

Habiller et dévêtir le regard de la spectatrice

Aline Gélinas

Numéro 59, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27512ac>

[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

Gélinas, A. (1991). Habiller et dévêtir le regard de la spectatrice. *Jeu*, (59), 51–57.



Silvy Panet-Raymond.

habiller et dévêtir le regard de la spectatrice

On parle souvent du langage du corps, mais rarement est-il articulé à partir d'une base qui n'emprunte pas au symbolisme du langage parlé ou des codes existants de la danse. Les mots embêtent la danse parce qu'ils s'avèrent insuffisants à traduire (encore une référence littéraire), parce qu'on dit «le langage du corps», «the body sings»...

Il y aura toujours cette difficulté à communiquer par la parole ce qui arrive à se vivre pleinement dans la chair, dans les sens et dans la pensée. Comment en effet parler de ce qui s'inscrit sur la rétine et s'infiltré dans les viscères, tout en étant fidèle aux moments qui évoluent et qui s'enfuient vers la mémoire, à l'instant du regard? Passer par le constat en relatant les faits dans l'ordre temporel, les lier aux métaphores, les traduire par le biais de l'impression? Comment lire et comment dire? La critique habile instruit, donne la trame, le ton, cible la réussite ou l'échec de la vision. Mais elle ne vit pas le geste. Cela lui est impossible. Elle ressuscite, elle ranime, elle perpétue et signe à la fois la fin et la continuité de ce dont elle a témoigné. Elle cherchera peut-être le mouvement des mots, les phrases qui engagent le souffle, l'œil et l'ouïe interne. La main laissera alors couler les mots comme les gestes inscrits dans la mémoire du regard.



une mosaïque nue

Il y a de ces danses qui se laissent prendre et comprendre lorsqu'elles sont nues devant elles-mêmes, lorsqu'elles transgressent l'illustration du mot et les références aux codes stylistiques. Elles se constituent à travers un nouveau réseau de lieux dans le corps, telle une mosaïque dont l'ensemble est la fusion dans le regard de parties «intraduisibles» en soi, mais où chaque partie contient une fraction de l'essentiel.

C'est en allant chercher soigneusement à travers toutes les couches du corps qu'on y redessine le savoir du geste. C'est en modifiant l'aiguillage du trajet du geste que les codes se rompent, par une multiplicité de pistes se rejoignant autrement et menant ailleurs. Chaque geste tient sa source précise dans la géographie du corps, géographie parce qu'il habite le corps et est habité d'une mémoire et de l'oubli des temps.

«Je veux me souvenir de ce qu'on ne m'a jamais appris.» Il en va de même pour le regard déshabillé de la spectatrice.

Au-delà de la pudeur des codes, il y a l'affaîssement des frontières, la dématérialisation de l'identité, le mythe, la vraie nature du corps et le vrai corps de la nature. Dans le regard, il y a l'identité reconstituée par osmose, par apprivoisement, par synchronicité, par symbiose.

La danse : devenir la chair des choses.

Spectre ou spectatrice.

Et le verbe (se) fut chair.

silvy panet-raymond

la «présence du critique»

L'artiste crée pour changer le monde. Affirmation péremptoire. Qu'on l'entende au sens politico-social, au sens d'art engagé, d'œuvre à message, ou que l'on se réfère à l'art conceptuel qui se veut dénué de tout référent, tout acte créateur vise à briser un statu quo, à modifier une perception du réel, à quitter — momentanément, tout en espérant secrètement chaque fois que ce soit pour de bon — un état d'incomplétude et d'ignorance pour atteindre à un certain savoir ou à une certaine lucidité, à passer de l'indifférence à l'engagement envers une idée, une cause, ou d'un certain malaise à un état de moindre malaise. Toute œuvre est manifestée pour rendre et l'auteur et ceux et celles qui la perçoivent, légèrement différents de ce qu'ils étaient auparavant. Sinon ça ne vaut pas la peine. Je ne parle pas ici de divertissement, de distraction, ces choses qui existent pour détourner momentanément l'attention de l'ici-maintenant plutôt que d'aller au-delà, et qui n'affectent rien ni personne sinon en reconduisant l'état antérieur. Je parle d'art.

