Document généré le 15 juil. 2025 21:38

Jeu
Revue de théâtre

Au-delà du regard, le partage du sensible

Mélanie Carpentier

Numéro 164 (3), 2017

Publics

URI : https://id.erudit.org/iderudit/86345ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Carpentier, M. (2017). Au-delà du regard, le partage du sensible. *Jeu*, (164), 46–49.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

À contre-courant d'une conception traditionnelle de la virtuosité, des chorégraphes rivalisent d'imagination pour amener le spectateur vers de nouvelles formes d'engagement. Propice à l'expérimentation, la création contemporaine en danse tend à réduire le champ du visible pour favoriser la réception sensible.

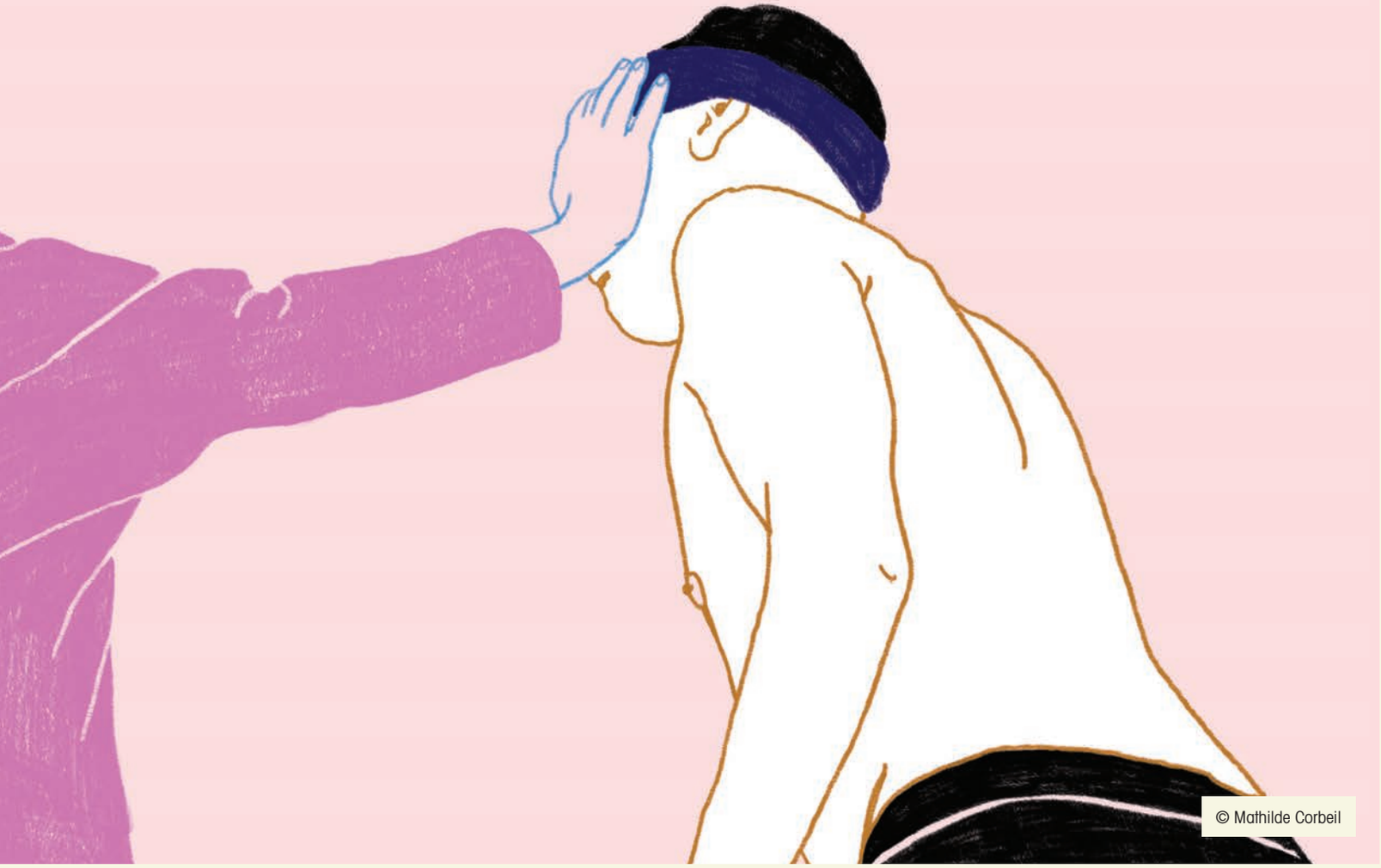
Du *Gala* de Jérôme Bel au *Grand Continental* de Sylvain Émard, certains créateurs n'hésitent pas à inclure des non-danseurs dans leurs processus créatifs. Sur scène et hors les murs, les initiatives participatives mettent l'art du mouvement à la portée de tous. En résulte pour les spectateurs une facilité à s'identifier à des corps du commun et à s'émouvoir de voir leurs semblables investis dans des mouvements collectifs. Mais les danseurs doivent-ils forcément s'effacer de leur pièce et s'en remettre à l'art participatif pour sortir le spectateur de sa prétendue passivité ?

