que renforcer le lien avec l'espace. Ici, nous essayons de soustraire au maximum l'écran pour que le lieu devienne l'œuvre. Comme le dit Edmond Couchot (2009) dans le texte L'art numérique, Comment la technologie vient au monde de l'art : *«le multimédia se présente moins comme un outil à intégrer que comme*

*un espace à organiser.*» Un peu comme on le faisait avec la performance mais ici, la différence c'est qu'il n'y a plus de limite en ce qui a trait aux possibilités que la technologie met au service de l'art. L'espace réel devient de plus en plus abstrait et incite les artistes à repousser les barrières de ce qui a déjà été. Comme par exemple, il nous est maintenant possible d'intégrer en un lieu, un autre lieu, pour que celui-ci englobe le spectateur dans un univers complètement différent du lieu réel dans lequel il se trouve. Il en va de soi qu'il n'y a pas seulement la façon de travailler de l'artiste qui a changé dans tout ça, mais aussi la façon de résoudre les diverses problématiques entourant la mise en place de l'œuvre lors de son exposition. L'art et l'organisation spatiale sont devenus des entités sans frontières grâce au numérique.

Concernant la temporalité, je travaille au présent pour laisser une trace dans le futur. Le temps qui ne laissant qu'un souvenir de mes performances ne me satisfait pas. Il me faut laisser une présence matérielle. Il existe un décalage temporel entre l'acte consistant à laisser une trace et celui consistant à la lire. Cette non-simultanéité doit être conçue comme l'ordre de la trace dans mon travail, la dialectique. Deux régimes temporels se croisent, laissant derrière eux la trace visible (la peinture) et invisible (le mouvement une fois effacé par le temps). Alors, une multitude de temporalité peuvent se succéder avant qu'une temporalité unique soit laissée aux spectateurs par les vidéos de mes performances. Inconsciemment, je suis toujours dans une quête temporelle par rapport à ma façon de faire l'art, en laissant une trace tangible au présent, au passé et au future.

Le regard du spectateur en temps réel devient essentiel à la mise au monde de l'œuvre et à son interprétation. Le rôle actif du spectateur permet de porter une appréciation sur ce qu'il y a à

voir. Comme le stipule Anne-Sophie Blanchet, commissaire et auteure, l'artiste, l'œuvre et le spectateur se retrouvent liés dans un système à l'intérieur duquel chacun joue un rôle primordial. Sans artiste, aucune œuvre n'est créée et sans œuvre, aucune appréciation du spectateur ne peut être profitable. Dans les années soixante, nous assistons à l'émergence de la mise en place de l'œuvre d'art dans la vie quotidienne des gens. Voilà la réponse des artistes au principe du "comment" à cette époque. Ils exposent le regard du spectateur obligé d'obtempérer face à l'œuvre performative. En brouillant ainsi les cartes sur le rapport de l'artiste et du spectateur face à l'art, quelque chose d'unique commence à se faire sentir. Cette chose unique ressemble beaucoup à un requestionnement sur la façon de penser la temporalité dans l'art.

C'est en 1990 que la performance adopte une approche participative et vient révolutionner l'intervention publique avec, en outre, l'œuvre du collectif inter/le lieu intitulée Mancœuvre. Plusieurs œuvres performatives réalisées par ce collectif, ont donné un tout nouveau sens aux termes création collective et engagement individuel. Allant jusqu'à confondre les rôles, ce collectif propose diverses performances comme par exemple, manger tout en offrant aux gens de goûter leurs plats ou encore, chanter du folklore québécois jusqu'à entraîner avec eux, plusieurs membres du public qui se mettent eux aussi à chanter. Nous remarquons ici que le mouvement d'ensemble et la participation collective reçoivent toutes deux des réactions positives de la part du public. Il y a deux tendances fortes au Québec en termes de performance à ce moment-là. Cherchant à susciter un changement face aux habitudes de vie de la société, la façon poétique et la façon revendicatrice deviennent les deux méthodes préconisées par l'artiste concernant leur intervention artistique en contexte performatif. Ces deux habitudes tendent à laisser le spectateur béant d'admiration ou indifférent. Comment faire en sorte que les gens qui adoptent



l'indifférence puissent trouver leur compte en regardant une performance artistique? C'est justement là qu'entre en jeu la participation du spectateur en temps réel. Pendant l'action de la performance, le spectateur ne cherche pas à décoder quoi que ce soit par rapport à l'œuvre.