Le critique écrit-il pour changer le monde? Parfois non, et parfois oui, s'il a envie d'exercer à la manière d'un artiste. Il peut avoir lui aussi le désir, la prétention de changer le monde, de façon bien circonscrite, à l'intérieur de paramètres bien étroits, n'affectant toujours que quelques lecteurs, que quelques artistes, il a peu d'importance véritable. Comment fait-il, alors? D'abord et avant tout en disant ce qui est. Sa fonction première est de dire ce qui est. Ce qui est à la surface comme ce qui est caché dans l'œuvre. Son action sur le monde passe par le langage, et le critique a foi dans le pouvoir des mots. Il croit que nommer, c'est connaître, que connaître, c'est nommer, et que connaître et nommer, c'est déjà agir, c'est déjà transformer quelque chose et quelqu'un. Il croit que l'être humain est éminemment perfectible, que l'évolution se fait par le changement, et que connaître et nommer peuvent accélérer la souhaitable transformation, la sienne propre et celle de toutes les personnes concernées par ses activités, qui sont, je le répète, de valeur assez négligeable en regard de la création¹.

J'avance une analogie risquée. En tant que critiques de danse, nous parlons du corps. Nous sommes en relation avec des corps, et nous cherchons à mettre en mots ce qu'ils font, ce qu'ils offrent à nos sens de spectateurs spécialisés, et, au-delà des apparences, ce qui les habite. Un médecin aussi a affaire

1. C'est très important de le dire, particulièrement ces jours-ci, cette année-ci, alors que chroniqueurs et critiques ont un pouvoir démesuré, et que la médiatisation du commentaire sur une œuvre prend presque toujours le pas sur l'œuvre même. Un incident récent à la conférence de presse tenue à l'occasion du dévoilement de la programmation du Festival de Théâtre des Amériques illustre la situation, même si l'événement était destiné aux représentants des médias. Marie-Hélène Falcon parlait encore, qu'un journaliste transmettait l'information devant une caméra de télévision. Or le volume de son micro était nettement plus fort que celui de la directrice du F.T.A. La médiatisation de l'événement prenait le pas sur l'événement, le court-circuitait, l'empêchait d'avoir lieu. L'absurdité de la situation sautait aux yeux! Combien de fois un commentaire sur une œuvre — disons, pour être poli, excessif, et jeté dans la mêlée pour le plaisir de l'image ou de la formule — a-t-il empêché la rencontre entre une œuvre et son public? Il y a eu effectivement escalade au cours des derniers mois, et je me refuse à considérer que les journalistes soient les seuls à blâmer. Chose certaine, si l'on veut renverser la vapeur, il faudra remettre certaines questions éthiques à l'honneur. Car le mépris ne fait de bien à personne, et, suis-je tentée d'ajouter, bien que ce soit moins évident et que ce semble très moralisateur, surtout pas à ceux et celles qui l'expriment.



à des corps humains. Sa première action est de poser un diagnostic, puis de proposer un traitement, et déjà l'analogie tourne court, car Dieu nous garde de la tentation de proposer des solutions lorsque l'œuvre ne nous satisfait pas entièrement, la création n'étant pas notre affaire. — On sait la hargne bien légitime des artistes envers les critiques qui s'amuse, au théâtre, à refaire les distributions.

Poser un diagnostic, c'est dire ce qui est. Repérer des symptômes, comprendre ce qui les relie, déduire ce qui les génère. Notre médecine occidentale s'en tient souvent au soulagement des symptômes ou au traitement de la maladie spécifique, sans se soucier du malade et des déséquilibres subtils qui ont provoqué la maladie. On s'entend maintenant à considérer cette approche comme partielle et insatisfaisante, de là l'intérêt de plus en plus grand pour les médecines dites alternatives. La médecine ayurvédique² m'intéresse particulièrement. Les meilleurs médecins ayurvédiques établissent des diagnostics quasi infaillibles en prenant les pouls de leurs patients. Ils savent décrire l'état originel de la personne, ce vers quoi elle tend et ce qu'elle est au moment présent, identifier les symptômes, et déceler les moindres déséquilibres physiques qui en sont les causes ou qui pourraient causer des problèmes de santé à plus ou moins brève échéance. Leur technique repose à la fois sur une connaissance très systématique et sur le développement de leur perception intuitive.