Comme le souligne Jacques Rancière dans son essai *Le Spectateur émancipé*, la position de spectateur a longtemps été associée à tort à la passivité. Même confortablement installé dans son siège, dans l'obscurité, celui qui observe est loin d'être inactif, nous dit le philosophe. « [Le spectateur] sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui[1]. » Prenant en compte cette activité interprétative, la tendance en danse est à imaginer des espaces-temps propices à la rencontre des sensibilités. Au lieu de confronter le public à l'inconfort d'être mis en scène, les artistes gagnent en subtilité à le laisser libre de choisir comment approcher l'œuvre et se l'approprier.

1. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 19.

AU-DELÀ DU REGARD, LE PARTAGE DU SENSIBLE

Mélanie Carpentier



© Mathilde Corbeil

© Mathilde Corbeil

Au risque d'en désorienter certains, de plus en plus de créateurs font une croix sur des écritures chorégraphiques reposant sur des formes virtuoses, la prouesse et la souplesse. Dans le sillage de la non-danse, le mouvement est réduit à l'essentiel. Les frontières entre les espaces de représentation et de réception deviennent toujours plus poreuses, tandis que la frontalité propre à la division scène-salle tend à être déjouée ou déplacée pour plus de proximité. Les configurations de l'espace scénique jouent alors un rôle majeur dans l'élaboration de créations basées sur le partage sensoriel, dépassant le champ du visuel.

PLONGÉE DANS L'INVISIBLE

« Qui fait un spectacle ? Les danseurs qui sont sur scène, et de qui on attend qu'ils nous donnent "*quelque chose*" ? Les chorégraphes qui les dirigent et les paramètrent ? N'est-ce pas parfois le public qui fait le spectacle, par son ouverture, son écoute, sa disponibilité, ou par l'imagination qu'il projette sur scène ? » s'interrogeait la journaliste Catherine Lalonde en réaction à l'événement *Au delà du regard*[2]. De ce triptyque présenté par Tangente se détachait la pièce de Maria Kefirova, *The Only Reason I Exist Is You, Also: Why Dogs Are*

2. Catherine Lalonde, « Les spectacles invisibles », *Le Devoir*, 11 novembre 2016.

Cette proximité avec le corps dansant est d'autant plus cruciale quand l'acte de danser ne revient plus à structurer de belles figures et à la dépense spectaculaire.

Successful on Stage? Dans ce spectacle, la danse reste invisible pour une majeure partie du public. Dissimulées derrière un imposant écran qui divise la scène, la chorégraphe et ses danseuses mettent ingénieusement en jeu le regard du spectateur.

Pour voir ce qui se passe derrière l'écran, il faudra alors oser franchir le quatrième mur et prendre place dans un fauteuil installé sur le côté de la scène, prêt à accueillir une personne à la fois. De la salle, on ne percevra que la voix de la chorégraphe donnant des directives : inspirer/expirer, relaxer, mesurer l'espace entre soi et les autres spectateurs. S'ensuit une description d'images, d'idées et d'actions comme une série d'instantanés. L'agitation des interprètes est audible et celles-ci n'apparaissent que furtivement autour de l'écran. Alors qu'une poignée de spectateurs se succèdent sur le siège, les visages de ces quelques courageux captés en direct apparaissent en gros plan sur l'écran. C'est à travers leurs regards ainsi que les expressions et les émotions lisibles sur ces visages (concentration, perplexité, hilarité) que le public accèdera à ce qui se joue sur scène pour composer son propre poème. Avec ce dispositif de mise en abyme, Maria Kefirova nous tend un miroir, mais dévoile aussi subtilement ce que les danseurs, eux, perçoivent habituellement de la scène. L'artiste ne manquait pas de souligner dans le programme que « les rencontres deviennent le noyau de l'expérience ». Ici, ce sont précisément ces perspectives si distinctes, celles du spectateur et du performeur en scène, qui se rencontrent comme rarement et avec ludisme.