#### **2.4- La trace visible et invisible**

Dans mon cas, les traces doivent leurs existences à l'écriture d'un moment dans un contexte de performance artistique. Lorsqu'elles naissent de l'acte créatif, elles sont appelées à être premièrement, découvertes par le spectateur et deuxièmement, lues et interprétées par celui-ci. Dans la revue franco-allemande Trivium, Sybille Krämer (2007) écrit : *«L'objet (la trace) et l'activité (ressentir) entrent en relation de manière élémentaire, toutefois non parce que cette activité se rapporte à l'acte de produire des traces – comme cela paraîtrait évident, mais plutôt à l'acte de les interpréter et de les suivre.»* Il est donc une forme d'inscription au cœur de la notion de trace non seulement par tout ce qui est nettement perceptible, mais aussi par tout ce qui est imperceptible. Lorsqu'un mouvement dans le temps prend forme dans l'espace, cette trace invisible qu'est le geste en temps passé, devient tout aussi importante que la trace toujours visible de la peinture. Krämer (2007) cite dans le même texte : *«La présence de la trace témoigne de l'absence de ce qui l'a formée. La trace ne rend jamais présent ce qui est absent ; elle représente la non-présence de l'absent. Les traces ne donnent pas à voir ce qui est absent, mais plutôt l'absence même.»* Le lien entretenu avec la trace en est un de cause à effet. L'effet de la matérialité linéaire de la peinture sur les toiles rendu possible grâce à l'éphémérité des mouvements dans les performances artistiques. Laisser une trace dans l'intention consciente que sa matérialité forge l'imaginaire collectif. La naissance de la trace est obtenue par l'interprétation de ce qui a été avant que celle-ci soit perceptible. L'essence de la trace est en effet d'avoir été.

Toujours dans le texte de Sybille Krämer (2007), elle écrit : *«Les traces représentent en somme le lieu où les choses muettes se mettent à parler grâce à notre intuition. Lors de la lecture de traces, la matérialité se révèle être la condition de l'immatérialité. La lecture des traces est un savoir-faire : il s'agit d'un art de la supposition (intelligente). La lecture des traces est un art scientifique du quotidien.»* Elle conduit à questionner le spectateur sur ce qu'il voit et ne voit pas, autant que l'artiste, sur ces intentions en laissant cette fameuse trace ou pas.

Krämer (2007) écrit que le mot trace viendrait du mot allemand «spur» selon l'histoire du terme «spüren» qui veut dire ressentir. Le ressenti de la danse qui sera ensuite propulsée sur la toile pour laisser une trace. Dans le même texte, il est écrit et je cite : *«Lire une trace signifie intégrer l'ordre perturbé, qui a permis la formation d'une trace, à un nouvel ordre, et le transposer dans cet ordre; cela se produit lorsque l'événement qui a donné lieu à une trace est reconstruit à la manière d'une narration. La sémantique de la trace se déploie qu'au sein d'une logique de la narration, dans laquelle la trace se dote de son propre lieu narré.»* Il y a une histoire nouvelle qui se réécrit à toutes les fois que des mouvements laissent leurs traces. Ces traces dans un ordre qui ne pourrait être autre. Tous d'abord, l'émotion donnant le mouvement, donnant à son tour l'œuvre peinte, personnellement parlant. La danse contemporaine a cette capacité de parler sans dire un mot, ne laissant qu'une trace de l'histoire qui tend à s'évanouir.

Pour résumer le concept de la trace, je me référerai au philosophe Paul Ricœur, qui a bien su faire la différence entre les trois types de trace possible et qui sommes toutes, se retrouvent en totalité dans mon travail. Il y a la trace affective résultant d'une action faite dans un événement (la performance). La trace corporelle, cérébrale, corticale qui se résume comme étant le substrat

matériel (la danse contemporaine). Et enfin, la trace écrite qui se retrouve sur le support matériel (la toile peinte).