Ils savent dire ce qui est. Ils ont recours à une pharmacopée naturelle de plantes médicinales, de minéraux. Dans les écrits anciens où est consigné le savoir ayurvédique, on peut lire que constater le déséquilibre est déjà en partie guérir et, qui plus est, que nommer la plante appropriée, dans certains cas, quand le médecin vit un état supérieur de conscience, a déjà un effet curatif. La théorie védique veut qu'en sanscrit, langue considérée par les linguistes comme la langue-mère, les vibrations sonores du nom d'un objet correspondent parfaitement à l'objet désigné, et donc que nommer, ce soit effectivement agir.

Voilà qui fait réfléchir. Ainsi, pour agir le plus efficacement possible par l'intermédiaire du langage, pour changer le monde, il faudrait à la fois posséder une connaissance systématique poussée de l'objet considéré, développer une perception intuitive très fine de cet objet, et s'établir dans un état supérieur de conscience. Il est inutile d'insister sur la nécessité pour un critique de posséder une connaissance systématique de l'objet. Il est de

son devoir de lire et de s'informer, de connaître les théories anciennes et récentes, et de se mettre à jour. C'est une évidence. La danse appelle une réaction musculaire chez le spectateur : il danse de façon infinitésimale dans son propre corps chaque fois qu'il regarde. L'équivalent de la perception intuitive du médecin ayurvédique serait donc pour le critique d'être suffisamment attentif à ses réactions musculaires pour connaître de l'intérieur la nature de la danse; de percevoir, au-delà du visible, ce qui motive les mouvements du corps; d'entendre au-delà de l'audible³; et de comprendre la relation qui existe entre toutes les manifestations sensibles orchestrées par le chorégraphe.

Je construis mes pièces un peu comme des films, c'est-à-dire que je fais du montage avec les différents éléments qui me tiennent à cœur après des mois de travail en atelier. La logique narrative ne m'intéresse pas tellement, mais ceci ne m'empêche pas de m'inquiéter de la planète et d'avoir un côté tragédienne même si la vie, si sauvage soit-elle, me fait rire encore.

Nathalie Derome, performeuse

«L'équivalent de la perception intuitive du médecin ayurvédique serait donc pour le critique d'être suffisamment attentif à ses réactions musculaires pour connaître de l'intérieur la nature de la danse; de percevoir, au-delà du visible, ce qui motive les mouvements du corps.»
Sans titre, Janvier 86
de Sylvain Simard.
Photo : Guy Fréchette.

2. La médecine traditionnelle de l'Inde, qui fait l'objet depuis quelques années en Occident d'une mise en application systématique et d'une analyse scientifique, sous l'impulsion de Maharishi Mahesh Yogi, le fondateur de la Méditation Transcendantale, et à la lumière de ses enseignements.

3. Selon certaines théories, on peut classer les gens en deux catégories, les auditifs ou les visuels. Je fais plus spontanément confiance aux systèmes qui identifient trois possibilités, dans quelque domaine que ce soit, et je me classerais plutôt parmi les kinestésiques. D'abord par défaut : sachant que je suis peu sensible à l'environnement sonore; et que je suis très myope, que je ne vois pas en trois dimensions, et surtout, que je ne remarque rien, ou si peu, de ce que je vois. Par contre, je suis sensible au mouvement et à l'espace, ce qui m'assure, entre autres, le sens de l'orientation. Quel rapport avec la danse? À la limite, quand je me pose des questions sur ce que je vois, au spectacle, il m'arrive de fermer les yeux un moment pour mieux sentir ce qui arrive. La danse, en ce siècle, s'est grandement dégagée de sa relation de dépendance envers la musique, quoique dans certains cas, elle soit encore étroitement liée au visuel. Après quelques années de métier, j'arrive à savoir pourquoi certaines pratiques dont je peux reconnaître, intellectuellement, la valeur, résistent à mon analyse, et comprendre les mécanismes de mon rejet, c'est-à-dire mes propres limites perceptuelles, mes propres inaptitudes.