TISSER SA PROPRE TOILE

Depuis quelques années, le parti pris d'Aurélie Pedron est de ne plus créer de spectacle pour la scène. Mariant arts visuels, installation et performance, dans *Entre* (2014), la chorégraphe privilégiait déjà la rencontre intimiste en concevant une bulle sensorielle destinée à un spectateur à la fois. Dans *La Loba*, l'automne dernier, l'artiste et ses danseuses investissaient cette fois l'ancien Institut des sourdes-muettes des Sœurs de la Providence. Dans cette bâtisse délaissée, l'œuvre conçue sur le mode déambulatoire prenait des allures muséales. Réparties dans plusieurs chambres sur différents étages, les microperformances n'autorisaient qu'un nombre limité de spectateurs. On entrait par petits groupes de quatre à six personnes dans des petites pièces qui sentaient le presbytère. Certaines rencontres se faisaient aussi en tête à tête. Des objets à la charge symbolique, des blocs de glace et des installations lumineuses étaient disséminés auprès des performeuses.

La temporalité de la représentation se retrouvait éclatée entre une dizaine de tableaux vivants. Le spectateur était donc libre de choisir la durée passée face à chaque performance, d'errer entre les chambres et de revenir sur ses pas au gré de ses affinités. Maître du temps de la représentation, il devait cependant renoncer à la possibilité de tout voir. L'espace restreint dans les chambres posait le spectateur dans un rapport d'intimité avec les interprètes. Il allait jusque dans un garde-manger, plongé complètement dans l'obscurité. La cécité affûtait le toucher et l'ouïe. L'oreille percevait la respiration et le souffle de la danseuse. Une faible lumière rouge promenée par une main attrapait l'œil. Les déplacements du corps dans l'espace se sentaient et se ressentaient. Ces jeux d'apparition-disparition, de glissement du visible à l'invisible, du tangible à l'intangible, sont des motifs récurrents de *La Loba*. Au spectateur alors de trouver son fil conducteur, de relier les points et de tisser son propre réseau de sens pour s'approprier l'œuvre.

ACTIVER PAR LE TOUCHER

Benoît Lachambre pousse encore plus loin l'effet de coprésence et le partage du sensible dans sa dernière performance, *Lifeguard*, où les spectateurs sont invités à prendre place dans un studio presque vide. Dans l'attente, le danseur indique qu'il ne se passera rien tant que personne ne le touchera. Activée par le toucher, la danse est nourrie exclusivement des énergies, des vibrations et du magnétisme que génèrent chaque effleurement de peau et chaque présence. Le performeur s'installe dans les espaces vides laissés entre les spectateurs qui choisissent d'intervenir directement ou non. Reconnu pour son approche somatique du mouvement, Lachambre est attentif à ce qui se passe à l'intérieur du corps et à sa capacité à réagir aux signaux traversant sa chair, ses muscles, ses organes et ses os. La danse se fait viscérale et dépend du contact avec le spectateur. Même si ce dernier choisit de ne pas interagir, sa simple présence dans l'espace chorégraphie le corps.

Cette proximité avec le corps dansant est d'autant plus cruciale quand l'acte de danser ne revient plus à structurer de belles figures et à la dépense spectaculaire. Alors que le virage numérique pousse certains à adopter les nouvelles technologies pour interagir avec les spectateurs, en parallèle s'inscrivent des écritures chorégraphiques recentrées sur le corps, son endurance et son système interne. Entre danseurs et spectateurs s'installe une coresponsabilité du sens et une part d'indécidable. En s'autorisant des vides à combler, parfois de l'inertie et des silences, la danse résiste à l'appel de produire et de divertir toujours plus – symptômes de nos sociétés capitalistes actuelles – pour favoriser l'être ensemble, la tactilité, la rencontre et la résonance des sensorialités. ●