## 2.5- L'archive

L'archivage, cette action de sélectionner, de faire un choix et de l'inscrire sur un support. Intégrer l'archive, c'est intégrer les souvenirs, le processus artistique et la mémoire du passé. Passé très présent dans mes œuvres et mon propos. Ce passé qui revient toujours s'immiscer dans le ici et maintenant, pour être utilisé ultérieurement. L'archive permet cette perpétuité dans le temps par rapport au travail de recherche-crédation. Ouvrir tous les possibles pour que d'autres puissent éventuellement s'en servir à bon escient car, les archives sont aussi "les véhicules de la mémoire" comme l'écrit Yvon Lemay et Anne Klein (2012) dans leur parution Mémoire, archives et art contemporain. L'archive, tout comme l'œuvre, se donne le droit d'être comprise de différentes façons pour que surgissent les différentes idées créatrices en quête de devenir. Elles sont les points initiaux d'un processus autre, toujours renouvelés.

De plus, toujours en référence au texte Mémoire, archives et art contemporain : *«C'est l'archiviste qui décide comment organiser et mettre en ordre l'ensemble du document [...] Loin d'être des gardiens, les archivistes créent littéralement l'archive.[...] C'est donc dire, que les archives sont des manufactures de la mémoire et non simplement des gardiens et que, sous leurs dehors de neutralité et d'objectivité, les archives ont toujours été utilisées pour créer plutôt que pour décrire la réalité.»* Lemay et Klein (2012). Si j'applique ces écrits de la réalité sélective à la mémoire, les souvenirs se retrouvent à jouer un rôle de premier ordre dans le processus de

l'archivage car, c'est avec eux que le propos initial est appelés à naître. Les souvenirs sont le propre de notre expérience au monde passé, celles qu'on décide de garder. Comment ses souvenirs réussissent-ils à rester ancrés en nous? Lemay et Klein (2012) écrivent, à ce sujet : *«Les souvenirs [...] sont créés au cours d'un processus cognitif spécifique. Nous recevons de l'information sensorielle.»* Il est donc important, pour que la mémoire se souvienne, qu'elle soit influencée par l'un ou plusieurs de nos cinq sens : l'ouïe, l'odorat, le goût, la vue ou le touché, utilisés au moment opportun. Une fois la mémoire stimulée par l'un de ces cinq sens, vient s'ajouter une autre composante très importante pour que celle-ci se souvienne, l'émotion. C'est cette décharge d'émotions qui se chargera de nous rappeler un évènement à long terme. À ce propos, je cite les auteurs : *«Quoiqu'il en soit, une chose est certaine : dans le contexte artistique, la dimension de l'émotion est tout à fait centrale puisque les artistes cherchent à toucher, à troubler, voire à déstabiliser le spectateur sur un plan ou sur un autre afin que celui-ci puisse se questionner, redécouvrir son rapport au monde.»* Lemay et Klein (2012).

### **3- L'œuvre**

#### **3.1- Objectifs spécifiques**

Le but premier de cette recherche-crédation est de rendre possible la fusion entre deux disciplines artistiques, la peinture abstraite et la danse contemporaine. De là, je réinvestis à ma manière et de façon multidisciplinaire, ma façon de faire l'art. L'être présent, ici et maintenant, qui laisse la place à une trace visible ou invisible par la performance, réinvestie dans le future, comme modèle artistique, pour d'autres artistes. Ces traces que l'on retrouve dans les projets que

je réalise, mais aussi dans mes notes documentaires, mon journal de bord, mes archives photographiques et vidéographiques, avec lesquels j'ai travaillé tout au long du processus ici entrepris. Les concepts de performance, gestuelle, temporalité, spatialité et archivage, avec lesquels je bâtis mes projets, mais aussi ma personnalité artistique, sont les concepts qui m'ont permis l'accomplissement de l'exposition finale. Tout ce travail qui a débuté grâce à ce questionnement: comment combiner peinture abstraite et danse contemporaine, dans une même œuvre?

### **3.2- L'exposition**

L'exposition que je vais présenter à la galerie R3 de L'université du Québec à Trois-Rivières, dans le cadre de mon DESS en art et de la maîtrise par cumul, présentera essentiellement ma série de toiles créées avec le système de propulsion de la peinture ainsi que la performance finale projetée sur l'environnement utilisé pendant la création. Ce sera donc l'interdisciplinarité de la danse contemporaine et de la peinture abstraite qui sera à l'honneur dans cette dernière exposition.