S'il faut, pour devenir un grand médecin, avoir certaines aptitudes, maîtriser un savoir pratique et jouir d'un certain état de conscience, il en est de même du critique, et l'artiste n'échappe pas à la règle. Il lui faut d'abord du talent, entreposé quelque part dans le matériel génétique. Il lui faut aussi du métier et de la technique, et l'artiste passera normalement ses journées à acquérir l'un et l'autre. Mais il doit aussi avoir autre chose. Dans le cas d'un interprète, on parlera de charisme, de présence. Dans le cas d'un créateur, on parlera de sa capacité à plonger profondément à l'intérieur de lui-même pour aller y chercher l'expérience la plus intime qui soit, qui risque alors d'être universelle et de réellement toucher ses contemporains et ceux et celles qui viendront après lui. Dans les deux cas, l'expression «état supérieur de conscience» peut s'appliquer. Cet aspect est très peu touché par la formation, soumis à l'aléatoire, et considéré souvent aussi comme inné. Or il n'en est rien, et si le développement de la conscience était partie intégrante de la formation, on noterait même une accélération de l'apprentissage technique et l'actualisation de talents inexploités jusque-là.

Ainsi donc, un critique doit avoir du talent, des aptitudes à écrire et à percevoir. Du savoir et du métier. Et pour aspirer à devenir un grand critique, un critique qui agit sur le monde pour le rendre autre et meilleur, il lui faut également ce troisième facteur mystérieux, état supérieur de conscience, présence ou charisme, aptitude à plonger.

De la même façon que pour un écrivain, il existe un mot juste; que pour un chorégraphe, il existe un mouvement juste, parmi tous les mouve-

ments possibles, un mouvement qui est en accord avec son intention, avec l'espace physique de la scène, de la ville, du pays où il est conçu, avec la courbe formelle de la danse, dans le temps de la représentation, et la saison même où il apparaît, il existe pour le critique les mots justes pour dire ce qui est. Ils sont, de la même façon, enfouis quelque part à l'intérieur de lui, et ce sont les seuls possibles si c'est lui qui doit les écrire, à l'intérieur d'un média donné, dans un temps précis, immédiatement après la représentation ou quelques mois plus tard.

Michel-Ange disait que les esclaves qu'il sculptait cherchaient à se dégager du marbre dont ils étaient prisonniers. À moins que je ne confonde avec ces Inuit qui disent libérer les ours et autres bêtes de leur gangue de pierre. Les écrivains disent parfois que leurs personnages s'imposent à eux et qu'ils n'en contrôlent pas la destinée. Comme si tout préexistait et qu'ils n'inventaient jamais rien, qu'ils ne faisaient que montrer à la lumière du jour ce qui était caché jusque-là, et que leur responsabilité

n'était que d'acquérir le savoir-faire nécessaire à l'opération et de cultiver cette qualité de conscience qui leur permette d'y être sensible. En fait, les grands artistes sont ceux qui savent pertinemment que leur égo fait obstacle au processus de la création et qui le transcendent, sinon au quotidien, du moins quand ils créent. Sur scène, ou au contact des matériaux, ou devant la page blanche ou l'écran cathodique.

J'en appelle donc à cette sainteté du critique, ainsi que le faisait Grotowski pour l'acteur, qui serait ce troisième facteur nécessaire à l'exercice de son métier. Je crois, certes, qu'il a la responsabilité d'acquérir du savoir et de maîtriser des grilles d'analyse — cela est relativement facile — et qu'il doit nécessairement être un tant soit peu doué pour l'écriture et raffiner ses perceptions, mais qu'il doit d'abord et avant tout consacrer du temps au développement de sa conscience, qui est l'écran sur lequel se projettent les perceptions que son intellect analysera. Non pas que je considère que ce soit plus difficile, ce ne l'est pas⁴. C'est pour l'instant moins répandu, donc plus nécessaire, et d'autant plus qu'il est dans une position qui accorde à ses activités, fait paradoxal puisqu'elles sont parasitaires et inessentiels, une portée publique plus grande qu'à celles des artistes.

alaine gélinas



«Michel-Ange disait que les esclaves qu'il sculptait cherchaient à se dégager du marbre dont ils étaient prisonniers.» *Jeune Esclave et Esclave s'éveillant* (1500-1534). Photos tirées de *Michel-Ange et son temps 1475-1564*, Éditions Time-Life International, 1978, p. 166-167.

4. Ce n'est ni le lieu ni l'heure de débattre des mérites respectifs des méthodes de développement de la conscience. J'ai pour ma part adopté il y a très longtemps la Méditation Transcendantale, bien avant que ma pensée ne se forme, et j'y suis fidèle.