Un mur de la galerie sera recouvert par ma série de toiles réalisée avec mon système de propulsion de la peinture. On se retrouve donc devant la trace visible de ma production. Par la suite, la pièce maîtresse de l'exposition aura en son centre, le système de propulsion de la peinture qui sera installé sur un socle et éclairé de façon à montrer toute son importance, le cœur matériel de mes créations. Chacun pourra observer, par de petites fenêtres transparentes, le dit système, à l'intérieur même de l'abri que j'ai utilisé pour réaliser ma dernière performance. Il

s'agit d'un abri mesurant six pieds de large par quatre pieds de profond et six pieds de haut, qui sera recouvert de sa toile blanche. Sur les quatre façades de cet abri, sera projetée ma dernière performance artistique liant danse contemporaine et peinture abstraite. J'ai décidé de présenter l'archive de ma performance pour faire suite à mes propos du chapitre deux : laisser une trace au présent pour les générations futures. Les captations pourront être vécues de quatre points de vue différents. Il sera donc possible d'observer chaque façade de l'abri comme si vous vous y trouviez le jour même de la performance. Concernant l'aspect sonore, vous pourrez entendre en trame de fond et de façon répétitive, la pièce utilisée lors de la performance finale. Cette pièce que j'ai choisie pour le propos, mais aussi pour toute la richesse des émotions que le rythme me faisait ressentir. Cette pièce interprétée par Ludovico Einaudi qui a pour titre *Elegy for the Arctic*, a été créée dans le cadre d'une campagne de sensibilisation du mouvement collectif Greenpeace contre le réchauffement climatique. Je me suis inspiré de ce thème pour monter ma chorégraphie. Cette exposition sera pour moi la façon que j'aurai trouvée pour laisser une trace.

### **3.3- Mon interprétation artistique**

J'ai toujours eu ce besoin de me réaliser artistiquement. Besoin qui ne s'explique pas, mais qui se vit. Lorsque je me mets à peindre ou danser, je suis transporté dans un monde qui semble irréel car, la communication entre les spectateurs et moi est interrompue l'espace de quelques minutes, mais bien réel à l'intérieur de mon corps et mon esprit. Dans un monde où il faut se réinventer sans cesse, l'interdisciplinarité est la clé qui m'a permis cette originalité. C'est dans cette interdisciplinarité que je me suis vu développer mon plein potentiel. De là, la réunion de mes deux passions artistiques, la peinture et la danse. Permettre une communication entre ces

deux disciplines, par la gestuelle que j'utilise. Je me construis moi-même en cherchant à me réinventer constamment par mes expériences passées, présentes et futures, grâce aux méthodologies de recherche heuristique et phénoménologique. Je construis aussi mon monde artistique par les lectures qui m'ont inspirées. Que ce soit par la peinture de Jackson Pollock, la danse de Margie Gillis, le phénomène de l'effort Shape de Rudolf Laban, les performances de Kinga Araya, le concept de la trace visible et invisible de Sybille Krämer, les notions sur l'archive et la mémoire de Yvon Lemay et Anne Klein, tous ont un rôle à jouer sur la conception que je me fais de l'art. Une œuvre, plusieurs interprétations. Ces interprétations qui laisseront une trace pour éveiller une fibre artistique future chez pleins de jeunes artistes de la relève, dans le but de percer dans ce domaine ou de le faire évoluer.

## **Conclusion**

Cette recherche-crédation avait pour objectif d'étudier et d'expérimenter la danse contemporaine et la peinture abstraite dans la possibilité d'une interdisciplinarité de ces deux arts, par la performance. Mon objectif de recherche s'efforçait de comprendre comment le fait d'amalgamer ces deux disciplines pouvait être possible. Travailler le mouvement communicationnel conscient et senti de l'artiste, en n'oubliant pas son côté instinctif et le concept de l'effort-shape. Les notions de temporalité et de spatialité m'ont, quant à elles, encouragé à analyser plus attentivement le statut du performeur-spectateur dans un projet qui le place au cœur d'un environnement visuel. Enfin, c'est grâce aux nombreuses expérimentations menées tout au long de ma recherche que j'ai pu enrichir, questionner et concrétiser ma réflexion sur les enjeux de l'interdisciplinarité artistique résultant des traces visible et invisible, ainsi que de l'archive.

Cette recherche-création constitue l'aboutissement d'une investigation dans laquelle l'interdisciplinarité a contribué à renouveler ma façon de mettre en scène la performance. Elle a permis d'ouvrir des pistes de réflexion sur la réception que ce type de spectacle permet chez l'artiste autant que chez les spectateurs. Sachez que ma production artistique ne s'arrête pas là. Il s'agit d'une étape que je termine pour pouvoir en poursuivre une nouvelle. Cette nouvelle étape que je qualifierai avec l'expression mapping technologique. J'aimerais me doubler grâce au procédé du mapping 3D et permettre à la performance et à l'œuvre de revivre continuellement, sans avoir besoin de ma présence. Permettre une présence virtuelle dans le présent réel de celui ou celle qui la regarde. Cette performance qui est aussi de l'ordre du passé pour laisser une trace dans le futur. Nous jouons toujours avec les mêmes concepts, mais en y ajoutant le futur d'aujourd'hui et de demain.



## Bibliographie

- Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris :éditions Payot et Rivage.
- Agamben, G. (2008). *Signatura rerum. Sur la méthode*. Paris : éditions VRIN.
- Alberganti, A. (2013). *DE L'ART DE L'INSTALLATION, La spatialité immersive*. Paris : éditions L'Harmattan.
- Annycke, F. (2009). *Un zeste d'artistique*. Repéré à [http://www.cndp.fr/crdp-lille/PartAGER/IMG/pdf/Le\\_geste\\_artistique.pdf](http://www.cndp.fr/crdp-lille/PartAGER/IMG/pdf/Le_geste_artistique.pdf)
- Araya, K. (2017). *Performances déambulatoires. Esse*. Repéré à <https://esse.ca/fr/dossier-performances-deambulatoires>
- Baetens, J. (2017). *Autographe/allographe: A propos d'une distinction de Nelson Goodman. Revue philosophique de Louvain*, 192-199. Repéré à [https://www.persee.fr/doc/phlou\\_0035-3841\\_1988\\_num\\_86\\_70\\_6498](https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1988_num_86_70_6498)
- Bernard, A. (2014). *Corps mouvant, corps en mouvement : Danse et animation. Corps en immersion*. Repéré à <http://corpsenimmersion.overblog.com/2014/12/corps-mouvant-corps-en-mouvement-danse-et-animation.html>
- Blanchet, A. (2011). *L'inconscient tactile ou les échos de la chair dans l'image*. (Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, Québec.) Repéré à [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6141/Blanchet\\_Avril\\_2011\\_these.pdf?sequence=5&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/6141/Blanchet_Avril_2011_these.pdf?sequence=5&isAllowed=y)
- BLANCHET, A-S. *Confusion des rôles ? L'artiste et le spectateur dans la Manœuvre*. *Érudit*, p. 57-67. Repéré à <http://www.erudit.org/revue/histoire/2012/v31/n1/1011678ar.html>
- Boissière, A. (2011). *Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Strauss, entre musique et danse. Insistance*, 55-68. Repéré à <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-55.htm>
- Bourassa, R. et Poissant, L. (2013). *PERSONNAGE VIRTUEL ET CORPS PERFORMATIF, EFFET DE PRÉSENCE*. Québec : Presse de l'université du Québec.
- Boutet, D. (2018). *La création de soi par soi dans la recherche-création: comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. Approches inductives*, 5 (1), 289–310. doi: 10.7202/1045161a

Charles, C. (2016). *PHÉNOMÈNE DU REGARD DU DANSEUR AU SEIN DE DEUX PROCESSUS DE CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE CONTEMPORAINE*. (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec). Repéré à <https://archipel.uqam.ca/9202/1/M14613.pdf>

Couchot, E. (2009). *L'ART NUMÉRIQUE : COMMENT LA TECHNOLOGIE VIENT AU MONDE DE L'ART*. Montréal : éditions FLAMMARION.

Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre*. Paris : éditions de Minuit.

Fortin, A. (1981). La création apprivoisée. *Revue internationale d'action communautaire*, (29), 131-140. doi : <https://doi.org/10.7202/1033722ar>

Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (2006). *LA RECHERCHE CRÉATION pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Montréal : Presse de l'Université du Québec.

FRÉCHETTE J-Y. et SAINT-HILAIRE J-C. (1996). Le collectif inter / le lieu en manœuvre. *Inter*, (66), 44-45. Repéré à <http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1112939/46408ac.pdf>

Godefroy, A. (2015). *Prendre corps et langue : étude pour une dansité de l'écriture poétique*. Paris : Ganse Arts et Lettres, l'édition coopérative.

Guibet Lafaye, C. (2005). *KANT : Logique du jugement esthétique*. Paris : éditions L'Harmattan.

Hubler, É. (2013). Être intègre, d'abord avec soi-même!. Repéré à <http://www.erichubler.com/etre-integre-abord-avec-soi-meme/>

Jean, M. (2006). *Sens et pratique*. Québec : Presse de l'Université Laval.

Krämer, S. (2007). Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux. *Trivium*, 11-27. Repéré à <https://journals.openedition.org/trivium/4171>

Laurier, D. et Lavoie, N. (2013). Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique : une démarche allant de l'énonciation à sa compréhension. *Étude qualitative*, vol.32(2), 294-319. Repéré à [http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition\\_reguliere/numero32\(2\)/rq-32-2-laurier-lavoie.pdf](http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero32(2)/rq-32-2-laurier-lavoie.pdf)

Leduc, D. (2005). La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse. *Étude qualitative*, vol.25, 9-24. Repéré à [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition\\_reguliere/numero25%281%29/Diane%20Leduc.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25%281%29/Diane%20Leduc.pdf)

Lemay, Y. et Klein, Anne. (2012). Mémoire, archives et art contemporain. *ARCHIVARIA* 73. Repéré à <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/download>

Löwy, M. (2013). Temps messianique et historicité révolutionnaire chez Walter Benjamin. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 106 à 118. doi : <https://doi.org/10.3917/vin.117.0106>

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions NRF.

Meyor, C. (2007). *Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique*. (Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec). Repéré à [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors\\_serie/hors\\_serie\\_v4/meyor.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v4/meyor.pdf)

Monfouga, P. (2013). *Des archives à l'archive : l'archivage comme processus de création artistique*. Édition CreateSpace Independent Publishing Platform.

NACHTERGAEL, M., THOT, L. (2015). Danse contemporaine et littérature : entre fiction et performance écrite. (Recherche). Pantin, Paris : Centre national de la danse.

Olivier, L. (2014). *Ce qui reste, ce qui s'inscrit. Traces, vestiges, empreintes*. Repéré à <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2315>

Perrier, M. (2011). Pour un geste du préalable, lorsque l'intention se fait forme. *Appareil*, 8. doi : 10.4000/appareil.1291

Proulx, P. (1997) *Expérience d'intégration du sentiment d'échec et pratique de formation* (Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, Québec). Repéré à [https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape17/PQDD\\_0013/NQ35630.pdf](https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape17/PQDD_0013/NQ35630.pdf)

RENAUX, M-Z. (2015). Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste. *Fabula*. Repéré à <http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>

Serres, A. (2002, décembre). *Quelle(s) problématique(s) de la trace?*. Communication présentée au séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC). Résumé repéré à [https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00001397/document](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document)

Schenck, C. (2017). *La danse à l'épreuve des mots : des ordres alphabétiques*. Paris : éditions Ligeia.

Tremblay, M. (2007). *DÉFINITION PARTIELLE DES CONCEPTS DE KINÉSPHÈRE ET DE DYNAMOSPHERE COMME OUTILS D'INTERPRÉTATION EN DANSE CONTEMPORAINE*. (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec). Repéré à <https://archipel.uqam.ca/1346/1/M10134.pdf>

Vincent, C-P. (2012). *HEURISTIQUE Création, Intuition, Créativité et stratégies d'innovation*. France : Éditions BoD.

Walter, B. (2006). *Paris, capitale du XIXème siècle - Le Livre des Passages*. Paris: Éditions MF.